

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

ELTON BRUNO FERREIRA

**SONORIDADES CAIPIRAS NA CIDADE:
A PRODUÇÃO DE CORNÉLIO PIRES (1929-1930)**

MESTRADO EM HISTÓRIA

**SÃO PAULO
2013**

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

ELTON BRUNO FERREIRA

**SONORIDADES CAIPIRAS NA CIDADE:
A PRODUÇÃO DE CORNÉLIO PIRES (1929-1930)**

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Izilda Santos de Matos.

**SÃO PAULO
2013**

BANCA EXAMINADORA

AGRADECIMENTOS

Os caminhos que percorremos ao longo da vida nos apresentam uma infinidade de características. A construção das nossas experiências passa por nosso contato diário com outras pessoas, as quais deixam um pouco de si para o nosso aprendizado. Algumas delas são as que nos acolhem desde a mais tenra idade, outras surgem em nossas vidas e nos possibilitam momentos imprescindíveis. Dessa maneira, ninguém é capaz de alcançar um objetivo sozinho, contamos com a grata ajuda cotidiana de outros seres humanos, que nos dão muito suporte nos mais diversos momentos.

Obrigado à minha família, pela presença constante e necessária que tem em minha vida. À minha mãe, Beatriz, e meu pai, Jonas. Cheguei até aqui porque contei com a colaboração de vocês. Ao meu irmão Rhuan, por fazer parte da minha vida e pelas vezes que me acompanhou nas idas a São Paulo.

À minha companheira na jornada da vida, Lucimara, pela presença, apoio, paciência, pelas conversas e pela tranquilidade com que sabe enfrentar as situações. Pela compreensão nos momentos em que contava com a minha presença e naqueles em que eu me ausentei para me dedicar à dissertação. Por não reclamar nas diversas vezes em que saímos e eu levei livros, anotações e o notebook, incluindo-os nos nossos momentos de lazer. Sua presença em minha vida foi primordial.

A Mauricio Moraes, por me acolher semanalmente em seu apartamento quando eu precisava ficar em São Paulo.

A Carla Furlan, coordenadora do Projeto Museu Vivo na cidade de Tietê - SP, pela colaboração na minha coleta de documentação.

Às professoras Dra. Yvone Dias Avelino e Dra. Ana Barbara Pederiva, por acreditarem e colaborarem no projeto de pesquisa, pela leitura e sugestões feitas à dissertação.

À orientadora, Dra. Maria Izilda Santos de Matos, por acreditar e colaborar na condução da pesquisa com experiência, inteligência, paciência e dedicação.

Aos colegas e professores dos créditos cursados ao longo do mestrado, pelo companheirismo, discussões acadêmicas e sugestões.

À CAPES e ao CNPq, pela concessão da bolsa de estudos que viabilizou a confecção deste trabalho.

***“Sê os ôtro fáiz... proque não hi de fazê!...
Não agaranto munto, mais vô exprementá”***

(Cornélio Pires, em “Conversas ao pé-do-fogo”, 2002, p.20)

RESUMO

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

Esta pesquisa analisa a produção de Cornélio Pires, enfatizando as gravações por ele organizadas, que contavam com músicas e narrativas, num total de 52 discos de 78 rotações (1929 e 1930), possibilitando o registro e a audição das sonoridades caipiras no meio urbano. Para tanto, busca-se recuperar as transformações na cidade de São Paulo, onde foram feitas as gravações dos discos e sua divulgação. No final da década de 20 e durante os anos 30, essa cidade encontrava-se em expansão, sendo um polo de atração para migrantes e imigrantes que desejavam melhores condições de vida e realização de sonhos. Entre os novos elementos de “modernidade”, surgiu e se difundiu o rádio, no qual foram divulgadas as sonoridades caipiras, entre muitas outras. Na *Série Caipira Cornélio Pires* representava-se o mundo rural, o caipira e sua cultura, muitas vezes, em contraste com as experiências urbanas. O crescimento intenso de São Paulo gerava sentimentos de nostalgia, emergindo as representações da vida no campo como idílica e harmoniosa, retomando a cultura caipira suas referências à religiosidade, as práticas cotidianas, o trabalho, a festa e o lazer (mutirão, no qual se trabalhava, cantava, comia e enamorava), as relações entre os gêneros masculino e feminino e as relações afetivas e amorosas. Dessa forma, o caipira e a cultura caipira representados por Cornélio Pires encontram-se envoltos em um processo de “hibridismo cultural”, numa construção em constante relação entre campo e cidade por meio da sonoridade, das representações cotidianas e dos projetos que ele deixava transparecer na sua produção.

Palavras-chave: 1. História e música 2. Música caipira 3. Campo e cidade 4. Cultura caipira 5. Cornélio Pires

ABSTRACT

FERREIRA, Elton Bruno. **Sounds hillbillies in town: production of Cornélio Pires (1929 - 1930)**. Dissertation (Master in History), Pontificy University Catollic of São Paulo, São Paulo, 2013.

This research analyzes the production of Cornelio Pires, emphasizing the recordings that he organized, which included songs and narratives, a total of 52 disks with 78 rpm (1929 and 1930), enabling the record and hearing the sounds in urban rustics. Therefore, we attempted to recover the transformations in the city of São Paulo, where the recordings were made of the disks and their disclosure. In the late '20s and during the '30s, this city was booming, with a pole of attraction for migrants and immigrants seeking a better life and achieving your dreams, among the new elements of "modernity" emerged and spread in the radio which reported the sounds hillbillies, among many others. In the series "Caipira Cornelio Pires" is represented the rural, the rustic and culture, often in contrast to the urban experiences. The intense growth of São Paulo generated feelings of nostalgia, emerging representations of country life as idyllic and harmonious, resuming their countryman culture references to religiosity, everyday practices, work, leisure and party (task force, which worked in, sang, ate and doted), relations between male and female and affective relationships and loving. Thus, the countryman and hillbilly culture represented by Cornelio Pires are wrapped in a process of "cultural hybridity" in a building in constant relationship between town and country by means of sound, the everyday representations and projects he betrayed the production.

Keywords: 1. History and music 2. Country music 3. Field and city 4. Hillbilly culture. 5. Cornélio Pires

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	09
CAPÍTULO I – SÃO PAULO DO INÍCIO DO SÉCULO XX: CONTRASTES	21
1.1 EM RITMO DE CRESCIMENTO.....	22
1.2 EM BUSCA DA MODERNIDADE.....	36
1.3 COMUNICAÇÃO MODERNA: O RÁDIO.....	50
CAPÍTULO II – REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA	64
2.1 CAIPIRAS NA RURALIDADE.....	66
2.2 CAIPIRAS NA URBANIDADE.....	88
2.3 ENTRE O RURAL E O URBANO.....	105
CAPÍTULO III – REPRESENTAÇÕES: RELIGIOSIDADES, TRABALHO, LAZER E SENSIBILIDADES	123
3.1 ENTRE AS POSSIBILIDADES DO SAGRADO.....	124
3.2 ENTRE O TRABALHO E O LAZER.....	140
3.3 ENTRE DORES, AMORES E IDENTIDADE.....	154
CONSIDERAÇÕES FINAIS	169
FONTES E BIBLIOGRAFIA	176

APRESENTAÇÃO

A pesquisa na área da história e o historiador que a pratica se entrelaçam em um mesmo movimento. Os questionamentos, as dúvidas e todas as propostas referentes ao passado partem do presente, das experiências, atitudes e anseios que permeiam o pesquisador da área. Erro inesgotável é imaginar que não existem relações de nenhum tipo entre o objeto de pesquisa e aquele que a executa. Dessa forma, admite-se que a pesquisa é realizada com o intuito de esclarecer questionamentos nos quais o historiador está interessado em determinado momento.

Nesta dissertação, o interesse pelo tema pode ser explicado em parte pela minha vivência enquanto habitante nascido no interior do estado de São Paulo, mais especificamente na cidade de Porto Feliz. A partir disso, surgiu a curiosidade por entender melhor as diferentes vivências e relações estabelecidas nas pequenas cidades do interior paulista e na sua capital, São Paulo. A percepção de que a dinâmica social nesses espaços era diferente suscitou uma diversidade de questionamentos, entre os quais a busca por entender se realmente existiam vantagens em pertencer aos grandes centros, se pertencer ao interior realmente significava ser caipira¹, no sentido pejorativo, como membro de uma sociedade ignorante, alheia às “grandes necessidades”.

Na convergência de interesses, o desejo de entender melhor as condições do que tinha em consideração como ser caipira se somava à minha relação com a música considerada sertaneja. Estranho, uma criança e posteriormente um jovem,

¹ Conforme se apresenta ao longo desta dissertação, o conceito de caipira passou por diversos processos e construções de protótipos. Em algumas oportunidades foi habilidoso, em outras foi vagabundo, foi exemplo, foi vítima. Porém, esta pesquisa 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 operários. Para uma análise mais profunda, ver: 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.

na fase da adolescência, vivida entre os anos de 1980 e 1990, época em que parecia, entre os colegas, saltitarem ritmos que não tinham relação alguma com esse tipo de música, ter como gosto principal a apreciação de duplas sertanejas. Nesse período algumas duplas até alcançavam o auge de sua carreira, dentro de um segmento que se pode considerar como sertanejo romântico. Entre elas destacavam-se Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, João Paulo e Daniel, entre outras. Até certo ponto, aceitável para esse tipo de jovem, dentro da imposição da indústria cultural do período citado. Entretanto, saltava à vista o gosto voltado a um sertanejo diferente dos citados, que incluía, entre outras duplas, um repertório com Tonico e Tinoco, Pedro Bento e Zé da Estrada e, principalmente, Tião Carreiro e Pardinho.

Fora a atração pelo segmento de duplas sertanejas, há ainda o encanto construído em torno do cantor solo Sérgio Reis, que, quando do seu show em 1989 nas festividades da padroeira da cidade de Porto Feliz, teve seu palco invadido por mim, uma criança, com cinco anos de idade. Como relato de memória, destaco que gentilmente fui recebido por esse artista, ao término do seu show, na casa do pároco, que ficava ao lado do palco onde havia sido realizada a apresentação.

Buscando identificar interesses particulares que levaram às questões iniciais que este trabalho me colocou, faz-se aqui uma construção de memória². Entretanto, jamais imaginei ser possível dentro da pesquisa histórica a abordagem de algum tema englobando tais questões, que buscasse entender um mundo considerado caipira, sendo que essa denominação também assumia sentido pejorativo. E imediatamente destaco que todas essas questões se subjaziam em minha mente desde antes dos estudos referentes a esse tema, estavam todas armazenadas no mais profundo inconsciente.

² Neste caso específico, faço a construção da minha memória pessoal, que se diferencia da memória histórica, sendo a primeira uma memória autobiográfica. Porém, faço essa ressalva pois, apesar de diferirem, a primeira, abordada no texto, apoia-se na segunda, segundo Halbwachs: “Seria o caso, então, de distinguir duas memórias que chamaríamos, se o quisermos, a uma interior ou interna, a outra exterior; ou então a uma memória pessoal, a outra memória social. Diríamos mais exatamente ainda: memória autobiográfica e memória histórica. A primeira se apoiaria na segunda, pois toda a história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso.” HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva e a Memória Histórica*. In: HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990, p.55.

As possibilidades que a pesquisa em torno da História abriu foram-me apresentadas de forma mais consistente a partir do curso de especialização *Lato Sensu História, Sociedade e Cultura*, frequentado entre os anos de 2009 e 2010, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. No início do curso, as ideias ainda estavam confusas, não sabia exatamente qual objetivo buscava alcançar. A organização da grade curricular e, especialmente, os professores do curso foram responsáveis por disseminar linhas de pesquisa antes não aventadas por mim.

Ressalta-se ainda a presença específica de duas docentes que contribuíram para que eu percebesse a música caipira enquanto passível de questionamentos históricos. Essas foram as professoras Dra. Maria Izilda Santos de Matos, principalmente quando apresentou o trabalho baseado em seu livro “Âncora de emoções”. E a professora Dra. Ana Barbara Pederiva, que lecionou a disciplina de Metodologia de Pesquisa durante o curso e gentilmente aceitou ser minha orientadora no trabalho de conclusão de curso da especialização.

Assim formatou-se a ideia de pesquisar o caipira e a música que tinha suas raízes, ligada ao seu modo de vida³. Entretanto, creio que uma vida seria pouco para pesquisar todas as formas, combinações e apropriações do que se entenda por caipira. Se é que seria possível conceituar o “caipira” como um único sentido e representação, afinal, muitas são as atribuições e usos feitos desse termo. O projeto de pesquisa nascia com a necessidade de traçar um recorte temporal que possibilitasse aprofundar o tema a partir de questões mais direcionadas. Foi com esse intuito que demarqueei a baliza cronológica englobando os anos entre 1929 até 1950, que me acompanhou por muito tempo.

Porém, o que exatamente investigar dentro desse período era outro obstáculo que se colocava à minha frente, pois pesquisar música caipira entre 1929 e 1950 era um desafio tão grande ainda, ao mesmo tempo que era vazio de sentido, haja vista a quantidade de reflexões, artistas e temas que surgiam. Eu estava em

³ Esta dissertação adota o termo *música caipira* para se referir às músicas produzidas na *Série Caipira Cornélio Pires*. Entre os motivos a serem elencados, o próprio nome da série produzida por Cornélio inclui o nome *caipira*, também as representações que se buscou analisar na documentação visam o caipira. Para uma distinção entre música caipira e sertaneja, é pertinente refletir sobre a seguinte passagem: “[...] é esse hoje o panorama da música rural ou caipira, uma espécie de área cinzenta, obscura, para onde convergiam os modismo abjurados pela revolução musical urbana, e tudo rotulado como música sertaneja, numa confusão inextricável de classificações genéricas e aglutinações específicas.” FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985. p.72.

busca de direcionar melhor o objeto de análise quando percebi a necessidade de pinçar alguns artistas, buscando representações caipiras na música por intermédio de determinados intérpretes. Dois já estavam delimitados, pois haviam contribuído na definição do recorte temporal: de 1929, por ser o ano do início das gravações da *Série Caipira Cornélio Pires*⁴, oportunidade em que Cornélio, além de gravar algumas narrações suas, levou para estúdio artistas vindos do interior do estado de São Paulo, considerados por ele como caipiras; até 1950, ano que marcava uma divisão, pois a década anterior contara com o surgimento de uma dupla de gênero rural chamada Tônico e Tinoco, que se tornou posteriormente grande sucesso no segmento, sendo desfeita apenas em 1994, com a morte de Tônico.

Fazia parte também do projeto de pesquisa Raul Torres, responsável por compor várias letras de sucesso junto a João Pacifico, como *Cabocla Teresa*, por exemplo. E, por fim, Alvarenga e Ranchinho, pois representavam uma modalidade da música sertaneja que usava a performance caipira, nas roupas, em muitas letras interpretadas e em instrumentos, como o uso da viola, para fazer canções divertidas, em forma de sátira. Satirizavam, entre outros temas, o cotidiano do poder político do país em interpretações de letras como *Liga dos bichos*. Nesta se admitia que alguns na sociedade eram brindados com privilégios, em detrimento de outros, sendo comparados os primeiros a animais, caracterizando a criação de uma sociedade protetora de animais.

O projeto ainda caminhou, dentro desse recorte, tentando buscar questionamentos claros que viabilizassem a pesquisa. Assim, percebeu-se a necessidade de direcionar as dúvidas para tentar compreender as diversas representações que as letras faziam do modo de vida caipira, como trabalho, religião, a sociabilidade, de maneira geral. Além do que, como eram traçadas as

⁴ “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 músicas 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.” LOPES, Israel. Cornélio Pires: Um pouco de sua vida e de sua obra. In: PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé-do-fogo**. Itu - SP: Ottoni, 2002, p.13-14.

relações de percepção e disputa entre campo e cidade através das interpretações musicais.

De certa forma, esses questionamentos persistiram e ainda persistem. Entretanto, o recorte sofreu ainda mais uma alteração. Após algumas apresentações dos direcionamentos que a pesquisa tomava, tanto em eventos como entre os colegas e professores durante os créditos cursados no mestrado, como também nas reuniões de orientação, percebia a possibilidade de centrar a análise de outra forma. Várias críticas e colocações, principalmente referentes ainda à quantidade de artistas e à baliza cronológica, me levaram a imaginar o trabalho centrado na documentação de uma única produção artística.

Aproveitando a oportunidade de consultar no museu da cidade de Tietê - SP tudo o que havia de gravações referentes à Série Caipira Cornélio Pires de 1929-1930, resolvi o novo recorte. Ademais, Cornélio Pires, antes da produção da citada série, também era escritor, e o acesso aos seus livros, nos quais se destaca a sua representação da cultura caipira, foi determinante para o novo direcionamento da pesquisa. Assim, as representações caipiras passaram a ter como privilégio documental as gravações da série do Cornélio Pires, com a baliza cronológica do período da produção, entre 1929 e 1930, sendo ainda seus livros de suma importância para entender o que ele apresentava enquanto caipira.

Definidos os rumos da pesquisa e seu corpus documental, o trabalho de dissertação trilha o caminho da História Cultural, tratando-se, “antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados pelos homens para explicar o mundo”⁵. A análise, tendo como princípio a História Cultural, destaca a produção da cultura baseada, nesse recorte temporal, em relatos de vivências caipiras. É possível detectar nos discursos gravados, ou mesmo na construção da figura do caipira ao longo dos escritos de Cornélio Pires, muitas vezes a transmissão de valores de determinado segmento da sociedade. Além de valores, os discursos da documentação, sendo em grande parte uma espécie de história narrativa, abrem espaço para a busca de anseios, desejos, críticas, que são demonstrados muitas vezes em narrações de acontecimentos.

⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.15.

Em síntese, historiadores franceses do *Annales* e historiadores ingleses neomarxistas trabalhavam, do final dos anos 1960 aos anos 80, com uma história social que avançava para os domínios do cultural, buscando ver como as práticas e experiências, sobretudo dos homens comuns, traduziam-se em valores, ideias e conceitos sobre o mundo.⁶

A “Turma Caipira Cornélio Pires” levou para os estúdios da gravadora Columbia as características da música caipira executada no dia a dia do meio rural paulista. Entre elas, a presença de duplas de cantores interpretando a canção com vozes terçadas, ou seja, os artistas cantavam três tons musicais acima do outro⁷. A viola era o instrumento utilizado por essas duplas para acompanhar as vozes, com seu som metálico e vibrante saindo do seu fundo ao tocar as cordas. O encordoamento característico da viola conta com dez cordas, formando cinco duplas. No que tange à gravação das músicas na *Série Caipira Cornélio Pires*, essas foram as ferramentas identificadas para a performance das duplas.

Ressalta-se que, além de “modas”, a série de discos contava com narrações de causos e anedotas, incluindo imitações de caipiras, nas quais se apresentavam possíveis visões de mundo. Essas narrações faladas compreendiam diálogos, nos quais se apresentavam os sotaques típicos. As músicas, além da interpretação com o sotaque caipira, eram caracterizadas pelo andamento lento dos versos, praticamente falados.⁸

Também foi importante para o processo de produção dos discos a nova técnica de gravação de sons que havia chegado ao Brasil em 1927: a gravação elétrica. Esta possibilitou uma fidelidade maior à execução das músicas pelos

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.32.

⁷ “No início, os produtores e divulgadores da música caipira eram exclusivamente pessoas vindas do interior, que cantavam em duplas as modas de viola, com tom anasalado, sobre intervalos de terça, até hoje características definidoras das ‘duplas caipiras.’” MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.247.

⁸ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 1999. Esse mesmo trabalho apresenta as afinações mais utilizadas para tocar viola, recebendo cada afinação um nome, obedecendo à ordem das cordas de um a dez, em cinco duplas. São: *Boiadeira*- mi, mi/ si, si/ sol sustenido oitavado, sol sustenido/ mi oitavado, mi/ lá oitavado, lá; *Cebolão*- mi, mi/ si, si/ sol sustenido oitavado, sol sustenido/ mi oitavado, mi/ si oitavado, si; *Rio-abaixo*- ré, ré/ si, si/, sol oitavado, sol/ ré oitavado, ré/ sol, sol oitavado abaixo; *Natural*- mi, mi/ si, si/ sol oitavado, sol/ ré oitavado, ré/ lá oitavado, lá; *Guitarra*- ré, ré/ si, si/ sol oitavado, sol/ dó oitavado, dó/ sol, sol oitavado. Apesar dessa variedade de afinações, não encontrei nenhuma menção à afinação usada pelos artistas da *Série Caipira Cornélio Pires*.

artistas, que podiam cantar e tocar de forma mais natural, sem ter de gritar ao microfone.

Em 1927, a gravação elétrica chegara ao Brasil, facilitando as gravações. Não era mais preciso dar aquele berro, que o folclorista Paixão Cortês, tem mostrado nas suas palestras, das gravações da Casa A Elétrica, de Savério Leonetti (em 1914) em Porto Alegre.⁹

Esses ingredientes, manejados por Cornélio Pires, adicionados à organização da “Turma Caipira Cornélio Pires” desde a década anterior à da gravação, o levariam a produzir a *Série Caipira Cornélio Pires*. A coleção contava com a presença de artistas da *Turma Caipira*, que já faziam apresentações, adquirindo popularidade por onde faziam os espetáculos.

A receita de Cornélio estava definitivamente consagrada; e com ela a música sertaneja (inicialmente chamada moda de viola) [...]. Sempre vaidoso e criativo, ele queria manter-se à frente dos imitadores de suas ideias. Tinha motivos para isso. Percebendo a extrema popularidade de sua Turma e da agora chamada música sertaneja, em 1929 Cornélio Pires pensa em gravar discos e vai até São Paulo tratar do assunto.¹⁰

A partir de maio de 1929, Cornélio iniciava a sua própria produção de discos, que dispunha de numeração exclusiva dentro da gravadora Columbia. A numeração, diferente das demais dessa gravadora, contava os discos da série a partir do número 20.000. Além disso, os discos, de 78 rotações por minuto, tinham um selo

⁹ LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929.** São Borja: M&Z Computação Gráfica, 1999, p.33.

¹⁰ CALDAS, Waldenir. **O que é música sertaneja.** Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.142. “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 tema caipira, entoando-se cantigas típicas, com a apresentação de violeiros e grupos musicais – Cornélio é o precursor, com a ‘Turma caipira Cornélio Pires’, dos espetáculos sertanejos que se popularizaram depois nos circos, teatros e no rádio, tão apreciados ainda hoje, mas certamente já muito diferentes do original [...]” LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista.** São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996, p.117.

próprio, com uma cor que também destoava das demais da Columbia, era vermelho. Na série foram fixadas anedotas, desafios, declamações, canas verdes e cateretês.

Assim, em maio de 1929, saía a famosa série vermelha – os selos eram dessa cor, escritos em dourado – com numeração de 20.000 a 20.005, totalizando seis discos, com cinco mil cópias cada um, portanto 30 mil 78 rpms. Uma montanha deles, trazendo anedotas, desafios, declamações, canas-verdes, cateretês e a primeira moda de viola gravada, “Jorginho do Sertão”, recolhida por Cornélio, cantada por Caçula e Mariano.¹¹

Cornélio também demonstrava preocupação em documentar a possível tradição oral caipira. É possível notar, tanto em seus escritos como nos registros sonoros, a presença marcante do “dialeto local”. Em alguns momentos, essa característica era destacada pela oposição com a representação da fala do próprio Cornélio, ou com expressões entre aspas e escritas com “tipo gráfico diferente”.

Procedimento também muito frequente é entremear no discurso do narrador expressões típicas do caipira. Há, entretanto, entre os dois discursos, uma descontinuidade, evidenciada nas expressões caipiras aspeadas ou escritas com tipo gráfico diferente [...].¹²

Essa preocupação era percebida no trabalho do próprio Cornélio, que deixou registrada a intenção de manter, mesmo de forma escrita, as falas regionais assim como havia recolhido.

Reúno hoje em volume esses versos e outros colhidos depois, conservando-lhes as corruptelas, brasileirismos, regionalismos,

¹¹ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999, p.110. “Fazia apenas uma exigência: que o selo azul da gravadora fosse substituído pela cor vermelha, onde constasse, além das informações necessárias num selo de disco, a seguinte expressão: ‘Série Cornélio Pires’.” CALDAS, op. cit., p.143.

¹² LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas**: A caricatura na literatura paulista. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996, p.138.

defeitos de rima e, muitas vezes, má metrificação, para não lhes tirar o sabor especial e a cor local.

Conforme fizeram os caipiras, assim saem os versos.

Rimas toantes, tônicas deslocadas, métrica forçada para a adaptação das toadas, das músicas, são constantemente registradas.¹³

As possibilidades de análise abertas pela História Cultural com o uso de diferentes documentações, desviando o foco de um corpus documental exclusivo para entender determinada época histórica e as relações humanas das quais ela é palco, vêm a colaborar para a desconstrução de certos privilégios no tocante aos temas históricos. Aqui, propõe-se um mergulho em construções da cultura caipira através não só da maneira como Cornélio Pires as apresenta, mas de suas próprias interpretações nas gravações musicais. Abre-se uma reflexão sobre uma camada da sociedade que, não fosse o uso de documentos não oficiais, dificilmente poderia ser contemplada por meio de suas expressões, sentimentos e representações.

Essas novas perspectivas e influências possibilitaram a reorientação do enfoque histórico, com o desmoronamento da continuidade, o questionamento de abordagens globalizantes do real, de uma história política “evenementielle”, de corte neopositivista e em geral centrada nos estudos das elites, permitindo também o questionamento da universalidade do discurso histórico.¹⁴

Em suma, depois de formatado o último recorte para a construção desta dissertação, os principais questionamentos estão centrados no contexto em que se inseria a sonoridade caipira em 1929, na gravação dos discos da Série Caipira Cornélio Pires, como se deu o desenvolvimento e posterior divulgação dessa sonoridade no centro urbano, com o advento do rádio. Também questões relativas à representatividade do que se considera caipira, partindo das reflexões que as fontes e a bibliografia oferecem, haja vista que, em muitos momentos, apresentavam aspectos culturais.

¹³ PIRES, Cornélio. **Sambas e cateretês**. Itu - SP: Ottoni, 2004, p.09.

¹⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: História, cidade e trabalho**. Bauru - SP: Edusc, 2002, p.23-24.

Representações do cotidiano caipira nos espaços rural ou urbano muitas vezes tinham outros interesses além daquele que Cornélio Pires fazia questão de enfatizar no início das gravações, o de apresentação do folclore paulista. Dessa maneira, percebeu-se a diversidade de usos e interpretações dessa produção sonora. Como no caso das representações em forma de comédia, nas quais o caipira era representado pelo humor cotidiano, que serviam para enfatizar características como astúcia ou mesmo traçar contrapontos e visões de mundo diferentes. Dessa forma, a relação entre rural e urbano ou mesmo críticas a questões cotidianas desses espaços usavam do humor como ferramenta.

Notou-se que, para compreender melhor a cultura caipira na sonoridade, que podia ser tomada como contrassenso ao que se apresentava enquanto moderno na cidade, seria necessário desconstruir a simbologia do moderno. Assim, se tornaria possível entender sua construção e compreender o discurso dessa produção sonora naquele momento (1929-1930), interligando-a com o cotidiano de transformações de São Paulo. Percebeu-se muitas vezes também o uso da separação explícita entre espaços rural e urbano. Sendo que o uso interpretativo da apresentação desses dois espaços devia ser tomado com extremo cuidado.

A armadilha que poderia fazer crer que esses dois territórios não se relacionavam e formavam duas situações diferentes era muito grande, sendo necessário investigar eventuais causas dessa separação de percepção espacial. Assim, foi possível supor que a criação de dois espaços que não pareciam coexistir, em algumas narrações ou músicas, poderia estar ligada à questão da nostalgia.

As mudanças e a construção de símbolos de modernidade que marcavam a capital paulista desde o início do século XX transformavam a percepção do tempo, as mudanças aconteciam repentinamente. E foi assim que a apresentação de características culturais que remetiam à ruralidade, tendo também como atributo um “tempo mais lento”, pode ter sido apropriada pelo ouvinte como uma forma de contribuir para sua adequação ao novo padrão urbano. Isso porque a sonoridade consistia em uma possibilidade de estar ainda seguro, relembrando idilicamente a existência de outras construções culturais.

Outra percepção que a presente pesquisa aprofunda é a de que essa sonoridade chegava para ajudar ainda os migrantes do interior, que muitas vezes buscavam em São Paulo melhores condições de vida. Massificados na capital, a produção sonora de Cornélio Pires pôde ser apropriada por esse contingente migrante, que procurava nela, mesmo que de forma idealizada, as suas raízes. Assim, pode-se supor ainda que essa foi uma forma de apropriação que colaborou para a adequação dessa nova população na cidade de São Paulo.

Para tanto, muitas narrativas apresentavam em seu discurso a natureza, o canto dos pássaros, as festividades. Estas estavam frequentemente ligadas à religiosidade, mas tinham, ao mesmo tempo, laços fortíssimos com o profano. As fontes também marcam a idealização do trabalho no campo, com possibilidades de sucesso, sem que aquele meio necessitasse ser deixado. Assim segue a dissertação, composta por três capítulos.

O primeiro aborda questões que permitem refletir sobre o meio urbano em que as gravações aconteceram. Assim, a proposta é apresentar esse ambiente urbano composto como símbolo de modernidade, construído principalmente a partir do período republicano do Brasil. Também é tratada a questão da difusão das emissoras de rádio e sua popularização a partir da década de 1930 como importantes veículos para a divulgação das músicas caipiras.

O segundo capítulo trata da representação cultural acerca da ruralidade e da urbanidade. Com esse intuito, faz-se um exercício de reflexão baseado nos discursos de narrativas que abordam temáticas como o cotidiano caipira visto por objetos de uso, meios de transporte e sociabilidades como necessidade para existência. Além dessas, há ainda reflexões acerca de projetos políticos traçados, com o uso do caipira enquanto possibilidade de crítica e argumentação. Dentro desse contexto, busca-se examinar o encontro entre rural e urbano por meio da cultura e das questões técnicas como a gravação dos discos.

Por sua vez, o terceiro capítulo abarca questões culturais relacionadas às representações de trabalho, lazer, religiosidade e sentimentos. Destaca-se o hibridismo cultural que caracteriza o sagrado para o caipira, bem como as influências e relações estabelecidas com as formas de religiosidade. A análise focaliza ainda os significados do ato de trabalhar na cultura caipira. Além da relação

entre trabalhar e descansar, marcando possíveis particularidades dessa cultura, buscam-se alguns aspectos sentimentais representados nas narrativas que ganharam sonoridade com a gravação dos discos.

Pretende-se entender como as letras das músicas caipiras, gravadas pela “Turma Caipira Cornélio Pires” e abordadas aqui, representaram os homens, expressando a eles e ao seu mundo. A poética colocada nessas sonoridades pode ser analisada como forma de expressar uma cultura, um modo de vida que, na realidade, tinha se tornado inviável para o caipira, uma vez que a economia de exportação fazia emergirem grandes lavouras e mudava as formas tradicionais de produção das camadas interioranas.

A liberdade incidental dessa existência autárquica duraria pouco, porque logo surgiria outra forma de viabilização da economia de exportação através da grande lavoura e, com ela, a proscricção legal (1850) do acesso à propriedade da terra pela simples ocupação e cultivo, através da obrigatoriedade da compra ou de formas de legitimação cartorial da posse, que eram inacessíveis ao caipira.¹⁵

Assim surgem as características e representatividades expostas nas narrativas das canções, causos e escritos que este estudo se propõe a analisar.

¹⁵ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.348.

CAPÍTULO I – SÃO PAULO DO INÍCIO DO SÉCULO XX: CONTRASTES

Este primeiro capítulo tem como objetivo levantar algumas questões sobre a cidade de São Paulo nos primórdios do século XX. A cidade era palco das produções sonoras que representavam o caipira organizadas por Cornélio Pires, em período anterior à gravação da sua série caipira em disco. Também era espaço de acolhimento a alguns migrantes vindos do interior do Estado em busca de melhores condições.

Procura-se entender as transformações, conflitos e contradições pelas quais a capital paulista passou no início do século XX. São Paulo se dinamizava graças ao capital cafeeiro, ou seja, grande parte do investimento recebido pela cidade tinha origem na riqueza da cafeicultura, o que criava uma inter-relação entre o campo e a cidade. Na década de 1920 surgiram as primeiras emissoras de rádio, sendo que naquele primeiro momento o aparelho transmissor era um artigo pouco acessível, pois tinha um custo elevado. Porém, gradativamente, se popularizou e tornou-se um meio de transmissão e conexão da cultura¹⁶. Já na década de 1930 cresceu a quantidade de gravações de músicas caipiras e a sua divulgação pelo rádio.

¹⁶ A cultura, dominada pela indústria cultural, é responsável por tornar os bens culturais semelhantes, de modo que tanto filmes como rádios e seminários se harmonizam. A mesma indústria cultural que massifica a produção da cultura por meio de produções semelhantes relaciona-se com o mercado consumidor na criação de necessidades de consumo, produzindo, guiando e disciplinando consumidores: “O princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto por outro lado organizar antecipadamente essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e apenas como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural.” ADORNO, Theodor. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.37. Porém, a *Série Caipira* Cornélio Pires é analisada e refletida nesta dissertação como um produto da indústria cultural, no entanto, como 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 por meio da *Série Caipira* ou dos programas de rádio possibilitaram que essa produção relacionada à cultura caipira não se limitasse a um único grupo de pessoas que participavam da 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: BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre- RS: Zouk, 2012.

1.1 EM RITMO DE CRESCIMENTO

A cidade de São Paulo na década de 1930 estava em pleno processo de transformações e mudanças, já como um centro industrial. Assim, a capital paulista passava a ser uma cidade industrializada, assumindo o lema de uma urbe que não para nunca e voltada ao progresso¹⁷. Apontando uma ideia de linearidade para o desenvolvimento, São Paulo se tornava também um centro de atração de trabalhadores em busca de melhores condições de vida.

A indústria de tecidos de juta nasceu à sombra dos cafezais para fornecer invólucros nos quais se exportava o café. Utilizando matéria-prima totalmente importada, cresceu e arraigou-se no Estado de São Paulo, onde constituiu-se numa atividade complementar do setor agro-exportador, apresentando-se como uma das possibilidades surgidas na esteira desse setor.¹⁸

O café, enquanto produto de exportação, foi um dos responsáveis pelo crescimento da capital paulista. Seu processo de escoamento para outros países levou a uma concentração de interesses na capital. A estrada de ferro que ligava Santos a Jundiaí, inaugurada em 1863, possibilitava o contato da cidade de São Paulo com o interior, produtor de café, e Santos, porto escoador. Dessa forma, figurava como ponto de ligação não só dessas regiões e dos serviços que elas ofereciam, mas também de mercadorias e demais influências, tanto as que vinham do interior como as internacionais, que tinham como entrada o porto de Santos.

Crescia nesse contexto uma cidade que conectava fragmentos de diversas culturas – que, portanto, vindas de vários lugares, conviviam no território paulistano. A urbe se constituía, nesse processo, em um meio de formação populacional e cultural heterogêneo.

¹⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

¹⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder**: A trajetória em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo 1888–1934). Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, p.29.

A inauguração da estrada de ferro Santos-Jundiaí (1863) concretizou a conexão de São Paulo com o porto exportador (Santos) e com a zona produtora de café no interior do Estado. Os trilhos transportavam rápida e eficientemente o café, também traziam de várias partes do mundo, particularmente da Europa, toda uma gama de produtos e influências, gerando e dinamizando um “vetor modernizador”¹⁹.

A cafeicultura ganhava outras características. O proprietário passava a manter o controle a distância, também interessado em outros negócios e investimentos. Foi nesse contexto que muitos fazendeiros abandonaram suas residências na fazenda para cuidar das suas atividades econômicas diretamente da capital paulista. Nela o cafeicultor podia tratar de negócios, de compra e venda, brigar por melhores preços, estando mais próximo da bolsa do café e do porto escoador dessa mercadoria, ambos localizados na cidade de Santos. Essas características atraíam fazendeiros, principalmente da região do Oeste paulista, que adotavam a cidade de São Paulo como principal residência:

Entrecortando as linhas férreas que levavam à corte e ao Vale do Paraíba, ao próspero Oeste e a Santos, porto escoador da produção cafeeira, São Paulo consolidou-se como centro político e financeiro paulista. Passou a atrair levas cumulativas de fazendeiros que migravam sobretudo das fazendas e cidades do Oeste, e que se fixavam na capital buscando ascensão definitiva aos negócios da província marcada pelo movimento republicano que representava os interesses da nova área cafeeira.²⁰

Aos poucos a cidade se industrializava, graças à economia da cafeicultura, com investimentos dos fazendeiros ligados à produção dessa mercadoria, ainda em décadas anteriores a 1930. A capital do Estado era local de concretização dos sonhos dos jovens. Polo de atração de pessoas do interior, em função da difusão da ideia de que se tratava de uma cidade de oportunidades.

¹⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. São Paulo dos italianos: cultura, sonoridades, musicalidade e Adoniran Barbosa. In: MATOS, Maria Izilda de (et. al.). **Italianos no Brasil**: partidas, chegadas e heranças. Rio de Janeiro: Labimi/ UERJ, 2013, p.149.

²⁰ MARINS, Paulo César Garcez: Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.171.

A agricultura oferecia oportunidades reduzidas, sempre relacionadas à cafeicultura. A economia agrícola paulista estava tomada pela produção de café em grande quantidade, o que dificultava a existência de pequenas propriedades. Isso também prejudicava a produção diversificada no interior. Na outra ponta, a industrialização da capital paulista impulsionava a busca por ocupações variadas e exigia a criação de um mercado interno de consumo da produção industrial. Além do que, necessitava de mão de obra.

A expansão dessa nova organização e a necessidade de acompanhar o desenvolvimento econômico levavam ao interior novas demandas. Impossibilitados os trabalhadores rurais, e os pequenos proprietários, de concorrer com as produções das grandes fazendas, eram obrigados a abandonar seu modo tradicional de vida. Tomados pela economia capitalista, que impunha novas necessidades, as quais muitos deles não conseguiam suprir, as alternativas que se colocaram a esses indivíduos foram a conversão em massa em trabalhadores proletarizados no meio rural²¹ ou a migração para grandes centros urbanos.

Esse primeiro momento durará até a década de 1930, quando novas condições políticas e organizacionais permitem que a industrialização conheça, de um lado, uma nova impulsão, vinda do poder público e, de outro, comece a permitir que o mercado interno ganhe um papel, que se mostrará crescente, na elaboração para o país, de uma nova lógica econômica e territorial. A partir dos anos 1940-1950, é essa lógica da industrialização que prevalece.²²

Na agricultura, os pequenos proprietários se viam fragilizados economicamente perante a concorrência dos grandes produtores. As atividades executadas por trabalhadores que eram membros da família do agricultor se tornavam pouco viáveis. A produção agrícola diversificada, que atendia a essas necessidades imediatas, não conseguia vencer seus concorrentes, faltavam recursos para suprir essa pequena produção. Paralelamente, São Paulo acenava com diversas possibilidades de emprego, alimentando sonhos.

²¹ 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.

²² SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009, p.31.

Buscando alternativa às restrições da economia agrária, Ariovaldo Pires²³ foi um dos jovens que migrou para a capital:

Em 1926, aos 19 anos de idade, Ariovaldo Pires decidiu ir conhecer a capital do Estado – São Paulo. A produção exagerada de café e a queda que essa riqueza estava encontrando em termos de preço no mercado mundial já não ensejavam mais atrativos para os jovens interioranos, provocando verdadeiro êxodo para a sede do Estado, que, então, oferecia inúmeros estímulos para moços ambiciosos.²⁴

A cidade se tornava palco de crescimento urbano no início do século XX, abandonando assim suas características provincianas, se revelando um ambiente urbano composto de população variada, habitando moradias das mais diversas²⁵. Além disso, interferia significativamente na percepção do tempo²⁶, colocando ao trabalhador o dever de se adequar ao novo ritmo. A cidade se transformava e a otimização do tempo industrial passava a ser uma de suas características.

Tempos para entrar, sair, produzir influenciavam diretamente o espaço privado do trabalhador, ou seja, o seu lar. Seu trabalho era separado dos momentos familiares. Dessa maneira, também era regulamentado pela indústria o tempo disponível para passar com a família, ou seja, o tempo do não trabalho. Em compensação, as mulheres operárias, em muitos casos, não contavam com a

²³ “Sobrinho de Cornélio Pires, em 1928 foi levado pelo tio ao então diretor da Columbia, Wallace Downey, passando a trabalhar como seu secretário em 1929, em São Paulo. Em seguida, participou do programa inaugural da Rádio Cruzeiro do Sul, que estava sendo organizada por Wallece Downey, substituindo um artista que havia faltado, no papel de um fazendeiro caipira, tendo sido logo contratado. Ainda em 1929 estreou como compositor, com a toada *Coração*, em parceria com seu conterrâneo Marcelo Tupinambá, gravada por Januário de Oliveira. Dois anos depois, colaborou como assistente no filme *Coisas nossas*, produzido e dirigido por Wallace Downey, e, em 1932, ano da Revolução Constitucionalista, adotou o pseudônimo de Capitão Prudêncio Pombo Furtado, depois abreviado para Capitão Furtado.” MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p.35.

²⁴ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.37.

²⁵ “Se em 1920, eram 1875 novas construções; em 1930, já eram 3.922; em 1940 atingiu 12.490; em 1950, chegaram a 21.600 construções”. MORSE, M. **Formação Histórica de São Paulo**. São Paulo: Difel, 1970, p.365.

²⁶ A sociedade industrial tem como uma das suas características a disciplinarização do tempo. Dessa forma, busca-se otimizar o tempo em função da produção, negativamente a noção do ócio: “Nesse ponto, já em 1700, estamos entrando na paisagem familiar do capitalismo industrial disciplinado, com a folha de controle de tempo, o controlador do tempo, os delatores e as multas. [...] Na sociedade capitalista madura, todo tempo deve ser consumido, negociado, utilizado; é uma ofensa que a força de trabalho meramente ‘passe o tempo’.” THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.291, 298.

separação entre trabalho e lar, de forma que o seu tempo de trabalho se confundia com o tempo do lar, uma vez que eram de sua competência os afazeres domésticos e também costuravam e bordavam em casa, a fim de atender às encomendas das indústrias.

As mulheres não vivenciavam, como os homens, a polarização entre tempo de trabalho e de não-trabalho, mas enfrentavam a rotina dos afazeres domésticos e do trabalho domiciliar. Seu tempo era modelado pelo dos outros; seus horários eram os do marido, dos filhos, do patrão, do mercado, da costura e dos bordados. O tempo das mulheres caracterizava-se pela fragmentação e superposição de tarefas, porém era variado e relativamente autônomo, situando-se em um polo oposto ao do universo fabril.²⁷

Qualidade de vida diversificada também fazia parte desse cenário urbano, que abrangia desde bairros que abrigavam as elites até aqueles que comportavam os populares – imigrantes, migrantes, negros, muitas vezes remanescentes do período escravista. As correntes migratórias e imigratórias colaboraram na construção populacional da cidade de São Paulo. Foi nesse contexto que a capital paulista tomou feições, no século XX, de uma cidade com influências diversas convivendo no mesmo espaço: “Italianos, espanhóis e portugueses, e mesmo correntes menos numerosas, como a dos poloneses, passaram a engrossar, em SP, as fileiras do proletariado e do comércio, na qual a presença imigrante era notável.”²⁸

O crescimento urbano de São Paulo estava atrelado ao interior do Estado. Ficava, portanto, impossível separar campo e cidade nesse processo de crescimento urbano, que estava interligado aos acontecimentos da agricultura, principalmente a cafeeira. Refletiam no cotidiano urbano problemas advindos da lavoura. Ainda em 1918 houve crise em decorrência de intensas geadas e peste – os gafanhotos atacaram o Estado, invadindo tanto a cidade como as plantações de café. A indústria de tecidos de juta em São Paulo era um dos pontos de

²⁷ MATOS, Maria Izilda Santos. **Cotidiano e Cultura: História, cidade e trabalho**. Bauru- SP: Edusc, 2002, p.95.

²⁸ ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada do campo. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.286.

interdependência nessa relação entre o urbano e o rural, haja vista sua ligação com a cafeicultura.

O enlace entre campo e cidade, entre São Paulo e interior, colocava-se à medida que as citadas geadas e invasão de gafanhotos de 1918 ganhavam destaque no imaginário caipira representado por Cornélio Pires. Este recolheu em suas andanças pelo sertão interiorano do Estado de São Paulo farta documentação ligada à cultura caipira, inclusive catalogou a preocupação caipira em versos que davam conta dessa crise. O autor assim se explicava quanto ao seu material:

Há 25 anos, iniciei a colheita de versos rústicos, “inventados” pelos nossos caipiras para os seus fandangos, “funções”, cateretês, sambas, canas-verdes e cururus. Reúno hoje em volume esses versos e outros colhidos depois, conservando-lhes as corruptelas, brasileirismos, regionalismos, defeitos de rima e, muitas vezes, má metrificação, para não lhes tirar o sabor especial e a cor local.²⁹

“Colhida” por Cornélio, em verso, a composição transcrita a seguir foi denominada “A geada grande”. A letra relata as dificuldades cotidianas enfrentadas no meio agrícola por conta da geada que tomou o Estado de São Paulo no ano de 1918. Assim, esse fenômeno natural foi caracterizado como parte dos problemas enfrentados pelo caipira nesse período.

Em novecento e dezoito
Que não deu bão resurtado;
A 25 de Junho,
O povo foi castigado;
Ficou atemorizado,
De vê o Brasí na guerra,
Inda o castigo da giada.
Nosso povo brasileiro,
Tá cô a vida atrapaiada.³⁰

²⁹ PIRES, Cornélio. **Sambas e cateretês**. Itu- SP: Editora Ottoni, 2004, p.09.

³⁰ Ibidem, p.216.

Além da geada enfrentada naquele ano, que afetou as plantações de café, fazendo com que os fazendeiros não pagassem os colonos, a lembrança da “guerra” agravava ainda mais a crise. A situação descrita englobava todo o povo brasileiro, enfatizando a dependência da agricultura, principalmente da cafeicultura.

A preocupação com os ataques de gafanhotos no Estado de São Paulo também tocou o sentimento caipira, conforme retratado em outra letra recolhida por Cornélio Pires, com o título sugestivo de “Os gafanhotos”. A descrição desse ataque destacava como palco dos acontecimentos tanto o interior como a capital, explicitando mais uma vez a interdependência dos dois. Em primeiro plano, a preocupação com a destruição da roça e os problemas cotidianos causados. Os conflitos ficavam por conta de problemas familiares diante da crise, pois a falta de alimento, com o trabalho da família destruído pelos gafanhotos, deixava as mulheres aflitas:

Cafanhoto vinha vino,
Cafanhoto tava deceno;
Já vinha o dono da roça,
Com sua lata bateno;
Cafanhoto não se importa,
Tá chegado e tá comeno;
Oiava era só cafanhoto,
Mantimento, suverteno.

As muié ficaro triste
Ficaro aborrecida,
- “Os mantimento acabou,
Coitado do meu marido”.
Uma foi disse pra outra:
- “Isso aconteceu comigo
Cafanhoto na minha roça
Até parece castigo”

[...]
Na cidade de São Paulo
Diz que deu pra enxê a rua;
Que tapou a luz do sol,
E tapou a luz da lua;
Tá escrito no jorná,
Não é mentira nenhuma.³¹

³¹ PIRES, Cornélio. **Sambas e cateretês**. Itu- SP: Editora Ottoni, 2004, p.222- 223. “O ano de 1918 foi um ano difícil para os moradores de Campinas e do Brasil. Ano marcado pelo conflito mundial, foi um período de escassez e carestia de gêneros consumidos pelos campineiros, primeiro os importados depois os da terra: transtornos da guerra. Os soldados precisavam de víveres e eles

A industrialização ganhava espaço e, mesmo com a crise internacional de 1929, que atingiu o setor industrial com menos intensidade que o ramo cafeeiro, as indústrias conseguiram manter seu crescimento durante a década de 1930.³² A expansão destas, somada às dificuldades da cafeicultura frente à crise, criava um ambiente favorável à migração para a cidade de São Paulo. A crise de 1929 expôs ainda mais o problema agrário do país, ou seja, a concentração de terras e o modo de produção, a monocultura. A produção de café, responsável pela economia da maior parte das fazendas do Estado, era baseada no latifúndio.

Nesse contexto, travava-se um embate entre as elites na disputa por poder. Buscando atender a interesses próprios, incentivavam a rivalidade entre campo e cidade. Entre as razões estava a disputa por trabalhadores em ambos os territórios. O fator migração era motivo de acusação, por parte dos cafeicultores, da existência de um modelo de cidade que corrompia o bem-estar econômico, sendo ela a responsável pela diminuição da oferta de mão de obra nas fazendas. Aprofundavam as diferenças acusando a cidade de espaço de eclosão de desordens sociais, além de interferir na produção da cafeicultura, com a migração dos trabalhadores.

A polarização das rivalidades campo-cidade, intermediadas pela atividade industrial, apontava a cidade como a causadora “dos males” rurais, entre eles o da falta de braços, que migravam para os centros urbanos, além do custo da sacaria, elemento de exploração de “protozoários sociais”. Seriam, a esse tempo, também as cidades fontes de desordens corporificadas nas greves e manifestações operárias que se difundiram mais intensivamente entre 1917-19.³³

A economia ficava vulnerável frente a alterações que ocorriam na venda do café. Os primeiros prejudicados eram aqueles que trabalhavam a terra que não era sua. Portanto, as crises que atingiam esse produto expunham uma fratura social.

foram exportados. Ainda houve geada e depois vieram os gafanhotos. Mas, como que ratificando um pavor milenar, junto com a guerra e a fome veio a peste: a chamada gripe espanhola ou influenza espanhola.” MARTINS, Liane M. Bertucci. **Aprendendo com o passado: Campinas e a gripe de 1918.** ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina, 2005, p.01. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1335.pdf>>. Acesso em: junho de 2013.

³² MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

³³ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder: A trajetória em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo 1888–1934).** Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, p.164.

Prejudicados, os despossuídos, em vários casos, buscavam a cidade como alternativa. Assim,

A crise do café afunila toda essa gente que vem do campo para os centros maiores, mesmo porque, como é notório, no campo já estão definidos os únicos grupos que detêm o comando econômico. Fora deles é impossível sonhar com progresso, razão bastante para que jovens ambiciosos tentem a cidade grande.³⁴

Paralelamente ao mencionado crescimento da indústria³⁵ na década de 1930, o aumento demográfico da capital também manteve um ritmo acelerado, ultrapassando a cifra de um milhão de habitantes já naquela década. A fuga de pessoas de outras regiões, como as áreas rurais, é atestada por números:

No primeiro quinquênio da década de 1930 começou a inversão no quadro demográfico no Estado de São Paulo, em favor dos trabalhadores nacionais de outros Estados e originários da zona rural – pela primeira vez eles constituíram a maioria, 57%, contra 43% de imigrantes.³⁶

Tabela 1 - População da cidade de São Paulo entre 1872 e 1940

Ano	População	Taxa de crescimento(1)
1872	31.385	4,1
1890	64.934	14,0
1900	239.820	4,5
1920	579.033	4,2
1940	1.326.261	5,2

Fonte: IBGE, Censos Demográficos

(1) Taxa geométrica de crescimento anual

³⁴ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.117.

³⁵ Em 1938, a indústria paulista era responsável por 43% da produção industrial nacional, com destaque para a capital, que, já desde 1935, concentrava 58,7% das indústrias, 56,5% do operariado e 61,5% da produção industrial. SINGER, Paul. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974, p.47-51.

³⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

A tabela aponta um crescimento populacional da cidade de São Paulo constante entre 1872 e 1940, sendo que nesta última década a população registrada foi de 1.326.261.

Nesse contexto, a análise dos discursos das músicas possibilita conhecer a representação do cotidiano das pessoas comuns que fizeram parte dessa expansão no número de habitantes. Portanto, a narrativa musical é uma das ferramentas de investigação histórica acerca de setores sociais que, apesar de terem participado ativamente de um momento histórico, muitas vezes passam despercebidos. Uma das possibilidades de se conhecer o cotidiano e o caipira, por exemplo, é quando se encontram canções com caracteres narrativos que apresentam linearidade, ou seja, têm começo, meio e fim. Assim, as modas, como estudo de caso, revelam aspectos cotidianos referentes aos setores mais populares das cidades nas décadas de 1920 e 1930 que dificilmente são encontrados em outros documentos.³⁷

Além de jovens em busca de melhores condições na capital, famílias também se mudavam para São Paulo. Essa cidade se tornava, cada vez mais, no século XX, um centro de atração de pessoas, entre elas migrantes dos interiores. A capital era constituída, dessa forma, por múltiplas experiências que se agregavam, tanto da parte dos migrantes do interior e de outros Estados, como de imigrantes. A urbe apontava para a diversidade, e as marcas pessoais ou coletivas contavam com a memória como forma de adaptação.

Entre as formas de ativar as lembranças havia as características referentes à alimentação, ao olfato e às sonoridades. Sobre esta última, a gravação da *Série Caipira Cornélio Pires*, a partir de 1929, se constituía enquanto possibilidade na área da recordação. A “paisagem sonora” composta pela *série* era uma entre as várias da qual São Paulo era palco nesse período. A sonoridade também era parte constituinte da formação da capital paulista no seu processo de crescimento, marcado por relações que variavam entre mudanças e permanências.

As cidades constituem-se como territórios que condicionam múltiplas experiências pessoais e coletivas, numa trama de memórias visuais, sonoras, olfativas, gustativas, táteis e envoltas em sensibilidades. [...] Os territórios urbanos possuem

³⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

polifonia e musicalidade, compondo “paisagens sonoras”, peculiares e diferenciadas, compreendendo influências multifacetadas e específicas, numa trama que inclui mudanças e permanências, choques e tensões, confrontos e assimilações, recusas e incorporações.³⁸

Entre as famílias que migravam percebe-se muitas vezes que a situação econômica não era das mais favoráveis. Seus membros tinham de buscar sua contribuição na manutenção das despesas do lar. Assim, os filhos, mesmo os mais novos, se entregavam ao trabalho a fim de ajudar. Esse foi o caso de Raul Torres³⁹, que mais tarde tornou-se artista das rádios paulistanas. Chegou com a família a São Paulo em 1920, vindo de Botucatu, para morar no bairro da Barra Funda, na capital paulista. Entre as oportunidades oferecidas para os migrantes, Raul Torres, no intuito de auxiliar, entregava lenha nas casas do bairro. Verifica-se aqui uma cidade em transição, que se industrializava, crescia, ou inchava, e convivia com padrões ainda rústicos no cotidiano, como a utilização da lenha por muitos, fator que gerou possibilidade de trabalho para Raul Torres.

A expansão urbana possibilitou múltiplas e diversificadas experiências de trabalho: atividades temporárias e domiciliares, subemprego e emprego flutuante, bem como ampliava uma população que buscava a sobrevivência na base das ocupações casuais, de improvisação de expedientes variados, muitas vezes eventuais e incertos.⁴⁰

Enquanto a linha de ferro Sorocabana ligava São Paulo ao interior e ao litoral, o transporte urbano, heterogêneo, também contava com carroças como meio de transporte. E foram estas que garantiram emprego por mais tempo a Raul Torres,

³⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. São Paulo dos italianos: cultura, sonoridades, musicalidade e Adoniran Barbosa. In: MATOS, Maria Izilda de (et. al.). **Italianos no Brasil**: partidas, chegadas e heranças. Rio de Janeiro: Labimi/ UERJ, 2013, p.150-151.

³⁹ “Filho de espanhóis, nasceu e foi criado na cidade paulista de Botucatu, onde participava de pagodes e quermesses com amigos, cantando modas-de-viola. Para ingressar profissionalmente na vida artística, foi para São Paulo, arranjando de início emprego de cocheiro, com ponto no Jardim da Luz, mas cantava sempre que surgia oportunidade, em cabarés, circos, teatros e bares. [...] Em 1927 entrou para a Rádio Educadora Paulista (depois Gazeta), que pela primeira vez reunia um elenco popular, em que figuravam Paraguaçu, Pilé, o violinista Canhoto e Arnaldo Pescuma, entre outros. No ano seguinte, com a inauguração da Rádio Cruzeiro do Sul (depois Piratininga), foi convidado a atuar, ao lado de Paraguaçu e Arnaldo Pescuma.” MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira**: sertaneja. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p.154.

⁴⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Portugueses**: Deslocamentos, experiências e cotidiano – São Paulo - séculos XIX e XX. Bauru- SP: Edusc, 2013.

que, trabalhando com a carga de lenha, conseguiu com a prefeitura, em 1921, uma licença para trabalhar como cocheiro oficial. Garantia assim sua ocupação de entregador de lenha, porém, não mais para as residências vizinhas, e sim para toda a cidade, transportando em uma carroça tanto lenha como carvão.

Outras oportunidades de serviço surgiram na capital para esses migrantes. Após a ocupação de cocheiro, Raul Torres conseguiu uma colocação na linha Sorocabana, sendo registrado, primeiramente, como lenheiro do trem – tinha de entregar lenha em toda a extensão da Sorocabana. Mediante as características das ocupações de Raul Torres é possível encontrar fragmentos do cotidiano da cidade de São Paulo, que recebia cada vez mais pessoas.

Em 1920, dona Josefa Camacho Torres vem morar em São Paulo, no bairro da Barra Funda. Para ajudar a mãe nas despesas da casa, o caçula Raul começa a entregar lenha nas residências do bairro. No ano seguinte consegue uma licença especial da Prefeitura para trabalhar como cocheiro oficial – o equivalente hoje a carroceiro – transportando lenha e carvão para toda cidade. [...] A proximidade de sua casa com o Jardim da Luz e a Estação da Sorocabana fez com que ele conhecesse muita gente que trabalhava ali, carregando lenha para cima e para baixo, dois anos depois larga o serviço de carroceiro para ingressar na Estrada de Ferro Sorocabana, como trabalhador braçal. Seu primeiro registro seria de lenheiro de trem. Raul Torres praticamente morava no trem, pois, tinha que entregar lenha para as locomotivas em toda a extensão da linha da Sorocabana.⁴¹

Dentro dos limites da biografia de alguns artistas migrantes, como a de Raul Torres e a da família de Tônico e Tinoco⁴² (ver capítulo 1, item 1.2), consegue-se mapear algumas situações na cidade, além de ocupações oferecidas aos trabalhadores. Casos como a utilização da lenha pelos habitantes da capital, o transporte de carga feito em carroças e outras oportunidades oferecidas às classes não intelectuais, como o trabalho braçal na Sorocabana. Essa é uma das maneiras

⁴¹ FREIRE, Paulo de Oliveira. **Eu nasci naquela serra**: a história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Pauliceia, 1996, p.60.

⁴² “Dupla sertaneja formada por João Salvador Perez, o Tônico [...] e José Perez, o Tinoco. [...] A dupla estreou em disco, na Continental, em 1945, com o cateretê *Em vez de me agradecer* (Capitão Furtado, Jaime Martins e Aimoré).” MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira**: sertaneja. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p.152-153.

de perseguir características que possibilitem conhecer fragmentos dessa São Paulo das primeiras décadas do século XX.

Com a vinda de pessoas de diversas regiões, tanto do país como de outras partes do mundo, nessa cidade se constituiu uma população heterogênea. A forte atração exercida por São Paulo sobre pessoas que vislumbravam possibilidades na cidade colaborou para a formação de uma população composta por povos e culturas diversas, formando um mosaico étnico.

Surgia, assim, a preocupação com a concentração e o controle sobre a população. Os projetos urbanísticos da cidade buscavam separar as elites dos populares, de forma que estes habitavam regiões onde aquelas não tinham interesses. Além de fugir ao contato dos populares, que habitavam cortiços, simbolizando a segregação, era latente também o desejo de ter um espaço simbólico predeterminado às elites.

Em meio a uma constituição populacional heterogênea, com a chegada de pessoas das mais diversas culturas, internamente construía-se em São Paulo uma forte territorialização social. Na falta de raízes históricas que explicassem sua superioridade, e buscando uma identidade própria, as elites procuravam constituir-se enquanto classe, criando sua própria simbologia.⁴³

Frente à diversidade que passava a caracterizar o espaço paulistano, medidas foram tomadas, entre elas a projeção de bairros e sua conseqüente segregação física. Outro símbolo que indicava quem era quem nesse contexto, e que poderia conferir autoridade, devido à suposta superioridade, privilégio de alguns, o consumo passou a receber demasiada importância em São Paulo. Era o gesto de poder consumir, sem questões estéticas, mas na necessidade de comprovar a

⁴³ A constituição de classes sociais se dá mediante a coesão exposta em alguns símbolos que conseguem aglutinar seus membros em um mesmo estrato social. No geral, seguem trajetórias parecidas, enquanto classes sociais, nas quais se apontam, por exemplo, posições políticas, religiosas e representação de posição ocupada no mundo social. No oposto de uma classe que se encontra em ascensão, como a elite paulistana do período estudado, as classes sociais que têm sua trajetória em decadência também necessitam criar coesão. Dessa maneira, elas “reinventam eternamente o discurso de todas as nobrezas, a fé essencialista na eternidade das naturezas, a celebração do passado e da tradição, além do culto integrista da história e de seus rituais, porque resta-lhes, em relação ao futuro, a expectativa do retorno da antiga ordem pelo qual esperam conseguir a restauração de seu ser social”. BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre- RS: Zouk, 2008, p.105.

superioridade por meio do poder aquisitivo, um símbolo de segregação usado pelas elites:

Nesse caso, portanto, o gosto não se refere a nenhum padrão estético ou estável de excelência, típico de uma sociedade aristocrática, mas ao empenho dos recém-chegados às benesses do consumo em se diferenciar e distanciar dos menos afortunados e dos despossuídos, de cujo seio vieram.⁴⁴

Surgiram em São Paulo, com esse intuito, bairros que abrigavam as elites. Neles se concentravam principalmente pessoas que exerciam atividades financeiras, industriais e imobiliárias, além dos fazendeiros cafeicultores que residiam na capital paulista. O bairro de Campos Elísios, as regiões de Santa Efigênia, Liberdade, Higienópolis e a região da avenida Paulista eram os principais espaços ocupados por eles.

Conhecer a fisiologia urbana era uma maneira de mapear as regiões e saber exatamente quais tipos de habitantes povoavam esses espaços, facilitando, entre outras coisas, a repressão a qualquer manifestação. Ainda permitia dificultar o contato dos populares com as elites. Estas, que vivenciaram uma expansão populacional no século XX, contando com um crescimento econômico e investimentos em industrialização, mantinham desigualdades.

A diferenciação entre ruas e casas, entre espaços “públicos” e “privados”, devia ainda ser necessariamente acompanhada pela geografia da exclusão e segregação social, que acabasse separando em bairros distintos os diversos segmentos da sociedade. Privacidade, portanto, não poderia mais confundir-se com domesticidade, com os simples limites da casa, mas escapava para uma dimensão que abarcava os convívios, os vizinhos – todos sujeitos a uma mesma gramática de comportamento. Harmonizando-se as vizinhanças facilitava-se o conhecimento da fisiologia urbana – e das múltiplas “disfunções” geradas nas clivagens sociais altamente tensionadas nas capitais brasileiras, sobretudo após a

⁴⁴ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.537-538.

concentração de grandes massas populacionais nas cidades já na primeira década republicana.⁴⁵

Criava-se uma segregação social, de modo que não participavam todos os habitantes das novidades que a cidade passava a apresentar. Para tanto, o mapeamento urbano era excludente, o espaço era delimitado, expondo um conflito de interesses entre as classes sociais.

1.2 EM BUSCA DA MODERNIDADE

A capital paulista, além de polo de atração daqueles que buscavam emprego, também se tornou um centro cultural. Entre as diversas sonoridades que a invadiram, a moda de viola desembarcou em 1929. O auxílio de Cornélio Pires no transporte dessa sonoridade rural brasileira foi essencial para que ela conhecesse as gravadoras paulistanas.

Com a expansão da cidade, principalmente entre os anos de 1925 e 1926, o cotidiano da população era impactado por algo que pode ser considerado como um movimento nostálgico. Muitas das formas de lazer eram relacionadas a situações que supunham a procura do bucólico. Buscava-se, nesses momentos, a suposta tranquilidade de espaços diferentes da agitação da cidade.

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a ideia de centro de realização – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação.⁴⁶

⁴⁵ MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.136.

⁴⁶ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.11. Segundo o próprio autor, a relação entre campo e cidade não deve ser considerada como contrastante, na verdade, um atende o interesse econômico do outro, sendo sua relação consequência desse interesse: “Assim, não há um contraste entre cidade pervertida e campo inocente, pois o que acontece na cidade é gerado pelas necessidades da casse rural dominante.” (p.92)

Emergia a representação de uma cidade marcada pelos contrastes, pelas inúmeras vivências⁴⁷ e buscas as mais diversas pela sobrevivência. A linearidade histórica caiu por terra, pois foram contrastes que a capital paulista apresentou no período de metropolização, quando a ideia de modernidade ganhou um poder mágico, capaz de questionar a universalidade do discurso histórico. A cidade se construía e se reconstruía heterogeneamente, com múltiplas vivências, que deram ensejo a múltiplos discursos.⁴⁸

Entre os anos de 1925 e 1926, a metropolização da cidade, que se manifestava desde o começo do século, se acentuava. Pode-se aferir o impacto da metropolização sobre o cotidiano da cidade pela mudança das opções de lazer. A busca do bucólico como espaço lúdico aumentava. Uma burguesia de enriquecimento recente, procurando imitar o *American way of life*, via o automóvel como uma forma de escapar da vida agitada da cidade.⁴⁹

Essa busca pela forma de vida campestre idealizada colaborou para que a música rural alcançasse êxito no meio urbano, pois a sonoridade caipira também consistia em alternativa para fugir simbolicamente da “vida agitada da cidade”. Inclusive para quem não pertencia à elite, mas almejava imitar o *American way of life*, embora não tivesse condições de adquirir um carro, por exemplo. Esse era um dos meios de trazer a construção imaginária de uma paisagem que a cidade tentava abandonar como característica sua.

Além da representação de um espaço bucólico procurado no ruralismo, aspectos rurais ainda faziam parte da capital paulista. A música caipira era, portanto,

⁴⁷ Entenda-se como vivência um conjunto de ações tomadas em grupo ou individualmente a fim de sobreviver em um meio, que pode ser adverso ou propício aos interesses de determinado indivíduo ou grupo. Dessa forma, as vivências correspondem às ações tomadas no cotidiano, como afirmou Certeau: “Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas: gestos hábeis do ‘fraco’ na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores, mobilidades nas manobras, operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos.” CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis- RJ: Vozes, 1994, p.103-104.

⁴⁸ “Essas novas perspectivas e influências possibilitaram a reorientação do enfoque histórico, com o desmoronamento da continuidade, o questionamento de abordagens globalizantes do real, de uma história política ‘evenementielle’, de corte neopositivista e em geral centrada nos estudos das elites, permitindo também o questionamento da universalidade do discurso histórico.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: História, Cidade e Trabalho**. Bauru- SP: Educ, 2002, p.23-24.

⁴⁹ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.45.

um veículo de ligação com a busca bucólica, mas também expressava sentimentos que se relacionavam com o cotidiano do período.

Numa São Paulo onde o urbano e o rural se interpenetravam, o “fora” e o “dentro” se opunham e se misturavam dialeticamente. Nas grandes residências, o trabalho doméstico também poderia incluir o trato do galinheiro, da horta e do pomar, e até vendas ocasionais de excedentes desses produtos.⁵⁰

Após a produção de Cornélio Pires, de 1929, foi possível perceber as possibilidades que a música de temática rural podia trazer. Vários artistas ligados a esse gênero musical gravado alcançaram lugar de destaque:

Começava o ano de 1936. A música rural ou caipira já havia conquistado importantes espaços nos suplementos das gravadoras, estando em grande destaque, então, Raul Torres, Antenógenes Silva, Zico Dias e Ferrinho, Olegário e Lourenço, Mandi e Sorocabinha, Mariano e Caçula e Laureano e Soares.⁵¹

Perante a dinamicidade que passava a marcar São Paulo no século XX, a própria população paulistana que acompanhava a rapidez da mudança nutria o sentimento de perda. Assim, surgia o desejo de, ao menos nos momentos de lazer, ter contato com outro espaço, com atributos que se considerava que a cidade não podia mais oferecer.

O crescimento de São Paulo, enlaçado ao dinamismo econômico que a cidade assumiu graças à industrialização que se fazia presente no século XX, era uma das forças que levavam à transformação do cotidiano. Ante a crescente população que passava a encontrar em São Paulo esperança de desenvolvimento econômico, o individualismo do ser humano foi prejudicado.

⁵⁰ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: História, Cidade e Trabalho**. Bauru- SP: Educ, 2002, p.136.

⁵¹ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?** Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.54.

A cidade sentia, cada vez mais, o peso das transformações decorrentes de um sistema econômico de acentuado dinamismo, que engolfava as individualidades numa crescente multidão. Isso mudava o perfil da cidade provinciana em uma metrópole cosmopolita.⁵²

Assim, é válida a hipótese de que um espaço que se supunha perdido no tempo, com a expansão da cidade, passava a ser buscado de forma idílica. A rapidez das transformações assustava os habitantes da urbe no início do século XX, tomados de surpresa pela tecnologia, vindos das mais diversas regiões, acostumados, muitas vezes, com o ritmo lento dos antigos meios de transporte. A cidade era construída mediante os símbolos que ditavam os padrões das mudanças ocorridas repentinamente.

É impossível negar a posição de excelência dos novos meios de transporte enquanto símbolo do que se constituía enquanto moderno nas grandes cidades brasileiras. A velocidade, que alterava a percepção do tempo nesses espaços, devido à maior rapidez com que se alcançavam os destinos, levou por vezes a população à insegurança frente ao desconhecido. Não era raro que o transeunte sentisse receio quando, ao atravessar a rua, se deparava de súbito com um bonde elétrico que fazia seu percurso.

Salienta-se, nesse sentido, a multiplicidade de tempos coexistentes em uma mesma população, em um mesmo território, ou seja, em um mesmo centro urbano. E ainda há de se considerar a existência da eletricidade, que não era conhecida por todos num primeiro momento, sendo motivo de incertezas, inseguranças e curiosidades sobre o impacto que esse tipo de energia causaria no cotidiano da cidade.⁵³ Um futuro de incertezas estava aberto, e aos habitantes restava se adequar às novidades.

A capital não tinha parada, e muitas vezes a dinâmica da modernização da cidade criava problemas e oportunidades, o que poderia levar a uma mudança

⁵² TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.48.

⁵³ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

brusca da percepção do tempo. A relação controversa entre nostalgia e avanço fazia parte de uma mesma situação e um mesmo tempo histórico:

A modernização provocava reações do tipo mito nostálgico de um “pré-moderno Paraíso Perdido”. Mas essa nostalgia ia sendo engolfada pelo avanço da metrópole, criando simultaneamente mais problemas e mais oportunidades de usufruir os efeitos da modernidade.⁵⁴

A suposta modernização da capital paulista alterava o cotidiano da população, criando a necessidade de consumos, como o de remédios. A possibilidade de auferir lucros não foi deixada de lado, e a indústria farmacêutica percebeu as oportunidades que se abriam na exploração desse segmento.

As modificações pelas quais uma mesma geração passava eram visíveis e perceptíveis. A cidade era formada por uma população que buscava novas possibilidades, ao mesmo tempo que construía esse espaço. O início do século XX também foi marcado por vários momentos de tensão, em que a busca pela sobrevivência de boa parte da população estava em constante ameaça. Os trabalhadores se deparavam, com frequência, com a pauperização causada pelos baixos salários ou mesmo pelo desemprego.

A pressão patronal era exercida graças ao contingente cada vez maior de trabalhadores disponíveis, o que fazia com que o salário dos operários empregados fosse baixo. Para não perder o emprego, esses indivíduos tinham de se sujeitar aos baixos rendimentos, a fim de sobreviver em um ambiente no qual a concorrência era cada vez mais acirrada. Além da pressão exercida pela massa de migrantes e imigrantes em busca de ocupações nas indústrias, salienta-se também a precariedade da produção industrial nos primeiros anos do século XX, que tinha por vezes uma produção sazonal:

Torna-se difícil definir setor informal mesmo em períodos de expansão industrial, como o início do século XX, em São

⁵⁴ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.53.

Paulo. Nesse momento a intensificação dos fluxos migratórios manteve os níveis salariais baixos, o operariado tinha pouca segurança de manter o emprego, as novas levas de recém-chegados à cidade constantemente ameaçavam os empregados de demissão, acresce-se o caráter sazonal da maior parte das indústrias gerando expansão do desemprego e pauperismo, acirrando tensões e enfrentamentos.⁵⁵

A capital se construía e era construída, ao mesmo tempo, por essa nova população, que também se reorganizava, buscando se adequar a esse novo espaço. A readequação interferiu na organização familiar, que em muitos casos era ampla na vida rural, na qual se transmitiam conhecimentos práticos, como processos de cura de doenças. Com características sociais e culturais próprias e diferentes, os habitantes que compunham São Paulo formaram um mosaico.

Se o desenvolvimento das técnicas publicitárias era compreensível nesse período marcado por um grande salto na produção e consumo de mercadorias, a pergunta que fica, porém, é: porque tanta ênfase para os remédios? Uma razão bastante evidente para isso é que o intenso surto de urbanização, trazendo para as cidades gentes sobretudo, de origem rural, rompeu o contexto da família ampla e a cadeia de transmissão do conhecimento das ervas, tratamentos e processos tradicionais de cura. O lapso foi rapidamente preenchido pelos novos laboratórios químicos e, sobretudo, pela rapidez dos oportunistas em se dar conta da nova situação. Ademais, as próprias condições de aceleração, concorrência, isolamento, individualismo, ansiedade e a crescente carência de contatos afetivos, tinham um indubitável reflexo na somatização de indisposições, instilando o proverbial “mal estar da vida moderna”.⁵⁶

A adoção de padrões para participar ativamente do que se considerava por moderno⁵⁷ era um dos imperativos sociais. As pessoas deviam parecer modernas,

⁵⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: História, Cidade e Trabalho**. Bauru- SP: Educ, 2002, p.51.

⁵⁶ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.552-553.

⁵⁷ “Procurava-se, assim, dar ao espaço uma qualidade universal e manipulável, através da ‘racionalidade e objetividade’ da ciência, que passou a ter função chave na sua luta contra o arcaico pela ‘ordem e progresso’; caminhava-se conjuntamente ao desejo latente e generalizado de ‘ser moderno’, em que a cidade aparecia como sinônimo de progresso em oposição ao campo.” MATOS, op. cit., p.33-34.

destacava-se a “teatralização” da modernidade, considerando-se sobremaneira a forma como o indivíduo era visto pelo “outro”. Criou-se, nesse contexto, um meio de distinção social, não importando as convicções do indivíduo enquanto ser humano e agente histórico-cultural, mas a necessidade de parecer ser.

Entre as características que deviam ser assumidas para participar do padrão de modernidade estavam a maneira de andar e a prática de esportes, com o intuito de que o corpo e a mente se adaptassem aos novos ritmos impostos pela tecnologia. Embutia-se, nesse último aspecto, a transformação do corpo humano, que devia funcionar, assim como as máquinas, de modo disciplinado, produtivo e organizado. Além do que, era necessário participar da tecnologia, que criava métodos de diversão, como ir ao cinema, e aproveitar esse espaço para exibir as melhores vestes.

A utilização de objetos produzidos industrialmente se impunha para quem almejasse estar em dia com a cidade que se industrializava. Uma das comparações a que se recorria era entre o que o meio urbano e o que o meio rural ofereciam, considerando-se, dessa maneira, o primeiro como superior ao segundo. Essa forma de pensar por vezes forçava as pessoas a se adequarem aos padrões impostos pela cidade, para que fossem aceitas nas elites.

Um dos símbolos utilizados como padrão de modernidade foi o cigarro. Percebe-se que as características do “moderno” podiam estar nas atitudes e usos mais simples do cotidiano, como nesse simples objeto de uso individual. Os cigarros e charutos produzidos pelas indústrias marcavam o contraste urbano versus rural à medida que eram comparados ao fumo rústico. Havia a necessidade de marcar essa diferença. Traçando um paralelo, imagina-se o fumo industrializado como o cidadão urbano, moderno, atento à velocidade e à compreensão de um mundo técnico, industrializado. O fumo de corda, como o símbolo do rural, marcado pelo arcaico, pela ignorância frente aos padrões urbanos, alheio aos acontecimentos do mundo e às novidades tecnológicas:

O fato de que o objeto das cogitações entre os personagens seja um cigarro, também não é de menor interesse. Os cigarros ou charutos industrializados, diferentemente do fumo de corda

ou fumo de pitar, eram presenças recentes na vida urbana e se distinguiam dos hábitos tradicionais de fumar ou mascar, sobretudo relacionado com o ambiente rural.⁵⁸

Os símbolos de modernidade também impunham um padrão de vida ligado às características que eram introduzidas no cotidiano da população paulistana. Para ser moderno era necessária a adesão a uma série de preceitos, alguns impossíveis a muitas pessoas, como, por exemplo, a juventude. Ser jovem era um quesito para estar de acordo com as normas da modernidade paulistana, de forma que aqueles que já tinham passado essa fase eram desqualificados, ou tinham de inventar outros meios para se enquadrar no padrão.

Entretanto, a juventude não bastava, o corpo era alvo do “padrão moderno”. Então a prática de esportes passou a ser importante; além do que, vestir-se e saber dançar de acordo com a moda fazia parte do plano de ser “moderno”. A atividade esportiva era enfatizada enquanto forma de adestrar disciplinadamente o corpo a uma cidade industrial. Assim, a prática de exercícios visava, mediante a disciplina, agilizar as ações no tempo, adequando seu gasto de energia e seu desempenho nessa sociedade em que a modernidade também era mecanicista:

Por trás disso tudo a filosofia é: ser jovem, desportista, vestir-se e saber dançar os ritmos da moda é ser “moderno”, a consagração máxima. O resto é decrepitude, impotência, passadismo e tem os dias contados.

[...]

De par com as últimas descobertas tecnológicas, de fato como um desdobramento delas, se destacou a noção de que o corpo humano em particular e a sociedade como um todo são também máquinas, autênticos dínamos geradores de energia. Quanto mais se aperfeiçoassem, regulassem, coordenassem esses maquinismos, tanto mais efetivo seria o seu desempenho e mais concentrada sua energia potencial.⁵⁹

⁵⁸ SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.528.

⁵⁹ Idem. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.34-45.

A dinamicidade da cidade impunha ainda mudanças num tempo frenético, que se apresentavam também ao olhar do estrangeiro. O antropólogo Lévi-Strauss afirmou na década de 1930 a impossibilidade de São Paulo apresentar um mapa atualizado das suas características físicas, visto que era construída uma casa a cada hora:

Alardeava-se naqueles anos 30 que São Paulo erguia quase uma casa por hora. Por isso, de modo irônico, Lévi Strauss comenta que nessa época não se encontrava um mapa atualizado. Para o antropólogo francês, que chegara à cidade em 1935, aos 27 anos, permanecendo até 1937, acostumado com os ritmos mais lentos e pausados do crescimento das cidades europeias, o desenvolvimento convulsivo de São Paulo tornava-a selvagem, mas nem por isso feia ou incômoda.⁶⁰

Além dessa dinâmica de uma cidade que se constrói e reconstrói a todo instante, também adquiriam notoriedade os recursos técnicos que a urbe passava a ter. A possibilidade de adquirir a tecnologia que se encontrava em São Paulo não deve representar a democratização da aquisição. Ou seja, era possível ter, o que não significa que todos pudessem adquirir. Então, o cenário urbano contava com aparelhos como vitrolas, rádios, bondes elétricos, ônibus, alguns automóveis, entre outros. Mas a imagem da cidade grande nem sempre correspondia ao que se via de concreto nas ruas ou casas.

Outras imagens faziam parte da capital paulista, como as veiculadas nas salas de cinema. A diversidade, de alguma forma, também estava presente nos filmes nacionais. Entre as possibilidades, cenas do mundo rural também apareciam. É o que se pode notar no filme “Fazendo Fita”, lançado em 1935, com a participação da dupla Alvarenga e Ranchinho⁶¹.

⁶⁰ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.133.

⁶¹ “Dupla sertaneja formada em 1929 por Murilo Alvarenga [...] e Diésis dos Anjos Gaia, o Ranchinho [...] a dupla começou a se destacar em 1935, com a marcha *Sai, feia* (Alvarenga), que venceu o concurso de músicas carnavalescas de São Paulo. Ainda em 1935, a convite de Capitão Furtado, compositor sertanejo, trabalhou no filme *Fazendo fita*, de Vittorio Capellaro, em São Paulo, e, em 1936, foi para o Rio de Janeiro RJ, para uma temporada na Casa de Caboclo, de Duque.” MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p.15-16.

O compositor, radialista e produtor caipira conta que estava ensaiando o programa *Cascatinha do Gênero* na emissora quando viu dois “meninotes” passando com seus instrumentos. Abordou-os, perguntou se eram violeiros, se cantavam no estilo de Mariano e Caçula e se queriam participar de um filme. Pegos de surpresa e espertos para não enjeitarem proposta boa, disseram sim para tudo. Furtado viu logo que eles só sabiam aquelas paródias, mas que Ranchinho puxava bem a viola. “Pedi que eles fizessem pelo menos uma simples cana-verde, naquela base do ‘uai, uai acabemo de chegá’.” E assim entraram em *Fazendo Fita*, em 1935, o filme de Vitório Capellaro, substituindo a dupla convidada anteriormente, justamente Mariano e Caçula, que desistira da participação por causa do atraso das filmagens.⁶²

Capitão Furtado, na necessidade de substituir a dupla Mariano e Caçula em uma produção cinematográfica, teria descoberto Alvarenga e Ranchinho como dupla caipira.⁶³

São Paulo, que passara a atrair um número cada vez maior de pessoas, contava já no início da década de 1930 com mais de um milhão de habitantes. Além de um contingente populacional cada vez maior, surgiram vários problemas, como a violência, os delitos, mortes e miséria.⁶⁴ Os próprios meios de transporte eram alvo de críticas nessa época, por não acompanharem a expansão da capital. Os ônibus e os bondes não supriam as necessidades de transporte da cidade. Acabavam, dessa forma, figurando entre as constantes críticas feitas por seus usuários por intermédio dos jornais.⁶⁵ Percebe-se, portanto, que o desenvolvimento apresentado nesse meio urbano não incluía toda a população.

Assim, provavelmente, apesar da recente industrialização, São Paulo já não era capaz de satisfazer as necessidades de todos aqueles que viam na metrópole a possibilidade de melhorar suas condições sociais. Ou seja, o desenvolvimento não era tão progressivo e linear quanto se podia fazer crer.

⁶² NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999, p.290.

⁶³ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

⁶⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

⁶⁵ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar**: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990.

O desejo de um paraíso na terra, longe de todos os problemas que circulavam no ambiente urbano, podia ser constatado mediante o desejo de fuga, gerando uma espécie de nostalgia. Havia a crença de que em outros espaços e outros tempos as dificuldades encontradas não existiam. Na tentativa de se adaptar, a nova população urbana recorria a músicas relacionadas às questões da ruralidade, em que acreditavam inexistir conflito e reinar a felicidade.

Por fim, as referências rurais (em geral também saudosas de um “tempo melhor”) ainda estavam presentes no imaginário popular, cada vez mais rarefeitas, porém, ou então readaptadas ao universo urbano paulistano. A música sertaneja foi um veículo excepcional para dar vazão a elas e, principalmente, realizar as transições entre os dois universos.⁶⁶

A música caipira também cumpriu um papel social, pois suas temáticas, sua apreciação, possibilitava à população urbana recordar, se não uma situação ou um cotidiano vivido, ao menos o desejo de vivê-lo. Além disso, a recordação do passado, seja por meio de sentimentos nostálgicos expostos nas letras de músicas ou de outras formas, podia ter como significado a força da resistência. Esta causada pela construção e reconstrução por que a cidade de São Paulo passava sem cessar.

As ruas e as casas não envelheciam e, demolidas, davam lugar a novas casas e novas ruas que absorviam uma multidão crescente. No entanto, um cronista da época afirmava que, “para os habitantes de uma terra progressista, recordar o passado é agradável e útil [...]”. A recordação do passado pode ter, num certo sentido, a força da resistência.⁶⁷

Ou então pela migração vivida por parte da sua população no período pesquisado. Dessa forma, o contraste de tempo e espaço fazia a população urbana manter o desejo de vivenciar situações diferentes e mais tranquilas. Visto que, se a cidade apresentava a violência, a miséria e outros problemas decorrentes da

⁶⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.248.

⁶⁷ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990. p.60.

modernização e do crescimento populacional, outra cena social podia, muitas vezes, ser apreciada nas letras de músicas caipiras ou sertanejas:

Deve-se destacar a convergência de três fatores existentes na cidade desde as primeiras décadas do século, reforçados nos anos 30: o ritmo intenso e contínuo de mudanças da metrópole, a nostalgia de imigrantes e desenraizados de todos os tipos e as tradições sertanejas (aqui, no sentido de “voltadas ao interior, à natureza”).⁶⁸

São Paulo ainda não oferecia suporte para que trabalhadores de classes populares mudassem o rumo de suas vidas atuando no meio artístico. É o que se constata com a maioria das duplas sertanejas, principalmente as que precederam Tônico e Tinoco. Os cantores, trazidos a São Paulo por meio de Cornélio Pires, a partir de 1929, com a gravação dos discos caipiras, não seriam agraciados com uma vida fácil, apesar de seus dotes artísticos. A considerar os que gravaram com Cornélio Pires, pode-se perceber o cotidiano dessas pessoas a partir de suas outras atividades econômicas. A música caipira, naquela época, não possibilitava exclusividade e dedicação integral. Aliás, não era vista como fonte de renda, senão, por muitos, como curiosidade ou, pelos cantores, como uma forma de expressão artística comum.

A música fazia parte do cotidiano rural não por meio de discos, vitrolas, programas de rádio ou mesmo shows, como acontece atualmente, mas do próprio cotidiano do trabalho, das festas nas vizinhanças, nas capelas. Enfim, não era tomada como atividade profissional, mas como uma forma de alegrar, de sociabilizar na comunidade, de passar o tempo, de expor emoções, alegrias, tristezas, vários tipos de decepções, entre outras possibilidades.

Entre os caipiras de Cornélio Pires, as principais atividades econômicas exercidas variavam desde o trabalho na lavoura, no corte de cana, no artesanato rural, até as funções de motorista e cocheiro.

⁶⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.285.

Quando a música finalmente apareceu em disco no Brasil, em 1929, não havia profissionais nesse campo. Na música urbana ainda havia um ou outro que fazia disso meio de vida. Como Francisco Alves, Vicente Celestino, Paraguassu, Gastão Formenti e outros poucos mais cujos nomes não nos ocorrem no momento. Caipira, no entanto, sequer podia pensar em ganhar o pão de cada dia com vida artística. Sua arte não era considerada arte. Dentre os primeiros intérpretes, todos revelados somente como curiosidade por Cornélio Pires, havia os que trabalhavam na lavoura (Mariano, Caçula e Ferrinho), um que era motorista (Zico Dias), outro que fazia corte de cana (Bastãozinho), um artesão rural (Arlindo Santana) e um cocheiro com ponto no Jardim da Luz em São Paulo (Raul Torres).⁶⁹

A década de 1940 marcou a migração à cidade de São Paulo da dupla caipira que se tornaria um sucesso. Tônico e Tinoco, junto à sua família, chegavam à capital paulista em 1941. A chegada desses migrantes possibilitou que várias características de São Paulo nesse período fossem traçadas nas canções. Elas surgiram quando foi colocado o contraste entre o rural e o urbano, criando, mediante as comparações, a sensação de que São Paulo era um planeta diferente e não mantinha contatos.

O meio de transporte oferecido, por exemplo, estava entre os problemas constatados pela família de Tônico e Tinoco, a família Perez. Perceberam a complexidade da organização urbana na necessidade de usar transporte para se locomover pelos espaços urbanos. Nota-se, nesse ponto, que o estranhamento à necessidade de um meio de locomoção advém de um modelo de organização e de vida diferente.

No meio rural, existiam necessidades distintas, que muitas vezes não demandavam tamanha movimentação diária para ir ao trabalho, por exemplo. Trabalhar não era um ato fechado em si, muitas vezes o local do trabalho era o mesmo da moradia. Também as ferramentas de trabalho eram diferentes, não se usava a enxada com a mesma frequência nem para o mesmo tipo de serviço na cidade. Enquanto o emprego no interior estava relacionado à agricultura, na cidade, o meio econômico era outro. À família de Tônico e Tinoco restava o trabalho braçal: o pai se tornou faxineiro, as irmãs foram buscar trabalho nas casas como

⁶⁹ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.70.

domésticas. Havia ainda a possibilidade de prestar serviço na construção civil, ou então limpar terrenos e chácaras, entre outras atividades.

Recém-chegada a São Paulo, não foi fácil para a família Pérez se adaptar, em 1º lugar, à confusão da cidade, onde para tudo era necessário pegar condução. E depois, porque tinham que trocar o velho cabo de enxada por outros trabalhos, que nunca haviam feito. O pai virou faxineiro numa padaria, as irmãs empregadas domésticas, Tinoco foi trabalhar num depósito de ferro velho e depois na construção de prédios, como servente de pedreiro. Tônico “teve mais sorte”, lembra o irmão, foi capinar chácaras em Santo Amaro.⁷⁰

A migração, de certa forma, não proporcionava uma melhora imediata de vida. E o fato de terem de cumprir trabalhos braçais permite notar a cidade como espaço que privilegiava os habitantes de uma elite mais instruída, ou seja, escolarizada. Dessa forma, é possível detectar a separação, naquela época, entre trabalho manual e trabalho intelectual. Restava à família de migrantes caipiras, considerados desqualificados intelectualmente, o trabalho manual. Assim, a cidade em ritmo de crescimento gerava contrastes sociais, em meio ao surgimento e expansão da tecnologia.

No que se refere às técnicas que ingressavam na urbe, o surgimento da radiodifusão era o símbolo da modernização da capital paulista⁷¹. Porém, antes do rádio e sua programação, tema abordado no próximo item deste capítulo, já havia a venda de músicas gravadas. A comercialização se devia à execução em gramofones, e posteriormente em vitrolas, que funcionavam captando o som de discos 78 rpm e exibindo sua sonoridade. O hábito de escutar músicas em casa entre aqueles que tivessem condições de adquirir o aparelho chegou ainda antes do rádio. E foi com a fixação nesses discos que a música caipira desembarcou em São Paulo, quando era impossível sonhar com um programa de rádio que executasse esse gênero musical.

⁷⁰ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999, p.303.

⁷¹ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar**: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990.

1.3 COMUNICAÇÃO MODERNA: O RÁDIO

A partir do começo da década de 1930, um importante meio de comunicação tornou-se mais popular, o rádio. A tendência era que seu público ouvinte aumentasse cada vez mais, fazendo com que a transmissão passasse a ser um meio de difusão cultural, inclusive musical. Com a sua popularização, o rádio abarcava outras serventias além da informação e do mero entretenimento descompromissado. Assumia o papel do contato humano, que havia se perdido na avalanche de transformações que tomavam as grandes cidades como São Paulo. Entre elas, falta de laços humanos, do contato próximo, do trabalho realizado com a família, em contraste às características das pequenas propriedades do interior, de onde muitos tinham vindo.

Além disso, a falta de tempo para se relacionar com os mais próximos fez com que as relações entre humanos fossem trocadas pela relação entre humano e máquina. Nesse caso, esta última era representada também pelo rádio, além do cinema e das imagens de revistas. O desgaste que as relações humanas podiam causar era facilmente resolvido na sua troca por um meio mecanicista, que, em caso de se tornar irritante, poderia ser desligado.

O fato de eles não serem de carne e osso, mas reproduções fotográficas, imagens de cinema ou vozes de disco e rádio só ajuda nesse processo já que a imagem fica resolvida num clichê visual ou auditivo e a estrutura psicológica num personagem típico, o que os torna por isso imensamente mais fáceis de assimilar do que quaisquer pessoas concretas, com suas contradições, complexidades de comportamento, mudanças constantes ditadas pelo humor da saúde ou idade.⁷²

Vários questionamentos surgiram em torno do rádio, ligados principalmente aos filósofos da Escola de Frankfurt. Entre as reflexões, podem-se destacar:

⁷² SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio, p. 592. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - Da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Regressão auditiva das massas [...]? Degradação da forma musical – como querem alguns (mas nem todos!) próceres do modernismo brasileiro? Ou multiplicação infinita dos usos criativos ou inventivos da cultura das pessoas comuns, forçadas a representar seu cotidiano por meio da linguagem chula e do lirismo anárquico?⁷³

O rádio é visto nesta pesquisa como possibilidade de divulgação cultural que se integrava à cidade em frequente expansão. Era um símbolo da tecnologia, da modernidade, apresentado no meio urbano em transformação. Um veículo de comunicação que na década de 1930 começou a entrar no cotidiano da população, a qual acessava, por ele, as canções mais popularizadas do período analisado. A música caipira acomodou-se bem ao disco e ao rádio nessa época. Dessa forma, este último foi aos poucos se tornando participante da vida cotidiana dos apreciadores dessa musicalidade.

Nos seus primórdios, o rádio não era considerado um meio de comunicação que deveria buscar atender aos anseios populares. Seu projeto político era diferente daquele que tomou corpo na década de 1930. Os primeiros decretos de radiodifusão caracterizavam sua função como exclusivamente educadora, inclusive os nomes das emissoras refletiam esse objetivo, pois muitas incluíam o adjetivo “educadora”. Mais que um projeto de radiodifusão, é possível constatar um projeto de política a nível nacional, que buscava “civilizar” a nação por meio da veiculação cultural considerada civilizada por um estrato da sociedade. Este, aliás, tinha o controle exclusivo da radiodifusão na década de 1920.

Era latente o desejo pelo “progresso” do país, e, para isso, o rádio foi usado como forma de mostrar que o Brasil contava com tecnologia de informação, e que esta podia ser usada em favor da propagação da “civilização”.

Os princípios educativos na realidade estavam relacionados a um difuso projeto nacionalista e “civilizatório”, que necessariamente levaria ao progresso da nação. O rádio seria, então, o instrumento privilegiado para educar e “civilizar” o povo brasileiro.⁷⁴

⁷³ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.14.

⁷⁴ Ibidem, p.49.

Ter a possibilidade de escutar um programa transmitido pelo rádio em seus primórdios, na década de 1920, não era tarefa fácil. O aparelho transmissor não era acessível a toda a população e as rádios não podiam dispor do meio propagandístico como forma de financiamento da sua programação. As finanças das transmissoras de rádio eram compostas por doações de associados, que tornavam possível a sua existência. Para ter acesso às programações, era necessário frequentar um dos clubes possuidores de aparelhos de recepção radiofônica.

A legislação proibia a veiculação de propaganda pelo sistema de radiotelephonia, o que levava as estações a se valerem do recurso financeiro das mensalidades para sua sustentação. Isto tornava a prática do rádio-amadorismo restrita a pessoas de posse. [...] Num primeiro momento, um dos caminhos para ouvir uma programação de radiotelephonia era frequentar um desses clubes possuidores de aparelhos receptores.⁷⁵

Os radioamadores que aderiam e financiavam a existência das sociedades radialísticas eram fiéis aos seus clubes. Dessa forma, dificilmente ouviam o que outra sociedade emissora de rádio transmitisse.

Além da necessidade de financiamento privado para seu funcionamento, havia ainda a dificuldade em adquirir o aparelho transmissor. A posse do equipamento também passava por um problema de colocação social, afinal de contas, seu custo na década de 1920 era altíssimo para uma família de trabalhadores. Enquanto o aparelho de rádio custava em média 1:200\$000 réis, o salário de uma família de trabalhadores estava em torno de 500\$000 réis. Um dos símbolos da modernidade custava pouco mais que o dobro do salário ganho por uma família de trabalhadores.

Percebe-se, portanto, que o projeto político proposto pelo rádio em seus primórdios era socialmente seletivo. Assim, não atendendo a todos os habitantes da cidade, a tecnologia, a modernidade e o que se poderia considerar como progresso nos meios de comunicação para o período eram extremamente restritos. O rádio atendia à elite e, pelo que se percebe, consistia em objeto de uso que favorecia a

⁷⁵ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.27-28.

diferenciação social. Tanto que, no período posterior, quando o rádio começava a se popularizar, surgiram algumas reclamações de teor classista.

O rápido processo de desenvolvimento desse meio de comunicação de massas, vulgarizador da cultura, encontrava sempre resistência no meio de certos ouvintes de “mais gosto”: Para tais ouvintes, o rádio em São Paulo encontrava-se em verdadeira decadência do ponto de vista artístico. Pois, para eles, o rádio só transmitia sambas, fox, tangos, emboladas e quase nada de Guiomar Novaes, Alonso Fonseca, como até há alguns anos se dava.⁷⁶

Na década de 1930, o acesso ao aparelho de rádio passou por modificações. Algumas mudanças ocorreram nesse período, em São Paulo, como a chegada da iluminação e outras técnicas mais avançadas. As lojas perceberam a possibilidade de auferir mais lucro com a venda do aparelho receptor, o que contribuiu para o início da popularização dessa mercadoria. Os rádios eram demonstrados nas casas daqueles que se interessassem em adquirir o aparelho. As lojas revendedoras possibilitavam que a compra fosse feita a prestações, facilitando, dessa maneira, a aquisição desse bem, símbolo da modernidade.

Em menos de uma década, o preço do aparelho caiu consideravelmente, e operários passaram a adquiri-lo. No ano de 1932 um rádio custava em torno de 80\$000, enquanto o salário de uma família de trabalhadores tinha uma média de 500\$000 mensais.⁷⁷ Considerando que a compra poderia ser parcelada, a possibilidade de ter um aparelho receptor de rádio em casa se tornou uma realidade, diferentemente do cenário verificado na década anterior.

A “Revolução de 1932” também foi responsável por popularizar o rádio. A transmissão radiofônica foi utilizada a serviço dos constitucionalistas na capital paulista. A Rádio Record e a Rádio Cruzeiro do Sul foram as responsáveis pela veiculação da causa constitucionalista pelas ondas radiofônicas. Assim, se difundiu o hábito da escuta das rádios, a fim de receber informações sobre os rumos que tomavam o conflito. Ao transcorrer da década de 1930, o rádio estava se

⁷⁶ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar**: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.121.

⁷⁷ *Ibidem*.

popularizando cada vez mais, e abandonando suas características exclusivamente educacionais propostas nos primeiros decretos ordenadores da radiodifusão no Brasil, na década anterior.

As rádios adotaram um estilo comercial, que requeria, para sua sustentação, audiência cada vez maior. Essa necessidade levou à criação de programas populares, que aos poucos foram ocupando o espaço dos elitistas. Durante o governo Vargas as rádios foram utilizadas com objetivos políticos. Como já foi abordado, as rádios paulistas Cruzeiro do Sul e Record utilizaram sua programação para defender a causa constitucionalista em 1932. O presidente Getúlio Vargas se aproveitou da popularização que esse meio de comunicação ganhava. Assim, mesmo abrindo espaço à radiodifusão, mantinha controle sobre o meio:

Na realidade, durante os quinze anos de poder, as relações de Vargas com o rádio e o artista e a música popular foram muito ambíguas e de difícil análise. Se de certa forma ele concedeu espaços palpáveis, permitindo a expansão desses setores, ao mesmo tempo procurou dominá-los pela censura e coerção.⁷⁸

Ainda em 1932 o sistema de radiodifusão ganhava mais um aliado na luta pela popularização da programação. A nova legislação reguladora da transmissão, ao contrário das normas que vigoravam até então, passava a permitir a veiculação de propagandas, pelo decreto nº 21.111 de 1º de março de 1932. Esse fato viria a alterar o objetivo do rádio, visto que, enquanto era fruto de sociedades e sobrevivia de mensalidades, interesses comerciais não podiam interferir na programação. O que possibilitava a manutenção do projeto ditado pela elite, que podia financiar uma rádio que visava a “educação”. Ressalta-se que os assuntos abordados eram aqueles que os financiadores particulares das programações julgassem importantes em termos de educação.

A partir da comercialização das transmissões, porém, os interesses tornavam-se diversos daqueles do período anterior. Criou-se a necessidade de agradar a um público cada vez maior, a fim de que os ouvintes apreciassem também

⁷⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.64.

as publicidades dos produtos que financiavam os programas. Assim, quanto maior a audiência, mais ouvintes conheceriam as mercadorias anunciadas, e quanto mais conhecidas fossem, maior seria a vendagem.

[...] introduzida a publicidade no rádio, através do decreto-lei número 21.111 de 1º de março de 1932, colocava-se a necessidade de falar ao público mais amplo, ou seja, mais do que dirigir-se ao público que ouvia rádio, tratava-se de se dirigir àqueles que poderiam ser atingidos pelo anúncio.⁷⁹

Dessa forma, quanto maior o tempo das transmissões, maior a veiculação de propagandas. Isso levou a uma ampliação do tempo da radiodifusão. Outras programações e camadas da sociedade passavam a ser visadas pelo rádio a partir da sua programação comercializada. Assim, foram ganhando espaço os programas caipiras e regionais, objetivando a audiência do público apreciador dessas sonoridades. Nomes como Raul Torres e Cornélio Pires se sobressaíram nos programas de rádio, apresentando músicas regionais como emboladas, toadas sertanejas, sambas, entre outras novidades. Emergia também a representação do caipira por intermédio da sua estilização em piadas e causos.

[...] Raul Torres, que durante algum tempo apresentou um programa na rádio Cruzeiro do Sul, Torres e os Sertanejos, depois Embaixada dos Torres, com “emboladas, toadas sertanejas, sambas e novidades”. Inicialmente no horário noturno (às 19:30 horas ou depois), passou em seguida para a parte da tarde (entre 13 e 14 horas). Eventualmente, a dupla Laureano e Soares, bastante conhecida, apresentava um quarto de hora de modas de viola. Cornélio Pires passou a fazer um programa diário as 18:30 h. pela Difusora de São Paulo, “narrando piadas e causos, transmitindo gravações musicais de fundo humorístico”. Enquanto isso a Rádio Cultura, dia sim, dia não, apresentava, das 13 às 13:30 h, um programa caipira, intercalado com um outro de uma orquestra húngara.⁸⁰

⁷⁹ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40.** Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000, p.135-136.

⁸⁰ Ibidem, p.141.

Outro projeto do qual o rádio participou foi a difusão da ideia da cidade de São Paulo como símbolo do progresso. As elites buscavam trabalhadores ordeiros, que vivessem em função disso. Para tanto, deviam acompanhar a cidade, que praticamente não descansava, pois se fazia crer que a capital paulista era a responsável por produzir a riqueza de todo o país. E para que tal imagem fosse construída e fincasse raízes, nada melhor que um meio de comunicação que, na década de 1930, se tornava mais popular:

O rádio se coloca em plena adequação com a imagem de uma cidade que trabalha, de uma cidade que acorda cedo com marchas de alerta, que produz a riqueza do país. Enfim, dava-se sentido ao jargão da locomotiva “que puxa os vagões velhos e atrasados da federação” por causa de seu trabalho que se inicia desde o raiar do dia.⁸¹

O rádio passava a ser, na década de 1930, portanto, o grande porta-voz das mudanças pelas quais a capital passava, mesmo considerando a questão do tempo. A velocidade do tempo mudava de acordo com as necessidades do trabalho. Tempo movido pela hora da entrada e da saída do trabalho, tempo de mudanças constantes entre construções e demolições difíceis de acompanhar, o tempo da programação radiofônica. Também o tempo da transmissão publicitária, e a necessidade de, nesse determinado período, fazer o ouvinte crer que precisaria comprar a mercadoria anunciada. Assim, o rádio se tornava a cada dia mais integrado ao cotidiano de parte da população e adaptado ao ritmo e ao tempo industrializado.

Também jogos de futebol e lutas, além de notícias e da programação cotidiana, faziam com que o rádio oferecesse lazer à população. O lazer podia estar circunscrito ao âmbito do rádio ou então nas reuniões organizadas em alguns lugares com a finalidade de apreciar a programação transmitida. Importantes centros de concentração de pessoas para escutar rádio eram os salões de “vendas”⁸². Assim, o lazer estava garantido, tendo como ponto principal a radiodifusão, mesmo àqueles que, não obstante a maior facilidade em se adquirir um rádio na década de 1930, ainda não tinham acesso ao aparelho. Afinal, as reuniões nas vendas traziam

⁸¹ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.82.

⁸² Ibidem.

a oportunidade da conversa informal, da troca de informações cotidianas, das discussões em torno das notícias, da torcida em conjunto ou adversária nas transmissões esportivas, entre outras possibilidades.

O rádio e a influência da sua programação se faziam sentir, portanto, por meio das citadas escutas coletivas, atingindo mesmo quem ainda não possuía o aparelho transmissor. Os programas de auditório também foram uma maneira de aumentar a participação do público na transmissão radiofônica. A atração, responsável por apresentar artistas ao público, se completava com a interação do ouvinte por meio da presença no auditório.

Mediante esse tipo de relação com o ouvinte, o rádio adentrava o cotidiano do paulistano. O auditório representava mais que simplesmente a oportunidade de escutar seus artistas e locutores preferidos, era a possibilidade de vê-los. Dessa forma, era possível olhar os gestos, os movimentos e a vestimenta do ídolo. Quem sabe até realizar o desejo de tocá-lo, ser visto ou fazer-se de alguma forma escutar.

Os programas de auditório eram um sucesso, e esse formato permitia ainda que aqueles que não tinham rádio participassem de outra forma da dinâmica do meio.⁸³ Para o público, os auditórios eram, muitas vezes, o espaço onde seria possível apreciar os artistas, antes conhecidos apenas por comentários de terceiros e pelas escutas coletivas do rádio. Ou então os auditórios se tornavam, para os que não tinham acesso ao aparelho transmissor, a possibilidade de que a programação radiofônica participasse de alguma forma do seu cotidiano. Estabelecia-se naquele mesmo espaço, ao vivo, a relação já estabelecida com os que possuíam aparelho de rádio, e então ambos podiam acompanhar seus artistas, músicas e ídolos preferidos.

Salienta-se que o rádio, enquanto meio de comunicação moderno, haja vista a velocidade que aplicava ao conceito de informação na época, ainda não representava a possibilidade de profissionalização aos artistas musicais. Muitos deles, para sobreviver, tinham de transitar por inúmeros gêneros musicais. Outros mantinham algum tipo de emprego fora do meio artístico, uma vez que este não provia o necessário à sobrevivência.⁸⁴ Percebe-se, portanto, que a maioria dos

⁸³ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40.** Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000.

⁸⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

artistas musicais não podia ser considerada, como hoje, profissional. Nessa situação, era impossível que se dedicassem com exclusividade à música.

O rádio pode ser considerado um importante meio de divulgação da música caipira no ambiente urbano, ou um desarticulador da cultura caipira, que passava a ser parte da indústria cultural. Assim, questiona-se a relação entre a música caipira, trazida do meio rural para a cidade, e o rádio. Nesse sentido, busca-se refletir sobre tal relação pensando a cultura como algo em constante mudança, fugindo dos aprisionamentos e formas a que é submetida. Com a mudança no articular-se em sociedade por parte de uma determinada ala desta, a maneira de ver e interpretar o mundo também tende a sofrer modificações. Muitas vezes essas mudanças contêm características remanescentes, havendo, portanto, uma rearticulação entre o que era e o que é.

A música caipira na cidade passou por essa rearticulação. Estava em um novo ambiente, e passava a ser vista de outra forma, com outros objetivos:

Considerar o rádio simplesmente como desestruturador da chamada “cultura caipira”, por um lado, equivaleria a considerar esta como algo fossilizado, imutável, apreensível apenas através de alguns produtos, já descaracterizados no momento mesmo do seu registro. Se, ao contrário, considerarmos a cultura enquanto modo de vida, expresso num conjunto de símbolos e valores compartilhados que permite a seus membros atribuir sentido às suas ações e ao mundo em que vivem, enxergaremos permanências e mudanças num constante “rearticular-se”.⁸⁵

Já na década de 1930, em meio à popularização dos programas radiofônicos, a música caipira alcançou seu espaço nas ondas de transmissão. Programas do gênero adentravam as rádios paulistanas, apresentando, além de músicas regionais, caipiras, quadros de humor e narrações de causos.⁸⁶ Dessa forma, o rádio colaborava, mediante sua programação, para que a música do interior com raízes caipiras invadisse as casas na cidade de São Paulo:

⁸⁵ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40.** Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000, p.18.

⁸⁶ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

Outro tipo de mensagem que passou a ser enviada para determinados setores foi a chamada música sertaneja. Os programas sertanejos que incorporaram parte das manifestações da cultura rústica caipira, somando elementos da cultura urbano-industrial, foram divulgados primeiramente pelo disco e depois complementado pela rádio.⁸⁷

Parte da população paulistana que tinha acesso ao aparelho transmissor de rádio estabelecia com o meio uma relação cotidiana que modificava sua percepção do mundo. Possivelmente o público da música caipira na cidade não era exclusividade de um único grupo social. Se havia os migrantes caipiras que de alguma forma tinham a oportunidade de acompanhar a programação do rádio, seja mediante a compra do aparelho, da escuta em outros ambientes ou mesmo dos comentários a respeito dos programas, não eram os únicos ouvintes dessa modalidade artística. Porém, tinham sua parcela de importância na fixação desse gênero musical na capital paulista.

A crise de 1929 teve efeitos no crescimento de cidades como São Paulo. Uma das possibilidades de consumo da música caipira estava na própria migração de interioranos. A intensificação da “crise da agricultura” após 1929 acirrou o êxodo do interior para a capital, ensejando um mercado artístico bem mais alentado para quem tivesse público certo.⁸⁸

A cidade, que no século XX passava por transformações e deixava as características provincianas, formava um público apreciador de música caipira. Os ouvintes podiam ter nessa sonoridade um panorama diferente do ambiente agitado da urbanidade. Assim, impulsionava o surgimento de recordações, estilizadas, de um passado social mais harmônico, por intermédio das características das representações do rural.

Ainda acerca das possibilidades do ouvinte, é possível que os próprios habitantes da urbe vissem no discurso da música caipira a oportunidade de extravasar as críticas aos problemas urbanos. O jeito simples e acaipirado de narrar situações cotidianas criava um contraste entre campo e cidade que levava à reflexão sobre as mazelas dos grandes centros urbanos. Dessa maneira, muitas músicas,

⁸⁷ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar**: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990, p.125.

⁸⁸ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.60.

mesmo com representação de um modo caipira, eram dirigidas ao público da cidade, em específico:

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. Mesmo quando a sátira não constitui o objetivo imediato da composição do caipira, isso não impede que sua produção seja veiculada no meio urbano enquanto tal.⁸⁹

Os programas e as músicas veiculadas no período posterior ao decreto que permitia ao rádio envolver-se na seara publicitária passavam a ser constituintes da experiência cotidiana dessa população. A relação que aos poucos era traçada entre os artistas e o público, a criação de novos astros e o desejo do público de poder conhecê-los, todos esses aspectos podiam ser observados no espaço urbano. Aos poucos, a expansão do rádio nos lares paulistanos fazia emergir novas necessidades, por meio das ações de publicidade realizadas, bem como nova noção de tempo. Com os horários fixados, estabelecendo-se o período entre o início e o término daquela atração preferida, e as propagandas veiculadas entre um programa e outro, a relação com o tempo se tornava mediada pelo rádio.

A programação caipira trazia características contrastantes se considerados os aspectos da cidade, criando o sentimento de nostalgia e a frequente procura por um paraíso no espaço rural. Para extravasar a tensão diante da dureza do cotidiano do trabalho urbano, surgiu um ideal de vida simples, ou algumas vezes rústica, relacionada ao que poderia ser a vida no campo. A cidade era representada de forma artificial, tanto nos programas como em muitas narrativas e discursos musicais. A percepção dessa artificialidade só era possível graças à comparação que se criava com o espaço rural. Este último podia se apresentar enquanto possibilidade de refúgio frente às problemáticas que a cidade apresentava.

⁸⁹ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40.** Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000, p.160.

Dessa forma, a representação de um território no qual se idealizava a virtude dos valores como lembrança apontava para a possibilidade de criticar a vida na urbe.

Assim, refugiar-se desse inferno no campo ou na costa já é uma visão diferente do simples contraste entre a vida rural e a urbana. Trata-se, naturalmente de uma visão de rentier: o campo fresco, no qual o poeta se refugia não é o do agricultor, e sim o do morador desocupado. As virtudes rurais permanecem como lembrança [...].⁹⁰

O campo era marcado pela ideia de proximidade com a natureza, e em várias oportunidades ganhava destaque a noção de que não existiam conflitos sociais:

A utilização de um modo de falar caipirado procurava dar sentido a uma visão idílica do mundo rural, com seus prazeres simples, referidos a uma atitude contemplativa da natureza – distanciando, portanto, do duro trabalho cotidiano dos seus habitantes. A oposição campo/cidade também se situava no terreno dos valores, opondo a pureza rural ao artificialismo urbano, como no cateretê Racha-Pé, de Fernando Magalhães (gravado por Paraguassu em 1930) [...].⁹¹

Entre os programas do segmento caipira, destacava-se o “Cascatinha do Gênero”, comandado pelo Capitão Furtado e por Celso Guimarães. Esse programa adquiriu representatividade social ao levar para o cenário do rádio diversas duplas desconhecidas, que concorriam entre si numa disputa que classificaria as melhores. Nesse contexto, com o programa “Cascatinha do Gênero”, nascia o famoso formato de programa de calouros:

⁹⁰ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.82.

⁹¹ DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar**: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40. Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000, p.38.

Os precursores da imagem do “calouro” (no sentido de iniciante; imagem retirada dos alunos ingressantes no tradicional curso de direito do Largo São Francisco) em São Paulo foram Ariovaldo Pires (sobrinho de Cornélio Pires, mais conhecido no meio artístico e radiofônico como Capitão Furtado) e Celso Guimarães no programa de variedade “Cascatinha do Gênero”.⁹²

Foi ainda o programa “Cascatinha do Gênero” considerado uma das mais famosas atrações sertanejas no início da década de 1930, veiculado pela rádio São Paulo, responsável por alçar à fama no meio da música caipira a dupla Alvarenga e Ranchinho.⁹³

Antes do sucesso em “Cascatinha do Gênero”, Capitão Furtado já participava da vida artística nos programas de rádio. Foi ele quem introduziu uma representação da figura do caipira no rádio. Na Cruzeiro do Sul escrevia roteiros que ele próprio interpretava.⁹⁴ Também na década de 1930, o cantor Sorocabinha, da dupla Mandi e Sorocabinha, tinha um programa próprio na rádio Difusora⁹⁵, sendo então mais um exemplo de artista caipira no meio radiofônico na cidade de São Paulo.

Já na década de 1940 a música sertaneja tinha um espaço mais consolidado, do qual não dispunha em um período inicial – basta lembrar que Cornélio Pires teve de autofinanciar a produção dos primeiros “discos caipiras”. Algumas duplas alcançaram sucesso no meio sertanejo, entre elas Alvarenga e Ranchinho, além de Raul Torres e Serrinha, e novamente um programa comandado pelo Capitão Furtado foi destaque no cenário urbano. O nome era “Arraial da Curva Torta”, lançado em 1939, responsável por descobrir a dupla que posteriormente se tornou a primeira a alcançar sucesso nacional, os “Irmãos Perez”, mais tarde batizados de Tônico e Tinoco. Esse mesmo programa também descobriu a apresentadora Hebe Camargo, que na época cantava com sua irmã, formando a dupla caipira Rosalinda e Florisbela.

⁹² MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.80.

⁹³ TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo - 1924–1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990.

⁹⁴ NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira: da roça ao rodeio**. São Paulo: 34, 1999.

⁹⁵ MORAES, op. cit., 2000.

“Arraial da Curva Torta” era um programa de rádio que visava também conquistar o público caipira migrante. O próprio nome do programa remete a uma situação do interior rural, uma festa popular específica. “Arraial” era o lugar que servia de acampamento às tropas, onde também se realizavam festas repletas de barracas de comidas. E, para finalizar, “da Curva Torta”, ou seja, um arraial que ocupava um espaço qualquer, indefinido, em algum lugar comum.

Ariovaldo Pires chega a São Paulo e cria o programa radiofônico exato para essa população deslocada do interior: Arraial da Curva Torta, levado todos os domingos de 17:30 às 18:30 h. pela Rádio Difusora, PRF-3, emissora fundada cinco anos antes na capital paulista e com estúdios em Sumaré.⁹⁶

Faz-se necessário lembrar, como já foi abordado anteriormente, que nesse período os artistas tinham dificuldade em se sustentar atuando exclusivamente nesse meio, tendo, na maioria das vezes, de se ocupar de outros trabalhos para sobreviver. Ao que parece, a situação estava mudando, e Tônico e Tinoco, graças ao sucesso alcançado, traçavam uma carreira baseada no profissionalismo, ou seja, viviam do meio artístico.

De todo modo, só em 1943 surgiria a primeira dupla caipira conhecida nacionalmente, sempre impulsionada pelo binômio rádio–disco: Tônico e Tinoco. Descobertos no programa de Capitão Furtado, “Arraial da Curva Torta”, os irmãos Perez foram rebatizados [...] pelo apresentador, iniciando uma carreira vitoriosa com expressiva vendagem de discos durante décadas.⁹⁷

O rádio havia expandido seus horizontes junto aos artistas que representavam a música caipira. Sua programação já possibilitava encontrar cantores e torná-los conhecidos, como no caso de Tônico e Tinoco.

⁹⁶ FERRETE, J. L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja? Rio de Janeiro: Funarte, 1985, p.60.

⁹⁷ MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p.246.

CAPÍTULO II – REPRESENTAÇÃO DA CULTURA CAIPIRA

Este capítulo apresenta um enfoque nas questões relacionadas à organização, reprodução, ou mesmo idealização de situações que remetem à cultura caipira a partir das questões ligadas aos meios rural e urbano, através da produção da Série Caipira Cornélio Pires. Percebe-se nas narrações que tem o ambiente rural como pano de fundo, em grande parte dessa produção discográfica, o estabelecimento de relações com o meio urbano, e para explorar melhor essa temática, o capítulo está dividido em três partes.

Na primeira, busca-se trabalhar as representações do meio rural nas letras da série gravada, na segunda parte, são abordadas as reflexões acerca do urbano visto pelo olhar do caipira, tanto na narração de Cornélio Pires quanto nos discursos das músicas, gravadas por duplas caipiras na mesma série. A terceira parte trata especificamente dos encontros entre rural e urbano, abordados na Série Caipira, buscando refletir a integração cultural através da análise desses meios, que se inter-relacionam.

Dentro dessa perspectiva, se busca analisar a história a partir de uma documentação não oficial, no caso, as gravações da Série Caipira Cornélio Pires, o que torna possível perceber outras análises históricas alcançando o rompimento com qualquer ideia de linearidade da história. Assim, procura-se refletir também sobre as múltiplas histórias envolvidas em um mesmo tempo e espaço, através do viés caipira que Cornélio utilizou, rompendo qualquer conceito de universalidade histórica.⁹⁸

O discurso trabalhado na documentação abordou as questões culturais através da interpretação do cotidiano caipira, no qual puderam ser percebidas reflexões acerca de trabalho, política, sociedade, enfim, implicitamente, estavam colocados valores atribuídos à vivência caipira. Dessa forma, refletiu-se uma cultura de acordo com as formas de organização da vida cotidiana⁹⁹:

⁹⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e cultura: História, Cidade e Trabalho**. Bauru- SP: Educ, 2002, p.23-24.

⁹⁹ Através do cotidiano, se estabelecem relações com o meio em que vive, ou seja, a sociedade e as suas características. Assim, buscam-se métodos que satisfaçam o indivíduo em um meio que pode

Nesta altura, vale a pena insistir em que existem *faixas culturais* fora da Universidade. Para tanto, é indispensável reter o conceito antropológico do termo *cultura* como conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social; e, ao mesmo tempo, abandonar o conceito mais restrito, pelo qual cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda, de preferência, das instituições de ensino e pesquisa superiores.¹⁰⁰

A cultura é construída enquanto se organiza a vida no cotidiano, além do mundo acadêmico. É inerente à existência humana e esta busca se adequar e criar sentidos e valores através da sua produção cultural. É nessa construção e reconstrução de sentidos, que se dá cotidianamente, que a humanidade cria formas às suas experiências, em determinados momentos históricos, ou seja, construídos em um dado momento e buscando suprir suas várias necessidades:

Não dirigido por padrões culturais – sistemas organizados de símbolos significantes – o comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais, e sua experiência não teria praticamente qualquer forma. A cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela – a principal base de sua especificidade.¹⁰¹

ser propício ou adverso aos seus anseios, construindo as relações a serem estabelecidas com outras pessoas. É no cotidiano que o indivíduo ou o grupo de pessoas percebe os acontecimentos através de outros meios como os de comunicação, as músicas escutadas, a escola, o trabalho, a família, os amigos e elabora suas próprias interpretações. O moleiro Menocchio, pesquisado por Ginzburg, serve como ilustração das práticas cotidianas que podem ser estabelecidas em uma sociedade: “Nas impetuosas definições que Menocchio lançava aos concidadãos, seria preciso ver a tentativa consciente de traduzir as abstrusas concepções de Servet, como ele os compreendia, numa forma acessível a interlocutores ignorantes. A exposição da doutrina em toda sua complexidade ele reservava para outros: ao papa, reis, príncipes – ou, na falta de alguém melhor, ao inquisidor de Aquileia e ao magistrado de Portogruaro.” GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.116.

¹⁰⁰ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.319.

¹⁰¹ GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008, p.33.

Cornélio Pires trabalhou no sentido de capturar esse cotidiano caipira, não só através de músicas gravadas por duplas caipiras, como por meio das suas narrativas, através de características possíveis como fatos reais.¹⁰²

O recurso técnico utilizado como fonte, ou documento histórico foi possível devido à sua reprodutibilidade. Dessa forma, o uso do meio técnico como documento histórico, sendo a Série Caipira Cornélio Pires a primeira série de gravação de músicas caipiras, alterou seu valor enquanto arte. A possibilidade da reprodução técnica viabilizou o surgimento de um novo modelo artístico, calcado na utilização da música caipira, desenvolvida em períodos anteriores, adequando-se à tecnologia, desenvolvida no espaço urbano.

Esse novo modelo cultural surgido graças ao entrelaçamento das características do meio rural e urbano, possibilitaram maior fluência dessa sonoridade, demonstrando a dinamicidade cultural do período. Seria possível a partir disso, fazer da sonoridade o mesmo que foi feito da imagem:

Da chapa fotográfica, por exemplo, é possível uma multiplicidade de tiragens: a pergunta sobre a tiragem autêntica não tem sentido. No instante, porém, em que a medida da autenticidade não se aplica mais à produção artística, revolve-se toda a função social da arte. No lugar de se fundar no ritual, ela passa a se fundar em uma outra práxis: na política.¹⁰³

2.1 CAIPIRAS NA RURALIDADE

Em suas anedotas, ou nas músicas gravadas na “Série Caipira”, Cornélio Pires, em várias oportunidades, conseguiu montar como pano de fundo uma paisagem que remetia ao interior. Em vários casos, as narrações serviram como cenários nos quais era apresentado o caipira, em seu cotidiano, no trabalho, nos

¹⁰² Sobre essa captação de determinada realidade, a fim de trabalhar artisticamente: “O eu do cantor pode ser de todas as pessoas com esse sentimento, então o artista têm a capacidade de captar emoções e sensibilidade que circulam socialmente.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: Corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru: Edusc, 1995, p.134.

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre- RS: Zouk, 2012, p.35.

meios de transporte e, também, na característica esperteza apresentada ao enfrentar situações, principalmente de deboche.

Pode-se ainda considerar que as características da *Série Caipira Cornélio Pires*, mesmo que não fosse esse o seu principal objetivo, era um dos meios de sobrevivência da cultura caipira. As gravações possibilitaram a manutenção e a possibilidade de abertura a um espaço de reflexão acerca dos aspectos dessa cultura. Dessa forma, sua produção seria de valor imprescindível no campo de uma cultura de resistência, através da ampliação das características consideradas por ele caipiras, por meio dos seus discos:

A cultura rústica passou a ser rememorada por meio de símbolos e objetos, entre eles a música sertaneja, permitindo a sobrevivência, ainda que simbólica, de uma tradição rural. No campo das resistências, essa tradição foi se (re)significando e incorporando novos valores, evitando, assim, que caia no esquecimento o valor atribuído ao mundo rural.¹⁰⁴

As gravações apresentavam uma série de reflexões e características acerca do cotidiano caipira. Em uma delas, narrava-se uma viagem pela estrada que ligava Tietê a Porto Feliz, utilizando-se do transporte de burros, que puxavam trolés, como meio de locomoção que ajudava a enfrentar uma subida íngreme.

Quem se mete 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.

¹⁰⁴ MACHADO, Maria Clara Tomaz; GUTEMBERG, Jaqueline Souza. Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimento e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, vol.1, n.41 (22) - CDHIS/ INHIS/UFU, jul.-dez./2009, p.24. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/7539/4828>>. Acesso em: fev./2013. Também refletindo sobre a cultura caipira a partir do símbolo da música regionalista: “Concluindo, podemos afirmar que música regionalista, entre outras manifestações vigorosas da cultura e da identidade no sertão – entendido como uma fronteira – não desapareceu diante da modernidade e do progresso. Ao contrário, abre seu caminho, instituindo o novo onde parecia haver ameaça de desaparecimento.” ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. **Anais do V Congresso da Seção Latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004, p.10. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: jan./2012.

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 meus burro anda no vara do trole. O burro do tomóve anda na boleia.¹⁰⁵

Cornélio Pires foi capaz de, nesse cenário, criar uma situação, em uma de suas primeiras anedotas gravadas, onde o caipira se sobrepunha por ser esperto, e ter destreza ao responder aqueles que tentavam caçoar dele. A figura do caipira era apresentada, num primeiro momento, com um “jeitão de bobo”, mas que Cornélio afirmou ser “fino como ele só”, por trazer respostas às tentativas de depreciá-lo, sempre à ponta da língua.

Uma das principais estratégias de Cornélio Pires, como pode ser vista neste trecho da narração, foi a utilização do humor como ferramenta. A maneira como o caipira se reportou àquele que tentava debochá-lo, de forma bem tranquila e natural, com a resposta que já despontava pronta da boca do caipira buscava o riso do ouvinte. Ao inverter a situação, de debochado a debochador, em uma atitude que o primeiro não esperava, o humor tomou conta da narrativa para enaltecer a sagacidade do personagem caipira.

Também utilizado com a finalidade de criticar aqueles que consideravam-no ingênuo, em uma simplicidade que beirava a ignorância e a incapacidade. Dessa forma, o caipira de Cornélio assumia características diversas daquelas que muitas vezes tentou-se atribuir a ele. Na situação narrada, a ênfase não estava em uma representação alinhada à ideia de ausência de progresso, ou incivilização.¹⁰⁶ Este era o caipira que se mostrava enquanto membro consciente de uma cultura e que não se deixava tomar de inferior àqueles que se consideravam superiores.

¹⁰⁵ PIRES, Cornélio. **20.001 – Rebatidas de Caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

¹⁰⁶ “Neste processo de formação de uma sociedade que visava ao progresso e aos padrões sociais europeus, o caipira era desenhado como modelo de não progresso, de incivilizado e de desarranjo social; essa construção denotava um paradoxo, pois o Brasil era um país agrícola, de indústria insípida e ainda tomando pé, e tinha na vida rural as raízes e potencialidades para seu desenvolvimento como nação. Este paradoxo pode ser indicador de uma ação ideológica de grupos com interesses específicos de dominação social.” ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. **Retratos de caipira**: construção de um estereótipo em Angelo Agostini (1866-1872). Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 2007, p.22.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ ou moderno era colocado, o antigo tornava-se arcaico, a inversão possibilita dizer o não dito, ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir anti-heróis, trocadilhos, paródias, personagens tragicômicos e outros elementos.¹⁰⁷

A paisagem que Cornélio abordou em sua descrição gravada nessa anedota, não era imóvel, ela ganhava dinamicidade a partir das suas características que remetiam aos objetos de uso cotidiano, como o trole, os burros, com os seus personagens, o narrador, o chofer e o caipira. Para completar o cenário, e remeter ao ambiente interiorano, Cornélio representou o caipira com o que seria um sotaque típico das regiões descritas por ele na anedota (Tietê e Porto Feliz). Foi assim que já desde as primeiras gravações de sua série, como é o caso desta analisada, sendo a de número 20.001 e fazendo parte do primeiro álbum gravado, em maio de 1929, o caipira de Cornélio Pires invadiu os estúdios de gravação.

Também modos cotidianos de ganhar a vida foram abordados nos discos em diversas oportunidades. E novamente, o meio rural, com suas características apontavam como possibilidade para descrever esse ganho de vida. Assim, a terra foi colocada como possibilidade de trabalho e de ganho, não só para os caipiras, mas, um tema recorrente para Cornélio, também para os italianos imigrantes.

A cultura caipira tradicional tinha na produção da terra seu principal meio de subsistência. Dessa forma, seu território representava mais que um espaço de moradia, se entrelaçava entre sua moradia, trabalho, lazer e religiosidade. Muitas vezes todas essas características não estavam divididas em espaços diferentes, assim, o mesmo território de ocupação contemplava outros aspectos cotidianos que constituíam a vida tanto material quanto espiritual do caipira (ver capítulo três).

Sendo a terra usada como espaço de produção de subsistência, excluía-se a alta participação desse produtor de uma economia de mercado capitalista, afinal, ele tendia a viver do seu próprio trabalho, realizando pequenas trocas entre a sua comunidade. Esta, por sua vez, era essencial na vida tradicional do caipira, que não

¹⁰⁷ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.114.

tinha como principal meio de trabalho a forma assalariada, devendo assim contar com o auxílio da comunidade de habitantes das regiões próximas.

A sociabilidade era de extrema necessidade para a sua produção agrícola, de forma que o território contava com uma vizinhança disposta a participar do auxílio mútuo, quando necessário. As possibilidades que o meio rural caipira fornecia às produções de subsistência ditavam a dieta caipira, “[...] ligada à agricultura itinerante, à coleta, à caça e à pesca [...]”¹⁰⁸. Assim, é possível visualizar uma situação em que o agrupamento e seu conseqüente auxílio mútuo nas situações de trabalho para subsistência das famílias caipiras estava diretamente relacionada, ou mesmo se confundia com o meio em que viviam.

Os bairros caipiras contavam com a criação de um laço de sobrevivência, que tornava a sociabilidade do bairro uma necessidade cotidiana, na realização dos trabalhos de subsistência. Assim, ficava clara a sua diferença em relação a uma economia de mercado, marcada pela troca por intermédio do dinheiro.

Os códigos de convivência nos bairros caipiras formavam uma rede de auxílio, conhecida como mutirão, no qual todos se ajudavam em caso de necessidades como na derrubada da mata a fim de criar um roçado, na plantação, na colheita, na limpeza dos gêneros cultivados. Também era um modo de auxílio na construção ou manutenção das moradias e estradas. Essas características de sociabilidades na manutenção da sobrevivência permitiam que fosse possível uma produção agrícola caipira com gêneros de subsistência, bem como a produção do arroz e do feijão.

Esses códigos de organização da vida nos bairros caipiras ditavam regras de agradecimento, sendo que aquele que tivesse recebido auxílio com o mutirão devia oferecer aos trabalhadores a alimentação. Ao fim dos trabalhos também era de bom grado a oferta de uma festa, regada a música e pinga. Percebe-se que a sociabilidade de um território, no caso o bairro caipira, perpassava toda uma gama de construção da cultura caipira, que, na realidade do seu espaço geográfico, construía uma gama de relações culturais.

¹⁰⁸ CÂNDIDO, 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.67.

Dessa forma, o território, que também incluía a moradia, não era apenas o lugar do espaço privado das famílias. Esse espaço proporcionava, além da habitação, a possibilidade de alimentação, a sociabilidade com os demais membros do bairro, graças ao mutirão, e o lazer, ao final dos serviços realizados nos mutirões, com a oferta das festas. Evidente que todas essas características não eram compartimentadas e reguladas por um tempo e espaço de divisões mecânicas, mas interligadas, umas às outras, como necessidades de um mecanismo de sobrevivência:

[...] o mutirão, que institucionaliza o auxílio mútuo e a ação conjugada pela reunião dos moradores de toda uma vizinhança para a execução das tarefas mais pesadas, que excediam das possibilidades dos grupos familiares. Assim, os moradores de um bairro sucessivamente se juntam para ajudar a cada um deles na derrubada da mata para o roçado, para o plantio e a limpeza dos cultivos, bem como para a bateação das safras de arroz e feijão e, eventualmente, para construir ou consertar uma casa, refazer uma ponte ou manter uma estrada. Sempre que a tarefa interessava imediatamente a um dos moradores, cumpria a este prover alimentação, ao fim dos trabalhos oferecer uma festa com música e pinga. Assim, o mutirão se faz não só uma forma de associação para o trabalho, mas também uma oportunidade de lazer festivo, ensejando uma convivência amena.¹⁰⁹

O espaço adquiria importância, sendo este o palco da sociabilidade das famílias ou entre as famílias caipiras:

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

¹⁰⁹ RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.347.

vezes não discerne, nas casas isoladas que topa a certos intervalos, a unidade que as congrega.¹¹⁰

Também refletindo as características que buscavam o cotidiano caipira, em *Como cantam algumas aves*¹¹¹, Cornélio tentou apresentar a natureza idílica, da paz e do sossego do interior.

Ao atravessar a invernada orvalhada, escuto logo uma perdiz despertando o silêncio do campo (canto da perdiz). No brejo da baixada, a saracura chama chuco (canto da saracura). No seio da mata virgem, ouço solitário macuco (canto do macuco). Numa clareira, saudoso pia o jaó (canto do jaó).¹¹²

O cenário imaginado por Cornélio Pires nesta narração dava impressão de um lugar onde a tranquilidade e a harmonia com a natureza, faziam parte do cotidiano do interior caipira. Dessa forma, esse espaço podia ser considerado como de fuga da agitação, encontrada no sossego da natureza, representada tanto por descrições físicas quanto por descrições dos cantos das aves que o habitavam.

Conforme a narração discorria, imitações das aves descritas tomavam conta da gravação, ou seja, à medida em que a ave era apresentada em seu habitat, uma imitação de seu canto próprio era destacada. A figura do caipira surgia nesse ambiente quase que misturada com toda a paisagem e as aves descritas. Nesse caso, ele era representado como um ser que vivia isolado das situações de vida mais agitadas, ele era a própria natureza, convivia com ela cotidianamente, sua moradia estava imersa nesse cenário narrado por Cornélio Pires. Pode-se supor que a figura do caipira e do seu espaço de vivência marcava um desejo ou mesmo a possibilidade de um modo de vida pouco agitado, no qual predominava a tranquilidade.

¹¹⁰ CÂNDIDO, 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.81.

¹¹¹ PIRES, Cornélio. **20.006 – Como cantam algumas aves**. Disco Imitações (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

¹¹² Ibidem.

Na mata virgem, procurando a companheira, pia o nambu guaçu (canto do nambu guaçu). La do fundo da grota responde a companheirinha (canto). E da casa do caipira, ouço durante a noite piando constantemente o grilo.¹¹³

E assim prosseguia, possibilitando através de detalhada descrição, a própria porta de entrada a esse mundo, onde a imaginação podia dar conta de construir determinado espaço, onde se buscava a invenção de uma realidade. Não fazia parte da invenção de uma história ou paisagem absurda, mas, algo possível era abordado, assim, surgia a impressão de que podia ser vivido e vivenciado por alguém, que nesse caso era o caipira, apontado como afortunado por ser habitante daquela região.

Descrito em seu espaço de sobrevivência cotidiana, a figura do caipira servia a Cornélio Pires, naquela oportunidade, e visto a ênfase dada em sua narrativa às características rurais, como modelo de vida e tranquilidade a ser buscado, lembrado, ou à possibilidade da nostalgia. Apesar de o caipira estar disposto em seu território, não era sua a narrativa, mas de alguém que valorizava aquele espaço, porém, não vivia nele, aproveitava dele, conhecia-o, descrevia-o como modelo de vida sossegada, mas, por algum motivo, não fazia parte do seu cotidiano.

Pode-se questionar se Cornélio não estaria fazendo uso de uma narração que, ao mesmo tempo valorizava, porém, mostrava como algo do qual não fazia parte e por algum motivo não podia fazer parte da vida daquele que contemplava. Em momento algum o narrador se propunha a viver naquele local, afinal, a casa era apresentada como sendo do caipira, típica dele, na qual provavelmente o narrador estava passando algum tempo. Ressalta-se nessa situação a questão do pertencimento da terra para o caipira, que passou por alterações que demandaram a perda do seu modo tradicional de vida, baseado na subsistência.

A terra, enquanto propriedade, dificultou sua mobilidade, tornando-o vítima do seu espaço, na medida em que ficava cada vez mais preso em determinado território. Mesmo a percepção do tempo e certa alteração na sua medida podem ser sentidas, quando, na ausência desses, Cornélio coloca a apreciação de um espaço

¹¹³ PIRES, Cornélio. **20.006 – Como cantam algumas aves**. Disco Imitações (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

natural onde sobrevivia o caipira. Assim, mudanças que possam ter ocorrido na relação ao pertencimento ao território e o surgimento de novas necessidades tornam a narrativa citada muito nostálgica, visto a dificuldade ou impossibilidade de encontrar esse espaço dentro da realidade, vê-se outra situação de convivência com o território que choca com a descrita por Cornélio Pires:

A mobilidade é limitada pelo sistema de propriedade – agora legal- e pela densidade demográfica. A dependência crescente em relação ao mercado junte o homem rústico a outras esferas de influência, o incremento do trabalho agrícola reduz ao máximo a margem de tempo disponível para as atividades de coleta, caça, pesca e exploração.¹¹⁴

No trecho descrito, se apresenta uma situação de perda do controle do território, que acarretou outras perdas vinculadas ao espaço, como a mobilidade e a criação de dependência do mercado. Dessa forma, surgiram outras relações que limitavam a produção exclusiva da subsistência. Foi imposta outra noção, na qual a necessidade da produção como mercadoria criou necessidades que impeliram o caipira a abandonar o modelo de vida descrito por Cornélio Pires em *Como cantam algumas aves*. Porém, outra questão a ser colocada, quando se visita as idealizações de Cornélio Pires e as exaltações ao caipira, é sua ligação com a época de reflexão:

O “caipirismo” ou “nativismo” tornara-se uma espécie de moda intelectual, sobretudo depois de 1919, quando foi encenada no Teatro Municipal a peça *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, desencadeando uma série de “saraus regionalistas” em que se cantavam canções sertanejas ou escritores famosos liam seus poemas de tendências caipiras.¹¹⁵

Essa “moda intelectual”, citada no texto acima fazia oposição às outras representações do caipira que tendiam a depreciá-lo. A valorização do ser humano

¹¹⁴ CÂNDIDO, 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.222.

¹¹⁵ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: A representação humorística na História brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.175.

do interior, proposta na peça “O contratador de diamantes”, na qual o regionalismo caipira era exaltado por meio das canções e de poemas, não era a mesma de Lobato. Num primeiro momento, este último nem cogitou a possibilidade de valorização, mesmo que idílica, da cultura caipira ou mesmo do ser humano caipira. A visão que Monteiro Lobato estabeleceu, naquele período, sobre o caipira contrastava com a tradição romântica de idealização de um homem do campo.¹¹⁶

Dessa forma, Cornélio Pires não era o único que se preocupava, naquele momento, com a representação do caipira. O período estava recheado de reflexões e representações sobre esse tema. Alimentando debates, a figura do caipira ora valorizada, ora desvalorizada, era passível de contradições nas ideias das diferentes linhas de pensamento. Essa importância, positiva ou negativa, linear, mas contraditória quando se chocavam opiniões e representações de intelectuais opostos no tema, colocava a cultura caipira em evidência. O momento era propício para que Cornélio Pires obtivesse êxito nas suas gravações da *Série Caipira Cornélio Pires*.

O caipira também era representado em seus espaços, por ele mesmo, através da sua própria voz e tocando sua viola.

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 rapaz de talento;
 Jorginho tenho três filhas, lhe ofereço em casamento [...].¹¹⁷

Assim, cantando e tocando um instrumento rústico, no caso a viola, o caipira de *Jorginho do sertão*¹¹⁸, interpretado por Mariano e Caçula¹¹⁹ era um ser humano

¹¹⁶ “*Velha Praga* que denunciava a prática das queimadas, e *Urupês*, no qual se consubstanciou o personagem Jeca Tatu, causaram intensa polêmica. Nesses dois textos, com seu estilo direto e irônico, Lobato traçou um perfil ácido do caboclo, que destoava da tradição romântica, cultivada por parcela significativa da produção literária da época que não raro idealizava o homem do campo, atribuindo-lhe dimensões épicas”. LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999, p.62.

¹¹⁷ PIRES, Cornélio. **20.006 – Jorginho do Sertão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ “Mariano da Silva (o pai do famoso acordeonista Caçulinha) que formava com seu irmão Caçula (José da Silva) eram autênticos violeiros (cantadores), trabalhavam de pedreiros. Andavam de pé-no-

que vivia exclusivamente do território caipira. Essa música, apresentada pelo próprio Cornélio Pires, no início da gravação, como “Jorginho do sertão, moda de viola¹²⁰ paulista, folclore paulista”, tratava de um rapaz que ganhava seus rendimentos no trabalho do que o espaço caipira oferecia, nesse caso, a agricultura.

Em duas vozes, Mariano e Caçula, utilizando exclusivamente das violas como instrumentos musicais narravam a história de Jorginho do Sertão, inteligente e bom trabalhador. A música era apresentada como folclore paulista, o que levaria a crer que a interpretação da canção era feita pelo modelo único de caipira existente. Jorginho, o personagem principal da letra da música, não era nenhum fazendeiro, mas um caipira trabalhador, e que com seu trabalho conquistava a apreciação do seu patrão, com conseqüente desejo de que este ficasse trabalhando da fazenda.

O uso do espaço agrícola, em *Jorginho do Sertão*, valorizava o trabalho, realizado pela figura de Jorginho, exemplo de trabalhador rural, que conquistava o patrão. Tamanho o grau de importância atribuída ao sucesso do seu serviço que o patrão lhe ofereceu suas três filhas em casamento para que ele não fosse embora.

A oferta de casamento tocava uma questão importante da figura do caipira, sendo assim, essa oferta por parte do patrão, e sendo as ofertadas suas filhas, era uma espécie de garantia de bom casamento. Essa instituição, era de suma importância, pois uma mulher que fosse considerada boa esposa possibilitava vários benefícios que tangiam o cotidiano caipira. Entre outros, a possibilidade de manter relações sexuais, auxílio no trabalho da roça e a existência de alguém que suprisse as necessidades alimentares domésticas. Percebe-se, portanto, a excessiva valorização que o patrão concedia à figura de Jorginho ao fazer-lhe essa proposta, pois:

chão, conforme nos informou o Sorocabinha.” LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires**: os pioneiros da “moda de viola” em 1929. São Borja - RS: M&Z Computação Gráfica, 1999, p.34.

¹²⁰ A viola era o instrumento utilizado pelas duplas que gravaram as músicas da *Série Caipira Cornélio Pires*. Segundo o Dicionário do Folclore Brasileiro, a *Moda de viola* projeta-se de São Paulo, para o centro e o sul do país, e é “caracterizada pela constância do canto a duas vozes paralelas, frouxidão do ritmo musical e emprego da viola”. CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.603.

Casar é na verdade necessário não apenas dentro das condições de trabalho, como das de vida sexual que prevalecem no meio rural. Sem companhia, o lavrador pobre não tem satisfação do sexo, nem auxílio na lavoura, nem alimentação regular.¹²¹

As descrições de paisagem na qual o caipira estava envolvido e representado também eram características de outro trecho das *Rebatidas de caipira*.

Há pouco tempo, seguindo a pé, dirigi-me para o bairro da Cruz das Almas. Ia tratar de negócios com Abrão Maluf. Não sabendo o caminho, ao avistar um caipira que amarrava uma cerca, perguntei:

- Oh patrício!

- Seor.

- Sabe onde é a Cruz das Almas?

- Sei, nhor, sim.

- Sabe onde é a casa do Maluf?

- Ah, to cansado de sabe.

- Sabe me dizer em quanto tempo eu irei daqui lá?

- Num sei.

Fiquei indignado com a secura do caipira.

- Então o senhor que mora aqui, que sabe onde é a Cruz das Almas, não sabe me dizer onde é que que que, que quanto de tempo eu iriei daqui lá.

- Mais eu num sei.

Fiquei indignado e segui a passos rápidos e largos, ia já distante, quando o caipira gritou:

- Oh moço, faça o favô um poco.

Voltei, e ele, com o ar mais sério deste mundo foi logo me dizendo:

- Nesse andar vacê vai em meia hora.¹²²

Dessa vez, a questão do tempo também foi abordada em meio ao ambiente descrito. O espaço e o tempo estavam interligados nessa narração apresentada por Cornélio Pires. Sua ida a um bairro resolver questões de negócios, o colocou na necessidade de abordar o caipira que morava na região descrita a fim de lhe indicar as direções a serem tomadas para que ele alcançasse o lugar desejado.

¹²¹ CÂNDIDO, 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.288-289.

¹²² PIRES, Cornélio. **20.001 – Rebatidas de Caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

Apareceu, no diálogo com o caipira, a marcação de tempo espaço ao qual Cornélio reclamou na anedota. Ele procurava chegar ao bairro de Cruz das Almas, para encontrar com outra figura que também era muito característica das suas gravações, um turco, ou sírio, chamado Abrão Maluf. Ao se perder no caminho, o narrador se deparou com a problemática do espaço e tempo.

Querendo saber onde era a casa do Abrão Maluf, o narrador perguntou se o caipira sabia onde ficava. Este respondeu que sim, mas não sabia quanto tempo demorava para chegar ao destino desejado. Pouco depois, a maneira como o caipira percebia a relação tempo e espaço foi abordado por Cornélio. Afinal, ele não sabia o tempo que levava até a casa de Abrão Maluf, especificamente por não saber qual a velocidade dos passos de quem havia pedido a informação.

Questões que representavam a organização espacial foram refletidas, em diversas oportunidades, como pano de fundo das anedotas contadas por Cornélio Pires, não foi diferente em *Astúcia de Negro Velho*.

[...] o genro do Zé Ponciano agonizava a três léguas de distância da cidade. Eram três horas da madrugada de julho, fria que não tinha altura. Quando Ponciano, trazendo um animal adestro, bateu na janela da casa do vigário que apareceu envolto num cobertor tremendo de frio.

- Que é que há?

- Ih, seu vigário, vim ligero busca vassuncê, pá adjudá meu genro morre.

- Qualé a distância que tem daqui lá?

- Trei légua da boa eu acho que tem.¹²³

A relação tempo distância foi destacada também nessa narrativa, na qual ela era a medida de ligação entre uma cidade interiorana, que abrigava o pároco, e a região rural. Cornélio adicionou características que tornaram possível montar uma representação regional de espaço, em que, como na maioria das vezes, o caipira era o personagem principal.

Aproveitando o cenário interiorano, Cornélio criou então um caipira, descrito como simples, que morava na zona rural, marcando o território de habitação deste.

¹²³ PIRES, Cornélio. **20.001 – Rebatidas de Caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

O personagem demonstrou toda sua crença, ao percorrer um espaço de três léguas, durante a noite, ou melhor, durante certa madrugada. Acompanhado sempre por características que o colocavam como um habitante do interior, chegou à casa do vigário com seu meio de transporte, um “animal adestro”.

A necessidade que fez com que percorresse esse território às três horas de uma fria madrugada do mês de julho, era a doença do genro. Nota-se, ainda mais uma vez, a pluralidade de temáticas, visto que a religião, nesse momento, assumiu o papel da ciência, marcando de certa forma a precariedade da medicina no interior, ou mesmo, diversidades de vivências, com a crença voltada à figura da Igreja, representada pelo vigário.

Percebe-se, em relação à distância, citada no trecho, a tentativa de imaginar que o ambiente rural era de difícil acesso a espaços onde se buscava suprir algumas necessidades, como a religiosa, nesse caso. Possibilitou a perspectiva de imaginar a zona rural como um lugar sempre afastado, onde se formava uma sociabilidade mais fechada entre os habitantes de determinadas regiões, pois saiam apenas para buscar coisas ou serviços de que necessitavam, mas não tinham imediatamente à mão.

Cornélio Pires também recorreu a representação do caipira a fim de traçar um projeto político para o país, no qual aquela era o suporte pedagógico, o veículo para expor suas ideias políticas. Ressalta-se também que a década de 1920 foi marcada pela crise do sistema oligárquico, de contestações ao sistema político vigente. Assim, projetos para o Brasil e para o brasileiro estavam em ebulição naquele período. Inclusive o movimento modernista, que cumprindo seu papel de reflexão sobre o Brasil, contestava o modelo político dos grupos ligados às oligarquias que controlavam a política no país:

O movimento modernista significou uma ampliação do espaço político das elites corporativas vinculadas ou não à atividade governamental, em detrimento de uma representação política dos grupos oligárquicos de feitiço tradicional.¹²⁴

¹²⁴ MICELI, Sérgio. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. **Tempo social**. São Paulo, vol.16, n.1, jun./2004, p.169. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>>. Acesso em: fev./2013.

O italiano foi usado como exemplo em várias oportunidades. Mesmo nos espaços rurais do interior caipira foi possível ao italiano, mostrado como trabalhador, arrecadar dinheiro através do trabalho com a terra e enriquecer. Enquanto Cornélio Pires, na narração, apresentava os italianos como trabalhadores e espertos, na representação do personagem caipira, eles são mais que isso, pois contam também com a sorte.

- Oia seu moço, gente bão pa trabaia é italiano. Otá djente sacudido. Mai tamém pra te sorte que nem italiano tá pra vê. Italiano pranta pedreguio nasce mendoin.
- São trabalhadores, e sabem escolher as terras.
- Isso sabem, tanto que eu digo sempre que italiano é padrão de terra boa.
- Sabem ganhar.
- Isso é verdade, tem argum que garra no cabo da inxada, treis, quatro ano, junta os cobre, bota uma venda na vera da estrada, fazem uma capelinha fronteiro à venda, botão um santo dentro e tocam fazê festa. O santo chama o povo e ele chama o dinheiro do povo. Dali a poco tempo ia é tudo comendadô.
- Mas nós brasileiros...
- Nói num tem sorte [...].¹²⁵

A sorte foi usada pelo caipira como uma desculpa para que os italianos alcançassem êxito trabalhando os territórios interioranos, enquanto a falta de sorte dos brasileiros é que dificultava sua vida. O jogo com a sorte feito por Cornélio podia servir como crítica aos caipiras, que esperavam e culpavam uma característica externa (a sorte) por seus fracassos. Serviu também para enfatizar a exaltação aos supostos êxitos dos italianos.

Ao final, o caipira explicava a falta de sorte, dando um exemplo cômico, no qual o “Zé” teria montado uma venda. Porém, todas as festas realizadas ali acabavam em brigas e tiroteios. Dessa forma, o delegado acabou proibindo que o “Zé” realizasse festas. Porém, no outro ano, este foi novamente pedir licença ao delegado, para que pudesse realizar a festa no seu estabelecimento comercial. Com a negativa do delegado, o caipira respondeu seriamente: “Dotor, dessa vei garanto

¹²⁵ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

que num acontece nada. Garanto a orde, o primeiro desgraçado que vie briga lá eu taco a faca”.

Cornélio aproveitava para destacar a simplicidade atribuída ao caipira, quando este explicava a falta de sorte pela ocorrência das violências nas festas realizadas no estabelecimento do caipira “Zé”. Porém, a falta de sorte era assim justificada e o próprio Cornélio desmistificava a situação ao mostrar ironicamente, que os próprios caipiras eram causadores do problema.

Esperar da sorte também podia ser um problema ligado à falta de educação escolar entre os caipiras. Refletindo a educação escolar, Cornélio demonstrava que o caipira precisava mudar, e era possível, desde que contasse com esse apoio. A gravação da narração chamada *Numa escola sertaneja* apontava para essa direção.

Cornélio representou uma escola sertaneja, que contava com diversas figuras de alunos sertanejos, interioranos. As características físicas desses alunos eram relatadas já no início da narração, na qual eles se misturavam à paisagens naturais do sertão caipira:

Entrei numa escola sertaneja, os alunos, barrigudinhos, de pernas finas como sabias e cabelos compridos como beirada de rancho de sapé, levantaram-se e ficaram firmes como estátuas.¹²⁶

Os alunos recebiam características caipiras em suas comparações com o sertão caipira, como as suas “pernas finas como sabias” e “cabelos compridos como beirada de rancho de sapé”. Dentro da sala de aula, desenvolvia-se uma dinâmica entre a professora e os alunos a fim de demonstrar a situação da educação das crianças caipiras. De maneira geral, e em alguns momentos fazendo uso do humor, os alunos eram descritos como deficientes em termos de educação escolar.

A escola era valorizada durante o discurso, como espaço de possibilidade às crianças caipiras, para que se tornassem inteligentes, assim, valorizando o conhecimento escolar em detrimento de outros conhecimentos. Ao comparar com a

¹²⁶ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

narração de *Simplicidade*, descrita anteriormente, percebe-se que Cornélio valorizava o italiano e seu trabalho, e dessa vez, desvalorizando qualquer possível conhecimento caipira, enfatizava a escola como espaço de mudança para as crianças descritas. As crianças demonstravam os seguintes conhecimentos escolares:

- Joãozinho, organize uma frase terminando com a palavra rico.
- A professora é rico.
- Ora, o senhor está me envergonhando. Vá o senhor, seu Salatiel.
- Boticário é rico.¹²⁷

E assim prosseguia o relato, onde inclusive, em certa altura, Cornélio citou mais uma vez o italiano e a influência que eventualmente poderia alcançar os caipiras, na convivência entre alunos. Percebe-se, inclusive, que as características físicas foram descritas novamente quando a possível criança italiana foi citada, marcando, dessa forma, suas diferenças com as apresentadas crianças caipiras, quando a professora:

- Agora outra frase terminando em cera.
Toda classe pôs-se a pensar, até que o ruivinho dos olhos azuis deu sinal de que sabia.
- Diga o senhor, seu Joaquim, uma frase terminando em cera.
- Bonacera.
- Rimo- nos, e a professora continuou. [...] ¹²⁸

A descrição, em sala de aula, dos conhecimentos apresentados pelos alunos, continuava, e, como citado anteriormente, o humor foi utilizado em certas oportunidades por Cornélio Pires. Esse era um artifício, a fim de apresentar o que ele considerava como possíveis problemas dos caipiras, usando um meio de prender a atenção do ouvinte, fazendo uso dessa ferramenta:

¹²⁷ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

¹²⁸ Ibidem.

- Como o senhor vê. Isto até me faz rir sozinha algumas vezes. Vai o senhor ouvir, o mais atrasadinho da classe.
- Seu Salvador, que de cinco tira três, o que é que fica?
- Oito.
- Não é aumentar menino, é diminuir, tirar, preste bem atenção, quem de cinco dedos, tira três dedos, o que é que fica?
- Fica aledjado!¹²⁹

Cornélio apresentou o desejo e a crença na mudança através da educação escolar quando a certa altura da narração propôs que dentro de um ano os alunos descritos estariam mudados, seu argumento era de que as crianças brasileiras eram muito inteligentes, utilizando novamente da fala da professora: “- É como o senhor vê, a classe está nesse atraso, mas daqui a um ano será outra, pois as crianças brasileiras são inteligentíssimas.”¹³⁰

Refletindo novamente sobre a narração de *Simplicidade*, onde se exaltava a figura trabalhadora do italiano, cotejando essa ideia à *Numa escola sertaneja*, Cornélio colocou-se otimista em relação aos brasileiros e especificamente aos caipiras. Em um projeto de desenvolvimento através da educação, que levaria ao trabalho mais racionalizado, ele parecia crer no progresso orquestrado pelos brasileiros que precisavam passar por um processo de mudança cultural, visto a necessidade da escola para educar as crianças caipiras brasileiras.

Porém, Cornélio não tinha exclusividade, quando se tratava de preocupações referentes ao nível educacional do país. Este apontava sua preocupação com a escolaridade do caipira, mostrando crença na possibilidade da mudança, desde que as crianças tivessem acesso à escola. Porém, essa preocupação também estava colocada, nas primeiras décadas do século XX, para uma elite intelectual a nível mais geral:

Na sua origem a *Revista do Brasil* foi concebida enquanto instrumento de ação pelo grupo do jornal *O Estado de São Paulo*, que acreditava na capacidade transformadora e

¹²⁹ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

¹³⁰ Ibidem.

pedagógica da palavra escrita. Lobato, integrante ilustre dessa plêiade, nunca deixou de comungar dessa opinião.¹³¹

Direcionando reflexões ao caipira no qual se envolvia claramente um projeto político de adequação a situações econômicas diferentes das exercidas tradicionalmente pelos caipiras, o discurso de *Jorginho do Sertão* exaltava o trabalho. A narrativa deixava transparecer que existiam ofertas de emprego a qualquer momento ao bom trabalhador rural, pois Jorginho recusou o casamento com qualquer das filhas do patrão e exigiu seu pagamento em dinheiro.

Essa situação mostrava um encontro entre dois sistemas possíveis, o assalariado, visto que Jorginho tinha uma “conta corrente” a receber, e o da mobilidade do caipira. É o trabalho que conseguia aglutinar esses dois sistemas tão diversos, ou melhor, o bom trabalhador, que se tornava capaz de manter a liberdade característica da cultura caipira, vivendo integrado no mundo do mercado.

Seu trabalho não era mais para subsistência, porém possibilitava sua mobilidade, sendo essa também uma característica da cultura tradicional caipira. Entretanto, a possibilidade de trocar seu espaço de vivência por outros foi sendo suprimida à medida em que o sistema de propriedade avançava em direção aos territórios caipiras, alterando seu sistema de sobrevivência.¹³² A liberdade reclamada pelo trabalhador quando ao final da sua empreitada pediu a conta corrente pode ser uma forma de representar a manutenção da mobilidade mesmo com a existência do trabalho assalariado.

Entre tantos encontros e desencontros de representações caipiras em ebulição no período, *Jorginho do Sertão*, da *Série Caipira Cornélio Pires* era a idealização do sucesso econômico. Porém, Jorginho não estava de todo afinado com os problemas econômicos enfrentados pelos caipiras. Sua situação de liberdade de escolha dentro do trabalho assalariado colidia com a seguinte análise:

¹³¹ LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999, p.71.

¹³² CÂNDIDO, 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.

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 europeu foram chamados, sucessivamente, a desempenhar o papel que ele não pôde, não soube ou não quis encarnar.¹³³

Percebe-se a figura do trabalhador e do patrão nessa descrição indo de encontro à descrição da música. E também um tema caro a Cornélio Pires, que muitas vezes serviu como exemplo, a figura do colono europeu. Utilizando a própria figura do caipira na representação, através do dueto de vozes com seus característicos sotaques e o uso exclusivo da viola como instrumento, o discurso criava uma situação que buscava a legitimidade do pensamento caipira através do som, podendo influenciar as reflexões dos ouvintes que apreciavam a sonoridade como reprodução fiel do seu cotidiano.

A produção do café era apresentada como forma de trabalho em *Jorginho do Sertão*. Dessa forma, estava colocada uma representação de território caipira, em 1929, onde se idealizava uma forma de serviço no campo, e os possíveis ganhos que este poderia aferir. Cabe questionar então essa facilidade de ter êxito através do trabalho assalariado na agricultura do café, em 1929. Coincidentemente, a bolsa de valores de Nova Iorque foi à bancarrota no mesmo mês e ano de gravação dessa música, atingindo posteriormente a produção e exportação de café do Brasil.

Havia, portanto, um contraste com outras possibilidades e parecia criar condições para que o caipira aceitasse o modelo econômico imposto. Cornélio Pires tinha em mente uma idealização política de caipira, calcado em valores como o trabalho. Tentava-se, dentro da sua idealização, adequar os modelos tradicionais da vida caipira, como a liberdade, ao modelo de trabalho sistematizado a partir do assalariamento. Cornélio não era o único escritor e produtor cultural preocupado com tais questões. Tampouco era o único idealizador de um caipira, considerado por ele um modelo.

Entre aqueles que se ocupavam da figura do caipira, de alguma forma, tanto para projetar situações, quanto para criticar o que entendia como a realidade, estava

¹³³ CÂNDIDO, 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.

Monteiro Lobato. Este criou um personagem caipira chamado *Jeca Tatu*, que se moveu entre os percalços e preocupações que Lobato tinha em relação ao homem do interior paulista. Esse personagem percorreu trajetórias que o determinavam como um parasita em 1914, até o personagem preocupado com as doenças do país, que seriam responsáveis pelo desenvolvimento inferior ao desejado por Lobato:

A criação de Monteiro Lobato foi a que mais perdurou, embora, como toda criação humorística, a figura do Jeca Tatu tenha percorrido uma espécie de via-crúcis paródica, inclusive dentro da própria trajetória da obra do escritor. Do parasita e urupê de pau podre, descrito sob a ótica da intolerância patronal em 1914, ao simpático Jeca Tatuzinho das páginas do Almanaque Fontoura de 1924 que curava verminoses do país [...].¹³⁴

O citado Almanaque Fontoura foi uma publicação que possibilitou a Lobato difundir a imagem do caipira pelo personagem Jeca Tatuzinho, através das ilustrações que integravam suas páginas. Tanto o Almanaque Fontoura quanto o personagem caipira que o compunha, estavam de acordo com os preceitos científicos do período, divulgados pelos intelectuais, que valorizavam o aprimoramento de práticas educacionais e higiênicas no país. De forma que a criação dessa publicação, na década de 1920, colaborou com a divulgação desses ideais. O principal conteúdo do Almanaque Fontoura era a propaganda de um tônico apresentado como capaz de, por exemplo, resolver e impulsionar o desenvolvimento escolar das crianças.

A publicação buscava divulgar uma ideia de como a nação deveria se desenvolver, a partir de tônicos revigorantes e que impulsionassem a educação. Além de propagandear o “Biotônico Fontoura”, as edições traziam informações acerca de saúde e higiene. Monteiro Lobato, dentro desse projeto que acreditava no desenvolvimento nacional, por meio de melhores práticas em relação à saúde,

¹³⁴ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: A representação humorística na História brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.128. Outro personagem contemporâneo de Cornélio Pires e citado nesse mesmo livro foi Juó Bananére.: “Sua anarquia (de Juó Bananére) se aproxima muito mais do caráter de improviso, ligeireza e um certo desleixo das criações de Cornélio Pires. Cabe acrescentar que este último não abandonava a atitude de galhofa nem nos momentos sérios, já que perguntado, certa vez, sobre ‘como escrevia’, respondeu, insolente: ‘Escrevia no banheiro. Primeiro, porque tinha vergonha de escrever. Segundo, porque tinha muita gente na pensão onde eu morava [...]’.” (p.171)

cumpriu um papel pedagógico com a apresentação do Jeca Tatuzinho, como um modelo de reflexão aos problemas relacionados à higiene no Brasil:

Com uma estética persuasiva e utilizando um discurso atrelado ao ideário educacional e higiênico propagado por intelectuais do Brasil do início do século XX, o Laboratório Fontoura, na década de 1920, criou seu meio de divulgação: o Almanaque do Biotônico Fontoura. Com uma média de 40 páginas, ele trazia informações acerca da saúde e higiene, além de fazer propaganda dos produtos do laboratório, como, por exemplo, o elixir Biotônico Fontoura. Entre seus colaboradores, Monteiro Lobato se destacou, pois foi o responsável pela publicação da história do Jeca Tatu, a qual se tornou uma das maiores peças publicitárias do Brasil.¹³⁵

A mudança operada por Monteiro Lobato no seu representante caipira, que caminhou entre o Jeca Tatu, de parasita “ao simpático Jeca Tatuzinho das páginas do Almanaque Fontoura de 1924 que curava verminoses do país” relacionava-se com os conceitos eugenistas do período. Lobato participou das lutas do período nesse campo, o que possibilitou a ele refletir melhor sobre as causas de ser o seu caboclo uma anomalia, assim considerado por ele em meio à “natureza brasílica”, exaltada em *Urupês*¹³⁶.

A luta em favor do saneamento e da higiene, além de contribuir para aumentar o renome do autor, [...] significou, conforme teremos oportunidade de ressaltar, uma ponte de inflexão no pensamento lobatiano, uma vez que as causas da preguiça e indolência do Jeca deixaram de ser encaradas como intrínsecas ao personagem, perdendo assim o seu estatuto de

¹³⁵ MACHADO, Marcelo Oliano; ROSSI, Ednéia Regina; NEVES, Fátima Maria. O discurso educacional e o almanaque do Biotônico Fontoura: Por entre as práticas de leitura e a produção de uma representação do sertanejo (1920 – 1950). **Revista HISTEDBR On-Line**. Unicamp, vol.12, n.45, 2012, p.78. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/45/art06_45.pdf>. Acesso em: abr./2013.

¹³⁶ “No meio da natureza brasílica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dança dos tangarás; onde há abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, cor, perfume, vida dionisíaca em escacho permanente, o caboclo é o sombrio urupê de pau podre, a modorrar silencioso no recesso das grotas. Só ele não fala, não canta, não ri, não ama. Só ele, no meio de tanta vida, não vive...” LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2009, p.177.

imposição biológica peculiar às raças inferiores, para transformar-se em produto da doença.¹³⁷

Indaga-se o projeto de Brasil que Cornélio Pires, enquanto produtor cultural e agenciador das gravações da Série Caipira Cornélio Pires tinha em mente. Algumas características mostravam a crença da possibilidade de progresso e desenvolvimento a partir da educação e do trabalho do brasileiro, representado pelo caipira. Porém, ressalta-se que as habilidades mostradas pela figura do caipira em seu próprio território, também podia ser aplicada em qualquer situação. Abre-se uma via de mão dupla, portanto, pois Cornélio aponta como possibilidade de vida da agricultura, em meio a um espaço como o citado em *Como cantam algumas aves*, ou a nostalgia de um espaço e suas possibilidades que pareciam se perder. A Série Caipira Cornélio Pires apontava para essas possibilidades que muitas vezes dependiam das interpretações, podendo ser diversas, considerando o público ouvinte.

2.2 CAIPIRAS NA URBANIDADE

O caipira de Cornélio Pires não era um personagem exclusivamente interiorano, dos meios rurais, também se relacionava com o espaço urbano, da cidade. Porém, suas características, como a forma de falar, alguns valores, a simplicidade, a esperteza, eram constantes. Através dessas características, muitas vezes a cidade foi apresentada, até como forma de estranhamento por parte do caipira, nas narrações de Cornélio Pires ou nas músicas gravadas em sua série. Os documentos produzidos por Cornélio permitem vislumbrar situações e cenários da cidade com a visão do caipira, possibilitando que situações cotidianas urbanas fossem apresentadas por esse viés.

A figura do caipira se relacionava com a cidade, mas não só com ela, também com outros sujeitos que a compunham. As narrativas abordavam temáticas

¹³⁷ LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil: Um diagnóstico para a (N)ação**. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1999, p.64.

exclusivas do cotidiano, no qual os imigrantes participavam frequentemente, formando, assim, uma cidade composta por diversas culturas que se interagem, como no caso do *No mercado dos caipiras*. Os principais temas dessa narrativa contavam com personagens como o caipira, o italiano e o sírio, dessa forma, destacava-se a formação heterogênea dos que compunham o espaço urbano, o que não impossibilitava suas relações e sua comunicação. As características apresentadas por cada um dos tipos era responsável por dar o enredo da narração.

O italiano perde dinheiro com o caipira, sírio não perde. Por quê? Porque o caipira fica devendo ao italiano, e quando vai passando disfarçadamente, o italiano vê, grita-lhe logo:

- Quando é que o senhor me vêm pagar a conta? Faiz mais de ano que me está devendo. Já me disse, quando io vendo o feijô, quando io vendo o arrô, eu lhe venho a pagá. Quando eu vendo mio argodon eu lhe venho a paga e nome me paga a conta.

- Home cobrá a djente na rua é a mesma coisa que despeiteá. Agora fiquei cum reiva, num pago pronto, pulentero.¹³⁸

O cenário criado no mercado dos caipiras, em São Paulo servia de contexto para Cornélio aprofundar a psicologia do caipira, marcando uma espécie de característica que apontava valores trazidos por eles. Assim, a compreensão de sua cultura tornava-se necessária a um bom relacionamento. Para tal objetivo, Cornélio abordou a representação de valores caipiras. Através dessa característica, apresentou a cidade em sua heterogeneidade de nacionalidades.

Ao italiano e ao sírio, cabia, no mercado, descrito na narrativa, a disputa de quem se relacionava melhor com o caipira. E era nesse contexto que Cornélio apresentava as características de relacionamento de dois personagens que representam suas respectivas nacionalidades. O italiano se mostrava mal comerciante, visto sua falta de habilidade para se relacionar com o caipira numa situação de cobrança de pagamento, que o levava a perder dinheiro com o caipira. Veja-se então que este último, nessa relação era apresentado como esperto quando conseguia fugir do pagamento da cobrança com certa habilidade e destreza, mostrada por meio de sua resposta.

¹³⁸ PIRES, Cornélio. **20.009 – No mercado dos caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

Esse trecho permite visualizar características e valores que Cornélio atribui ao caipira e ao italiano. O primeiro era apresentado como esperto e velhaco e o segundo, comerciante, mas com falta de habilidade no comércio e na relação com o caipira.

Outra situação, ainda no mercado dos caipiras, se passava com a venda de um porco. Analisava-se o lado psicológico, ou seja, a forma de pensar do caipira nessa representação, assim Cornélio argumentava a necessidade de saber se relacionar com o caipira como forma de convencê-lo. Nesse caso, como no citado acima, o sírio era responsável pela habilidade de atingir os sentimentos do caipira, através da sua destreza na maneira de abordar o dono do porco, contrária à abordagem feita pelo italiano. Veja-se comparado com o trecho anterior, como o sírio abordava o caipira:

- Bom dia batricio.
- Bom dia.
- Como vai o amigo, bom?
- Eu bom, graças a Deus.
- A famia boa?
- Graças a Deus ta tudo bão.
- Eu tenho viajado bra mundo têro, no encontro borquinho más bonitinho deste. Oh borquinio bonito.
- E começa a agradar a leitoa, passando lhe a mão pelos pelos arrepiados.
- Gabelineio dele muto macio hã, ta biscando pra mi? Borquineo belo, pare ta dando bejo bra gente. Como vai a mãe desse borquineo?
- Vai bem, uma porca boa que eu tenho.
- Bra quanto vende a borco?
- Pra vacê vende por 10.
- Bor que 10 merreis, a vi agora da outro mercado e vi um a 8 merreis. Dá lencinho, bonito e cheroso.
- Então vá busca o lenço todo bonito e vai por 8.
- Bronto, tá aqui, tá na gibera.
- E assim, o sírio leva por 8 o que o caipira queria 18.¹³⁹

Enquanto que, o italiano, em momento anterior da narração, queria adquirir o porco, que o caipira havia pedido o valor de dezoito mil réis. Ao contrário do sírio, o italiano havia menosprezado a mercadoria caipira, oferecendo a princípio dez mil

¹³⁹ PIRES, Cornélio. **20.009 – No mercado dos caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

réis e com isso irritando o vendedor. Para completar, o italiano ainda adjetivou o porco como “magro” e “pestiado”.

Percebe-se um caipira que tinha como característica nos negócios a necessidade de uma proximidade, uma intimidade até familiar, com o comprador. Nesse ponto, mais uma vez, tocava-se na questão dos valores que Cornélio atribui ao caipira, mesmo quando estavam em contato com outros povos e outras culturas, como é o caso da convivência no espaço das cidades, como São Paulo. O personagem não abandonou as relações próximas, afetivas, características de uma cultura mais fechada, voltada às experiências cotidianas centradas na própria família ou nos habitantes de um mesmo bairro. O caipira de Cornélio, nesse caso, necessitava da proximidade e levava essa característica para o comércio praticado em São Paulo.

A representação do cotidiano caipira no meio urbano, através das narrações que abordavam mercadorias, práticas de sobrevivência, posicionamentos políticos, também foram refletidas na *Série Caipira Cornélio Pires*. As atividades realizadas pelo caipira no mercado dos caipiras em São Paulo também podem ser analisadas por esse viés. O caipira frequentava o mercado com o intuito de vender seus gêneros, que foram destacados como arroz, feijão e algodão.

O relato do cotidiano no *Mercado dos caipiras* possibilitou a percepção não só das características dos personagens, destacadas por Cornélio, mas também das suas atividades econômicas nesse espaço da cidade. Além disso, abordou uma das relações que o caipira mantinha com esse ambiente urbano, como meio de vida, através da venda das suas mercadorias.

Além destas mercadorias, o caipira também era narrado no mercado negociando um animal, o porco. Dessa forma, a criação e venda de animais caipiras, pelos personagens do interior que frequentavam o mercado dos caipiras em São Paulo faziam parte do enredo dessa narrativa. O porco e a alusão à criação desse animal pelo próprio caipira, quanto citou a genitora deste¹⁴⁰, foram abordados nesse espaço urbano, novamente com a relação entre o caipira, o italiano e o sírio.

¹⁴⁰ “- Gabelineo dele muto macio hã, ta biscando pra mi? Porquinea belo, parece ta dando beijo pra gente. Como vai a mãe desse borquinho? - Vai bem, uma porca boa que eu tenho.” PIRES, Cornélio.

Apresentava-se ainda um caipira que não estava obrigado de todo a aderir a um modelo de vida diferente do seu simplesmente pelo fato de buscar seus rendimentos no comércio feito em São Paulo. O que ele comercializava era fruto do seu próprio trabalho, de um trabalho que dependia dele, em pequena escala, produzia mais de um gênero, sendo destacado nessa narrativa o arroz, o feijão e também a criação de animais, como o porco. Esse comércio não demonstrava ter como característica exclusiva um tabelamento de preços fechado e ditado pelo mercado de compra e venda. Dependia de outras circunstâncias, como a citada venda do porco, que teve uma redução do valor inicial de dezoito mil réis para oito mil réis e mais um lencinho.

A figura do caipira, ou mesmo o uso dele próprio na interpretação de músicas também abordavam, na *Série Caipira Cornélio Pires*, a sua convivência no espaço urbano através de outras vivências além das relações comerciais. Em diversas oportunidades a música era utilizada como forma de colocar a representação do caipira na cidade em um contexto que apresentava questões políticas. Dessa forma, abordava-se a temática de problemas políticos através do que se colocava como sendo a visão do caipira interpretando essa problemática.

Além de um cotidiano urbano onde se destacava a sociabilidade do caipira, como o caso do mercado dos caipiras, outras questões cotidianas referentes à cidade foram refletidas na *Série Caipira Cornélio Pires*. A representação do caipira, envolto no meio de um conflito em São Paulo, possibilitava a abordagem de um acontecimento político, onde se expunha uma clara posição em relação ao combate. A letra da *Moda da Revolução*, que tinha como tema principal a “Revolução de 1924” foi um desses momentos no qual, através do cotidiano do conflito, foi possível detectar posições políticas¹⁴¹.

20.009 – No mercado dos caipiras. Disco Anedotas (78 rpm), *Série Caipira “Cornélio Pires”*. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

¹⁴¹ Destaca-se que durante a década de 1920 diversos questionamentos e conflitos estavam em voga. Assim, a *Moda da Revolução* teria sido escrita e gravada em um momento histórico no qual havia contestações dentro do campo dos modernistas, ou seja, na seara artística, inquietações militares, como o movimento tenentista, de onde se originou a revolta de 1924 em São Paulo. Assim, a década de 1920, marcada por conflitos e questionamentos desembocou na derrocada do sistema político de controle das oligarquias: “Nessa acepção de sintomas de uma contestação do establishment literário, tais obras contribuem para identificar os prenúncios de uma atitude de insubordinação, que acaba extravasando aos poucos para alguns dos espaços estratégicos do campo cultural- as revistas ilustradas, os grandes diários do eixo Rio de Janeiro – São Paulo, a *Revista do Brasil* – os clamores de mudança que já se faziam sentir no ambiente político em virtude

Quando eu cheguei em São Paulo,
 o que cortou meu coração:
 eu via a bandeira de guerra
 lá na torre da estação.
 Encontrava gente morto
 por meio dos quarteirão.
 Dava pena e dava dó,
 aí era só judiação.¹⁴²

Esta moda, interpretada por Cornélio Pires e Arlindo Santana, tinha como tema principal o caipira narrando a “Revolução” como se participasse da mesma. Percebe-se na letra um posicionamento político a favor do exército revoltoso, por parte do personagem caipira que participava da revolta. Assim, o espaço urbano era apresentado como um lugar em conflito, a cidade de São Paulo foi destacada caracterizando a destruição que a revolta causava em seu espaço físico. A guerra era responsável pela morte de pessoas que ficavam jogadas nas ruas, apontando o conflito como violento e desumano.

No desfecho, era possível perceber a exaltação do exército paulista, do qual o caipira fazia parte, como responsável por derrotar o inimigo, representado especificamente pelos mineiros e baianos.¹⁴³ A música gravada entre 1929 e 1930, poderia também estar afinada à exaltação dos paulistas que aderiram à revolta, usando a interpretação do caipira que exaltava a vitória paulista contra outros Estados. Também a bravura foi um dos destaques, fazendo crer que em momentos como esse não havia diferenças entre os provenientes da roça, do interior e os habitantes da cidade de São Paulo, pois todos estariam ligados por uma mesma força, um mesmo desejo.

da sequência de greves a partir de 1917 e dos sinais de inquietação militar que acabaram rebentando nas revoltas tenentistas; em suma, de sucessivas fraturas na estrutura de mando situacionista, episódios que desaguarão no caldeirão da crise final do sistema oligárquico que tomou conta da década inteira de 1920.” MICELE, Sérgio. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. **Tempo social**. São Paulo, vol.16, n.1, jun./2004, p.173. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>>. Acesso em: fev./2013.

¹⁴² PIRES, Cornélio. **20.013 – A Moda da Revolução**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

¹⁴³ “Esta moda de viola somente foi gravada em 1929, mas, pela letra, deve ter sido composta em 1924, ou, no máximo, em 1925, quando a sorte da revolta das guarnições militares da capital paulista, liderada pelo general Isidoro Dias Lopes, ainda não estava decidida. Tanto que a dupla caipira sonha com a vitória dos revoltosos que se retiraram para o sertão: ‘Aí eu pulo e rolo no chão’.” MARTINS, Franklin. **Moda da Revolução**. s/d. Disponível em: <http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=moda-da-revolucao>. Acesso em: fev./2013.

Ressalta-se que São Paulo e a invenção da paulistaneidade tiveram como ferramentas o estabelecimento de marcos eleitos. Algumas ocasiões foram ressaltadas como forma de heroicizar a história de São Paulo e os paulistas, atribuindo importância à história desse território:

[...] na história da cidade de São Paulo [...] destacam-se como marcos eleitos: 1554 – a fundação da Vila Colonial; 1827 – o burgo dos estudantes; 1870 – considerada a data da segunda fundação, o início da cidade do café; 1920 – a cidade industrial dos modernistas; 1954 – a “cidade que mais cresce no mundo” e 2000 – a megalópole.¹⁴⁴

O momento destacado na narrativa da *Moda da Revolução*, referente ao ano de 1924, mas gravada entre os anos de 1929 e 1930 era um dos períodos a ser eleito enquanto marco histórico, como destacado no trecho acima. Naquele momento o discurso que acompanhava a música constatava a preocupação imediata em fazer dos paulistas, de alguma forma, superiores aos demais habitantes de outras regiões do Brasil. A narração apontava que a defesa de São Paulo estava acima de qualquer outra diferença que pudesse haver entre os seus habitantes:

Nós tinha um 42
que atirava noite e dia.
Cada tiro que ele dava
era mineiro que caía.
E tinha um metralhador
que encangaiava com a pontaria.
Os mineiro com os baiano
aí c'os paulista não podia.¹⁴⁵

Em gravação anterior a esta última, com o título de *Agitação política em São Paulo*, Cornélio narrou uma discussão sobre as eleições presidenciais entre Júlio Prestes e Getúlio Vargas. Em conversa com diversos tipos de migrantes e o caipira, onde cada um argumentava o porquê da escolha de seus candidatos, o tema da

¹⁴⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.72.

¹⁴⁵ PIRES, Cornélio. **20.013 – A Moda da Revolução**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

“Revolução de 1924” despontava. Quando coube ao caipira argumentar sobre as eleições, ele tentou se colocar politicamente neutro para em seguida se posicionar quanto ao tema:

Eles que são graúdo, que se arranje, em festa de macuco nambu num pia. Cum tanto que me deixem vivê sossegado, caçando viado, tocano minha viola, eu num si impoto. Mai se o Zidoro vorta....

- Que que ocê faiz?

- Se o Zidoro vorta...

- Ma veja, o que é que você vá a fazê?

- Ah, se o Zidoro vorta...

- Que que ocê faz se o Zidoro volta?

- Se o Zidoro vorta eu faço como da outra vez, eu garro mato.¹⁴⁶

A marca que a revolta de 1924, com a invasão dos revoltosos liderados por Isidoro Dias causou à cidade foi impactante, devido ao seu alto índice de violência causada pelo Governo Federal. As lembranças dos 29 dias de conflitos foram de tal maneira forte, a ponto de ser destacado na gravação da Série Caipira Cornélio Pires no momento em que esta retratava a capital paulista. As violências e os prejuízos físicos e humanos levaram os maiores prejudicados a abominar a ideia de uma nova invasão, como narrado em *Agitação política em São Paulo*, que narrou o desejo do caipira em abandonar a cidade na possibilidade de haver outra situação parecida.

Nota-se também como a série de discos da Turma Caipira Cornélio Pires trouxe para as gravadoras características das músicas do interior paulista, as quais tinham como ferramenta narrações de situações cotidianas, trabalhando com o possível, em histórias sequenciais. O fato de Cornélio ter destacado a revolta em sua série de gravações foram as dificuldades que os habitantes de São Paulo enfrentaram no período do conflito, causando pavor frente aos ataques sofridos.

Em meio a tantas surpresas, nesse momento se iniciou a mais inacreditável de todas elas: incapaz de detectar a posição dos revoltosos, Carlos de Campos ordenou o bombardeio indiscriminado da cidade, intermitentemente e por todas as

¹⁴⁶ PIRES, Cornélio. **20.010 – Agitação política em São Paulo**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

peças da sua artilharia. A capital de São Paulo, a bela cidade europeizada e culta, orgulho dos dirigentes paulistas, foi sistematicamente bombardeada, sendo especialmente visados os bairros operários e populosos, embora não escapassem escolas, hospitais e igrejas.¹⁴⁷

Além dos ataques sofridos pela cidade, outras dificuldades tiveram que ser enfrentadas pelos seus habitantes, como a falta de governo que centralizasse as preocupações na resolução dos seus problemas. As carestias, como a falta de pagamento pelos trabalhos exercidos, a perda das moradias, que eram atingidas pelos ataques do Exército legalista:

Na madrugada do dia 9, o canhoneio e a troca de artilharia diminuíram sensivelmente. O dia amanheceu silencioso, encorajando a população a sair às ruas, um pouco por curiosidade, um pouco por necessidade, para verificar a possibilidade de se abastecer, pois o comércio estava fechado desde o sábado. No centro da cidade o cenário de guerra, trincheiras abandonadas, colchões queimados, arames retorcidos, fardos de feno, ali, em pleno Vale do Anhangabaú, cujos maravilhosos jardins constituíam motivo de orgulho aos paulistanos.¹⁴⁸

Porém, o caso da moda de viola *Moda da Revolução*, pode, além de marcar uma posição política frente ao conflito, indicar, através do uso das características da música caipira, estar de acordo com o projeto de construção do mito do paulista forte.¹⁴⁹ A década de 1920 conheceu o crescimento desse mito graças ao

¹⁴⁷ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.303.

¹⁴⁸ COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo**: A Revolução de 1924. São Paulo: Editora Unesp, 2007, p.38. Ainda nesse mesmo trabalho, Ilka cita outras situações de carestia causadas pela revolta: “Ao longo do mês vigorou o clima de emergência permanente: milhares de desabrigados, que tiveram suas casas atingidas pelos bombardeios, foram reunidos em escolas, igrejas, cinemas e teatros. A Associação Comercial de São Paulo, instituições de caridade, irmandades religiosas, escoteiros e associações privadas organizaram turmas de socorro, de distribuição de alimentação, cozinhas públicas, serviços de transporte e todo tipo de providências para minimizar os sofrimentos da população.” (p.42)

¹⁴⁹ “A ‘invenção’ da paulistaneidade que assumia o tom ufanista tinha o propósito de contagiar e empolgar, alicerçar e consolidar sua liderança econômica; apresentava-se como um exemplo para a nação, ‘sua locomotiva’. Tendo como pressupostos certas construções do passado: a fundação da vila pelo jesuíta José de Anchieta, os bandeirantes, o palco da independência, estas representações foram largamente divulgadas, subjetivadas e até naturalizadas também pela produção historiográfica paulista, que por muito tempo privilegiou a temática da indústria, do trabalho, dos trabalhadores e de

crescimento da cidade de São Paulo, que se industrializava, a acontecimentos culturais realizados na cidade como a Semana de Artes Modernas de 1922, além da comemoração do centenário da independência do Brasil. Esta última teria sido realizada em território paulistano, as margens do Rio Ipiranga. Buscavam-se, portanto, características que possibilitassem o engrandecimento de São Paulo através de uma história de heroísmo:

Dentro desse clima de entusiasmo localista foi forjada a figura mítica do bandeirante, tema, aliás, do primeiro livro de Washington Luís, ele próprio, além do mais, historiador. Nessa nova versão, o bandeirante era apresentado como o lídimo representante das mais puras raízes sociais brasileiras, conquistador de todo o vasto sertão interior do país, pai fundador da raça e da civilização brasileira, em franca oposição aos “emboabas”, pessoas estranhas à terra, traficantes desenraizados e elementos provenientes de terras estrangeiras, que permaneceram ligados à costa litorânea com os olhos voltados para o Atlântico.¹⁵⁰

Dessa maneira, a *Moda da Revolução* estava em sintonia com um momento histórico, no qual se pretendia criar uma imagem de São Paulo com toques de heroísmo. Os paulistas eram apresentados como um povo que descendia dos bandeirantes e que tinham como qualidade a bravura, na defesa do território paulista, frente a qualquer adversidade. No caso dessa narração, enfrentando a invasão de São Paulo por um exército de outras regiões, servindo aos propósitos do governo federal, a bravura foi demonstrada no enfrentamento e na vitória sobre os invasores.

A criação do mito do herói paulista estava ligada a uma invenção histórica que visava construir uma história coerente, ligando passado, presente e um projeto de futuro. Essa construção se fazia necessária ao engrandecimento de São Paulo, visto que com a cafeicultura esse Estado passava prosperar economicamente. Assim, buscavam-se raízes que engrandecessem toda a história paulista e que

seus movimentos.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista:** São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.82.

¹⁵⁰ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole:** São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.138.

provassem ser a prosperidade econômica o resultado de séculos de trabalho e empreendedorismo.

Seu principal marco estava alicerçado na construção do antepassado, o bandeirante. Usava-se a ideia de que este último era forte e empreendedor ao explorar o interior na colônia, e responsável por criar uma civilização que se queria progressista e à frente. Criou-se, portanto, uma espécie de tradição histórica, onde a linearidade servia como explicação na tentativa de se fazer entender São Paulo como diferente dos demais estados:

Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória.¹⁵¹

Questões ligadas ao que a cidade apresentava em relação à tecnologia, não passaram despercebidas da Série Caipira Cornélio Pires. Responsável por narrar um dos cotidianos que a capital paulista apresentava no início do século, e através desse cotidiano tecer fortes críticas como à empresa Light, operadora do sistema de bondes de São Paulo, a letra da música *Bonde Camarão* ganha destaque. Nessa, como em outras gravações da série, alguns tipos de pessoas, dentro da heterogeneidade, compunham as cenas da narração.

Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá.
Home, São Paulo é lindo, é uma boniteza, mai tem um tar
Bonde de Camarão, fai chacoia o corpo da gente lá dentro.
Oh peste dos quinto, é pior que carro de boi. Intão fizêmo uma
moda de viola arrelaxano ele. Escuite a moda.¹⁵²

¹⁵¹ HOBBSAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p.10.

¹⁵² PIRES, Cornélio. **20.015 – O Bonde Camarão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

As questões políticas abordadas na *Série Caipira Cornélio Pires*, que contavam com cenas do cotidiano caipira na cidade estavam além de disputas propriamente políticas. Utilizando o cenário urbano, Cornélio abordava também em sua série, problemas cotidianos. Em *Bonde Camarão* não eram exatamente os imigrantes que compunham a cena com o migrante caipira. Destacavam-se outros personagens, caracterizados por gerações, como o “véio”, a “véia”, a “moça”. Ou então personagens religiosos como um “padre” e um “protestante”, além, claro, do caipira, que era o personagem principal da narração, responsável por descrever o cotidiano vivido dentro de um bonde a partir do seu característico ponto de vista.

A presença do caipira no espaço urbano em *Bonde Camarão* era percebida pelo gênero musical, chamado “moda de viola”, pelo sotaque característico que a dupla apresentava ao cantar a música, além do diálogo que ambos estabeleceram antes de inicia-la. A forma como era narrado, tinha certo tom de humor ao tratar de questões referentes à cidade, como o bonde, e também o modo como a cidade era vista, sendo um espaço de fartura, percebido quando o caipira diz para os cantores que certamente “se arregalarô” em São Paulo.

A narrativa prosseguia apontando a beleza da cidade, porém um de seus males, o bonde, contrastavam com suas possíveis qualidades. A maneira como se remetiam ao citado meio de transporte é interessante pelo viés do humor, visto que o bonde “fai chacoia o corpo da gente lá dentro”. Também qualificado de “peste dos quinto” e esclarecendo que fizeram uma moda “arrelaxano ele”.

A relação com o cotidiano do bonde também era apresentado em forma de humor, como as próprias características dele, comparado com uma gaiola, o seu tranco que tinha como consequência quebrar a viola, e o pagamento que era comparado a por dinheiro em uma caixa de esmola. E dessa maneira o *Bonde Camarão* era apresentado ao longo da narração, com os seus característicos e indesejáveis trancos, que levavam um velho a beijar uma velha, ou mesmo alguém que estava cheirando mal.

A moça, por conta do chacoalhar do bonde, ao entrar sentou no colo do caipira, e em um tranco mais forte, o padre acabou dando um abraço no protestante, que não gostou do contato. Toda essa situação foi narrada, com as nuances humorísticas, identificando alguns problemas da cidade de São Paulo e um dos

supostos causadores desses problemas, a empresa Light, que explorava os passageiros, que sem alternativa, só lhes resta o “grito” e o “berro”:

Eu vou m' imbora pra minha terra
 Esta porquera inda vira em guerra
 Esse povo inda sobe a serra
 Pra morde a Light que os dente ferra
 Nos passagero que grita e berra!¹⁵³

O humor possibilitou à narrativa da música *Bonde Camarão* a encenação de uma situação séria, como era o monopólio da empresa Light. Recriando o significado do bonde, que deixava de ser um simples instrumento de transporte, a letra abordou questões relacionadas a problemas cotidianos e à heterogeneidade de pessoas de toda a cidade de São Paulo:

Obrigada a constantes inversões de significados, fugindo das essências e também da gravidade natural dos estudos profundos, a representação cômica construiu-se em cima dos fluxos, dos momentos, das circunstâncias, rejeitando qualquer estabilidade. Acrescente-se ainda que, vivenciando o cotidiano das grandes cidades, ou no máximo da região que lhes era próxima, os humoristas só podiam falar do local, do regional, enfim, do que estava mais próximo- que eles procuravam inutilmente desdobrar como tipo identitário de todo o país.¹⁵⁴

A cidade de São Paulo como centro convergente de pessoas das mais diversas origens, como migrantes e imigrantes, entre os quais: italianos, portugueses, espanhóis, alemães, eslavos, árabes e israelitas tinha uma formação populacional extremamente heterogênea. Grande parte da população era formada por migrantes e imigrantes, que serviam de mão de obra nesse centro urbano e compunham os habitantes populares. Estes eram os que mais sofriam com a falta de infraestrutura apresentada pela capital paulista.

¹⁵³ PIRES, Cornélio. **20.015 – O Bonde Camarão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

¹⁵⁴ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: A representação humorística na História brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.128-129.

Os populares habitavam as regiões mais baratas da cidade, porém, tinham de enfrentar problemas diversos, como os alagamentos que ocorriam. Parte das dificuldades do viver urbano eram causadas pela empresa Light, que, no caso das enchentes, despontava como propulsora dessas catástrofes, já no início do século XX. A Light era responsável pelo sistema de represas e barragens em São Paulo, mantendo-as na maioria das vezes no seu nível máximo. Em caso de fortes chuvas estas transbordavam facilmente, atingindo as habitações existentes nas planícies, onde estavam as casas dos populares.¹⁵⁵

Dessa forma, o que a narração de *Bonde Camarão* fez, naquele período, foi dar vazão às angustias da população paulistana que sofria com os problemas causados pelo monopólio da Light. Foi uma maneira de destacar artisticamente o cotidiano vivenciado por parte dos habitantes da cidade de São Paulo, explorando a própria diversidade de vivências apresentadas pelo espaço urbano, que em determinados momentos enaltecia tudo que era considerado moderno:

Assim como os talismãs são objetos-fetiche, assim também a palavra “moderno” se torna algo como uma palavra-fetiche que, quando agregada a um objeto, o introduz num universo de evocações e reverberações prodigiosas, muito para além e para acima do cotidiano de homens e mulheres comuns. Nos termos da nova tecnologia publicitária, essa palavra se torna a peça decisiva para captar e mobilizar as fantasias excitadas e projeções ansiosas da metrópole fervilhante.¹⁵⁶

Além dos problemas que a urbanização trouxe a tona, como a exploração da empresa Light, os meios de transportes e sua falta de comodidade, o espaço da cidade também foi constituído como lugar de perdições. Entre os possíveis meios encontrados na cidade, que viesse a destruir a vida e as relações do ser humano, a

¹⁵⁵ “O mais danoso agente especulador, que comprometeu definitivamente o futuro da cidade, forçando seu desenvolvimento em bolsões desconexos, espaços discriminados, fluxos saturados e um pavoroso cemitério esparramado de postes e feixes de fios pendurados como varais por toda a área urbana, foi o monopólio do fornecimento de gás, eletricidade, transportes urbanos, telefones e mais tarde de água, obtido pela Light and Power, uma empresa de capital misto canadense-anglo-americano.” SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.124.

¹⁵⁶ Ibidem, p.227-228.

série de Cornélio Pires destacou o jogo do bicho, com um título bem propício: *O jogo do bicho*.

Aqui na cidade lugá esquisito,
o povo só fala no jogo do bicho.
Tem muitas mulher que já fais de capricho,
só fala no jogo, não fala in serviço...
Eu vejo as mulher n'hora de deitá:
-Tomara que eu sonhe pra mim i jogá.
Notro dia cedo, no cumprimenta:
-Bom dia comadre... que bicho dará? ¹⁵⁷

A música era interpretada pela dupla Mariano e Caçula. Analisando a narrativa dessa letra, foi possível perceber um ideal político para o meio urbano. Utilizando novamente do relato de um dos cotidianos da cidade, a *Série Caipira Cornélio Pires* usava a figura do caipira para expor seu projeto político. Porém, não a partir da comparação direta com o meio rural, mas narração de um problema a partir do próprio meio urbano.

Em várias oportunidades, nas gravações das chamadas “modas de viola”, Cornélio fazia uma breve apresentação narrada antes de iniciar a música e em *O jogo do bicho* ele deixava bem claro o que, para ele, representava essa modalidade de jogatina. Antes de iniciar a música, Cornélio havia narrado uma introdução, que dizia: “O jogo do bicho. Moda de viola sobre a pior praga do Brasil.”¹⁵⁸ Percebe-se, com esse relato, qual a posição adotada por ele em relação ao jogo do bicho, apontada com destaque, “a pior praga do Brasil”.

A narração era como uma tese que tentava provar a veracidade do que afirmou Cornélio Pires em sua apresentação. Característica marcante das músicas caipiras, narrações de situações cotidianas eram abordadas, na qual a interpretação tratava de apresentar as consequências maléficas causadas pelo jogo do bicho, que tinha como palco a cidade. O caipira narrando a cidade como forma de refletir sobre mais uma das suas supostas características perpassava a música. No discurso, a cidade era um lugar estranho, “esquisito”. A narrativa também abordava supostos

¹⁵⁷ PIRES, Cornélio. **20.035 – O jogo do bicho**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

¹⁵⁸ Ibidem.

valores atribuídos ao caipira, como o espaço da mulher, desvirtuado pelas opções que a cidade concedia aos seus habitantes.

O que eu tenho do é dos home casado,
que vem do serviço, que chega cansado.
Vai na cozinha, fogo esta apagado;
destampa a panela, feijão tá queimado.¹⁵⁹

Essa característica, responsável por fazer da cidade um lugar “esquisito”, segundo o discurso, por desvirtuar os valores atribuídos à mulher, culminava ainda na atribuição de tarefas exclusivamente masculinas e femininas, através do casamento. Assim, estava colocada na narrativa a defesa de que cabia aos homens o sustento da casa, conseguido fora desta, através do seu serviço, enquanto à mulher, atribuía-se o dever dos serviços domésticos, como o ato de cozinhar.

Criava-se ou sedimentava-se uma situação de valores que atingiam uma via de mão dupla com a apreciação da música, que colaborava com a criação ou manutenção de valores, transparecendo a ideia de que eram naturais. Ainda mais quando atribuídos ao olhar do caipira que julgava a cidade como “esquisita”, por conta dos seus acontecimentos. Nesse ponto propõe-se que a suposta “esquisitice” citada na narração, veio da perda do que se considerava natural. Aqui entra a via de mão dupla, pois a atribuição de posições masculinas e femininas na letra criava o sentimento de valores em seus ouvintes, ou sedimentava esse sentimento.

Além de desvirtuar a suposta harmonia do lar, com os papéis definidos para os homens e as mulheres, era na cidade, segundo a narrativa, que se propagava essa praga, o jogo do bicho. A jogatina era colocada como responsável por destruir a economia dos negociantes. A cidade era apresentada pela ótica caipira através da música *O jogo do bicho*, como conservadora de um espaço ao qual era necessário manter cuidados para não se envolver em questões, oferecidas no meio urbano, que pudessem desestruturar tanto a família quanto os negócios:

¹⁵⁹ PIRES, Cornélio. **20.035 – O jogo do bicho**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

Muito negociante já jogo o que tem
da li a poco tempo não é mais ninguém.
Da li a poco tempo não tem mais ninguém,
tem só partelêra: cabô-se o armazém.¹⁶⁰

Ressalta-se ainda a existência, naquele período, de um projeto político para a cidade de São Paulo, tratando de transforma-la em um espaço que garantisse harmonia no trabalho. Entretanto, a existência de jogos de azar minava a ordem requerida por uma capital que visasse ter como símbolo uma população que exaltasse o trabalho e as boas maneiras, como a família, por exemplo, tema também abordado por *O jogo do bicho*. Mais uma vez, a Série Caipira Cornélio Pires mostrava estar em sintonia com as reflexões sobre o urbano, ao utilizar a cultura caipira como meio de refletir questões voltadas ao cotidiano da cidade:

Há resistências, a Liga Nacionalista, a Prefeitura, a Secretária de Segurança e a Associação dos Empresários do Comércio se empenham em campanhas públicas contra o jogo. Em carta aberta ao governo do Estado, o presidente da Liga Nacionalista declararia: “São Paulo deve ser a capital do trabalho, da indústria e do comércio, São Paulo não pode continuar a dar o exemplo de permitir esses antros de vício, que vicejam pela cidade. Não devemos consentir que os paulistas sejam industriais do jogo, comerciantes da roleta, propagandistas do bacará.”¹⁶¹

Essas características permitem analisar como a ruralidade e a urbanidade estavam se encontrando culturalmente através dos discursos apresentados e analisados da *Série Caipira Cornélio Pires*. A cidade se apresentava à interpretação por um olhar de fora, no caso, interpretado por um suposto olhar caipira, o que possibilitava refletir sobre seu espaço, seus acontecimentos cotidianos através de outro viés diverso daquele que se propagava em seu meio. Também diverso dos documentos oficiais e da própria imprensa, visto que as gravações possibilitavam a percepção e a reflexão sobre o encontro entre o rural e o urbano pelo viés da cultura.

¹⁶⁰ PIRES, Cornélio. **20.035 – O jogo do bicho**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

¹⁶¹ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.86.

A *Série Caipira Cornélio Pires* adquire importância quando se interroga o encontro cultural entre o que se pode chamar de cultura caipira, com cultura urbana e a tecnicidade da gravação na produção dos discos. Dessa forma, tem-se a formação de uma “cultura de fronteira”¹⁶², na qual se pode perceber, através das características apresentadas no resultado final, a convivência heterogênea, formando um modelo cultural novo, a partir desse encontro. Marcava-se, com as gravações, um momento no qual aspectos urbanos e rurais se encontravam, nos discursos, na técnica de gravação, adentrando um o espaço do outro.

2.3 ENTRE O RURAL E O URBANO

O encontro da cultura caipira e da cultura urbana podem não ter sido suficientes para criar uma relação de igualdade em termos de presença e importância na sociedade. Em muitos casos, perdurou a representação do caipira como inferior aos demais, no sentido de ter menos capacidade intelectual quanto os habitantes da cidade. Apesar de não ser consenso, formou-se um estereótipo da figura caipira, através da sua representação, e que em algumas situações, apropriou-se inclusive da cultura para manter essa inferioridade: “Porque sempre o caipira foi considerado um idiota, um burro, sem cultura, preguiçoso, doentio, sem dente, sem roupa, com chapéu todo esfiapado, você vê os vestígios nas festas de escola [...]”¹⁶³ Assim respondeu a cantora e apresentadora Inezita Barroso ao ser questionada sobre a dificuldade de manter por mais de trinta anos um programa televisivo chamado *Viola, minha viola*.

¹⁶² Sobre o termo utilizado “cultura de fronteira”, procurou-se adaptar ao contexto desta pesquisa a seguinte reflexão: “Entre a cultura oral tradicional e as práticas da cultura letrada, formou-se uma zona intersticial que chamo ‘cultura de fronteira’. Trata-se de fenômenos de contato que trazem em si a bivalência do seu processo de constituição. Exemplos: os escultores rústicos de imagens religiosas (as ‘paulistinhas’, encontradas no interior do estado de São Paulo) tiveram sob os olhos modelos cultos ou semicultos da arte devota medieval ou barroca, mas efetivamente criam uma arte cujos caracteres formais e cuja função devocional continuam sendo populares.” BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.391.

¹⁶³ MENGARDO, Bárbara; SOUZA, Hamilton Octavio de; RODRIGUES, Lúcia; NAGOYA, Otávio; MERLINO, Tatiana. *Viola Minha Vida, 30 anos de resistência da música caipira*. Entrevista: Inezita Barroso. **Caros Amigos**. São Paulo, Ano XIV, n.161, 2010, p.41.

O trecho destacado, da entrevista, abriu perspectivas à reflexão sobre encontros e desencontros culturais entre a urbanidade e a ruralidade. A vigência do estereótipo caipira, considerado incapaz, por ser “idiota” e “burro”, por exemplo, põe em cheque algumas apropriações feitas em relação à cultura caipira através da sua música. Não foi com o intuito de urbanizar a música rural e muito menos ruralizar a cultura urbana que em 1929 foram gravados os discos da *Série Caipira Cornélio Pires*. Porém, o fato de utilizar as técnicas da gravação em estúdios de uma música executada em outras situações teria levado a uma nova organização e sentido dessa sonoridade. As gravações tratavam de temas cotidianos do espaço rural, mas também do espaço urbano. Percebe-se então, a pluralidade que se formava a partir dessa documentação e a possibilidade também que esta trazia para que a cidade fosse interpretada a partir da reprodução sonora em seu próprio espaço, porém através da sonoridade da música rural.

Estabelecia-se um contato maior com a cultura caipira através da música, mas também teriam formado a partir da cidade outras representações do caipira, por meio da construção cultural como se fosse uma simples cópia ou adaptação irrefletida das festividades caipiras. É a partir dessas festas que muitas vezes a cultura e a sociabilidade caipira ainda se refletem sobre o estigma da inferioridade e da extrema diferença, desleixo, e porque não, miserabilidade que se estabeleceu no imaginário, quando das realizações das festas de quadrilhas:

Criança com o jeans remendado no traseiro, né? Costurado no traseiro, o dentinho preto com o carvão, chapéu esfiapado. Por que o caipira ia para uma festa com o chapéu desgraçado? E as meninas com pintinhas na cara? As meninas ainda estavam melhores, com trancinha postiça e tudo, mas os meninos eram um desbunde [...].¹⁶⁴

A análise do caipira pelo viés da gravação de discos, graças à técnica que permitiria a sua reprodução, possibilitou também trazer a tona outras interpretações e representações do caipira, mesmo no encontro com a cultura urbana, além das que o apontavam como ingênuo, simplório, rústico. Foi possível visualizar um caipira

¹⁶⁴ MENGARDO, Bárbara; SOUZA, Hamilton Octavio de; RODRIGUES, Lúcia; NAGOYA, Otávio; MERLINO, Tatiana. Viola Minha Vida, 30 anos de resistência da música caipira. Entrevista: Inezita Barroso. **Caros Amigos**. São Paulo, Ano XIV, n.161, 2010.

além do desdentado, que tem suas vestes por demais surradas, surgindo também outros adjetivos, que tornam a reflexão mais complexa acerca das representações feitas a partir da sua figura.

Essa visão de um caipira selvagem está presente em outras tentativas de representa-lo através da literatura. Monteiro Lobato foi responsável por construir, em algumas oportunidades, uma imagem de caipira que não tinha condições de fazer parte do que ele considerava como civilização. Esse sujeito, imaginado por Lobato, era uma praga, um parasita que sugava a natureza sem oferecer nada em troca, era preguiçoso, incapaz de criar algo útil:

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. A 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 a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encoscorado numa rotina de pedra, recua para não adaptar-se.¹⁶⁵

Neste trecho, que faz parte do artigo *Velha Praga*, escrito por Lobato em 1914, apresentou-se um tipo de caipira que ficou marcado por muito tempo no imaginário popular, sendo desleixado e fugindo do progresso. Este ainda vive na construção imagética através das festas de quadrilha, realizadas também nos espaços urbanos e contribuindo para a manutenção da representação desse tipo de caipira. Assim, através das análises e construções do caipira, os espaços, urbano e rural, se encontraram, tendo como principal personagem o ser humano do interior, na sua capacidade ou incapacidade de adequação a novas situações, colocadas como barreiras a serem enfrentadas no cotidiano.

Para Lobato, o caipira era incapaz de transpor essas barreiras que ligavam a novas situações, e o simples contato com o meio de vida rural ao qual este era exposto, seria suficiente para denegrir mesmo àqueles advindos do meio urbano. Além de ser inadaptável a qualquer situação de progresso, o caipira de Lobato,

¹⁶⁵ LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2009, p.161.

dentro do seu espaço ainda era responsável por tornar qualquer pessoa que por ali resolvesse viver, um selvagem. Nova reflexão sobre o embate entre urbano e rural foi colocada então e, nesse caso, não era o caipira que ia para a cidade, mas a análise tratava do citadino que migrou para o campo. Interessante esse caso, pois percorreu o caminho inverso da maioria das situações e histórias narradas referentes às migrações e contatos entre campo e cidade:

O pai está lá? Insisti.

Respondeu um “está” enleado, sem erguer os olhos da rodilha. Como a vida no mato asselvaja estas veadinhas! Note-se que os Alvoradas não são caipiras. Quando comprou a situação dos Periquitos, o velho vinha da cidade, lembro-me até de que entrava em sua casa um jornal.

Mas a vida lhes correu áspera na luta contra as terras ensapezadas e secas, que encurtam a renda por mais que dê de si o homem. Foram rareando as idas à cidade e ao cabo de todo se suprimiram.¹⁶⁶

Lobato traçou exatamente a disparidade que ele considerava entre espaço rural e urbano no artigo citado, *A colcha de retalhos*, de 1915, quando, para exemplificar o asselvajamento que ocorria, explicitou que as idas à cidade foram rareando até acabarem. Além do que, também expôs como motivo dessa mutação selvagem, a suposta ignorância do caipira que parecia ser contagiosa. Num primeiro momento, o jornal ainda entrava na casa do morador que havia chegado da cidade, mas a ignorância teria tomado conta, a ponto de se igualar ao caipira imaginado por Lobato, que ficou a entender, não se interessava pela instrução intelectual. Nota-se, também, que além de ser essencial ir à cidade para não se tornar selvagem, alguns costumes enaltecidos, como o de ler jornais foi trazido do espaço urbano, mesmo tendo se perdido ao longo do tempo.

Cornélio pensava o caipira a partir de outra perspectiva, sendo responsável por uma tradição cultural paulista, lembrando que a construção da paulistaneidade era uma das características desse período, como abordado anteriormente. O caipira de Cornélio Pires era o responsável por resgatar, na cidade, através da sua expressão musical, a arte paulista que poderia se perder em meio a tantas

¹⁶⁶ LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2009, p.46.

mudanças e invasões culturais de outras partes do mundo. Dessa forma, a música caipira, vinda das tradições rurais, do interior, era a ferramenta de resistência artística, e que deveria ser lembrada e apresentada na cidade. Mesmo antes de gravar a *Série Caipira Cornélio Pires*, o próprio buscava espaço à sonoridade da música caipira, principalmente na cidade de São Paulo.

Entre outras apresentações, a *Turma Caipira Cornélio Pires* fez uma temporada no Cine Paulicena, na Vila Mariana, em São Paulo, no início de 1929:

Organizou a “Turma Caipira Cornélio Pires” no início de 1929. Levou-os a São Paulo para fazerem uma temporada, no bairro de Vila Mariana, no Cine Paulicena. Contava Sorocabinha que o Cornélio lhe disse: “A música argentina, o tango, está invadindo São Paulo. Como brasileiros, nós temos que reagir. Não somos contra o tango, mas temos que mostrar a nossa música, a ‘moda de viola’, ritmo autenticamente nosso.”¹⁶⁷

O próprio Cornélio Pires tinha passado por esse processo de migração do interior para a cidade de São Paulo. Natural da cidade de Tietê, sendo seus pais nascidos na cidade vizinha, Capivari. Ele partiu dessa região para morar em uma pensão em São Paulo, que era casa da sua tia, Belisária. A partir do seu ingresso na capital paulista, tomou como atividade, entre outras, a prática de trabalhar com a representação da cultura caipira na cidade:

Em 1910, em São Paulo, encenou na Universidade Mackenzie um velório típico do interior paulista, apresentando cururueiros, catireiros, cantadores e dançadores caipiras, seguido de uma

¹⁶⁷ LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires**: os pioneiros da “moda de viola” em 1929. São Borja - RS: M&Z Computação Gráfica, 1999, p.29. No final do século XIX havia a tentativa, por parte de uma elite letrada, de encontrar um tipo paulista que pudesse ter raízes históricas. Nesse contexto, o caipira adquiria conotações positivas, pois seriam originários da miscigenação entre brancos e índios: “Além do indígena lendário, as expressões da cultura caipira ocupam um grande espaço no almanaque, sendo vistas como traços das raízes e da peculiaridade do povo paulista, sem qualquer influência africana. Suas origens são buscadas no mameluco do período colonial, tipo resultante da miscigenação entre brancos e índios.” FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.68.

palestra sobre o significado de mutirão. Nesse mesmo ano, lançou seu primeiro livro de versos, *Musa caipira*.¹⁶⁸

Ao se tratar de uma encenação caipira no colégio Mackenzie, percebeu que havia um interesse por questões caipira no meio letrado de São Paulo, naquele início do século XX. Cornélio aproveitava a oportunidade para trabalhar com a cultura caipira através dessas conferências, e as atividades culturais do interior se estendiam ao conhecimento urbano:

Foi o primeiro que levou ao palco uma turma de caipiras. A urbanização da viola se deve a Cornélio Pires. Apresentou nos teatros da capital, pela primeira vez, uma turma composta de oito caipiras, escolhendo os diversos tipos de roceiros, desde o loiro de olhos azuis, aos caboclos tapuias, cafuso, sarará, mulato, fusco e preto. Levou com surpreendente interesse das plateias repletas, demonstrações de: Fandango, Cateretê, Cururu, Passa-paschola, Cana Verde, Roda-morena, São Gonçalo, Mandado, Samba-lenço, Samba-caipira. Uma das mais impressionantes modalidades do ritual católico-caipira que apresentou foi o “Guardamento de Defunto”, que causou, na plateia, tão viva impressão que se pediu a não repetição do velório. As toadas de Mutirão foram sempre muito apreciadas.¹⁶⁹

Cornélio era responsável por traçar um conceito de caipira, tentando valorizar suas características culturais através dessas apresentações. Assim, estava o interiorano paulista representado na cidade, mas que também viria a adquirir conceitos em relação ao meio urbano, pelas mãos do próprio Cornélio Pires. O gênero caipira sempre foi e ainda é marcado por contradições. Se por um lado, tinha sua cultura valorizada, por outro era alvo de representações degenerativas, como as construídas por parte de Lobato e que muitas vezes encontra ecos de continuidade através das festas de quadrilha, citada por Inezita Barroso. Contrário á proposta de Lobato, a qual o meio rural torna o ser humano selvagem, Cornélio Pires apontou o

¹⁶⁸ MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000, p.122.

¹⁶⁹ ARAÚJO, Alceu Maynard. Cornélio Pires - o bandeirante do folclore paulista. In: PIRES, Cornélio. **As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho** – O queima campo. Itu - SP: Ottoni, 2004, p.10.

espaço urbano como responsável por corromper a sociedade graças ao progresso e ao dinheiro:

O porguesso de São Pólo
inté no sítio chegô,
acharo um Kriozená
nas terras deste sinhô,
e do chão abandonado,
o dinheiro se esguicho.

O porguerso traiz baruio,
o estranho toma o que fô...
Co tomove num costume,
nem costume co vapô...
vô arrumá o meu baú,
pro sertão eu já me vô.¹⁷⁰

Em *Meu samburá*, escrito em 1928, Cornélio apontou esses versos de um caipira, nos quais explicava um possível motivo de fugir do progresso. Criava uma versão diferente da proposta por Lobato, o qual se baseava na suposta preguiça do caipira. O figurado progresso, ainda na narração de Cornélio, levava a perdas, como as sentimentais, pelo local onde se produzia o sustento, espaço de amizades, de formação familiar e perdas físicas, como o sítio, espaço onde se constituíam as sociabilidades:

- Foi o porguesso! Foi essa porquêra de porguesso que me incheu de dinheiro, mas me tomô meu sítio... O porguesso me boto daqui pra fora e derrubo mea casa.
- Pra mim foi pió... – gemeu o rapaz.
- Me tomô mea Tudica, que eu queria e ainda quero tão bem...
[...]
- Fiquemo sem nossos fio... sem nossa neta... sem nossa casa...¹⁷¹

O propalado progresso e sua inevitável característica, a mudança para a cidade, foi o principal causador das desgraças descritas, a perda do sítio, da casa, da namorada, dos filhos e netos. Expôs-se sentimentos e valores pertencentes à

¹⁷⁰ PIRES, Cornélio. **Meu samburá**. Itu - SP: Ottoni, 2005, p.137-138.

¹⁷¹ Ibidem, p.152.

cultura caipira, e de certa forma, uma crítica à noção de progresso, que não respeitava tais princípios. Para estar a par do progresso era necessária a mudança geral no modo de vida e organização caipira, parecendo ser uma espécie de religião a ser seguida cegamente, sendo o progresso o deus principal. Este não respeitava as vontades, e as particularidades das culturas e modos de vida diferentes do que era considerado, com exclusividade, bom e correto, sendo que para estar dentro dos padrões determinados era necessária a mudança para a cidade.

A relação entre rural e urbano em muitos momentos se manteve atrelada a atribuição de valores, que ora destacavam características positivas, ora características negativas, sendo, nesse sentido, ambígua. Na história narrada por Cornélio Pires, toda uma questão envolvendo sentimentos, princípios e organização de vida foi responsável por colocar em evidência uma relação conflituosa entre esses meios. Não é fácil classificar a situação descrita por Cornélio assumindo que ele tivesse um determinado ponto de vista. Percebe-se que ele fez uma distinção de gerações dentro da família, os mais velhos foram incapazes de viver no meio urbano, não conseguiram se adequar aos padrões impostos pelo progresso e abandonar seu arcaico meio de vida. Porém, atenta-se para o fato de que o casal de velhos voltou ao sítio, e os filhos, mais jovens, rejeitaram o retorno.

Em uma mesma narrativa, Cornélio abordou a representação de um conflito entre rural e urbano, sendo que em determinado momento pendia a acusar o progresso e a cidade por corromper os valores arraigados no meio caipira. Porém, ao separar a família e ver a volta dos mais velhos ao antigo meio, estabelecia um paradoxo, apontando que a cidade era uma espécie de mal necessário aos que tinham a força da juventude e o desejo de boas condições.

Esse embate colocado entre os espaços rural e urbano propicia uma reflexão sobre as imposições destruidoras da cultura caipira e seu sentimento de pertencimento. Em sua organização social, o caipira tinha como um de seus valores, a possibilidade de pertencer a um bairro, onde estaria organizada sua vida social. Assim, havia a valorização, mais do que a posição geográfica, mas pelo sentimento de pertencer a um lugar, de conhecer e se relacionar com seus vizinhos, da ajuda mútua que se concretizava muitas vezes através do mutirão, que terminava na sociabilidade festiva:

Mas além de determinado território, o bairro se caracteriza por um segundo elemento, o sentimento de localidade existente nos seus moradores, e cuja formação depende não apenas da posição geográfica, mas também do intercambio entre as famílias e as pessoas, vestindo por assim dizer o esqueleto topográfico. – “O que é um bairro?” – perguntei certa vez a um velho caipira, cuja resposta pronta exprime numa frase o que se vem expondo aqui: “Bairro é uma naçãozinha”. Entende-se: a porção de terra a que os moradores têm consciência de pertencer, formando uma certa unidade diferente das outras.¹⁷²

Uma das causas que obrigava o caipira a deixar seu modo tradicional de vida foi tema principal da história narrada por Cornélio Pires. Nesta, Cornélio expôs um processo de perdas para o progresso e para o meio urbano, tanto perdas ligadas ao sentimento quanto aos bens materiais.

- Gomes, profundamente triste, respondeu:
 - É... mais fiquei sem o meu sítio, que quiria tão bem...
 - Mas o senhor sabe o que são dois mil contos, meu pai?
 - É vê que quage sei...
- Arnaldo, animado, interveio:
- Quer saber o senhor o que vem a ser dois mil contos? – Quanto custa um carro de bois, com oito juntas escolhidas?
 - Boiada parêio, gordo, carro reforçado, chêda e rodêro de cabriúva, por barato, três conto...
 - Pois dois mil contos são mais ou menos setecentos carros de bois!¹⁷³

Porém, a causa da família ter se mudado para a cidade foi a descoberta de petróleo no sítio. Assim, este teria sido vendido a um preço que possibilitava a todos viver economicamente confortável na cidade. Entretanto os membros mais antigos não teriam se adequados ao ambiente urbano. De certa forma, Cornélio fugiu das questões mais latentes relacionadas a terra quando apresentou esse motivo para migração em direção a São Paulo.

A situação econômica do caipira muitas vezes o obrigou a abandonar seu território, não considerando a terra como uma mercadoria, sendo ela o seu espaço de entrelaçamento entre socialização, trabalho e lazer. O território era por ele

¹⁷² CÂNDIDO, 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.84.

¹⁷³ PIRES, Cornélio. **Meu samburá**. Itu - SP: Ottoni, 2005, p.127.

apossado, com a finalidade de suprir suas necessidades de sobrevivência. O avanço do latifúndio obrigava, muitas vezes, as famílias a abandonarem suas posses, sem os títulos de propriedades, se tornavam presas de grileiros. Considera-se essa situação como uma das causas da migração caipira para a cidade. No centro urbano, ele tinha que se adequar a novas situações que alteraram sua forma de vida o que levou a readequações em toda sua organização social. Entre elas, o contato com os vizinhos e o lazer praticado muitas vezes no próprio local de trabalho.

Os desajustes se resolvem, cada vez mais, pela migração urbana, com abandono das atividades agrícolas e passagem a outro universo de cultura. No tocante aos mínimos, a sua natureza muda de todo, visto como agora eles não se definem mais com referência às condições historicamente estabelecidas, mas em comparação com os níveis e padrões definidos pela vida urbana. [...] E aqui podemos indicar que o processo de urbanização - civilizador, se o encararmos do ponto de vista da cidade – se apresenta ao homem rústico propondo ou impondo certos traços de cultura material e não material. Impõe, por exemplo, novo ritmo de trabalho, novas relações, certos bens manufaturados; propõe a racionalização do orçamento, o abandono das crenças tradicionais, a individualização do trabalho, a passagem à vida urbana.¹⁷⁴

Na situação de migrante, o caipira estava impossibilitado de exercer no meio urbano a cultura com a qual estava acostumado no ambiente rural. Enquanto cultura, pensa-se aqui todo ato de organização de vida, bem como a economia, as relações entre pessoas, as festividades e suas características, as cantorias, a religiosidade, enfim, todos os aspectos inseridos na vida caipira. O espaço da cidade não oferecia possibilidades aos migrantes de exercerem integralmente todas essas características culturais, obrigando os caipiras que se mudavam para a cidade a se adequar às novas condições de vida. Não quer dizer que abandonassem todo seu conhecimento anterior e recomeçassem a vida a partir do nada, para constituir um novo modelo cultural.

¹⁷⁴ CÂNDIDO, 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.272-273.

Nessas oportunidades, a produção cultural de Monteiro Lobato e Cornélio Pires acerca do caipira também era responsável por estabelecer espaços diferenciados entre o rural e o urbano. Marcavam diferenças que acabavam por sedimentar a separação entre esses meios, ora adjetivando positivamente, ora negativamente ambos. Porém, ressalta-se que nesse período, a distância entre o rural e o urbano não eram, de forma alguma, tão acentuadas como poderia fazer crer. Pelo contrário, se em algumas oportunidades estavam em lados opostos, em outras, estavam em relação de interdependência. O que corrobora com a construção de uma História em que é impossível buscar definições exatas e enquadradas das relações humanas. É possível detectar, através dos discursos e narrativas, tanto de Monteiro Lobato e Cornélio Pires, como as relações entre rural e urbano eram complexas e até contraditórias.

A presença da migração colaborou para, o surgimento de um novo modelo cultural híbrido, advindo da adequação das culturas rural e urbana. As necessidades de sobreviver em um meio adverso levaram a essa adaptação, claro que dentro desse processo existiram perdas inestimáveis, considerando a liberdade em relação ao mercado quando não se tinha mais o próprio espaço de produção para subsistência. As relações de ajuda mútua no trabalho foram subtraídas do migrante caipira, visto que as relações de trabalho no espaço urbano estavam pautadas pelo trabalho assalariado. Também houve a perda do controle do tempo, que passou a ser controlado tanto pela busca de emprego na cidade, quanto pelo tempo de trabalho oferecido no meio assalariado, independente das condições da natureza, o que poderia dificultar o contato com a vizinhança e as relações que culminavam em situações de lazer, como as festas.

Enfim, o contato entre duas culturas diferentes tendia ao hibridismo, dessa forma, não só o modo de vida do migrante caipira alterou suas relações, como também a gravação dos discos caipiras que, organizada por Cornélio Pires, teve que se adequar a um novo espaço. Fazendo surgir uma sonoridade que trazia as características das músicas ou mesmo dos causos caipiras narrados por Cornélio Pires para o meio técnico das gravadoras, no qual o espaço para a gravação nos discos de 78 rpm ditava um tempo pré-determinado para a sua execução.

Cabe destacar também que muitas vezes as adversidades de um novo modelo de vida e as dificuldades que se colocavam frente às adequações, poderiam ter vazão na sonoridade que remetia ao caipira, ao meio rural. Esta criava uma alternativa, na qual era possível refugiar-se das situações de estresse, e, nas vezes que trabalhou um ambiente rural ausente de conflitos, era a ruralidade que aparecia enquanto alternativa.¹⁷⁵

Os encontros narrados por Cornélio assumiam características contraditórias, de ambiguidade, provando que ele deslizava entre interpretações dos modos de vida rural e urbano e as reafirmações de seus pontos positivos e negativos. Narrando o que ele intitulou por *Simplicidade*, no qual antes de iniciar, ele lembrou, dizendo se tratar de histórias que contavam “Simplicidades de caipira”, sugeriu desde o início um adjetivo ao caipira, a simplicidade. Num primeiro momento esta era descortinada pelo desconhecimento, como constatado quando Cornélio escreveu sobre a chegada de uma motocicleta em Guarapiranga. Imediatamente o evento foi motivo de alvoroço, o que denotava a simplicidade do caipira em busca de compreender o surgimento de algo “diferente”.

O Tinucio apareceu um dia em Guarapiranga, com a primeira motocicleta daquelas antigas, que explodia mais que uma metralhadora. O pessoal se aglomerou à porta da confeitaria, para apreciar a motocicleta, inclusive o Coronel Gregório.

- Ta vendo goroné, questa é boa. Quando está parado não come nem milho, nem capim, nem carpa.

- É, mais só de porva, quanto num vai?¹⁷⁶

Chegado o motociclista em Guarapiranga, a aglomeração de pessoas se deu em frente a uma confeitaria, representando a possibilidade oferecida no cotidiano interiorano de encontros de pessoas a qualquer momento. Estando as mesmas dispostas a aglomerações, não deixando situações de trabalho ou de estresse, mas saindo de uma confeitaria. Lugar o qual seria possível estarem

¹⁷⁵ “A alternativa para essa vida sórdida e limitada, tanto no East End como nos subúrbios mais respeitáveis e ansiosos, era muitas vezes concebida em termos de refúgio rural, ou de um refúgio alegre e idealizado.” WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.377.

¹⁷⁶ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

reunidos para uma conversa informal, ou mesmo apreciando a presença de algum membro ilustre do local, o Coronel Gregório. Cornélio destacava, portanto, um lugar de possibilidades de convivência amena e sem conflitos. O surgimento da motocicleta, para espanto geral, vinha destruir o sossego do lugar, trazendo muito alarde ao local de calmaria. O alto ruído não era exclusividade do burburinho que se formava em frente à confeitaria, mas, das explosões causadas pela motocicleta.

O rapaz, todo garboso com seu veículo, dirigiu-se exclusivamente ao coronel, o que faz deste uma figura de destaque perante os demais, denotando uma hierarquia entre os habitantes do interior. Tinúcio, proprietário da motocicleta, disse ao coronel as vantagens da sua máquina, em relação ao animal, meio de transporte do local, argumentando que aquela, parada, não come nem milho. A mesma “simplicidade” usada por Cornélio para colocar o povo local em alvoroço por conta da presença da motocicleta é usada na resposta do coronel, abrindo a possibilidade da crítica ao que é trazido de fora, da cidade grande, acompanhada de estrondo. Para fechar a conversa, Coronel Gregório questionou em tom ingênuo, a não necessidade do milho, mas o possível gasto excessivo com pólvora, devido ao fato de que “explodia mais que uma metralhadora”.

Também na gravação de *Simplicidade*, em sua continuação, na qual Cornélio Pires narrou outra história, mais uma vez o cotidiano representado pela caipira era a forma encontrada para apresentar determinada situação. Ainda se valendo da técnica do humor, podendo considera-la um meio de tratar determinada situação de maneira a prender a atenção do ouvinte Cornélio narrou um diálogo entre dois compadres. É possível constatar que a existência de uma figura que veio de fora do meio caipira, o médico, como representante de uma verdade científica, foi contestada pelos caipiras ao longo da narração.

- Ara compadre, agora que to vendo que vacê ta de luto.
- É verdade.
- Pois sinto muito.
- Gardecido.
- Mai quem foi que morreu?
- Foi o Tito meu fio.
- O Tito morreu?
- Morreu.

- Esse mundo num vale nada, que havia dizê que um moço que tava vivo ía morrê.
- É verdade.
- E vacê chamô o dotor?
- Num foi perciso, ele morreu por si mesmo.¹⁷⁷

O “dotor”, que veio de outro lugar, representava um intruso, portador da ciência, desenvolvida em meio acadêmico, ou seja, a medicina. O humor utilizado por Cornélio Pires valia-se inclusive de um humor negro, no início do diálogo, no qual era contada a história da perda de um jovem, filho de um dos compadres. A relação de cordialidade foi destacada entre eles, quando um percebe o outro de luto e deseja os seus sentimentos, em respeito ao próximo. A perda de “Tito”, filho de um dos caipiras era o motivo do luto, e a resposta do amigo em relação à dor de perder um filho foi inusitada: “[...] quem havia dizê que um moço que tava vivo ia morrê.” E foi nesse âmbito de simplicidade que Cornélio desenvolveu sua crítica à ciência da medicina, quando ele apontou sua falibilidade. A narrativa questionava a necessidade em chamar o “dotor”, pois o rapaz não precisou de ajudar para morrer, tendo conseguido sozinho o feito.

Salienta-se que as primeiras décadas do século XX foram marcadas, inclusive no meio urbano, pela difusão da ciência médica no cotidiano da população, inclusive a paulistana. A maneira como o caipira via a figura do médico pode estar de acordo com as reações causadas por uma interferência no âmbito privado da vida, ou mesmo da organização familiar. Os médicos, ligados a questões sanitárias, eram responsáveis por orientar a intimidade do lar, as representações de papéis femininos, masculinos e infantis e, impondo ainda, um padrão de felicidade que deveria ser seguido como preceito para uma vida digna.¹⁷⁸

¹⁷⁷ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

¹⁷⁸ Salienta-se essa interferência médica, que teve como foco a organização do trabalho em torno da indústria de sacaria de juta, na cidade de São Paulo, destacando a situação da indústria e dos operários na década de 1920, ela apresenta a seguinte situação, na qual o médico é a figura central da organização da vida dos trabalhadores: “A partir de diferentes setores, em particular do médico-sanitarista, propalava-se um modelo imaginário de família orientado para a intimidade do lar e que conduzia a mulher ao território da vida doméstica, *locus* privilegiado para a realização de seus talentos, procurando introjetar-lhe a importância da missão de mãe. A essa nova mulher – mãe e esposa – caberia desempenhar um papel fundamental na família: sempre vigilante, atenta, responsável pela saúde e felicidade das crianças e do marido, deveria dedicar-se exclusivamente ao lar e à sua higiene.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder: A trajetória em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, p.131.

Representar o encontro entre o rural e o urbano também foi tarefa exercida por *Bonde Camarão*. Se em um primeiro momento foi possível extrair da narrativa dessa música aspectos cotidianos que representavam situações vividas na cidade, abordadas através do humor, também seria possível a análise enquanto passível da integração rural e urbana.

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 eu puis dinhêro na caixa da esmola!¹⁷⁹

Pode-se supor que *Bonde Camarão* trouxe o rural para dentro do urbano, sendo o primeiro representado pela figura do caipira, tanto da dupla que interpreta, quanto do olhar que observa as cenas dentro do bonde. A representação do urbano ficou por conta do próprio bonde, o qual era um espaço que se propôs a representar as diferenças e contradições vividas pela cidade de São Paulo. A narrativa apontava o caipira que havia voltado para o interior, conforme destacava o início da gravação – “Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá”. Dessa forma, trabalhava-se a integração por meio da experiência do caipira que teria passado um período na capital paulista.

O caipira interpretava a cidade, e o seu fazer-se, integrava-se a ela, utilizando seu serviço, no caso o bonde, reconhecia aspectos positivos, quando citou: “Home, São Paulo é lindo, é uma boniteza [...]”. Assim, *Bonde Camarão*, se apropriava do olhar caipira sobre a cidade abrindo a possibilidade da integração cultural através do uso e da interpretação desta pelo olhar daquela, do qual

¹⁷⁹ PIRES, Cornélio. **20.015 – O Bonde Camarão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d. O caipira, a viola e o bonde, todos como componente de uma situação. Somado a essa situação, o caipira que estava na cidade, e a gravação da *Série Caipira Cornélio Pires*, integrando a música caipira ao meio técnico das gravadoras, parecia adivinhar os caminhos que a música caipira trilharia rumo ao que se denominou música sertaneja. Uma sonoridade que posteriormente teve a viola substituída por outros instrumentos e que ganhou temáticas mais urbanas que rurais. A viola ter sido quebrada quando esteve na cidade pode não ter qualquer relação com o que aconteceria posteriormente à essa musicalidade, constituindo anacronismo fazer essa relação. Porém, fica a reflexão acerca do que o meio urbano destruiu do caipira em meio a essa integração cultural.

transpareciam características da cultura caipira. Entre elas, pode-se citar o porte de uma viola, que na interação com a cidade foi quebrada.

O meio rural até apareceu como alternativa idílica de fugir dos problemas de uma cidade grande – “Eu vô m’imbora pra minha terra/ Esta porquêra inda vira em guerra” – e que contava com uma população heterogênea. Porém, a música que teve como raiz a sonoridade caipira passaria a integrar cada vez mais o cenário cultural da cidade, principalmente a partir da década de 1930, com a popularização do rádio (ver capítulo 1, item 1.3).

O futebol também era uma atividade que tomava conta de São Paulo no período estudado. Seu crescimento e sua paixão eram atestados pelo número de casos de violência nos finais de semana, que se relacionavam com a prática desse esporte. Pensando a cidade de São Paulo por sua formação heterogênea e crescimento repentino a partir do final do século XIX e início do XX, as diferenças podiam ser sentidas muitas vezes nas rivalidades estabelecidas em torno dos clubes futebolísticos que nasceram no período.¹⁸⁰

A *Série Caipira Cornélio Pires* também abordou essa característica, em moda de viola interpretada pela dupla caipira Mariano e Caçula. A moda tinha como temática principal o futebol e a articulação desse esporte com a vivência e a sociabilidade do interior. A partir dessa constatação, Cornélio afirmava, fazendo uma introdução narrativa à música, de que o futebol não estava mais restrito às suas práticas na cidade, pois seu crescimento havia feito com que tivesse entrado “para o nosso folclore”¹⁸¹. A música tinha como narrativa um jogo disputado entre os “bicho do mato”. Uma partida, realizada na qual animais, característicos do meio rural, ocupavam posições estabelecidas por cada jogador, era interpretada por Mariano e Caçula.

¹⁸⁰ “As estatísticas policiais confirmavam o aumento dos casos de violência nos fins de semana, relacionados à larga difusão do futebol por todos os recantos da cidade. As grandes concentrações coletivas nos estádios, os ânimos acirrados de turbas rivais se entrecrocando e comprimindo-se em espaços estreitos e instalações precárias forneciam ademais à policia condições excepcionais de treinamento e aprendizado de técnicas de controle de massas.” SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.64.

¹⁸¹ PIRES, Cornélio. **20.036 – Futebol da bicharada**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

Na hora de escalá o jogo eu achei muito engraçado,
 o sapo joga no gor por ele sê mai trenado.
 O coeio beque de espera já ficô entusiasmado,
 o pato beque de avanço [...]
 O viado joga na extrema por se bicho mais veiacó,
 o gambá no outro meio [...]
 Cascavé no otro meio por ser um dos campeão.
 [...]
 Jacaré jogô na extrema,
 estava marcando o leão.¹⁸²

Construía-se através dessa narrativa, uma integração cultural entre as sociabilidades rurais, a partir de um jogo de futebol, marcado pela excentricidade de ser uma partida realizada por animais. A atribuição de características humanas aos “bichos” aprofundava ainda mais o cenário rural, marcando de forma extrema sua diferença com o cenário urbano. Porém, o jogo de futebol, como forma de socialização lúdica, ou mesmo espaço de exposição de rivalidades, assim como na cidade, era marcado como possibilidade no interior. As adaptações da partida, disputada por animais, faziam o encontro e a hibridização cultural, marcando não a diferença entre padrões de ruralidade e urbanidade, mas sim uma integração.

Dessa forma, a narrativa da música *Futebol da bicharada* apontava para um encontro cultural, calcado na prática esportiva. O discurso possibilitava a liga entre um cotidiano urbano, no qual:

O futebol fornecia ademais uma alternativa de vitalidade e perspectivas de uma nova atitude física e mental, um sucedâneo, enfim, adequado tanto aos jovens e modernos desencantados com o colapso da velha Europa e sua cultura, quanto aos contingentes em turbilhão que a crise internacional e a metropolização precipitada privaram seja de sua cultura de raiz, seja de uma educação convencional.¹⁸³

E um cotidiano na natureza, responsável por criar um cenário interiorano. De forma que a alternativa que se propunha era um novo meio de socialização. Considerando ainda o recente processo de crescimento urbano por qual passava a

¹⁸² PIRES, Cornélio. **20.036 – Futebol da bicharada**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

¹⁸³ SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.62.

cidade de São Paulo, que tanto abandonava suas velhas características provincianas, quanto recebia pessoas de diversas origens culturais, bem como migrantes do interior do Estado.

É 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 para 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.¹⁸⁴

Os discursos contidos da *Série Caipira Cornélio Pires* consideravam, em muitas oportunidades, a cidade como cenário de acontecimentos, tendo o caipira como intérprete principal. Assim, essas narrativas possibilitaram a análise de um hibridismo cultural colocado nas gravações e a busca pela interpretação dessa visão de mundo que sofria adequações para possibilitar um olhar do caipira no urbano ou do urbano no caipira.

¹⁸⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.18.

CAPÍTULO III – REPRESENTAÇÕES: RELIGIOSIDADES, TRABALHO, LAZER E SENSIBILIDADES

O intuito deste capítulo é refletir sobre aspectos da cultura caipira como religião, trabalho, lazer e sensibilidades. O primeiro item aborda questões relativas à religião, que circulava entre um hibridismo cultural, possibilitando a presença não de uma religião, mas de várias características religiosas. O tema da religião será pensado enquanto aspecto cultural que extravasava seu campo. Dessa forma, para além do caráter sagrado, significava possibilidades de sociabilidade, organização de conhecimentos e transmissão de tradições.

O segundo item versa sobre situações que circulam entre o trabalho e o lazer, buscando entender a representação dessa relação no campo. Esse item discute práticas cotidianas que vão desde os serviços da lavoura até as festas, músicas e danças, encontrando nesses elementos coesão com a cultura caipira e possibilidades a partir da reprodução técnica.

Por fim, o terceiro item se dedica às sensibilidades representadas por meio da documentação analisada. Reflete sobre as relações entre homens e mulheres e suas representações mediante o discurso da música. Também sobre o sentimento de pertencimento, que criava identidade por meio da valorização da cultura caipira, exaltando um amor a determinado território. A figura do caipira dinâmico, representante da comunhão entre homem e natureza, era apresentada como modo de refutar a imagem do “Jeca Tatu”.

Por intermédio da análise dessas características, cruzando esses aspectos culturais com a *Série Caipira Cornélio Pires*, abre-se um campo de reflexão sobre como os discos abordavam esses temas. Salienta-se que essa produção possibilitou a reprodução desses fragmentos fora do meio caipira. Dessa forma, quais adequações foram feitas e qual a importância para esse segmento cultural da possibilidade da reprodução técnica por meio das gravações são questões abordadas no decorrer do capítulo.

3.1 ENTRE AS POSSIBILIDADES DO SAGRADO

As atividades ao longo do ano, o abrir e fechar de ciclos agrícolas, contavam com o suporte na confiança do sagrado para que os objetivos atingissem êxito. Percebe-se, portanto, que uma das preocupações em que as crenças religiosas ganhavam força estava relacionada à vida e à sobrevivência. E tal sucesso se fazia necessário para a existência das comunidades caipiras, que viviam basicamente da agricultura para subsistência:

Os alimentos eram feitos com poucos recursos, elaborados de forma simples. Todavia, entende-se também que a comida era farta devido à produção de subsistência, pois o dinheiro pouco mediava a culinária da roça que provinha de uma verdadeira “indústria doméstica”. Da mesma forma que a alimentação, e fazendo parte dessa “indústria doméstica”, as roupas eram feitas em casa, sendo somente o tecido – matéria prima – comprado nas lojas.¹⁸⁵

A presença da religião se completava quando era estabelecida sua aliança com o ciclo germinativo, e este passava a depender da força sobrenatural extraída daquela. Dessa forma, não era possível diferenciar uma suposta superioridade do ciclo germinativo sobre o ciclo religioso, ou vice-versa, pois culturalmente existia uma interdependência de um em relação ao outro. Se havia a necessidade de respeitar a natureza para plantar e colher, perfazendo as atividades agrícolas de acordo com os momentos mais propícios de cada produção, criava-se a dependência na força da religião para que o ciclo natural se completasse com êxito.

Culturalmente, havia a prática frequente das festividades voltadas a São João, com sua realização no dia 24 de junho, encerrando um ciclo agrícola. E para dar início a um novo período, a festa que louvava São Roque era celebrada no dia 16 de agosto. Havia a necessidade não apenas de reconhecer a importância de tais datas para abrir e encerrar os ciclos, mas também de festejá-las, cumprindo nessa mesma oportunidade uma função relacionada ao lazer. Sua realização estava

¹⁸⁵ MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha**: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP). Jundiaí - SP: Paco Editorial, 2011, p.110-111.

atrelada às promessas feitas aos santos para que o trabalho fosse coroado com o êxito final, na esperança de que a agricultura tivesse produção farta. De modo que a organização dos festejos era uma das formas de agradecimento, e pagamento das promessas, que levavam ao louvor ao santo que havia possibilitado o rendimento da lavoura.

As promessas uniam os caipiras aos seus protetores religiosos, destacando-se novamente a confiança que se estabelecia entre ambos, sendo a religiosidade uma fonte de segurança para as situações de necessidade. Também era incumbência das promessas, nessa relação de confiabilidade, a possibilidade de extravasar sentimentos relativos a eventualidades ocorridas naquele ano germinativo e à incerteza acerca do que poderia acontecer no próximo. A forte religiosidade também influenciava a formação dos bairros, pois era por meio desses agrupamentos de pessoas, vizinhanças, que se confirmavam as atividades religiosas:

Marcando esta divisão especial do ano segundo o ritmo agrário, devemos lembrar a festa de São João, a 24 de junho, que o encerra, e a 16 de agosto a de São Roque, importante em toda essa região do estado, que o inicia, carregada dos votos e esperanças relativas à labuta que se reabre. Ambas, devidas em grande parte ao cumprimento de promessas feitas em prol do bom rendimento da lavoura, mas exprimindo dois momentos diferentes: o da certeza sobre o que foi, o da incerteza sobre o que será.¹⁸⁶

Sob essa perspectiva, a *Série Caipira Cornélio Pires* foi responsável, mesmo que filtrando ou modificando, por transpor uma representação da cultura caipira para outros espaços além do interior de São Paulo. Possibilitou também que outros pudessem refletir sobre diferentes significados de vida, abrangendo culturas diversas. Além disso, para os caipiras que migravam em direção à capital do Estado de São Paulo, servia como possibilidade de revisitar seus próprios significados:

¹⁸⁶ CÂNDIDO, 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.158.

A manifestação popular, quer seja ela religiosa ou profana, quer seja nas suas credences, na sua medicina natural, quer seja na culinária e modo de vestir, interessa e tem significado na vida de um determinado grupo social porque é parte integrante do seu modo de vida. Tudo isso faz parte do seu modo de agir, pensar o mundo e expressá-lo, independente se tem plateia ou não, se é patrocinado e, portanto, se é tornado mercadoria.¹⁸⁷

O processo de migração era responsável por desterritorializar as associações tradicionais caipiras, pois os sujeitos tinham de abandonar velhas práticas de trabalho, de crença, econômicas, para se adequar a outro modelo de vida. A cidade muitas vezes não oferecia condições para que as sociabilidades do ambiente rural subsistissem no cenário urbano, haja vista as suas particularidades. Entre elas, as relações de trabalho, que não eram mais com a terra, o tempo marcado pelo ciclo agrícola e mesmo a vizinhança, que se alterava, não podendo mais o migrante contar com o auxílio dos seus antigos conhecidos. Criavam-se novas características, mas que não abandonavam de todo as antigas:

[...] podemos afirmar que a música regionalista, entre outras manifestações vigorosas da cultura e da identidade no sertão – entendido como uma fronteira – não desapareceu diante da modernidade e do progresso. Ao contrário, abre seu caminho, instituindo o novo onde parecia haver ameaça de desaparecimento.¹⁸⁸

Os calendários se harmonizavam, tanto o religioso como o agrícola, de forma que um encontrava respostas no outro e dependia do outro para sua sobrevivência:

¹⁸⁷ MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha**: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP). Jundiá - SP: Paco Editorial, 2011, p.20. Sobre a música caipira a partir da sua gravação em discos, a autora fez a seguinte reflexão, descrita na página 40 da citada obra: “A sua transformação, com a necessidade de ajustar-se ao mundo moderno e industrializado, acontece de maneira a preservar alguns aspectos do seu modo de ser caipira, seu modo de ver e viver o mundo.”

¹⁸⁸ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. A canção regionalista em tempos de pós-modernidade. **Anais do V Congresso da Seção Latino-americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004, p.10. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: jan./2012.

Um primeiro exemplo pode ser citado, a propósito desse aspecto: não se planta feijão na Quarta-feira de Cinzas, sob o argumento de que “dá cinza” no feijoeiro. De fato, a Quarta-feira de Cinzas é um indicador de época imprópria para o plantio do feijão, o que faz com que este nasça e cresça sob condições climáticas adversas, sendo geralmente atacado por fungos (daí falar-se que “dá cinza” no feijoeiro, pois, as suas folhas ficam recobertas do cinzento do mofo) que prejudicam seriamente a produtividade da planta. Um fato da natureza aparece aí situado e explicado por um fato da religião, harmonizando o calendário de uma com o calendário de outra.¹⁸⁹

Percebe-se, no exemplo citado anteriormente de plantar feijão na quarta-feira de cinzas, o quanto o campo religioso era importante na cultura caipira como forma de explicar fenômenos naturais. Usava-se a religião como modo de transmitir valores e conhecimentos; apropriava-se¹⁹⁰ dela, de forma a facilitar que os descendentes aprendessem a época imprópria para a agricultura do feijão.

As atividades na lavoura tomavam parte da vida e da busca pela sobrevivência, o que contribuía para sua articulação com as crenças religiosas. A religiosidade consistia em uma forma de manutenção e transmissão, como já foi abordado, dos conhecimentos dessa geração para gerações futuras, e também da tradição da sua fé. A relação do caipira com a cultura religiosa era uma prática astuciosa, que possibilitava manter acesa sua atividade econômica e sua tradição religiosa¹⁹¹. Essa relação era, portanto, uma tática, que visava colaborar para a satisfação dos anseios do caipira no meio rural como um todo. Integrava o contato com a natureza e com os outros, seus companheiros, familiares, amigos, vizinhos, ou quaisquer que fossem.

¹⁸⁹ MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975, p.109.

¹⁹⁰ “[...] daí o reconhecimento das práticas de apropriação cultural como formas diferenciadas de interpretação. Uma e outras têm as suas determinações sociais, mas as últimas não se reduzem à sociografia demasiado simples que, durante muito tempo, a história das sociedades ditou à das culturas. Compreender estes enraizamentos exige, na verdade, que se tenham em conta as especificidades do espaço próprios das práticas culturais, que não é de forma nenhuma possível de ser sobreposto ao espaço das hierarquias e divisões sociais.” CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 1990, p.28.

¹⁹¹ Sobre as práticas cotidianas astuciosas para encontrar táticas para a sobrevivência, tanto física como cultural, adaptou-se a reflexão feita por Certeau, quando afirmou que seu trabalho consistia “em sugerir algumas maneiras de pensar as práticas cotidianas dos consumidores, supondo, no ponto de partida, que são do tipo tático. Habitar, circular, falar, ler, ir às compras ou cozinhar, todas essas atividades parecem corresponder às características das astúcias e das surpresas táticas [...]”. CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis- RJ: Vozes, 1994, p.103-104.

Além da sobrevivência cotidiana, marcada pelo trabalho na agricultura, outro ponto forte da religiosidade caipira estava ligado à sociabilidade, já que a religião era responsável por agregar várias pessoas em torno de uma fé. Isso não significa, porém, que a religião assumia uma representação ou identificação exata na vida de cada membro. O que se percebe é que a crença religiosa era uma marca de identificação dentro do grupo caipira. Sua formação híbrida extrapolava a exclusividade da fé e dos ritos oficiais, culminando também na realização de festas que, embora representassem e partissem das manifestações religiosas, supriam a busca pela diversão menos rígida. Ou seja, além do sentimento da profissão da fé organizada de forma oficial por alguma instituição religiosa, o seu entorno possibilitava comemorações que se deslocavam do oficialismo católico.

Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.¹⁹²

Nesse hibridismo, que formava as práticas religiosas particulares da cultura caipira, se sobressaía, no seu oficialismo católico, a herança dos jesuítas enquanto catequizadores das regiões mais sertanejas. Porém, a formação desse caldo cultural contava com a adição de manifestações indígenas e africanas.

As festas e diferentes manifestações religiosas acabam por realizar um sincretismo espontâneo, no qual cabe muitas coisas, como diferentes ritos, que criam e recriam o significado da vida para seus participantes, numa vivência que é religiosa, permeada por muita fé, mas também muito alegre e lúdica.¹⁹³

Para além do “sincretismo” citado, configuram-se encontros e apropriações com formações culturais híbridas. Não havia fronteiras a setorizar os espaços, mas sim o predomínio de características, ou práticas que faziam parte da crença de todo

¹⁹² CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.XIX.

¹⁹³ SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras: Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista**. São Paulo: CENPEC/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005, p.123.

o grupo. Assim, constituía-se uma cultura religiosa, na qual se produziam movimentos de identificação a partir de diversas variáveis. Extravasava-se a fé oficial do catolicismo, misturando-se benzeduras, assombrações, lobisomens, sacis e danças. Criavam-se e recriavam-se ritos que iam ao encontro da crença desses seres fantásticos, culminando muitas vezes no surgimento de lendas.

No seu livro *Conversas ao pé do fogo*, com primeira edição em 1921, Cornélio apontava uma cultura caipira com formação cultural heterogênea:

A música e o canto roceiros são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos.¹⁹⁴

Ainda nessa linha de reflexão, Cornélio fez anotações sobre os caipiras em um conto chamado *Passe os vinte...*, escrito no livro *Quem conta um conto...*, editado pela primeira vez em 1943, anos após a gravação da *Série Caipira Cornélio Pires*. Contava sobre um “curadô”, abordando crença religiosa não oficial e com poderes de cura.

O Macaia curava cegueira, pralizia, pulmonia, malinconia, quebradura, dór-dóio, ingasco-c’ao-lingua, farta-de-tê-familia, carreação, humor, sarna-gallica, bichêra, corrução, e mil doenças em tres tempos e com um pouco de um remedio que lhe ensinaram os negros congos, benguellas e minas dos tempos idos.¹⁹⁵

¹⁹⁴ PIRES, Cornélio. **Conversas ao pé-do-fogo**. Itu - SP: Ottoni, 2002, p.21.

¹⁹⁵ Idem. **Quem conta um conto...** Itu - SP: Ottoni, 2002, p.72. “Uma cidade é objeto de muitos discursos, a revelar saberes específicos ou modalidades sensíveis de leitura do urbano: discursos médicos, políticos, urbanísticos, históricos, literários, poéticos, policiais, jurídicos, todos a empregarem metáforas para qualificar a cidade.” PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p.80. Incluo aqui os discursos que estão além da representação da cidade, como os que podem se representar na cidade. Considerando que as apresentações da *Turma Caipira Cornélio Pires*, os discos da *Série Caipira Cornélio Pires* e os livros escritos por Cornélio possibilitaram a formação de registros para a representação de uma cultura caipira no meio urbano.

Cornélio expunha, nesse conto, uma representação do caipira e da sua cultura, destacando suas particularidades. Apontava ainda para a diversidade complexa da religiosidade caipira, que continha traços de crenças vindas de outras influências, como verificado na passagem que menciona os “negros congos, benguellas e minas dos tempos idos”. Destacava a presença de uma identidade religiosa centralizada na existência do “curadô”, no caso o “Macaia”.

As manifestações religiosas proporcionavam algum significado de vida para os participantes que vivenciavam sua fé e extravasavam seus sentimentos no encontro com os demais habitantes do bairro, ou mesmo para os que viessem de outras localidades para prestigiar o momento, o que possibilitava o contato entre as pessoas e trocas de informações. Um exemplo de manifestação religiosa que servia aos interesses da sociabilidade se dava em torno de São Gonçalo.

É o que se dá também com a Dança de São Gonçalo, executada diante de um altar desse santo, armado na sala da casa. A dança é estritamente religiosa. Quem a promove em sua casa fá-lo cumprir promessa e quem dança também: promessas, na área paulista, geralmente para cura de reumatismo e outras “doenças das pernas”. Mas à dança segue-se a “função” profana em que se passa a dançar acompanhando o canto de modas-de-viola pelos violeiros.¹⁹⁶

A série de discos caipiras de Cornélio Pires ressaltou a relação entre cultura religião, explorando diversas vezes a temática festiva do momento religioso. O material artístico dessa produção caminhava na direção de uma mediação entre a cultura do grupo caipira e a sua representação nas narrativas. Um jogo no qual a *Série Caipira Cornélio Pires* trazia à tona aspectos selecionados por seu produtor, a partir do seu ponto de vista, relacionados à organização cultural do caipira.

Essa linha de análise possibilitou a percepção da mediação perpassando o trabalho de Cornélio, desde seus escritos até seus discos. Os processos de constituição e organização do grupo caipira eram representados a partir do contato com o mundo material, sob determinado ponto de vista, culminando na expressão artística escrita ou narrada.

¹⁹⁶ MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e Tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975, p.211.

Projetando e alienando esse processo material como reflexo, o caráter material e social da atividade artística daquela obra de arte que é ao mesmo tempo “material” e “imaginativa” – foi eliminado. Foi a essa altura que a ideia do reflexo foi desafiada pela ideia da “mediação”.¹⁹⁷

Em *Simplicidade*, a festa ligada à Igreja, simbolizada pela presença da capela, foi abordada em uma situação que incluía não apenas o caipira, mas já o imigrante italiano, que passava a estar presente no interior. Além disso, o trabalho, representado pelo “cabo da inxada”, expressava todo um modelo cultural complexo que abarcava diversos segmentos na mesma situação. Temas como a festa, a sociabilidade, a presença da religião perpassavam diversas das narrativas da *Série Caipira* Cornélio Pires.

Isso é verdade, tem argum que garra na inxada, treis, quatro ano, junta os cobre, bota uma venda na vera da estrada, fazem uma capelinha frontero à venda, botam um santo dentro e tocam fazê festa. O santo chama o povo e ele chamo o dinheiro do povo. Dali a a poco tempo ia é tudo comendadô.¹⁹⁸

Em *Simplicidade*, o santo e a capela que o abrigava eram motor da criação de “uma venda na vera da estrada”. Constituíam-se ali um espaço de sociabilidade para os caipiras, que participavam das festas organizadas pela venda e tinham o santo e a capela como chamariz.

Evidenciando a integração cultural dos imigrantes vindos da Europa, Cornélio abordava a religião como ponto de encontro entre imigrantes e caipiras para que o italiano conseguisse êxito em sua “venda”. Para isso, ele havia colocado o santo e a capela ao lado do seu comércio, que se tornava uma referência para a sociabilidade inerente às ocasiões religiosas.

Os encontros, em alguns momentos, podiam não ser pacíficos, pois, girando em torno das festividades, havia a possibilidade da violência. Percebe-se que a

¹⁹⁷ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.100-101.

¹⁹⁸ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

narrativa caminha de um extremo a outro, apontando para a questão religiosa e profana da festa.

Quá, brasileiro num tem sorte. Tuda as festa que ele fazia virava em traperá grossa. Aquilo era cacetada de tini no pioio [...] Parecia cada cabocro loco que rancava o revovão 44 e gritava: “Eu num mato mai alejo, la vai fogo no dedão.” Fazia avua dedo de cabocro, aquilo era zuada, “la vai fogo na pestana”, balau.¹⁹⁹

No diálogo, o caipira argumentava, diante do sucesso do italiano com a sua venda, a falta de sorte do brasileiro. Nesse ponto é que se colocava a possibilidade do conflito entre aqueles que se sociabilizavam. Nesse caso, pode-se observar a circulação cultural entre o religioso, da capela, e o profano, das festividades às brigas.

A temática pode ser encontrada ainda na narrativa de *Batizado do sapinho*. A cerimônia em questão era o batizado de um sapo, cumprindo um sacramento da Igreja. Os animais ganhavam características humanas, e o caipira se confundia com a natureza. Porém, os rituais seguiam os caminhos humanos, com o sacramento religioso, na presença de padrinhos, que no caso foram “o Coêio junto coa Lebre”. Seguia-se ao batizado a comemoração pelo ato do sacramento, todo ele envolto, entretanto, na sociabilidade do bairro. Era a oportunidade perfeita para a complementação do evento, com a realização da festa, também chamada de “função”. A narrativa elenca características do evento, como seus espaços e o que ocorria neles.

Era o samba no terreiro, o bate-pé no salão, com fartura de comida, sanfona, viola, cateretê, caixa e pandeiro, e, para completar, o conflito armado em torno da briga. Dessa forma, Cornélio fazia largas apropriações da cultura caipira como possibilidade de narrativa na gravação dos discos da sua série.

¹⁹⁹ PIRES, Cornélio. **20.002 – Simplicidade**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

Eu fui assisti uma festa, um dia desse passado.
 E era uma festa dos bicho, eu achei muito ingraçado.
 Puis o festêro era o Sapo, que fazia um batizado.
 Eu tombém fui assisti, porque era incunvidado
 O Coêio junto coa Lebre, era madrinha e padrinho.
 Alegre, muito contente, fôro batiza o sapinho.
 E fizêro o batizado, bem lá in baxo do Muinho.
 E batizaro o inocente, por nome Joãozinho...
 [...]
 Nesses treis divertimento, divirtia no quá quis é.
 No terrêro temo samba, no salão o baté-pé.
 No terrêro da cuzinha, temo dança de soaré.
 E o Sapo não esquecia, de corrê pinga e café.²⁰⁰

Apresentava-se um processo de constituição cultural no qual se assimilavam os aspectos trazidos da religião oficial. A narrativa mostrava a recriação do batizado no contexto da cultura caipira, de forma a evidenciar a formação de uma cultura de fronteira. O rito de iniciação religiosa, por meio do batizado, relacionava-se a outras referências, entre elas as danças e sonoridades, além de particularidades, como o consumo de “pinga e café”. Assim, destacava-se um modelo de reorganização que contava com fragmentos trazidos e impostos pela colonização, como o catolicismo. Havia também, entretanto, características provenientes de outros segmentos, como a sonoridade e a dança descritas como “samba”, além da ingestão de bebidas alcoólicas como a “pinga”.

A cultura do povo é localista por fatalidade ecológica, mas na sua dialética humilde é virtualmente universal: nada refuga por princípio, tudo assimila e refaz por necessidade. As cheganças e os congos com que, desde o século XVIII até os nossos dias, se representam as lutas entre cristãos e mouros sob a égide de Carlos Magno e seus pares são exemplos notórios de sincronia popular.²⁰¹

E, por fim, o roteiro apresentado em *Simplicidade* seguia para o conflito em forma de briga, mais uma vez apontando toda a circulação de características culturais de um extremo a outro. Dessa forma, completavam-se e interagiam na sociabilidade caipira, em torno do mesmo bairro, como destacou no fim da narrativa

²⁰⁰ PIRES, Cornélio. **20.003 – Batizado do Sapinho**. Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

²⁰¹ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.55-56.

– “o povinho deste bairro” –, aspectos que tinham o batizado como temática central. Porém, como o batizado representava um ritual de iniciação à religião, era a partir desta que decorriam os demais acontecimentos.

Foi o Sapo, entrô pro meio, e herdô uns pescoção.
 Saiu logo de pulinho, foi caí no reberão.
 A Sapa co seu Sapinho, lá na boca do fogão.
 A pobre Sapa gritava: o negócio num tá bão.
 Ai! o Sapo saiu d'áua, fazeno recramação:
 - Inquanto eu morar aqui, eu não faço mais função.
 O povinho deste bairro, não tem mais inducação.
 Entra tudo na cachaça, fica tudo valentão.²⁰²

A sociabilidade, que encontrava espaço nas festividades, era abordada em outras descrições tendo a religiosidade como temática central, ramificada nas festas. Além de *Simplicidade* e *Batizado do sapinho*, destacava-se a narração de *As três lágrimas*:

Então escuite essa que insenaro que é bem boa mesmo:
 - Se eu pudesse esquece, aquela noite de São João era bem bão. Mai qua, quem vê, era a moça mai bunita com seu vestido de chita, todo enfeitado de fita, dessa noite de São João. [...] sapateado, onde nois se conhecemo. Nosso zoio se incontraro, nosso zoio se gostaro, e noi tamém se gostemo. No gemê da viola, essa dô que nos consola, foi que fiz a declaração. E como quem pede esmola, os meu zoio mendigava um zoiá do zoio seu. Quano a ismola tchego, ché meu Deus. Eu nem sei o que senti, não sei mesmo, naquele dia. Nem sei como foi aquilo...Uma vontade de chorá. Tive que segurá, mai qua....os meu zoio se evaiô e uma lágrima rolô, porque eu tinha esperança.²⁰³

Porém, o que marca essa narrativa é que, ao contrário das outras, ela expunha um sentimento de perda e tristeza muito profundo. *As três lágrimas* tratava desde o início de colocar suas diferenças em relação às demais narrativas tanto em músicas como em causos. Em um suposto diálogo entre dois caipiras, a expressão

²⁰² PIRES, Cornélio. **20.003 – Batizado do Sapinho**. PIRES, Cornélio. Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

²⁰³ Idem. **20.012 – As três lágrimas**. Disco Declamação (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

dos sentimentos era questionada. Dessa forma, introduzia-se o conto como uma exceção ao que se costumava apresentar sobre o caipira, destacando a tristeza como mote: “Ói compadre, eu tenho escutado lerem tanta coisarada que tenham escrivido de nois caipira. Mai de nossa lágrima num vi nada ainda.”²⁰⁴

Mesmo exaltando sentimentos de tristeza e dor, que, segundo o diálogo, eram ocultados pelos que escreviam sobre caipiras, o enredo se centrava nas festas religiosas, especificamente na comemoração da noite de São João. Essas ocasiões propiciavam encontros e até a união afetiva entre os participantes. Os casais se conheciam, se enamoravam e podiam conseguir casamentos.

Ao som da viola, houve a declaração de amor, na primeira festa narrada. Quando percebeu um olhar de anuência, o caipira foi às lágrimas. Em seguida, a narrativa voltava a enfatizar a festividade anual:

Um ano mais se passo. Quano foi no otro São João, era a noiva mais bonita, com seu vestido de chita, todo enfeitado de fita... Quano saímo da Igreja, tudo mundo cum invidia da nossa felicidade. Eu tava tão satisfeito, tão satisfeito, parecia que meu peito queria rebenta. Eu, até nem sei expricá, eu num sei como foi aquilo. Senti um nó... uma vontade de tchorá. Inda que eu segurasse, mais qua. Quem diz, os meu zoio se esvaiô e outra lágrima rolô, pá morde eu sê tão filiz.²⁰⁵

Todos os anos, na noite de São João, um acontecimento marcava a vida do personagem principal, o que denotava a importância atribuída às datas religiosas na organização da vida cotidiana. Na primeira oportunidade, as lágrimas foram consequência do encontro com aquela que no ano seguinte seria sua “noiva”. O outro pranto se deu na festa de São João subsequente, quando, em consequência da festividade anterior, aconteceu o casamento entre os que haviam se conhecido. Aquela oportunidade misturava São João, a comemoração, o casamento, a figura da Igreja e sentimentos como felicidade e satisfação, motivadores do segundo pranto.

²⁰⁴ PIRES, Cornélio. **20.012 – As três lágrimas**. Disco Declamação (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

²⁰⁵ Ibidem.

Quano foi no outro São João, quatro vela, ainda acesa lá na mesa, alumiava o seu catchão. Ainda tava mai bunita, com seu vestido de chita, todo enfeitado de fita, e um ramo de fror na mão. Meu zoio tavum seco... Na hora dela parti, eu num queria que ela fosse, sem dispidi de mim. Agarrei na cabeça dela, e como loco beidjei. Beidjei a sua face amarela. Quano larguei, meu Deus, as minhas lágrimas se mudo pros zoios seus. Quano ela partiu, eu já num sabia chorá.²⁰⁶

Pelo terceiro ano consecutivo, era a festa de São João que marcava o tempo. Porém, não era mais tempo de conhecer pessoas, ou mesmo de comemorar a união pelo casamento. Dessa vez, a festividade marcava o fim das lágrimas e a exaltação do sentimento de dor. Esta, inclusive, responsável por secar as lágrimas, tamanho o sentimento de perda. O caipira expunha o amor pela mulher que partia sem possibilidade de retorno.

Mesmo que, aparentemente, o mote principal dessa narrativa fosse o sentimento de amor e perda, acompanhado de lágrimas, a trama estava atrelada à religiosidade. Além, claro, do modo próprio de expressar as ideias, pode-se perceber que todos os acontecimentos se deram em torno da festa de São João. Desse modo, foi ela que marcou em *As três lágrimas* as vivências ao longo do tempo. A passagem de ano estava explicitamente marcada pela realização da festa, que, como se pode notar, era organizada por questões além do louvor ao santo. Envolveu todo um processo e seus desencadeamentos, incluindo envolvimento humanos, que por vezes se sobressaiam à exclusividade da comemoração religiosa.

A festa de São João, que marcava e era marcada pelo ritmo da agricultura, caracterizava a multiplicidade de significados no processo cultural caipira. Em uma mesma organização estava presente o catolicismo, representado pela figura de “São João”, o tempo da natureza, pois era hora de comemorar o sucesso da lavoura, e a festa profana, na qual as pessoas se sociabilizavam.

A festa permite que, apesar da organização, o povo faça o caminho inverso do cotidiano em busca do sagrado. É nessa festividade coletiva, de coesão grupal temporária, que cada elemento tem uma nova significação de comunicação com o sagrado. [...] É essa segunda vida, diferente do cotidiano, que

²⁰⁶ PIRES, Cornélio. **20.012 – As três lágrimas**. Disco Declamação (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

permite, momentaneamente, uma forma de relação entre pessoas, entre corpos livres das diferenças sociais. A festa expressa o ideal da vida humana: igualdade e solidariedade.²⁰⁷

Criava-se a oportunidade de resistir à mudança, tanto entre aqueles que se encontravam nas festas para cantar suas modas de viola, como entre os que enxergavam nessas situações a chance de estar igual frente ao diferente. A profissão de uma fé, a qual potencializava o espírito de igualdade e solidariedade, podia, para muitos, não ser efetivada mais. A cultura enquanto organização de formas de ser, viver, pensar e falar de determinado grupo apontava para a coexistência de uma série de fragmentos que, reorganizados, criavam sentido para o segmento caipira.

Múltiplo e mestiço tem sido o nosso processo cultural, que vai da constituição de uma língua, o português brasileiro, à coexistência, ora ingrata, ora pacífica, de costumes, crenças, valores e expressões poéticas e lúdicas.²⁰⁸

A temática do dinheiro também foi tratada por Cornélio Pires enquanto meio de reflexão das características culturais que envolviam o sagrado, mas se sobressaía também pelas questões do cotidiano profano. Em *O jogo do bicho* predominava a prática do jogo, então condenada pelo discurso. Porém, a fé, as rezas e orações faziam parte do pano de fundo no qual se teciam críticas ao vício.

Puis as muié véia,
que tem religião,
já estão rezano,
co-joeio no chão,
bateno no peito,
fazeno oração,
pra jogar um poquinho
tem um parpitão.²⁰⁹

²⁰⁷ ARAÚJO, Ana Maria Ramalho Câmara. A cultura e a memória da Festa do Divino de Mogi das Cruzes. **Projeto História**. Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, vol.28, junho de 2004, p.422.

²⁰⁸ BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.385.

²⁰⁹ PIRES, Cornélio. **20.035 – O jogo do bicho**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

Recorria-se à crença religiosa na busca por bons resultados no jogo. Dessa maneira, fazia-se imaginar a situação de mulheres idosas e religiosas que se envolviam em questões materiais, mas buscavam auxílio nas tradições da religião. Para manter o vício, era válido invocar auxílio sobrenatural, cumprindo rituais como rezar de joelho no chão, bater no peito e orar. Destacando essa combinação, *O jogo do bicho* buscava características cotidianas para argumentar os malefícios causados pelo jogo, que era responsável por fracassos na vida particular.

Muito negociante,
já jogo o que tem
da li a poco tempo
não é mais ninguém
da li a poco tempo
não tem mais ninguém
tem só pratelêra:
cabo-se o armazém.²¹⁰

Nesse caso, portanto, o discurso da religiosidade se enquadrava como possibilidade didática, atingindo características culturais, buscando a narrativa mais próxima possível da realidade. Apontava-se para uma situação na qual dinheiro, vício em jogos, cidade e religião encontravam-se para compor uma narrativa caipira, em música interpretada com o sotaque característico. Utilizando tais ferramentas, Cornélio Pires organizava gravações que contavam com fragmentos da “cultura dos sertões”. Fragmentos esses que na cidade ganhavam diferentes significados, a partir das interpretações e das necessidades, mas não abandonavam algumas raízes, como a crença religiosa.

A cultura dos sertões manifesta-se na religiosidade popular; na literatura de cordel, que transmite lendas, contos e “causos”; nos rodeios e vaquejadas; na comida e na poesia; na maneira de vestir; nas danças, na música, com semelhanças e peculiaridades por todo o país.²¹¹

²¹⁰ PIRES, Cornélio. **20.035 – O jogo do bicho**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

²¹¹ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Bogotá, 2000, p.02. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Garciamaria1.pdf>>. Acesso em: jan./2012.

Salienta-se que os novos significados atingidos pela “cultura dos sertões” por intermédio da *Série Caipira Cornélio Pires* desembocavam no hibridismo cultural. A relação entre a cultura caipira, no caso destacado neste capítulo, as religiosidades e, muitas vezes, o profano contava com aspectos relacionados à cidade. Contexto abordado em *O jogo do bicho*, em que emergem aparências urbanas e caipiras em situação de convivência.

Surgiram novas estruturas culturais a partir da hibridização, que culminavam na descrição de novos objetos e práticas. Nesse processo, a música caipira que adentrava o meio urbano e se organizava nessa nova situação tinha como possibilidade a divulgação da qual a reprodução era capaz. Os discos eram responsáveis por veicular as narrativas, que se combinavam nesse hibridismo, fazendo-se reconhecer enquanto caipiras pelo sotaque e fragmentos das suas experiências, como a forte crença na religião para a resolução de problemas na vida.

As indústrias culturais proporcionam às artes plásticas, à literatura e à música uma repercussão mais extensa que a alcançada pelas mais bem sucedidas campanhas de divulgação popular originadas pela boa vontade dos artistas. A multiplicação dos concertos nos círculos folclóricos e atos políticos alcança um público mínimo em comparação ao que oferecem aos mesmos músicos os discos [...].²¹²

A manutenção de elementos da cultura religiosa nas gravações possibilitava toda uma integração de símbolos culturais. Nestes, despontava a resistência ao abandono completo das características religiosas caipiras, como no exemplo da religiosidade que perpassava os discursos nos discos de Cornélio. Não era a participação efetiva nos rituais e a adesão aos símbolos que movimentavam os ouvintes, mas sua participação indireta. Ou mesmo era uma forma de reorganizarem-se frente a situações diferentes, no caso dos migrantes caipiras, ou dos artistas que deviam gravar e tornar a reprodução das suas narrativas possível. Enquanto características, os encontros religiosos se faziam através da sociabilidade e solidariedade que os momentos proporcionavam.

²¹² CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.88.

3.2 ENTRE O TRABALHO E O LAZER

Vivendo no campo, o caipira sobrevivia do cultivo da terra e criação de animais, tanto para o transporte como para sua alimentação. A economia fechada praticada pelo caipira raras vezes demandava relações fora de seu próprio grupo:

[...] o arroz é uma planta de cultivo mais delicado e, por isso, menos adequada a uma economia ligada a atividades nômades, à presa, à coleta, como foi a do paulista desde a generalização das entradas pelo sertão. E uma economia fechada e de subsistência, ligada à agricultura itinerante, à coleta, à caça e à pesca, como foi a de seu descendente caipira. [...] O toicinho imperou, absoluto, quase até os nossos dias [...]. Ligado à criação doméstica do porco, podia ser obtido, ao contrário do sal, sem o estabelecimento de relações fora do grupo.²¹³

As atividades de trabalho para a manutenção econômica se baseavam na organização dos grupos caipiras, porém não eram limitadas e exclusivas. Eram parte integrante da vida cultural, não havia segregação da vida “social” e da “material”. As experiências culturais eram realizadas em conexão, integrando trabalho, lazer, expressões artísticas, como música, dança e as festas. Essas características não eram reduzidas a organizações mecanicistas, realizavam-se de acordo com as necessidades e as possibilidades, podendo estar imbricadas em uma mesma temporalidade.

O importante, no caso, não é apenas o elemento de redução; é a reprodução, de forma alterada, da separação entre “cultura” e vida social material, que tem sido a tendência dominante do pensamento cultural idealista. Assim, as possibilidades totais do conceito de cultura como um processo social constitutivo, que cria “modos de vida” específicos e diferentes, que poderiam ter sido aprofundados de forma notável pela ênfase no processo social material, foram por longo tempo

²¹³ CÂNDIDO, 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.67, 70-71.

irrealizadas, e com frequência substituídas na prática por um universalismo abstrato unilinear.²¹⁴

Destaca-se que a organização cultural do caipira conceituava-se enquanto um “processo social constitutivo”, no sentido de que suas atividades eram integrantes de um todo que dava sentido e coesão ao grupo. Diferentemente do que se via nas urbes que se industrializavam, como São Paulo, onde a oferta de trabalho tinha como característica a preocupação com o aumento da produtividade. Os operários trabalhavam de acordo com a demanda da fábrica, em diversas oportunidades eram submetidos a situações de insalubridade. Enquanto a ênfase era na produção de mercadorias, não havia medidas de proteção contra potenciais acidentes causados pelas máquinas.

Nesses espaços urbanos, em comparação com os espaços caipiras de sociabilidade, eram reduzidas as possibilidades de integração entre o serviço e o lazer. O tempo do trabalho, marcado no campo pela natureza, também era diverso nas indústrias – estas estabeleciam uma relação temporal caracterizada pela necessidade do aumento de oferta de mercadorias.

O ambiente da seção de tecelagem se caracterizava por uma poeira muito fina no ar, um barulho ritmado e ensurdecedor, sendo o trabalho também realizado prioritariamente por mulheres. [...] Em geral, as máquinas, em grande quantidade, amontoavam-se no espaço, sem divisão entre as seções, dificultando a circulação. As engrenagens não eram protegidas, causando frequentes acidentes, e as inovações técnicas geralmente tinham por finalidade o aumento da produtividade e da qualidade do produto, não havendo preocupação com a salubridade do ambiente fabril.²¹⁵

A possibilidade de lazer para o caipira não estava afastada de outras referências culturais. Pelo contrário, estas se completavam na organização dos grupos. Podia-se ver, no entanto, traços da rigidez da temporalidade da fábrica, com horários predeterminados, na organização do tempo entre trabalho e lazer no espaço do campo. Com a diferença de que neste predominavam as imposições da

²¹⁴ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.25.

²¹⁵ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Trama e poder: a trajetória em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo 1888-1934)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996, p.64-65.

natureza, que regia as ações na lavoura. De acordo com tais imposições, o tempo de lazer poderia ser maior ou menor, porém, não era estipulado ou fragmentado, pois existia uma relação de harmonia entre trabalho e lazer.

A caça e a pesca faziam parte das necessidades de subsistência, pois eram elas que garantiam ao caipira o acesso à carne para alimentação. Porém, mais do que um momento de serviço, visando suprir parte do seu cardápio, também era um tempo reservado à recreação, compartilhado entre amigos e conhecidos. Essa atividade proporcionava contatos, conversas, distrações.

A semana tem papel marcante no lazer, na recreação, nos contatos sociais, nas relações comerciais. O parceiro e o sitiante, nos períodos de menos trabalho costumam dispor não apenas do domingo, mas do sábado no todo ou em parte, para as idas ao povoado – as compras, transações, ou simples passeio. Nestes dias têm lugar as festas, nas capelas ou nas casas; as visitas de bairro a bairro; as recreações locais, como o jogo de malha; a caça e a pesca.²¹⁶

A questão envolvendo a visão de lazer no campo e na cidade foi representada por Cornélio Pires, em 1932, ao lançar a segunda parte de *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho*. O escritor, que havia organizado a produção dos discos caipiras, criava em seu livro uma representação de cidade e de campo, sendo que para os habitantes da urbe o interior era em si um lugar de lazer.

Quantas saudades do Bentinho... Ele talvez aparecesse, sempre tererequinha e cuspinhento, sempre inofensivo, com as suas inofensivas mentiras, transmitindo à minha imaginação a riqueza da sua imaginação...

- Friguê... Due mila gonto pra hujé! O preço de a gaza!

E o cambista de loteria, o símbolo da vagabundagem e do vício oficializados, arrancou-me às delícias do sonho, atirando-me de novo à confusão extenuante desta Babel de loucuras e ambições sem termo...

E naquele momento ou maldisse todos os estrangeiros que vieram ao Brasil pra vender bilhetes de loteria.

²¹⁶ CÂNDIDO, 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.157.

Fui para a casa, arrumei as malas e rumei saudoso para a “FAZENDA VELHA”.²¹⁷

O campo, na visão que Cornélio retratava, era o espaço lúdico do descanso para os habitantes da cidade, inseridos no ambiente urbano. Porém, na relação representada ele se colocava como personagem urbano, enquanto Joaquim Bentinho revelava um modo de vida caipira. Dessa forma, o autor criava uma mediação²¹⁸ entre as organizações culturais baseadas na cidade e no campo, evidenciando aos leitores os contrastes estabelecidos entre o trabalho e o lazer para o caipira e para o cidadão.

- Eu vô ie conta. Um dia eu manheci desesperado de vontade de cumê um tatu bem moqueado e afogado, cum angu com covê picado e arrois bem sorto. Eu, cumo vacê vê, num largo do meu facão. Saí e fui andano por um carreado, que ia dá nuns barranco, que eu chamava de bairro dos tatu. Fui devagá, espiano aqui, farejano ali e esperei.²¹⁹

O personagem contava como supria sua vontade de determinado alimento de forma imediata. Enquanto que, para Cornélio, participar de caça seria uma forma de fugir dos problemas que a cidade podia apresentar. Tanto que, na história escrita por ele, sua ida até a “Fazenda Velha” fazia parte do seu plano de lazer longe das características urbanas. No campo, realizava atividades junto a Joaquim Bentinho que possibilitavam desacelerar seu cotidiano.

lamos andando e conversando. Chegamos à barranca do ribeirão e Nhô Joaquim, que levava um punhado de farinha de milho, molhou-a com um pouco de saliva e água, amassou-a na palma da mão, fez o anguzinho, iscou o anzol e o primeiro lambari prateou, reverberando no ar.
 - Por que não iscou com minhoca?
 - Coa água turvo os trazinho nun inxerga a isca; é só co angu, que é branco.
 [...]

²¹⁷ PIRES, Cornélio. **As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho** – O queima campo. Itu - SP: Ottoni, 2004, p.69.

²¹⁸ WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

²¹⁹ PIRES, op. cit., p.69.

- Acho que acabamos com os peixes deste pocinho. Vamos procurar outro pescueiro?
- É mió nós espera aqui mermo... Aqui é o lugá de reunião deles... Nós vai proseano baxo, eles num óve e vem de vorta do passeio.²²⁰

A descrição da pescaria permitia vislumbrar um ambiente calmo, propício para conversar, com o tempo lento para preparar a fisgada. Construía-se a isca de forma rústica e esperava-se calmamente que os peixes “se reunissem” em determinado local para facilitar a pescaria. Estabelecia-se a relação entre fragmentos culturais do campo e da cidade, em uma leitura de contrastes entre ambos acerca das percepções de trabalho e lazer. Criava-se uma “construção de sentido” para organizações que se mostravam diferentes, mas que não se excluíam, já que o campo era valorizado como possibilidade de descanso e lazer para o cidadão.²²¹

No meio rural, trabalho e lazer faziam parte da organização cotidiana, uma vez que, muitas vezes, havia a necessidade de um para que se complementasse o outro. O trabalho, representado pela lavoura, ou mesmo pelo artesanato doméstico, que visavam o sustento da família, demandava, em algumas oportunidades, auxílio mútuo entre as pessoas. Esse sistema, conhecido como mutirão, era a forma encontrada para suprir a necessidade de mão de obra em momentos de precisão.

Estabelecia-se então uma organização que contava com a ajuda da vizinhança na realização de variados trabalhos. A sociabilidade surgida em consequência desse sistema era integrada à possibilidade de lazer, pois era comum o receptor do auxílio preparar festividades para desfrutar junto aos parceiros. Dessa forma, mais do que a colaboração trazida pela vizinhança, havia também a oportunidade de comemorar o período trabalhado e fazer amizades, com as quais se poderia contar em momentos de limitações da atividade individual.

O lazer se colocava como uma prática cultural integrada ao dia a dia do caipira, e era uma necessidade, como no caso dos mutirões, em que a vizinhança

²²⁰ PIRES, Cornélio. **As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho** – O queima campo. Itu - SP: Ottoni, 2004, p.102.

²²¹ “A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.” CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 1990, p.26.

oferecia ajuda nos serviços e o ajudado oferecia a festa como agradecimento. Dessa forma, a possibilidade de recreação completava a coesão de determinado grupo, até mesmo estabelecendo os limites do que se considerava um bairro.

O lazer era parte integrante da cultura caipira; condição sem a qual não se caracterizava, não devendo, portanto, ser julgado no terreno ético, isto é, ser condenado ou desculpado, segundo é costume.²²²

O mutirão, como saída para as dificuldades nos momentos em que o trabalho a ser realizado era excessivo para a família, tratava-se de um encontro festivo em si. Era uma exigência do código de valores caipira o trabalho voluntário, promovendo a reunião da vizinhança, que tinha no próprio processo do serviço prestado a festa, bastando o encontro para animar as atividades que preencheriam o dia. No desenrolar dos serviços, havia igualdade entre os participantes, sendo todos membros voluntários. Mesmo o dono da lavoura, em outra oportunidade, seria também um voluntário em sítio alheio, pois se tratava de um “direito costumeiro”: aquele que recebia ajuda também deveria ajudar em outra situação. Nessas oportunidades, trabalho e lazer se interligavam, pois o mutirão não era exclusivamente um modo de trabalho, mas também de festa.

Subimos o pasto do morro entre 20 e 30 homens armados de “penados”. Sobre dois de longe, que não trouxeram os seus instrumentos de trabalho e a quem, na falta de empenados, Zé Leite entregou enxadões, ferramenta inadequada para a “bateção”, recaem as atenções de outros dois cantadores. Saberemos adiante por quê.

Na chegada do morro onde cerca de 30 lavradores já trabalhavam, Zé Leite saltou do cavalo e cantou com um outro companheiro, “gente de casa”:

“Quero ver a voz de todos
E do Alcides Marciano
Quer ver a voz do Gusto (Augusto)
E do Alcides Marciano.”

²²² CÂNDIDO, 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.113.

“O Alcides e o Agenor
E o Pavão aqui chegou,
Ai, essa turma de amigos
De tão longe aqui chegou.”

Pavão e seu companheiro, recém-chegados, entoam outra moda de brão²²³ antes de começarem a foïçar:

“Vou fazer minha chegada,
Nessa hora abençoada,
Ai oi, ai, ai,
Ai nessa hora abençoada,
ai,
O patrão na minha frente
É a nossa autoridade
ai oi, ai ai,
Ai, ele é a nossa autoridade.”

Outras duplas cantam saudando, algumas chegando se anunciam, “fazem a chegada”. As equipes se distribuem e em linha atacam o mato do pasto. Não encontrei no Rio Abaixo uma ordem formal de trabalho. Começando de baixo para cima os lavradores estendiam linhas de “eito” e subiam juntos limpando o pasto. Em alguns momentos distribuía-se em pequenos grupos, deixando sempre juntas as duplas “do brão” que se alternavam no cantório.²²⁴

Percebe-se nesse trecho que o trabalho do mutirão, na cultura caipira, é acompanhado de música. Destaca-se inclusive que as chamadas “duplas do brão” trabalhavam juntas e alternavam o serviço com o cantar. Assim, o trabalho mútuo era marcado pela flexibilidade e pela sociabilidade entre os trabalhadores. Os que chegavam saudavam cantando aqueles que já estavam no serviço.

Na documentação analisada, Cornélio também buscava representar essa sociabilidade inserida no mutirão caipira. Em 1914, lançou o livro “*Quem conta um conto...*”. Entre as várias histórias narradas ao longo dessa obra, a chamada “*O que é de raça...*” buscava dar conta desse universo do lazer imbricado ao trabalho em mutirão.

²²³ “O brão é um canto sem instrumentos que se entoa durante o trabalho do mutirão. Sempre cantado em dupla, exige que seus artistas trabalhem juntos para que, a todo momento, se reúnam e, descansando do trabalho com a enxada, realizem um trabalho com a voz.” BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.83.

²²⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.85-86.

O “muxirão”, “mutirão” ou “puxirão” é a mais bela instituição cabocla. É o trabalho aliado à festa, é o socorro ao necessitado, aliado à folgança, é o serviço prestado sem interesse, aliado à alegria deliciosamente franca da caipirada.²²⁵

As músicas eram uma ferramenta de expressão dos sentimentos, presença frequente nos momentos de lazer e de festas. A história contada por Cornélio buscava marcar a presença de sonoridades entoadas nos momentos de descanso ao longo do dia pelos que trabalhavam no mutirão:

Suspendeu-se o serviço para um folego. Apoiados aos cabos das foices enterradas no chão, os caipiras enxugaram os primeiros suores, enquanto o Garboso suspendia a voz.

Eu quero bem minha foice
ela corta satisfeita...
João Lino vai fazê festa
bem no tempo da coieta.²²⁶

Nesse caso, destacava-se a presença da música no momento de folga, ensejando a recreação e exaltação àquele que havia convocado o serviço: “João Lino vai fazê festa”. Nota-se também que o trabalho no mutirão não seguia horários rígidos, era possível suspender “o serviço para um folego” e improvisar alguns versos cantando.

Cornélio seguia ressaltando, ao longo do “causo” descrito em seu livro, a centralidade da música durante a comemoração realizada em momento posterior ao trabalho prestado na lavoura:

Na sala grande, o “cururu”; na “salinha de fora”, os “modistas” cantadores de façanhas; e, no terreiro, o “bataque” da negrada e o “samba” dos caboclos, a dança preferida pelas caipirinhas, que dançam e saracoteiam, desembargadas, de lenço em punho, em acenos aos moços.
- Agora, rapaiz...

²²⁵ PIRES, Cornélio. **Quem conta um conto...** Itu - SP: Ottoni, 2002, p.103-104.

²²⁶ Ibidem, p.105.

E Nhozico, o apaixonado pela Gertrudes, olhou-a de banda e cantou:

Acho tão bunito o dia
quano vem amanhecendo...
Os óinho do meu bem
são dois pingo de sereno,
só pr'amór dos óio dela
é que eu vivo padeceno.²²⁷

Desse modo, frisava ainda a exposição de sentimentos amorosos como possibilidade de encontrar pares e enamorar-se nesses momentos. Percebe-se, nos versos supracitados, a exaltação do homem apaixonado, que compara a sua amada com características da natureza e relata o seu medo da solidão, temendo a possibilidade de padecer por falta do amor da mulher desejada.

Percebe-se, portanto, que esses momentos propiciavam, além da ajuda mútua na lavoura, o lazer e a sociabilidade festiva entre os participantes. Incluindo ainda as relações e formações de famílias, também lembradas por Cornélio Pires, que atribuía ao evento a possibilidade de começar um namoro ou então fazer o pedido de casamento. Apontava-se assim o entrelaçamento entre trabalho prestado na roça, rezas, danças e até questões mais duradouras, como a oportunidade do matrimônio.

A *Série Caipira Cornélio Pires* abordou em discos diversas temáticas que faziam parte desses encontros, nos quais muitas vezes se esperava realizar o desejo de conseguir um companheiro amoroso. Emergiam sentimentos entre suas narrativas e discursos. O “casamento” foi tratado em *Mecê diz que vai casá*, interpretada por Zico Dias e Sorocabinha:

²²⁷ PIRES, Cornélio. **Quem conta um conto...** Itu - SP: Ottoni, 2002, p.107. No mutirão, “o dono do serviço é considerado com honras excepcionais e, no regresso, à tarde, é conduzido de cadeirinha ou sobre os ombros de algum trabalhador. É indispensável a música. Na véspera, um animal doméstico é sacrificado. Aguardente em profusão. À noite, no terreiro da casa, danças regionais”. CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979, p.604.

Mecê diz que vai casá,
larque mão dessa loucura!
Casar cum mulher ciumenta,
pra servir da sua injura.²²⁸

A composição reportava-se ao desejo de casar que muitos solteiros nutriam e buscavam concretizar a partir dos encontros propiciados pelas festividades do mutirão. O plano era revelado na narrativa da música, de forma que em princípio o discurso se dirigia na intenção de remover aquele projeto. Porém, a mesma música acabava valorizando a instituição, traçando as características femininas buscadas para concretizar a união:

Num caso cum muié magra,
tenho medo de magrura.
Estende a saia um pouquinho,
já chamão de saracura.
Eu quero casar cum gorda,
quero viver na gordura.
Quando for tempo de frio,
aí não precisa cobertura.

Dizem que sortero é bão
eu digo que não regula.
No tempo que eu fui sortero
eu nunca pude ter fartura.²²⁹

Dessa maneira, o discurso apontava para a valorização da união matrimonial e ainda destacava pontos positivos do casamento, como a “fartura” que quando solteiro era restrita.

²²⁸ PIRES, Cornélio. **20.008 – Mecê diz que vai casá**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

²²⁹ Ibidem. Essa narrativa usava a ferramenta do humor para destacar seu projeto maior, que era o casamento. Para tanto, buscava características físicas ou de sentimentos das mulheres para apontar possíveis dificuldades trazidas pelo matrimônio. Dessa forma, o discurso que convergia para a escolha da mulher “ideal” era introduzido de uma maneira que desconstruía a seriedade do tema como forma de deixá-lo mais agradável. Zico Dias e Sorocabinha gravaram a música na *Série Caipira Cornélio Pires* seguindo um roteiro humorístico, que era utilizado por seu produtor, que “não abandonava a atitude de galhofa nem nos momentos sérios, já que perguntado, certa vez, sobre como escrevia, respondeu, insolente: ‘Escrevia no banheiro. Primeiro, porque tinha vergonha de escrever. Segundo, porque tinha muita gente na pensão onde morava...’”. SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso: A representação humorística na História brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.171.

O trabalho era aliado à festa, sendo o primeiro e o segundo um mesmo evento. O clima de comemoração tinha início antes mesmo de acontecer o mutirão. A preparação era realizada na véspera dos serviços comunitários, quando se pensava no que seria servido durante e após o evento.

Feitos os preparativos: toicinho bastante, de porco gordo morto na véspera, leitoa, cabritos, frangos, açúcar para os doces de abóbora e cidra, e um barrilzinho de pinga, foi avisada a vizinhança. E nas rezas e “muxirões” – e não há “muxirão” sem reza e danças no fim – que os casamentos se encaminham e os namoros começam.²³⁰

As festas, enquanto momentos de lazer, direcionavam-se para a comemoração das colheitas. Era a oportunidade de degustar alimentos, dançar, conversar, em uma sociabilidade que permitia liberdade. O ato de celebrar não visava a “utilidade prática”²³¹, era o festejo pela diversão. Participavam os membros do grupo, em organização que buscava um momento alegre.

As guloseimas servidas tinham relação direta com a produção da lavoura. As “Festas Juninas”, por exemplo, entre os seus quitutes, contavam com receitas culinárias para uso do milho. Além das degustações, essas comemorações eram animadas com música. Dessa forma, era comum nesses ambientes a presença dos violeiros para a execução das “modas de viola”.

A festa junina, por exemplo, está totalmente distorcida da original [...], cujo motivo, que é a colheita, se perdeu porque ela não existe mais, agora é só cana. Porém é comum encontrar barracas com vendas de doces e outros quitutes derivados do milho, que um dia simbolizou a fartura da colheita deste produto.²³²

²³⁰ PIRES, Cornélio. **Quem conta um conto...** Itu - SP: Ottoni, 2002, p.104.

²³¹ “É a festa que, libertando de todo o utilitarismo, de toda finalidade prática, fornece o meio de entrar temporariamente num universo utópico. É preciso não reduzir a festa a um acontecimento histórico, pois na realidade ela transgride automaticamente esses limites.” BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008, p.241.

²³² MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP)**. Jundiaí - SP: Paco Editorial, 2011, p.172.

A *Série Caipira Cornélio Pires* e as músicas gravadas oportunizavam a resistência, principalmente através da reprodução das modas de viola em espaços alternativos. Deslocados dos ambientes festivos favoráveis à execução dessas canções, para os migrantes os discos representavam uma oposição frente às mudanças, contribuindo para a manutenção da cultura caipira.

Em *Um baile na roça*, o discurso era direcionado para a narrativa de características da formação de uma dança bem animada. O instrumento usado no decorrer da gravação era uma sanfona, que ditava o ritmo:

A pedido gerar, nois vai dançar uma quadria. E depois de dançar, as muier vão tomar capiner (Muito bem). E as criança vão toma café cum bolinho de fubá.
Que chique.
Palmas (ta ta ta ta)
Pares pa quadilha. Vão entrando, sem vergonha, sem vergonha. Home, oceis ficum tudo amontuado na porta, num entrum. Que gente mai cheio de vergonha, perdam a vergonha mai já de uma vej, entre.²³³

Essa gravação propiciava rememorar um momento de lazer festivo, ao descrever pessoas, alimentos e a formação de uma dança, que centralizava a narrativa. O momento remetia também à sempre presente sociabilidade inerente a essas festas, uma de suas principais características. Era o momento de “perder a vergonha” em busca do seu par quando o narrador convocava os demais, pedindo que se formassem “pares pa quadria”. O próprio título, *Um baile na roça*, remetia a um momento vivido no interior, na roça, levando aos ouvintes um cenário de festa caipira, que podia ser revivido a qualquer momento pela escuta do disco.

Vamô vê moçada, balancer, tico tico no farelo [...] susta banana, tor [...] cortesia, junto no tor. Cavaiero no centro girando in roda. Damas im roda cavaiero no centro. Nha na riér às avessa, beija-flor, faiz que vai mai num vai. Faiz que vai, vai de novo, coração de dama. Caminho da roça.²³⁴

²³³ PIRES, Cornélio. **20.011 – Um baile na roça**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

²³⁴ Ibidem.

Como se presenciasse o momento, a narração reportava, com o som da sanfona tocando ao fundo, a execução da dança de quadrilha. Convocava a “moçada”, pronunciava frases em tom de animação, ditava os comandos da dança, como os lugares que cavalheiros e damas deveriam tomar e o que deveriam fazer. E, enfim, chamava para o caminho da roça, indicando suas características, que também faziam parte da dança:

Eh vem chuva, ói a ponte caiu [...] desgaió [...]. Vem sor...
jararaca no canguru...

- Oh da guia, para a tropa que uma besta mancô.

- Ah isso tamém é demai, isso é farta de poca educação.

- [...] vamo arrematá cum miudinho bem machucado. Puxa a
fila Salustiana, arrequebra Bastianinha [...] chaquaia a
bichinha.²³⁵

Os diálogos entre membros de uma casa ou de um bairro nos momentos de folga também eram uma possibilidade de lazer. Eram ocasiões importantes na organização da vida caipira, pois propiciavam a narração de histórias, lendas e a criação de personagens míticos, que muitas vezes serviam como ferramenta para passar seus ensinamentos. Também eram usados para dar conselhos, a partir da experiência dos membros mais velhos.

A arte de narrar estas histórias tornou-as vivas e reais para uma população rural, no caso, para o caipira. Na maioria das vezes, as lendas e os personagens míticos traziam um ensinamento, um conselho, sob um discurso religioso e moral.
[...]

E o homem do campo gosta de contar muita história, muito caso em que as assombrações são as personagens principais, representam o mistério da vida e da morte.²³⁶

²³⁵ PIRES, Cornélio. **20.011 – Um baile na roça**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

²³⁶ MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha**: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP). Jundiá - SP: Paco Editorial, 2011, p.147, 156.

No livro *Conversas ao pé-do-fogo*, lançado em 1921, Cornélio remetia a esses momentos, expondo situações de encontro de conhecidos, que tinham o “pé-do-fogo” como ponto de reunião. Essas ocasiões proporcionavam conversas informais, entre adultos, mas também com participação das crianças, que escutavam os “causos”, usados como forma de transmitir as tradições. Também havia a oportunidade de provar alguns quitutes caipiras e, para Cornélio, que se colocava como aquele que era de fora, da cidade, mesmo de participar do encontro.

O nosso ponto de palestra é, pois, aqui, ao “pé-do-fogo”. A noite estendendo sua sombra arrebanha os roceiros para este lugar.

Ao “pé-do-fogo” os pretos velhos, na sua quase adoração, remanescentes talvez dos “adoradores do fogo” ali se reúnem para prosar ou cochilar, fumando.

E eu, que neste sítio abandonado e tranquilo vim curar minha alma envenenada pela cidade, ao ouvir “histórias” e versos roceiros, cá estou, deitado na minha rede, balançando à noite, de cigarro caipira no canto da boca, embebido no passado, colhendo estas impressões ao ouvir as *conversas ao pé-do-fogo*.²³⁷

Estar “ao pé-do-fogo” estilizava o momento, como se o lazer fosse exclusivo do interior e dos grupos caipiras, rivalizando com a cidade e sua “alma envenenada”. Dessa forma, Cornélio Pires exaltava essa característica da cultura caipira como possibilidade de busca de tranquilidade, ausência de conflitos. O campo era imaginado e representado como o cenário natural, contrastando com a artificialidade urbana, que adoecia sua alma. Porém, apontava o modo de vida caipira como um momento superado, e alguns membros do grupo, os “pretos velhos”, como portadores de resquícios selvagens, ao afirmar que eram “remanescentes talvez dos ‘adoradores do fogo’”.

²³⁷ PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé-do-fogo*. Itu - SP: Ottoni, 2002, p.34.

3.3 ENTRE DORES, AMORES E IDENTIDADE

A documentação analisada baseava-se na cultura caipira, ou seja, a *Série Caipira Cornélio Pires* ou os escritos desse produtor cultural estavam calcados no cotidiano roceiro. Ao longo da pesquisa, percebeu-se a necessidade de analisar a representação das sensibilidades caipiras, pois era algo que se destacava. Observou-se que, na busca por representar as vivências caipiras, os documentos procuravam destacar características humanas, como os sentimentos. Assim, foi possível perceber a presença da saudade, das dores causadas pelos amores entre homens e mulheres e, por fim, o pertencimento a determinado território.

O nacionalismo se sobressaía a partir da cultura caipira dentro da construção do sentimento de paulistaneidade, figurando uma forma de criar uma identidade caipira, que se impunha no cenário nacional, com base no amor nutrido pelo território. Nesse sentido, a música se apresentava como ferramenta para a representação das sensibilidades caipiras.

[...] a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que é uma das raras referências centradas na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de um material muito rico e pouco explorado pela análise histórica, com grande potencial para a revelação das sensibilidades e das paixões, já que é algo que está na boca e ouvidos de todos.²³⁸

As narrativas das músicas possibilitaram o encontro de representações sentimentais que buscavam dar conta do grupo caipira pelas suas sensibilidades. Por intermédio dessas abordagens, foi possível perceber fragmentos de experiências vividas ou representadas. Aspectos relativos à saudade, tristeza, amor, abandono, ou mesmo sentimentos de pertencimento a determinado território. Essas composições são capazes de trazer à luz um processo de constituição de representações que circulam culturalmente. Por outro lado, também são passíveis

²³⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: Edusc, 1995, p.92.

de constituir, estabelecendo um jogo no qual o discurso da música, acompanhado pela sua sonoridade rítmica, determina e recebe determinações que circulam socialmente.

Ressalte-se que não se identifica aqui essa produção como “reflexo”: as músicas aparecem como representações, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas. As experiências explicitadas são simultaneamente produto e processo de suas representações, latentes através de imagens, palavras, afetos e perfis que circulam incessantemente no social.²³⁹

Na narrativa da música *Moda do peão*²⁴⁰, interpretada por Cornélio Pires e sua Turma Caipira, a saudade e a nostalgia eram exaltadas ao longo da composição. A introdução, do próprio Cornélio Pires, de forma narrada, salientava a cultura caipira:

Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Esse é o canto popular do caipira paulista, em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano, no cativo, e a saudade enorme do português saudoso da sua pátria distante. Criado, formado nesse meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a Moda do peão.²⁴¹

Cornélio argumentava que a música caipira era uma forma de expressão, e que ela própria recebera influências culturais no processo de hibridismo. Indicava que o “canto popular do caipira paulista” incluía características dos índios, como a tristeza desses povos pela perda de liberdade. Os portugueses eram responsáveis pela inserção da temática da saudade, que tinha raízes na distância do país de

²³⁹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: Edusc, 1995, p.31. Ainda neste mesmo livro, na página 30, ressalta-se “as canções” como possibilidade de investigação relativa à “subjetivação de sentimentos”: “As canções são consideradas uma documentação com grande potencial para subjetivação de sentimentos. Ao mesmo tempo em que é uma manifestação artística, também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes.”

²⁴⁰ PIRES, Cornélio. **20.007 – Moda do peão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

²⁴¹ Ibidem.

origem. A melancolia era atributo, segundo ele, dos africanos, que no Brasil viveram em “cativeiro”. Dessa forma, Cornélio defendia uma formação cultural que se expressava na música caipira, com origem no processo de constituição dos habitantes do campo paulista. *Moda do peão* era uma música na qual buscava expor essas características do meio caipira, então buscadas em discos.

Seu trabalho alcançava ouvintes de espaços diferentes ou distantes do rural, que podiam reconhecer na sua série de discos fragmentos da sonoridade caipira. Assim, era possível atingir desde aqueles que tivessem curiosidade pela audição até os próprios migrantes, que buscavam se reorganizar na cidade, saudosos das suas raízes caipiras.

Quando eu era criancinha, tinha mar incrinação.
Eu arriscava minha vida, pra montá em qualquer pagão...
Oi vida é a minha!

Eu domava burro brabo, e chegava no mourão
O macho cavava terra, levantava poeira do chão...
Oi vida é a minha!

Do que eu tinha mais vergonha, das duas filhas do patrão
ai que tavam dando risada: “Vamo vê o jeito do peão!...”
Oi vida é a minha!²⁴²

A música era marcada pela sentimentalidade de alguém que contava a sua história de vida, permeada pelas atividades de trabalho. A lembrança de um tempo em que, conforme a impressão que se tem da narrativa, não havia conflitos, mas harmonia nas relações suscitava a nostalgia como ponto forte. O narrador abordava as situações descritas sempre no tempo passado, mostrando seu forte interesse em destacar o que ele considerava como qualidades do tempo de antes.

A maneira como a história do personagem era narrada, depois do discurso de Cornélio na introdução apontando as características da música caipira, abria um campo de imaginação que fazia o ouvinte se reportar às cenas vividas.

²⁴² PIRES, Cornélio. **20.007 – Moda do peão**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

Ai, quando eu entrei pra dentro, calculo o milho na mão.
 Ai, eu carcei o meu par de espora, com bem dor no coração...
 Oi, vida é a minha!

Ai, quando eu muntei no macho, no descer do ladeira.
 Ai, eu vi a morte p'los olhos, no meio do chapadão...
 Oi, vida é a minha!

O macho pulava arto, que formava cerração.
 Eu encontrei com meu benzinho, nem não pude dar a mão...
 Oi, vida é a minha!

A tentativa de glorificação de um passado rural, época em que o personagem se considerava forte e destemido, revelava o encontro com o presente dos que estavam envolvidos no discurso da música. A nostalgia era uma ferramenta de fuga, ou seja, se buscava na idealização de um passado saudoso fugir do presente, encontrar possibilidades de situações diferentes. Em um misto de lamento e exaltação dos feitos do tempo em que “era criancinha”, todas as estrofes terminavam com “Oi, vida é a minha”. A relação que se estabelece entre campo e cidade, em várias oportunidades, faz com o que o primeiro seja valorizado em relação ao segundo. Dessa maneira, era no espaço do campo que a recordação trazida de forma triste e melancólica pela *Moda do peão* se colocava.

A temática colaborava na elaboração de uma memória que passava pela ligação entre a música e os ouvintes. Criava um elo entre os que haviam deixado o campo em direção à cidade. O discurso envolvia um sentimento que podia expressar o desejo da volta a um território que, na ausência de conflitos, era propício à felicidade.²⁴³

A força física e o espírito de aventura eram salientados como ferramentas de trabalho do peão. Dessa forma, percebe-se que, relatado em tom de lamentação, o passado no campo era representado mediante características positivas. *Moda do peão* reconstruía uma “realidade social” em um tempo indeterminado, sendo o passado destacado no verso “Quando eu era criancinha”. Porém, esse artifício

²⁴³ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Cultura e identidade nos sertões do Brasil**: representações na música popular. s/d. Disponível em: <<http://hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: jan./2012.

empregado na música era indício de construção de sentimentos do presente, no período da gravação.²⁴⁴

A tentativa de representar outro momento, em que não existiam conflitos e as relações eram harmoniosas, ativava o sentimento de saudade para quem vivia em situação precária.

Pois o radicalismo retrospectivo, contrário à crueldade é a estreiteza da nova ordem fundamentada no dinheiro, é muitas vezes utilizado como crítica ao capitalismo atual [...] um mundo de livros e recordações, no qual o estudioso pode ser profissionalmente humanitário, mas permanece isolado ou indiferente no mundo em que vive.²⁴⁵

Momentos cotidianos de uma história linear, que destacava qualidades positivas do peão, mas que poderiam pertencer a qualquer pessoa. A narrativa favorecia a circulação de ideias, como as características que marcavam a cultura caipira, construindo identificações. Direccionava um olhar²⁴⁶ para o homem do campo, destacando uma cultura e os sentimentos que passavam a envolver o caipira. A nostalgia criava uma identificação muito forte ao se relacionar com o cotidiano passado, nesse caso, as atividades de domar animais.

O passado era retratado de maneira heroica, em território especificamente rural, conforme evidenciavam as particularidades relatadas. Entre elas, o “burro bravo”, o “mourão”, a “poeira do chão” e o calçado adequado para esse tipo de serviço, que contava com “par de esporas”. A narrativa mostrava a vida do campo, possibilitando a conexão com os ouvintes da urbe e a sensação de pertencimento.

²⁴⁴ “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas [...]”. CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa; Rio de Janeiro: Difel; Bertrand Brasil, 1990, p.16-17.

²⁴⁵ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.66.

²⁴⁶ “O que temos de ver não é apenas ‘uma tradição’, mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativo no processo de definição e identificação social e cultural.” Idem. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979, p.118.

Não só a narrativa, mas a forma de interpretar, cantando, remetia à saudade nostálgica.²⁴⁷ Os artistas lamentavam através da lembrança, do passado.

A música sertaneja raiz ou música caipira era inspirada pela vida no campo, pela chamada tradição rústica dos bairros rurais. Ela conectava nostálgicamente o migrante às suas raízes.²⁴⁸

Ressalta-se que as músicas estavam presentes no cotidiano caipira em oportunidades diversas, como o trabalho e o lazer (ver item 3.2). Suas letras remetiam a paisagens e situações vivenciadas no campo. Dessa forma, denunciavam possíveis sentimentos nas relações afetivas de gênero.

Entre as características da *Série Caipira Cornélio Pires* se sobressai ainda a presença exclusiva do eu masculino, ou seja, aquele que cantava interpretava os sentimentos pelo olhar do homem. A abordagem de desejos, sentimentos e anseios a partir do pensamento masculino foi propriedade de grande parte das músicas gravadas.²⁴⁹ Aliás, esse ponto de vista, predominante nas músicas caipiras que se referiam a sentimentos e relações de gênero, fez escola nesse meio artístico. Para constatar basta lembrar que, mesmo em período posterior à produção dos discos de Cornélio Pires, se ouviam canções como *Cabocla Teresa*, que teve sua primeira gravação, com Raul Torres, em 1940. Com uma narrativa composta por duas partes, a primeira declamada e a segunda cantada, contava a história de um relacionamento não duradouro.

²⁴⁷ “Saudade sf. 1. Lembrança nostálgica e, ao mesmo tempo, suave, de pessoa ou coisa distante ou extinta.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p.495. No caso desta dissertação, a relação que se estabelece entre saudade e nostalgia considera esta última como um sentimento “[...] no qual as virtudes são encaradas como coisas claramente passadas, pertencentes a uma época anterior, perdida, da vida rural.” WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p.122.

²⁴⁸ ULHÔA, Marta Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n.º. 9, 2004, p.61.

²⁴⁹ “O ‘eu’ do autor é também o de todos os que cantam suas músicas e com elas se identificam, o que pode ser interpretado como uma simples estratégia discursiva de transformar o particular em universal, mas, sobretudo, marca a capacidade do artista de captar emoções e sensibilidades que circulavam socialmente.” MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: Edusc, 1995, p.134.

Há tempo eu fiz um ranchinho
 pra minha caboca mora
 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 isso espera.

E muito tempo passo
 pensando em ser tão feliz
 mas a Teresa, dotô
 felicidade não quis
 pus meu sonho neste oiá
 paguei caro o meu amô
 pra mode outro caboco
 meu rancho ela abandonô

Senti meu sangue fervê
 jurei a Teresa mata
 o meu alazão arreei
 e ela eu fui procura
 agora já me vinguei
 é esse o fim de um amô
 essa caboca eu matei
 é a minha história, dotô!²⁵⁰

A história narrada em *Cabocla Teresa*, que, com o sucesso da temática dramática, anos mais tarde, também virou filme²⁵¹, exaltava exclusivamente o sentimento masculino e misógino. A mulher era considerada culpada por não aceitar o padrão de felicidade que atendia aos anseios do marido.

Em nenhum momento o discurso se propôs a buscar possíveis sensibilidades que faziam parte da figura feminina. O fato de não querer a “felicidade” imposta pelo homem foi a justificativa para o assassinato da ex-esposa. Esta, inclusive, já estava buscando a felicidade de outra maneira – “pra mode outro caboco/ meu rancho ela abandonô”. Percebe-se nessa situação que o desejo e o sentimento da mulher não eram os mesmos nutridos pelo homem. Assim, ao não

²⁵⁰ Cabocla Teresa (1940), de João Pacífico e Raul Torres. Apud: NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira**: da roça ao rodeio. São Paulo: 34, 1999, p.264.

²⁵¹ “Cabocla Teresa’, de 1940, com a mesma fórmula, batizada de *toada histórica*, foi provavelmente o maior sucesso da dupla. O enredo virou filme homônimo, em 1982, dirigido por Sebastião Pereira (que também fez o personagem), com Zélia Martins no papel principal e Jofre Soares numa participação especial.” Ibidem, p.241.

atender o desejo e não respeitar os sentimentos exclusivos do ex-marido, o assassinato passava a ser justificável.

A única saída honrosa para o marido traído era a vingança através da morte da adúltera, o que ele confessa ao doutor sem sinal de arrependimento. O que acabava de perpetrar está inscrito no “Código do Sertão”, era o que tinha que ser feito e, de certa forma, a comunidade esperava que fizesse.²⁵²

Outro destaque era o cenário no qual se idealizava a felicidade, que também remetia ao saudosismo nostálgico de um lugar e tempo harmônico. Sobressaía-se a natureza ao redor do rancho, no alto da montanha, para ficar próximo à luz da lua. Percebe-se a permanência da temática de associação do campo com uma forma natural de vida, em que predominava a paz.²⁵³ Além disso, o discurso ia ao encontro da narrativa de *Triste abandonado*, interpretada pela dupla Zico Dias e Sorocabinha, na *Série Caipira Cornélio Pires*.

Levantei de madrugada, fui passeá no seu jardim
 Eu fui dá bejô na rosa, antes do cuitelo vim.
 Vivo no mundo, triste abandonado
 Meu amor me despreza, eu vivo desprezado [...]
 Ai ai moreninha [...] com vosso respeito [...]
 Perdê seu oiá, que tanto me agrada,
 oiando pra gente com ar de risada.²⁵⁴

Esse trecho expunha a sentimentalidade masculina, o amor de um homem que reclamava do desprezo imposto pela mulher amada. Frisando a tristeza do abandono e o desejo pelo olhar agradável, a narrativa era interpretada de maneira quase chorosa.

²⁵² ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Mortes no sertão**: relações de gênero na canção sertaneja. s/d, p.07. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articuloPDF/MariaAmelia.pdf>>. Acesso em: jun./2012.

²⁵³ WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

²⁵⁴ PIRES, Cornélio. **20.009 – Triste abandonado**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

A natureza enquanto cenário também fazia parte da música, referindo-se à rosa, flor que era beijada na ausência da mulher amada. Comparava-se a flor à mulher e o risco de perdê-la também, o que levava o personagem a buscá-la antes que o cuitelo (beija-flor) aparecesse. Portanto, o próprio abandono da figura feminina era comparado às características da natureza, com a rosa representando a mulher e o cuitelo, outro possível amor que pudesse se tornar seu novo parceiro.

Essa minha vida eu tenho comparado,
com o canarinho que canta apertado,
eu to na gaiola sem ser o curpado [...]
Já nem vivo cantando, sozinho em casa
é pra disfarçar [...] ²⁵⁵

Novamente, para fechar a narrativa, o personagem, agora ele, se comparava a um pássaro, no caso o canário. A mulher que o tinha abandonado era culpada por colocar o homem em uma prisão, uma gaiola. Também era responsabilizada pela tristeza, que fazia com que o caipira perdesse até a vontade de cantar – em sintoma depressivo, vivia sozinho em sua casa.

A exposição do sentimento que nutria pela mulher e a representação sobre ela refletiam a necessidade da sua presença. Ao culpar a mulher pelo abandono e pelas desventuras da vida que lhe causavam tanta tristeza, apontava as fragilidades da figura masculina. Dessa forma, reforçava-se a visão de que, para haver harmonia, a mulher deveria ser submissa aos desejos masculinos, contribuindo para a manutenção da “honra patriarcal”, em

[...] defesa da moral da família, núcleo central da nação – estas músicas reforçavam os valores da honra patriarcal em detrimento da conquista efetiva de liberdade e igualdade para as mulheres. ²⁵⁶

²⁵⁵ PIRES, Cornélio. **20.009 – Triste abandonado**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

²⁵⁶ ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Mortes no sertão**: relações de gênero na canção sertaneja. s/d, p.09. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articuloPDF/MariaAmelia.pdf>>. Acesso em: jun./2012.

A visão misógina, também denunciada pelo discurso, turvava o olhar, que não conseguia enxergar uma relação de interdependência entre homem e mulher para sobreviver. As relações estabelecidas na cultura caipira levavam à necessidade da solidariedade, que culminava na sociabilidade em forma de auxílio mútuo (ver capítulo 3, item 3.2). Porém, necessidades mais cotidianas também dependiam de auxílio do próximo. Nesse sentido, fazia-se necessária a instituição do casamento, como modo de garantir ajuda nas satisfações de trabalho e de sexo. Nessa relação, a vida da mulher, no entanto,

[...] é de muito mais sacrifício que a dele, pois não apenas lhe compete todo o trabalho de casa – que na roça compreende fazer roupas, pilar cereais, fazer farinha, além das atribuições culinárias e de arranjo doméstico – mas ainda, labutar a seu lado.²⁵⁷

Dessa forma, o discurso apontava a mulher como causadora das dores do homem. Não aceitara seguir o padrão de vida e felicidade imaginado, escolhera o abandono. À mulher cabia os cuidados da casa, além de produzir bens manufaturados. Ainda era seu dever prover a alimentação no trabalho de cozinhar. Sua ausência era prejudicial, dificultava as atividades do homem, que, quando expressava o seu eu, invertia os valores para esconder suas fragilidades e não assumir a relação de igualdade.

Embora o discurso evidencie, através da exposição de sentimentos, as relações de gênero na cultura caipira, cabe ressaltar que o pensamento de superioridade masculina não era exclusivo do meio rural. Enquanto a mulher emergia na narrativa musical caipira como controladora dos sentimentos masculinos, “manipulação” essa apontada como “justificativa” para o assassinato em *Cabocla Teresa*, ou como causa da perda da alegria, como em *Triste abandonado*, no meio urbano a própria medicina abonava a suposta superioridade do homem sobre a mulher.

²⁵⁷ CÂNDIDO, 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.300.

Assumia-se que o homem é o indivíduo forte e que com sua agressividade e inteligência impôs o desenvolvimento da civilização urbana, ao passo que a mulher, por sua natureza passiva e fecunda, deve perpetuar essa civilização através da maternidade. Destacando as potencialidades masculinas, o discurso médico legitimava o domínio do homem sobre a mulher.²⁵⁸

Na relação de sentimentos que caracterizavam a trama entre campo e cidade também estava presente a exaltação da nacionalidade. Era possível percebê-la no discurso de um paulista na música *Sô cabocro brasileiro*, interpretada pela dupla Mariano e Caçula. O próprio título da canção já demonstrava satisfação por ser brasileiro.

Ê moçada! Vamo vê uma moda aí, mai uma moda bem brasileira. Uma moda bem gostosa de se escutá.

Eu inventei esta moda,
pra a verdade eu falar.
Eu sou mesmo brasileiro,
não nego meu naturar.

A lei diz que sou paulista,
sou cantador regioná.
Eu tive grande prazer,
de conhece'a capitar.

Agora tô resorvido,
conhecê o Brasir intêro.
Agora tô em São Paulo,
mas vô pro Rio de Janero.

Depois que eu estiver no Rio,
eu sigo pro estrangeiro.
Eu levo minha viola,
pra mostra o que é brasileiro.²⁵⁹

Dessa forma, a narrativa destacava o pertencimento ao país e a “moda de viola” como característica da cultura brasileira. Sendo cantador regional, era a partir do Estado de São Paulo que os artistas se propunham, no discurso, a percorrer o

²⁵⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: Edusc, 1995, p.59.

²⁵⁹ PIRES, Cornélio. **20.015 – Sô cabocro brasileiro**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

Brasil com a sua música caipira. Partiam com destino à capital, o Rio de Janeiro, e posteriormente ambicionavam conhecer outros países e levar a viola como símbolo da brasilidade.

O discurso da canção, gravada entre os anos de 1929 e 1930, estava afinado com a teoria que dava conta do “mito do bandeirante paulista”. As construções históricas do período influenciaram a produção dos discos da *Série Caipira Cornélio Pires*. Estes colaboravam para a construção do sentimento de pertencimento ao Brasil a partir de São Paulo. Cornélio Pires buscava também difundir um Brasil rural, valorizando a cultura regional caipira, que tinha como objetivo, segundo a narrativa da música, levar a viola para o conhecimento de outros territórios.

Sô cabocro brasileiro estava em consonância com a construção do sentimento de paulistaneidade, o qual tentava transmitir, inclusive o movimento modernista de 1922, a importância do Estado para o país. Essa teoria afirmava que a expansão territorial ocorrida entre os séculos XVII e XVIII havia sido obra dos bandeirantes, saídos de São Paulo. Dessa forma, em analogia a esse tempo, no momento presente buscava-se conquistar o Brasil a partir da cultura local.

O próprio movimento modernista passou a ser associado ao mito da bandeira paulista: se os bandeirantes do século XVII e XVIII empenharam-se na expansão territorial, os bandeirantes modernistas assumiam a tarefa da modernização cultural do país, seguindo, contudo, os mesmos objetivos da conquista.²⁶⁰

Cornélio Pires, que, além de produtor cultural, organizando a *Turma Caipira Cornélio Pires*, era escritor, trouxe para os discos, com *Sô cabocro brasileiro*, a representação de um tipo caipira. Este que já não se sentia especificamente membro de determinado grupo social, pois buscava se integrar à nacionalidade. Dessa forma, não era alheio aos acontecimentos externos ao seu meio. Buscava confrontar a visão de Monteiro Lobato, cujo nacionalismo exacerbado contrapunha-se à organização caipira.

²⁶⁰ FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.308.

Para Monteiro Lobato, que vivia um nacionalismo exacerbado, o caipira representava e contribuía para a lentidão do desenvolvimento do país. Como poderia uma nação crescer sem trabalho? A sua visão progressista o impedia de ver no caipira um outro tempo, um outro raciocínio, uma outra história diferente da do discurso do desenvolvimento econômico brasileiro.²⁶¹

Com uma imagem oposta à do caipira “lento”, *Sô cabocro brasileiro* apresentava uma narrativa que representava o caipira como portador de uma cultura que contribuía para a valorização nacional. Ele não ficava parado em seu espaço; levava a viola para outros lugares e trazia influências para o seu meio, sempre destacando o sentimento de pertencimento, de nacionalidade, a partir do “ser paulista”. Estava de acordo com propostas de uma corrente intelectual (a verde-amarelista, com caráter de exaltação nacionalista) ligada ao movimento modernista da década de 1920.²⁶²

Lá no bairro adonde eu moro,
pra muito eu tenho falado.
Além do que sou paulista,
fico mais entusiasmado.²⁶³

Não se esquecia do seu bairro, da sua origem, voltava, contava história e, além de tudo, entusiasmava-se por ser paulista. Esse ufanismo também era aceito por aqueles que buscavam alternativas a correntes de pensamento consideradas pessimistas.

²⁶¹ MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha**: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP). Jundiá - SP: Paco Editorial, 2011, p.32.

²⁶² “Eles criticavam a visão negativa do sertão e do homem do interior (representado pelo Jeca Tatu), identificando-o como fruto das condições precárias de vida, doença e pela falta de instrução no meio rural. As apreciações apontavam para o artificialismo das cidades, salientando os males do cosmopolitismo e destacando a comunhão do homem e da natureza, valorizavam o sertão e o sertanejo como locus e símbolo da nacionalidade.” MATOS, Maria Izilda Santos de; GONÇALVES, Leandro Pereira. **Ideias, propostas e representações do estrangeiro na obra de Plínio Salgado**. No prelo, p.17.

²⁶³ PIRES, Cornélio. **20.015 – Sô cabocro brasileiro**. Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

A receptividade do público a essa literatura certamente se deve à novidade do assunto e do tom, laudatório e sentimental, extremamente oportuno em tempos de ufanismo patrioteiro, em que um nacionalismo exaltado se projeta como alternativa ao pessimismo crítico – cujos exemplos mais significativos são Euclides da Cunha, Lima Barreto, podendo-se incluir aí também Monteiro Lobato.²⁶⁴

A narrativa deixava transparecer o ideal do “sentimento nativista”, em voga no período. Assim, a regeneração nacional deveria partir da “cultura popular”. E, como “bandeirantes culturais”²⁶⁵, deveriam ser os paulistas a “desbravar” o Brasil contra “padrões culturais de nações decadentes”.

Alimenta tal sentimento nativista a ideia de pesquisar as fontes vitais de regeneração da vida nacional na tradição, na história e na cultura popular, como antídoto ao cosmopolitismo exacerbado, ao vício do homem urbano de copiar padrões culturais das nações decadentes.²⁶⁶

Cornélio buscava compor seus livros de histórias trazidas pela observação da organização caipira, principalmente na região da sua cidade, Tietê, interior do Estado de São Paulo. Trazia também para os discos reflexões acerca de ser caipira, trabalhando com o sentimento de localidade e pertencimento, que vai desde a citação ao “bairro”, passando pelo ser “paulista”, até o ser “brasileiro”. Acreditava que era possível, mediante a difusão dessa temática, construir uma identidade cultural para o Brasil a partir dos grupos caipiras.

²⁶⁴ LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996, p.121. Fez referência à literatura de Cornélio Pires. Porém, considerando que ele buscava representar o caipira na cidade, não só através da literatura, mas também da música, a reflexão apresentada também cabe à gravação dos seus discos.

²⁶⁵ “A simbologia serviu para construir a trajetória paulista como o único e decidido percurso rumo ao progresso, encobrindo conflitos, diferenças e legitimando a hegemonia paulista no governo nacional. Este mito se tornou a marca do espírito paulista (iniciativa, valentia, arrojo, tenacidade) e seus herdeiros (os paulistas de 400 anos) mantinham geneticamente este espírito heroico.” MATOS, Maria Izilda Santos de; GONÇALVES, Leandro Pereira. **Ideias, propostas e representações do estrangeiro na obra de Plínio Salgado**. No prelo, p.13-14.

²⁶⁶ FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)**. São Paulo: Editora Unesp, 2002, p.220.

A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articuladas pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência.²⁶⁷

A música acabava por naturalizar²⁶⁸ sentimentos que eram construídos, como o de pertencimento a determinado espaço. Levava a sensibilidade da narrativa, acompanhada pela música, aos seus ouvintes, os quais criavam imagens acerca do caipira e da sua cultura. Também era uma ferramenta de mediação que trabalhava com a identificação do próprio caipira e as possibilidades de sentimentos e pertencimentos.

As representações da organização cultural caipira, da qual a documentação fornecia pistas, permitiram traçar características de reflexão a respeito de um conjunto de ações cotidianas. Trabalho, lazer, religiosidade, sensibilidades, enquanto temáticas apresentadas nos documentos, estavam associados à representatividade de um mundo real através da imaginação criada pelas narrativas. Dessa forma, foi possível perceber posições que circulavam no cotidiano caipira a partir da escuta das suas representações, que visavam apresentar, a partir da técnica das gravações, ou dos escritos em livros, um modelo de cultura caipira.

²⁶⁷ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.XVIII.

²⁶⁸ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: Edusc, 1995.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os objetivos propostos nesta dissertação foram perseguidos ao longo dos três capítulos. No primeiro capítulo refletiu-se sobre as características urbanas do período que envolveu a produção de Cornélio Pires, tanto a sonora como a escrita. Foi analisado o crescimento da cidade de São Paulo, suas particularidades e consequências. Foi possível perceber que o seu desenvolvimento levou a urbe a se tornar um polo de atração para várias pessoas que, vindas do interior do estado, de outras regiões do Brasil ou de outros países, buscavam melhores condições de vida. A cidade ganhava contornos a partir da influência de várias culturas e, em seu processo de industrialização, contava com os braços dos migrantes e imigrantes em suas indústrias.

A industrialização de São Paulo levou à análise acerca de seus efeitos sobre a população, desde as elites até os populares. Além do que, observou-se que esse processo tinha relação com a produção agrícola, haja vista que o capital investido nas indústrias possuía raízes na cafeicultura, ou mesmo parte das fábricas, como as de saco de juta, produzia para servir o setor cafeeiro e, portanto, dependia da safra dessa mercadoria. Outro ponto destacado foi o crescimento populacional de São Paulo a partir da crise de 1929, que atingiu a produção de café com maior intensidade do que a produção industrial. Esse fator foi responsável por elevar a busca pela cidade como meio de sobrevivência.

A expansão por que a urbe passava ensejou o surgimento de representações em que se sobressaía a nostalgia. Nesse processo, o campo ganhou ares de paz, inocência e virtude, possibilitando à música de temática rural a exploração desse sentimento. A velocidade do desenvolvimento e da tecnologia causava essa busca idealizada de um espaço no qual o tempo foi sentido de maneira mais lenta. Também os trabalhadores, que em várias oportunidades não tinham acesso aos benefícios da urbe, graças aos baixos rendimentos e à concorrência acirrada, estavam dispostos a idealizar uma vida diferente.

Na outra ponta, impunha-se um padrão de modernidade aos habitantes da cidade, inserindo algumas peculiaridades que as pessoas deveriam seguir. Entre elas, a maneira de andar, a prática de esportes e a adaptação aos meios tecnológicos. O corpo humano deveria alcançar a disciplina e a organização das máquinas, o que ditava a pulsação de uma cidade em ritmo de industrialização. Outra demanda – que, no entanto, não dependia da vontade – era ser jovem. Somada a outras, essa era uma necessidade para se estar de acordo com os padrões da modernidade.

Assim como a cidade, as contradições criadas pela sua expansão também cresciam, na medida em que os padrões e objetos impostos para “ser moderno” não eram acessíveis a todos os seus habitantes. Mesmo a audição particular das sonoridades artísticas existentes em São Paulo não estava ao alcance de boa parte da população. O rádio, na década de 1920, ainda era um artigo de luxo, e sua programação não abarcava interesses comerciais ou mesmo populares, situação que viria a se alterar ao longo da década de 1930. A programação do rádio, a partir desse momento, foi um importante instrumento de divulgação das músicas caipiras que passaram a ser gravadas a partir da *Série Caipira Cornélio Pires*. Dessa forma, foi necessário refletir sobre a popularização do aparelho de rádio e seu impacto sobre o cotidiano da população de São Paulo.

No processo de popularização desse meio, o ano de 1932 destaca-se por ser o momento do surgimento da legislação que regulava e permitia a veiculação de propagandas. A necessidade de produzir uma programação voltada aos interesses da população, a fim de angariar fundos a partir das propagandas, possibilitou que artistas do segmento caipira tivessem espaço na grade.

Depois de buscar as características do meio urbano em que as produções sonoras e escritas de Cornélio Pires ganharam espaço, o segundo capítulo versou sobre a cultura caipira. Buscou-se essa “identidade cultural” principalmente a partir da sua construção por Cornélio Pires, seja a partir dos discos ou de seus livros. A ênfase foi a representação da cultura caipira entre os espaços rural e urbano, consequência da busca pela integração desses territórios, que abria espaço ao hibridismo cultural.

A produção de Cornélio Pires foi um modo de manutenção e resistência de parte da cultura caipira, no processo de urbanização e de migração. Foi perceptível a busca por representar o caipira a partir do seu cotidiano, da sua fala típica, além de espaços e paisagens. A atribuição de aspectos à figura do caipira, como a esperteza, e o humor em sua construção foram ferramentas utilizadas por Cornélio em sua coleção.

Pensando em territórios ocupados, também foi possível refletir sobre a importância da terra para o caipira como meio de sobrevivência, assim como sua relação com esta e a convivência proporcionada nessa esfera. Enquanto se referiam ao espaço rural, os discursos revelavam uma representação idílica do campo como meio natural e a inexistência de conflitos. Dessa forma, o território caipira também era pensado como um espaço de convivência harmônica com a natureza. Sua habitação era retratada em lugar calmo, repleto de pássaros a cantar sem serem incomodados.

Houve ainda a tentativa de construção de um padrão de vida para o caipira no campo. Idealizando formas de trabalho, de relações entre empregado e patrão, procurava-se, através das características culturais, como a música caipira, aprofundar um projeto político de exemplo de caipira. A relação com o tempo e o espaço, apresentada em contraste, evidenciando diferenças na comparação com a cidade, também foi tema da produção de Cornélio, conforme explorado no capítulo dois. Os imigrantes que passavam a fazer parte da vida e da cultura do interior paulista foram outro assunto dos documentos analisados, de modo que seu relacionamento com os caipiras ficou explícito em alguns excertos. Eram comparados aos caipiras em várias oportunidades, destacando possíveis qualidades e defeitos que poderiam e deveriam ser corrigidos.

O otimista projeto que Cornélio defendia de “desenvolvimento” da cultura caipira acreditava que o investimento na educação no campo era necessário. Demonstrava estar interessado em modificar, pela educação, a situação do “conhecimento” a partir da escolarização das crianças. Cornélio não era o único que se preocupava e que tinha projetos para o caipira. Entre outros, destacaram-se escritos de Monteiro Lobato, que também fazia uma representação daqueles

oriundos do campo paulista. Assim, foi possível traçar um paralelo entre representações, colocando frente a frente a construção de Cornélio e a de Lobato.

A cidade, vista sob a possível interpretação caipira, também se sobressaía na documentação. As narrativas apontaram uma urbe com a presença de várias culturas, desde o migrante caipira até imigrantes dos mais diversos países. Seu cotidiano não passou despercebido por Cornélio Pires, que retratava a cidade e as suas tensões a partir dessa ótica. Ou seja, o caipira, colocado como personagem principal, ganhava vida nas narrações e ainda dava forma a outras culturas a partir do seu ponto de vista característico.

Personagens que migravam do interior eram utilizados por Cornélio também para criticar situações ocorridas na urbe, como conflitos armados, dificuldades no sistema de transporte e mazelas como jogos de azar. Além disso, discussões do cotidiano político, com destaque para a força do paulista, colaborando para a construção do “mito da paulistaneidade”, tinham presença nas narrações e representações.

A integração, que apontava o hibridismo cultural entre campo e cidade, da qual Cornélio lançava mão para representar caipira e cidade, além de valorizar o território rural, muitas vezes apresentava o urbano como espaço que corrompia o ser humano. Dessa forma, a cidade era tomada como lugar onde o caipira tinha de conviver com várias perdas, desde materiais até de sociabilidade.

O capítulo três, por seu turno, abordou a temática relacionada aos aspectos que representavam religiosidade, trabalho, lazer e sentimentos caipiras na produção de Cornélio Pires. Percebeu-se que o sagrado, para o caipira, tinha relevância, pois, em sua construção cultural, estava atrelado aos tempos da natureza. Os ciclos agrícolas se voltavam ao sagrado em busca de êxito na produção da lavoura. A religiosidade e as sociabilidades que essa condição proporcionava se faziam sentir na constituição dos bairros, faziam parte do cotidiano da cultura caipira. As práticas religiosas evidenciavam o hibridismo cultural na formação caipira. Para além do catolicismo oficial, havia crença em benzeduras, assombrações, lobisomens, sacis e danças.

A relação que o caipira estabeleceu entre trabalho e lazer também foi um tema explorado, motivando a reflexão acerca de como esses tempos se complementavam e ainda sobre a representação que ganhavam à medida que Cornélio Pires utilizava-os como ferramentas das suas produções. Dessa forma, trabalho, lazer e expressões artísticas como música e dança estavam inseridos em um mesmo processo de constituição cultural. A caça e a pesca eram momentos nos quais se pensava em suprir necessidades básicas, mas também criavam oportunidade de lazer e recreação. Ao contrário do que acontecia na cidade, pois nesse meio trabalho e lazer assumiam contornos que os separavam. As atividades das indústrias não permitiam a integração, pois esta não colaborava para subsistência, como no caso do campo.

Característica da organização cultural caipira também eram os mutirões, nos quais as atividades extravasavam a relação de trabalho, pois oportunizavam a sociabilidade na ajuda mútua. Criavam-se laços de amizade entre habitantes dos bairros rurais e um sistema de colaboração, quando se fazia necessário, principalmente na labuta da lavoura. Nessas ocasiões também havia festas, com muita comida, bebida, além de pessoas que se enamoravam e tinha naquele momento o germe de futuras famílias. Era comum a presença de violeiros e cantores, que cantavam ao longo da jornada de trabalho e na posterior festividade, de forma que a música também marcava essas ocasiões, o que levava essa expressão artística a ser elemento cotidiano entre os caipiras.

Também havia os momentos de lazer festivo, nos quais se comemorava a colheita, como é o caso das “festas juninas”. A alimentação servida nessas reuniões variava de acordo com a produção da lavoura que se festejava, como no exemplo dos quitutes feitos a partir do milho. Também esses eventos eram marcados pela música e pela dança, que ensejavam a formação de pares e o contato entre pessoas de relação próxima ou distante.

As reuniões para conversas típicas da cultura caipira também foram representadas por Cornélio Pires. Os causos gravados podiam remeter a esses momentos de sociabilidade entre parentes e amigos, que se reuniam ao “pé-do-fogo” para papear e contar histórias. Alguns escritos de Cornélio também retratavam essas ocasiões de lazer por meio da narração de bate-papos rotineiros.

A *Série Caipira Cornélio Pires* empreendeu ainda a representação de sentimentos caipiras. Dessa forma, emoções como saudade, tristeza, amor, abandono, nostalgia ou mesmo sentimentos de pertencimento a determinado território foram abordados como possibilidades. Parte desses sentimentos era determinada pelo hibridismo cultural que formava a cultura caipira. Os portugueses representavam a saudade enquanto herança cultural; dos índios, sobrevivia a tristeza pela perda da liberdade; enquanto que a melancolia tinha raízes na cultura africana, que vivia em cativeiro no Brasil. Segundo o próprio Cornélio Pires, na introdução de *Moda do peão*, essas características de sentimentos eram expressas na sonoridade da música caipira.

Detectou-se também uma tradição nesse estilo musical, que perdurou mesmo após a produção da *Série Caipira Cornélio Pires*, que foi o sentimento de amor cantado pelo “eu” masculino. O homem se colocava em posição superior e deveria ter o controle sobre a mulher, sendo esta responsável pelos maus momentos masculinos ao não aceitar seus desejos. Percebeu-se que a relação amorosa causava dor e tristeza nos homens apaixonados.

Ainda se sobressaía no discurso musical, como em *Sô cabocro brasileiro*, o sentimento de pertencimento à nacionalidade brasileira. Porém, também de acordo com o “mito da paulistaneidade” – acreditava-se que os paulistas eram “bandeirantes” responsáveis por levar a cultura para o restante do país, enquanto o caipira saía de São Paulo para conquistar, com sua música, o Brasil. Além disso, outros países seriam conhecidos pela cultura musical caipira, mas também conheceriam o Brasil a partir desse ponto de vista. Contrário a outras versões de caipira, como a de Lobato, que o colocava como incivilizado, ou merecendo cuidados higienistas, Cornélio mostrou nessa música um personagem culturalmente ativo e engajado.

A *Série Caipira Cornélio Pires* e os escritos do próprio Cornélio foram responsáveis por criar um canal de comunicação entre uma representação de caipira e o meio urbano. Sua produção evidenciou uma gama de hibridismos culturais, desde a formação do caipira até sua arte divulgada e exercida no meio urbano. Dessa forma, percebeu-se que a arte produzida ou incentivada por Cornélio teve a função de mediar o cotidiano caipira, no campo, para migrantes ou mesmo

àqueles que não pertenciam a essa cultura e passavam a conhecê-la a partir dessas representações.

A construção do tipo caipira de Cornélio Pires serviu, naquela época, como forma de exaltar um modelo cultural com raízes nas camadas populares. Criava identidade a muitos que haviam deixado o meio de vida do campo e passaram a viver na cidade. A reprodução artística foi uma forma de resistência à desintegração da cultura caipira no processo de expansão urbana. Também possibilitou a utilização dessa ferramenta no campo da nostalgia, por parte daqueles que buscavam um “paraíso” frente às mazelas da cidade.

Esta pesquisa foi desenvolvida a partir de preceitos da *história cultural*, garimpando representações do caipira principalmente a partir da arte desenvolvida ou produzida por Cornélio Pires. A partir das suas considerações, problematizou-se a documentação de forma a buscar questões cotidianas, na cidade ou no campo, que evolvessem o caipira. É preciso salientar que se propôs, ao longo desta dissertação, lançar um olhar sobre essas representações no intuito de perceber o caipira envolvido na urbe ou no interior do Estado. Contudo, ainda restam várias questões acerca do assunto que poderiam ser desenvolvidas, entre elas análises mais setORIZADAS sobre determinados personagens criados por Cornélio Pires em seus escritos. Além disso, caberia uma análise de biografia histórica desse produtor cultural, acompanhando a expansão urbana. Também seria interessante examinar as apresentações da *Turma Caipira Cornélio Pires* no período anterior à produção da *Série Caipira Cornélio Pires*, assim como focalizar seu local de origem e as tarefas executadas por seus integrantes dos shows. Caberia ainda uma análise de estrutura musical e acerca das possíveis mudanças e adequações que a música caipira sofreu em seu processo de gravação.

Esta dissertação não visa esgotar o assunto referente a Cornélio Pires ou à cultura caipira de modo geral. Espera-se que esta possa ser uma porta de incentivo à continuidade das pesquisas e reflexões críticas acerca desse assunto. Além do mais, que este próprio trabalho possa receber as devidas críticas, mas que a partir delas surjam outras pesquisas que desenvolvam o estudo da História.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ACORDEON, Robertinho do. **Eu e a música sertaneja**. São Paulo: Ed. Santo Agostinho, 1992.

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

_____. **Introdução à sociologia da música**: Doze preleções teóricas. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ALBERTINI, Verena. Fontes orais: Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. Cultura e identidade nos sertões do Brasil: representações na música popular. **Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular**. Bogotá, 2000, p.02. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/10/Garciamaria1.pdf>>. Acesso em: jan./2012.

_____. A canção regionalista nos tempos de pós-modernidade. **Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/MariaAmeliaGarciaAlencar.pdf>>. Acesso em: jan./2012.

_____. **Mortes no sertão**: relações de gênero na canção sertaneja. s/d, p.07. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articuloPDF/MariaAmelia.pdf>>. Acesso em: jun./2012.

ALVES, Antônio Tadeu de Miranda. **Retratos de caipira**: construção de um estereótipo em Angelo Agostini (1866-1872). Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP, São Paulo, 2007.

ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ARAÚJO, Ana Maria Ramalho Câmara. A cultura e a memória da Festa do Divino de Mogi das Cruzes. **Projeto História**. Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC-SP, vol.28, jun./2004.

AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.32-38.

BAKHTIN, Mickhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: rua de mão única**. Vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

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

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os caipiras de São Paulo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CALABRE, Lia. **A era do rádio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CALDAS, Waldenir. **Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

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

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

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

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.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COHEN, Ilka Stern. **Bombas sobre São Paulo**: a Revolução de 1924. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mario de Andrade e a questão da identidade cultural. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, nº. 9, 2004, p.66-79.

DUARTE, Geni Rosa. **Múltiplas vozes no ar**: o rádio em São Paulo nos anos 30 e 40. Tese (Doutorado em História), PUC-SP, São Paulo, 2000.

FERREIRA, Antônio Celso. **A epopeia bandeirante**: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

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

FREIRE, Paulo de Oliveira. **Eu nasci naquela serra:** A história de Angelino de Oliveira, Raul Torres e Serrinha. São Paulo: Paulicéia, 1996.

_____. **Lambe-lambe:** violeiro. São Paulo: Casa Amarela, 2000.

GEERTZ, Clifford. O impacto do conceito de cultura sobre o conceito de homem. In: GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes:** o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

HALBWACHS, Maurice. A Memória Coletiva e a Memória Histórica. In: HALBWACHS, Maurice. **Memória Coletiva.** São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **Sobre História.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **História social do Jazz.** São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HONÓRIO FILHO, Wolney. **O sertão nos embalos da música rural:** 1929 – 1950. Dissertação (Mestrado em História), PUC/SP, São Paulo, 1992.

JÚNIOR, Caio Prado. **História econômica do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Formação do Brasil contemporâneo:** colônia. São Paulo: Brasiliense, 2008.

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

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas:** A caricatura na literatura paulista. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1996.

LOBATO, Monteiro. **Ideias de Jeca Tatu.** São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Urupês.** São Paulo: Globo, 2009.

LOPES, Israel. **Turma Caipira Cornélio Pires:** os pioneiros da “moda de viola” em 1929. São Borja: M&Z Computação Gráfica, 1999.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular. **ArtCultura.** Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.46-55.

LOSSO, Tiago. **Estado Novo:** discurso, instituições e práticas administrativas. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), UNICAMP, Campinas, 2006.

LUCA, Tania Regina de. **A Revista do Brasil:** um diagnóstico para a (N)ação. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

MACEDO, Thiago Hausner de. **Sá, Rodrix e Guarabyra:** Os parceiros da música bonita (1965 – 1980). Dissertação (Mestrado em História), PUC/SP, São Paulo, 2011.

MACHADO, Marcelo Oliano; ROSSI, Ednéia Regina; NEVES, Fátima Maria. O discurso educacional e o almanaque do Biotônico Fontoura: Por entre as práticas de leitura e a produção de uma representação do sertanejo (1920 – 1950). **Revista HISTEDBR On-Line.** Unicamp, vol.12, n.45, 2012, p.78. Disponível em: <http://www.histedbr.fae.unicamp.br/revista/edicoes/45/art06_45.pdf>. Acesso em: abr./2013.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; GUTEMBERG, Jaqueline Souza. Cheiro de relva: música sertaneja, desenvolvimento e tradição. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS.** Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, vol.1, n.41 (22) - CDHIS/ INHIS/UFU, jul.-dez./2009.

_____ ; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. Entre tradição e modernidade a música de Pena Branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente. **Fato&Versões**. Uberlândia, nº. 2, vol.1, Faculdade Católica de Uberlândia, 2009, p.125-146. Disponível em: <<http://200.233.146.122:81/revistadigital/index.php/fatoeversoes/article/viewFile/125/109>>. Acesso em: fev./2013.

MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja**. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.

MARIANO, Neusa de Fátima. **Fogão de lenha, chapéu de palha: As manifestações da cultura caipira em Jaú (SP)**. Jundiaí - SP: Paco Editorial, 2011.

MARTINS, Franklin. **Moda da Revolução**. s/d. Disponível em: <http://franklinmartins.com.br/som_na_caixa_gravacao.php?titulo=moda-da-revolucao>. Acesso em: fev./2013.

MARTINS, José de Souza. **Capitalismo e tradicionalismo: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1975.

_____. **Os camponeses e a política no Brasil: as lutas sociais no campo e seu lugar no processo político**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MARTINS, Liane M. Bertucci. **Aprendendo com o passado: Campinas e a gripe de 1918**. ANPUH - XXIII Simpósio Nacional de História. Londrina, 2005, p.01. Disponível em: <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.1335.pdf>>. Acesso em: jun./2013.

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

_____. **Trama e poder: a trajetória em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo 1888 – 1934)**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1996.

_____. **Por uma história da mulher**. Bauru - SP: Edusc, 2000.

_____. **Meu lar é o botequim:** alcoolismo e masculinidade. São Paulo: Companhia Nacional, 2001.

_____. **Cotidiano e Cultura:** História, cidade e trabalho. Bauru - SP: Edusc, 2002.

_____. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba – canção. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.12-21.

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

_____; GONÇALVES, Leandro Pereira. **Ideias, propostas e representações do estrangeiro na obra de Plínio Salgado.** No prelo.

_____. **Portugueses:** Deslocamentos, experiências e cotidiano - São Paulo séculos XIX e XX. Bauru - SP: Edusc, 2013.

_____. São Paulo dos italianos: cultura, sonoridades, musicalidade e Adoniran Barbosa. In: MATOS, Maria Izilda de (et. al.). **Italianos no Brasil:** partidas, chegadas e heranças. Rio de Janeiro: Labimi/ UERJ, 2013.

MENGARDO, Bárbara; SOUZA, Hamilton Octavio de; RODRIGUES, Lúcia; NAGOYA, Otávio; MERLINO, Tatiana. Viola Minha Vida, 30 anos de resistência da música caipira. Entrevista: Inezita Barroso. **Caros Amigos**. São Paulo, Ano XIV, n.161, 2010.

MICELI, Sérgio. Experiência social e imaginário literário nos livros de estreia dos modernistas em São Paulo. **Tempo social**. São Paulo, vol.16, n.1, jun./2004, p.169. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v16n1/v16n1a10.pdf>>. Acesso em: fev./2013.

MORAES, Jonas Rodrigues de. **“Truce um triângulo no matulão”**: A musicalidade de Luiz Gonzaga na construção da “identidade” nordestina. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC-SP, São Paulo, 2009.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia**: História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____; SALIBA, Elias Thomé (Orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2010.

MORSE, M. **Formação Histórica de São Paulo**. São Paulo: Difel, 1970.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. Fontes audiovisuais: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **“Eu quero frátia”**: a comunidade do rap. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.39-46.

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

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.22-31.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PIRES, Cornélio (Prod.). **20.001 – Rebatidas de Caipiras**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.001 – Astúcia de Negro Velho**. Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.002 – Numa escola sertaneja.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.002 – Simplicidade.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.003 – Batizado do Sapinho.** PIRES, Cornélio. Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.003 – Coisas de caipira.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, maio de 1929.

_____. **20.006 – Como cantam algumas aves.** Disco Imitações (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.006 – Jorginho do Sertão.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929

_____. **20.007 – Moda do peão.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.007 – A fala dos nossos bichos.** Disco Imitações (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.008 – Mecê diz que vai casá.** Disco Moda de Viola (78 rpm),), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.008 – Os cariocas e os portugueses.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.009 – No mercado dos caipiras.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.009 – Triste abandonado.** Disco Moda de Viola (78 rpm),), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.010 – Agitação política em São Paulo.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.010 – Cavando votos.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, outubro de 1929.

_____. **20.011 – Um baile na roça.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.011 – Uma lição complicada.** Disco (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.012 – As três lágrimas.** Disco Declamação (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.012 – Puxando a brasa.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.013 – A Moda da Revolução.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.013 – Vida apertada.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.015 – O Bonde Camarão.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.022 – Bigode raspado.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, junho de 1930.

_____. **20.015 – Sô cabocro brasileiro.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **20.024 – Recortado.** Disco Caipira Barretense (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, junho de 1930.

_____. **20.035 – O jogo do bicho.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

_____. **20.036 – Futebol da bicharada.** Disco Moda de Viola (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, setembro de 1930.

_____. **20.047 – Qui-pro-qué.** Disco Anedotas (78 rpm), Série Caipira “Cornélio Pires”. São Paulo: Columbia, s/d.

_____. **Conversas ao pé-do-fogo.** Itu - SP: Ottoni, 2002.

_____. **Patacoadas.** Itu - SP: Ottoni, 2002.

_____. **Quem conta um conto...** Itu - SP: Ottoni, 2002.

_____. **As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo.** Itu - SP: Ottoni, 2004.

_____. **Sambas e cateretês.** Itu - SP: Ottoni, 2004.

_____. **Meu samburá.** Itu - SP: Ottoni, 2005.

_____. **Mixórdia.** Itu - SP: Ottoni, 2008.

_____. **Seleta caipira: anedotas, “causos” e poesia caipira.** Itu - SP: Ottoni, 2006.

_____. **Tarrafas.** Itu: Ottoni, 2007.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

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

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**: A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SETUBAL, Maria Alice. **Vivências caipiras**: Pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista. São Paulo: CENPEC/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3 - República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. Vol. 1 - 1901–1957. São Paulo: 34, 1997.

SINGER, Paul. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. Petrópolis: Vozes, 1978.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

TOTA, Antônio Pedro. **A locomotiva no ar: rádio e modernidade em São Paulo 1924 – 1934**. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/ PW, 1990.

ULHÔA, Marta Tupinambá. Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990. **ArtCultura**. Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, n°. 9, 2004, p.56-65.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

_____. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.