

## CAPÍTULO 3

# CORNÉLIO PIRES: MÚSICA CAIPIRA E MODERNISMO PAULISTA<sup>67</sup>

Diego Tavares dos Santos<sup>68</sup>

Luiz Antonio Guerra<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> Este texto é fruto do diálogo entre as pesquisas de doutorado de Diego Tavares dos Santos (2019) e Luiz Antonio Guerra (2021), no seio do Núcleo de Sociologia da Cultura da USP.

<sup>68</sup> Diego Tavares é graduado em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (2011) e em Direito pela Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo (2008). É Mestre em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2014) e Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2019). É autor do livro *A fábrica em que o sindicato nunca entrou: paternalismo industrial no ABC paulista*, publicado pela Editora Alameda (2019). Tem experiência na área de Sociologia e Política, com ênfase em Sociologia do Trabalho, História Social do Trabalho, Sociologia da Cultura, Cultura Popular e Cultura de Classe.

<sup>69</sup> Luiz Antonio Guerra é bacharel em Ciência Política; licenciado, mestre e doutor em Sociologia. Em 2021, obteve o título de doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. Luiz Carlos Jackson. Sua tese, intitulada *Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira*, foi reconhecida com o Prêmio CAPES de Teses 2022, o Prêmio Destaque USP e o Prêmio Sílvia Romero do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (CNPFCP-Iphan).

### 3.1 INTRODUÇÃO

O presente texto analisa a atuação cultural de Cornélio Pires, especialmente o seu pioneirismo na fundação do gênero musical caipira nos estúdios paulistanos, enfocando a sua relação com os ideais do modernismo paulista, no contexto intelectual das três primeiras décadas do século XX.

A trajetória de Cornélio Pires é aqui analisada em seu papel fundamental como mediador entre as experiências sociais de migrantes camponeses e uma oligarquia decadente, que enfrentavam, cada qual a seu modo, o dilema da modernização brasileira. Nesse contexto, a elite paulista buscava afirmar a centralidade de São Paulo na política e identidade nacional, passando o olhar com bons olhos os habitantes do meio rural como representantes autênticos das raízes de sua cultura, de modo a forjar uma aliança simbólica que encontrou a sua máxima expressão em Cornélio Pires.

### 3.2 A CRIAÇÃO DO GÊNERO MUSICAL CAIPIRA

Até as primeiras décadas do século XX, os limites entre os diversos gêneros musicais que formavam a música popular no Brasil não eram bem definidos. Tal segmentação ocorreria apenas com a expansão progressiva da indústria fonográfica (Cf. NAPOLITANO, 2007). Anteriormente, porém, as canções, poesias e danças que viriam a formar o material musical dos gêneros classificados de “regionais” – como seria a música caipira – encontravam-se dispersas por todo o interior do Brasil. Trata-se de um amplo conjunto de manifestações folclóricas criadas e reelaboradas pelas populações camponesas na vastidão do sertão brasileiro.

Na virada do século XIX para o XX, o sertanejo e sua cultura eram ora motivo de riso nas paródias dos teatros populares de variedades da época, rechaçados como símbolo do atraso, ora motivo de interesse folclorista e curiosidade cidadina. Apesar de distintas, tais representações indicavam certo distanciamento aos olhos dos habitantes da capital Rio de Janeiro, cenário no qual viriam a se dar as primeiras gravações da música popular nacional.

Nesse contexto, a Casa Edison, fundada em 1900, passou a representar a Odeon no Brasil, constituindo-se na primeira gravadora da América do Sul. Desde os primeiros passos da indústria fonográfica brasileira, foi disseminada a música sertaneja em voga no Rio de Janeiro de então, que abrangia musicalidades rurais das mais diferentes partes do país, sob a ampla ideia de “regional”, em oposição à música carioca urbana. Nesse caldo regionalista, alguns elementos da cultura caipira eram utilizados sobretudo para reforçar as representações da cidade sobre o mundo rural, orquestrados de maneira palatável ao gosto carioca, mas muito distante da música no seu contexto original.

Pese as canções “regionais” dos primeiros artistas de música popular registradas no Rio de Janeiro, a historiografia da música tem como marco zero da música caipira, como a conhecemos hoje, a iniciativa pioneira de Cornélio Pires, no ano de 1929. Cor-

nélio Pires (1884-1958) foi um folclorista nascido na cidade de Tietê (SP), conhecido por seus livros de poemas, contos e anedotas no dialeto caipira. Dedicou sua vida à pesquisa, registro e divulgação da cultura do caipira paulista. Fez inúmeras conferências e espetáculos humorísticos, sobretudo na capital e interior do estado de São Paulo. Transitou por vários círculos intelectuais e espaços da indústria do entretenimento urbano, atuando como mediador cultural de violeiros e artistas caipiras anônimos da região onde nasceu. Assim, Cornélio Pires investiu em uma aventura no início do desenvolvimento da fonografia em São Paulo, em um momento em que começava a se forjar, no seio do mercado cultural de massas, a segmentação de gêneros da música popular brasileira.

Conta-se em passagem anedótica que Cornélio Pires, em uma percepção visionária sobre o incipiente mercado de discos, desafiou o representante da gravadora Columbia em São Paulo, incrédulo no potencial do folclore paulista, financiando do próprio bolso 30.000 cópias da sua primeira série de discos, que foram vendidas no boca a boca em brevíssimo tempo. Cornélio montou sua Turma Caipira composta por artistas amadores da região de Piracicaba (SP) e adaptou para os discos uma série de manifestações musicais comuns nos bairros rurais paulistas. Cornélio buscou trazer à cena “genuínos caipiras paulistas”, eliminando a mediação realizada pelos artistas urbanos até então e conferindo um aspecto folclórico aos seus primeiros discos, quando, praticamente pela primeira vez,<sup>70</sup> a viola entrou em um estúdio de gravação. Cornélio Pires anunciava a *Moda do Peão*, lançada em outubro de 1929, com as seguintes palavras:

*Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este 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 saudososo da sua pátria distante. Criado, formado neste meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna. Eis a moda do peão.<sup>71</sup>*

A historiadora Juliana Pérez González aponta que o êxito do empreendimento de Cornélio Pires foi possível graças à existência de uma demanda latente em São Paulo, em meados da década de 1920, por repertórios que representassem a cultura rural própria do estado. Após quase três décadas de hegemonia da Odeon, a instalação de estúdios de gravadoras estrangeiras, como a Columbia, na capital paulistana, seria a

---

70 Cabe aqui a devida ressalva de um registro mais antigo encontrado por Roberto Corrêa: “em 1913, constam na lista de gravações dos Discos rio-grandenses das Casas Hartlieb & Irmão quatro discos de um violeiro gaúcho. Essas gravações históricas, são o primeiro registro de um violeiro na indústria fonográfica. O violeiro em questão é Joaquim Lopes [...]. Ouvindo as gravações [...] temos a impressão de que o instrumento utilizado é uma viola de caiçara” (MAZOTI CORRÊA, 2017, p. 110).

71 *Moda do peão (moda de viola)*. Cornélio Pires e Turma Caipira. São Paulo: Columbia, outubro de 1929. N° 20.007-B. 78 rpm.

oportunidade para que Cornélio alçasse aos discos o folclore paulista.<sup>72</sup> Além de São Paulo despontar como um enorme mercado de discos, havia grande interesse da própria elite do estado pelo resgate do seu folclore, encontrando no caipira uma das fontes mais puras da sua identidade cultura, como veremos.

Podemos notar, porém, por intermédio da audição de todos os discos da Turma Caipira de Cornélio Pires, que não houve um súbito rompimento com o regionalismo sertanejo. Entre abril de 1929 e outubro de 1930, Cornélio criou nos estúdios da Columbia em São Paulo um laboratório de experiências musicais heterogêneas em torno do folclore caipira, recorrendo também a dramatizações e estilos musicais variados. As séries começavam na numeração 20.000 e eram divididas entre gêneros folclóricos, regionais e humorísticos.

A primeira série da Turma Caipira de Cornélio Pires, de maio de 1929, era composta majoritariamente por monólogos, diálogos e anedotas dialetais (sobre norte-americanos, alemães, italianos, negros, caipiras e animais), com três faixas de música propriamente dita, de caráter essencialmente folclórico: *Desafio entre caipiras*, *Verdadeiro samba paulista*, e *Danças regionais paulistas: cururu e caninha-verde*.<sup>73</sup> A segunda série, de outubro de 1929, trazia algumas imitações de animais e anedotas (sobre caipiras, cariocas e política paulista) e marcou o registro das primeiras de tantas modas de viola gravadas pela turma de Cornélio Pires: *Jorginho do Sertão*, por Mariano & Caçula; *Moda do Peão*, por Cornélio Pires e Turma; *Mecê Diz Que Vai Casá*, de Nitinho Pintô, cantada por Zico Dias e Sorocabinha; e *Triste Abandonado*, por Zico Dias e Sorocabinha, todos artistas amadores da região de Piracicaba.

No ano de 1930, Cornélio seguiu com as séries de sua Turma Caipira. Os primeiros discos daquele ano, além das populares anedotas, continham moda de viola, cateretê, cururu, contradança, desafio, samba paulista, toada, cana-verde e recortado. Nessas gravações, Cornélio apresentava alguns ritmos acompanhados de gentílicos que delineavam aspectos do folclore caipira de outras regiões, como contradança mineira e recortado goiano.<sup>74</sup> A partir de agosto de 1930, porém, seu repertório tornou-se mais eclético. Seguiram sendo gravadas modas de viola, cururus, cateretês e outras manifestações musicais tipicamente caipiras, incluindo cantos de folia de Reis e de mutirão. Entretanto, Cornélio passou a incluir nas suas séries regionais canções com esté-

72 González relativiza o risco e a audácia geralmente atribuídos a Cornélio, ao mostrar que a Columbia tinha experiências internacionais prévias exitosas com a música rural: “Considerando esses antecedentes, parece que a proposta de gravar músicos caipiras, realizada três anos mais tarde por Cornélio Pires a Wallace Downey, não soou tão ousada aos ouvidos do funcionário da Columbia. Além disso, gravar e vender a música dos violeiros do interior de São Paulo pareceu, talvez, uma experiência similar a gravar os músicos hillbilly. Em ambos os casos se tratava de músicos sem experiência no nascente universo do entretenimento e de um mercado por explorar fora das grandes cidades. Antes de chegar ao Brasil, as gravadoras estadunidenses conheciam de perto os lucros que gêneros considerados regionais podiam deixar para suas empresas” (PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, pp. 275-276).

73 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, maio de 1929. Nº 20.000 a 20.005. 78 rpm.

74 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, janeiro, abril e junho de 1930. Nº 20.011 a 20.025. 78 rpm.

tica urbana (de Angelino de Oliveira, interpretadas por Roque Ricciardi com o pseudônimo de Maracajá e os bandeirantes), valsas, choros e emboladas (cantadas por Raul Torres com o pseudônimo de Bico Doce e sua gente do norte).<sup>75</sup>

Com o sucesso imediato da empreitada de Cornélio na Columbia, outras gravadoras que estavam abrindo espaço no mercado fonográfico paulista enxergaram no folclore caipira um nicho de vendas em potencial. A concorrente RCA Victor, por exemplo, montou sua própria Turma Caipira, gravando com a dupla Mandi & Sorocabinha na cidade de Piracicaba ainda no ano de 1929.

Passados poucos anos das primeiras gravações de Cornélio Pires, os registros de natureza folclórica foram perdendo seu caráter de novidade e apelo comercial. A década de 1930 marcou a profissionalização dos artistas a partir das inovações tecnológicas das gravações fonográficas e do rádio, período em que este se afirmou como o maior veículo de comunicação cultural do país. Entretanto, algumas expressões musicais caipiras, como as modas de viola, cururus e cateretês, haviam assegurado seu espaço definitivo na indústria fonográfica.

Para que aquelas músicas provenientes da tradição oral fossem gravadas e consumidas, foram necessárias transformações para “domar” sua estrutura e conteúdo nos moldes dos fonogramas. O formato dos discos de 78 rpm (rotações por minuto) permitia apenas a gravação de aproximadamente três minutos de músicas em cada lado que, originalmente, eram improvisadas e “tinham a duração de três a quatro horas”,<sup>76</sup> tornando inviável a própria narrativa de acontecimentos – fonte primária das músicas camponesas – da mesma forma que se dava no contexto rural.

Esse processo de estilização da música caipira foi necessário para o registro do seu aspecto sonoro fora do seu meio material, das circunstâncias de trabalho e cultural-religiosas do caipira, externo à performance, danças e desafios aos quais tais expressões musicais estavam imbricadas. Como afirma José de Souza Martins, a música gravada deixou de ser meio, para ser fim em si mesma, destinada ao consumo. Assim, seria impossível, tecnicamente, gravar uma manifestação musical no seu contexto rural e oferecê-la ao mercado, devido a sua extensão habitualmente longa, seu aspecto coreográfico e seu caráter monótono, quase oratório.

*É o que acontece com a “Dança de São Gonçalo”, de longa duração, e que nas gravações, mesmo nas chamadas “folclóricas”, fica reduzida a uma adaptação que nada mais tem a ver [...] com a dança propriamente, mas que é algo novo circunscrito às imposições e necessidades da indústria do disco. O mesmo ocorre com folias, canas-verdes, cateretês, cururus.<sup>77</sup>*

---

75 TURMA CAIPIRA DE CORNÉLIO PIRES. São Paulo: Columbia, agosto a outubro de 1930. Nº 20.026 a 20.052. 78 rpm.

76 TONICO & TINOCO, 1984, p. 14.

77 MARTINS, 1975, p. 123.

Nota-se um esforço progressivo de “limpeza” dos traços sonoros excessivamente rústicos e controle da performance dos artistas com fins de adaptação das práticas festivas rurais aos ambientes das gravadoras e dos rádios.<sup>78</sup> As modas de viola, que passaram a ser amplamente gravadas como o estilo musical caipira por excelência, sofreram evidentes modificações quanto à compressão do tempo e eliminação dos seus inerentes aspectos de improvisação e de coreografia. Nesse ponto, tanto a moda de viola quanto o recortado tornaram-se estilos musicais autônomos, executados separadamente das palmas e sapateados da catira ou cateretê, que por sua vez deu origem a um ritmo bem diferente do executado pelos violeiros naquela típica dança caipira.

Houve ainda outras adaptações mais sutis na maneira de se cantar as modas. O processo de gravação e comercialização musical exigia dos artistas tradicionais o controle da afinação de suas vozes. Na tradição oral das modas, elas são cantadas de maneira intencionalmente frouxa e arrastada, sem exatidão melódica ou rítmica. São as palavras da narrativa e sua interpretação que comandam os elementos sonoros, subjugando tanto as ordens rítmicas quanto a própria melodia ponteada pela viola. O leve atraso entre a primeira e segunda voz é o que permite a harmonização do dueto, mantendo a improvisação da narrativa. Tais idiossincrasias fornecem ao cantar caipira uma característica musical ímpar, mas que, diante da escuta moderna temperada, soam desafinadas, dissonantes e repetitivas.

A consolidação da música caipira como um exitoso gênero fonográfico implicou também na fixação de subgêneros a partir de manifestações musicais antes à deriva na dinâmica da cultura oral. Os ritmos característicos da música caipira passaram a ser padronizados sob os rótulos de moda de viola, cururu, cateretê, toada, recortado, cana-verde etc. Os discos traziam grafados em suas etiquetas os estilos das respectivas canções, uma imposição do mercado fonográfico para orientar as vendas, consumo e gostos, prática convencional no gênero sertanejo até a década de 1980. De acordo, Brás Baccarin, diretor da gravadora Chantecler, “quando a música caipira foi para o disco, nos selos tinham de constar os termos *modas-de-viola*, senão, de acordo com ele, não vendia”.<sup>79</sup>

De fato, como demonstra Pérez González, a moda de viola era o estilo mais gravado, correspondendo a aproximadamente 45% dos registros fonográficos alusivos à cultura caipira até o final da década de 1930.<sup>80</sup> Assim, ao grafar nos encartes e selos dos discos a expressão “moda de viola”, as gravadoras buscavam reforçar a presença da viola caipira, criando a expectativa para a sua audiência migrante de uma sonoridade íntima e nostálgica, e, para a elite urbana paulista, de autenticidade folclórica.

78 Sobre a primeira vez que entraram em um estúdio de gravação, em 1944, contam Tônico & Tinoco: “Quando acendeu a luzinha vermelha, soltamos a voz em lá maior e, com a intensidade, estourou o microfone. [...] Levamos uma ‘ensaboada’ do Ernane [diretor da Continental]: ‘Você devem educar essas vozes, isso não é cantar, é berrar. Vão para uma escola de canto e, quando vocês tiverem com a voz macia, voltem para gravar’. Dessa forma, fomos estudar numa escola de música da Prefeitura, situada no porão do Teatro Municipal de São Paulo. Voltamos depois de seis meses, quando gravamos outras músicas” (TONICO & TINOCO, 1984, p. 48).

79 CORRÊA, 2019, p. 106.

80 PÉREZ GONZÁLEZ, 2018, p. 33.

Nesse laboratório de adaptações e criações musicais, inaugurado por Cornélio Pires nas gravadoras paulistanas, várias mediações ocorriam no processo de nomear os ritmos nas etiquetas dos discos, que acabaram por conformar as concepções posteriores do público e dos próprios artistas sobre a música caipira. Igualmente, alguns estilos foram preferencialmente disseminados, como modas de viola, cateretês, cururus, toadas, recortados, entre outros; enquanto muitas expressões musicais rurais, inclusive algumas inicialmente gravadas pela Turma Caipira de Cornélio Pires, foram abandonadas pelas gravadoras, como cantos de folia e de mutirão, contradança, lundu, congada, jongo e samba. Nota-se que aqui um processo de construção seletiva da tradição da música caipira no âmbito da indústria fonográfica nascente.

Na trilha aberta por Cornélio, uma gama de mediadores atuaria no sentido de alicerçar audiência e mercado para o gênero caipira, selecionando, incorporando e recriando as sonoridades de origens rurais. Lograram alavancar suas carreiras aqueles que souberam melhor mobilizar suas raízes interioranas para formatar um produto musical ao gosto do público consumidor, para além dos registros essencialmente etnográficos das turmas caipiras.

Quase todos os primeiros artistas da música caipira procederem da mesma região do interior de São Paulo, onde estão localizados os municípios de Tietê, Piracicaba, Botucatu e Sorocaba. Vieram dessas cidades e vizinhas o próprio Cornélio Pires e quase todos os integrantes das suas trupes, bem como da Turma Caipira Victor; Raul Torres, Serrinha, Capitão Furtado; viriam ainda Tônico & Tinoco, entre tantos outros. A origem comum de todos esses músicos tem causas e consequências sociológicas fundamentais à criação e consolidação do gênero musical caipira.

Para além da atuação de Cornélio Pires como agenciador de artistas amadores provenientes da sua região, essas localidades se tornaram o centro irradiador dos pioneiros da música caipira devido ao deslocamento da produção das lavouras de café no sentido do oeste paulista, que forneceu grande dinamismo econômico à região do Médio Tietê e adjacências, implicando em rápida urbanização e transformações na zona rural. Toda essa região atuou como um entreposto cultural, onde se equilibraram a cultura caipira revitalizada que garantiu um estoque de caipiras disponíveis para a indústria do disco, e o dinamismo que permitia a interlocução entre eles e os mediadores do mercado cultural. Agrega-se ainda, em um período de precário desenvolvimento rodoviário, a importância assumida pela companhia de estrada de ferro Sorocabana na dinâmica inter-regional e integração dessa população caipira com a capital do estado.

Dessa maneira, a consolidação do gênero caipira implicaria a consagração da tradição oral do interior paulista, especificamente de expressões musicais comuns na região compreendida entre as cidades de Piracicaba, Sorocaba e Botucatu. Formas particulares de performance artística trazidas por violeiros e cantadores dos seus contextos rurais específicos de origem, após passarem por adaptações para se acomodarem aos discos, acabaram formando a base do gênero caipira, padronizando-se como modelos oficiais praticados pelos violeiros e cantores. Em outras palavras, não apenas as limitações técnicas e a direção artística de produtores condicionaram o itinerário da música caipira, mas os próprios artistas caipiras, agenciados por Cornélio Pires,

atuaram, consciente ou inconscientemente, para a formatação primária de determinado repertório, modos de cantar e usos da viola – que, com a consolidação das duplas, passou também a ser mais conhecida como viola *caipira*.

Com a evolução do rádio como principal meio da indústria cultural, a partir da década de 1930, multiplicaram-se os caipiras que seguiam para as grandes cidades, sobretudo para a capital paulista, agora com o sonho de garimpar o sucesso como violeiros e cantores. A música caipira passou a ser uma atrativa forma de ascensão social, alternativa à proletarização na qual, em verdade, a maioria esmagadora desses migrantes rurais acabavam. As duplas encontraram também nos picadeiros itinerantes dos circos um importante espaço de atuação e divulgação no interior do país. Nesse contexto, o Largo Paissandu, no centro de São Paulo, tornou-se o epicentro dos aspirantes a artistas caipiras, principal ponto de encontro com agenciadores de circos e produtores influentes nas gravadoras, que se situavam próximas ao local.

Em um movimento inverso, por intermédio de vitrolas, ondas de rádio e palcos circenses, os artistas da música caipira retornavam para os interiores do Brasil central, realimentando o universo musical daquela população em nome da qual tais artistas conseguiram seu espaço nos ambientes das gravadoras e emissoras de rádio. Dessa forma, as próprias culturas tradicionais do interior do Brasil passaram a assimilar aquelas formas musicais do gênero caipira disseminadas a partir de 1929. As iniciativas pioneiras de Cornélio Pires e sua turma teriam uma importância fulcral no próprio entendimento da tradição da música rural, influenciando aqueles que nas décadas posteriores formariam as duplas consagradas do gênero, e assim sucessivamente. Assim, caipiras eram atraídos pelas gravadoras e as gravações passaram a influenciar os caipiras, que formariam as próximas duplas: tal circularidade, por se intensificar com o passar do tempo, tornou-se um processo espiral de retroalimentação e atualização da tradição que fundamentou, de forma mais ampla, toda a história da música sertaneja.

### 3.3 CORNÉLIO PIRES E OS IDEAIS DO MODERNISMO PAULISTA

Cornélio Pires mudou-se do interior paulista para a capital em 1901, tornando-se jornalista em vários periódicos, com destaque para *O Estado de S. Paulo* e *Revista do Brasil*. Frequentava rodas sociais de poetas, escritores e jornalistas na capital, podendo ser considerado um “primo pobre” do modernismo paulista. De acordo com Sérgio Miceli, os “primos pobres” foram o segmento da classe dirigente que diante da dilapidação material e social de suas famílias não lograram os mais altos postos do trabalho intelectual (política, magistratura, advocacia etc.), dedicando-se a atividades menos prestigiadas, como o jornalismo, a crítica literária, a poesia e o romance. Quanto mais depauperada fosse sua condição social, mais provável investir nos gêneros menos lucrativos – caso de Cornélio, que vinha de família cujo processo de depauperação já estava bastante avançado.

Cornélio Pires procurou explorar ao máximo seu limitado capital de relações pessoais para convertê-las em oportunidades profissionais, intelectuais e políticas. Sobrinho do escritor Júlio Ribeiro, alimentou a proximidade com figuras de proa, como

seu primo Amadeu Amaral, Paulo Setúbal, Monteiro Lobato, Martins Fontes, Afonso Arinos, Afrânio Peixoto, Silvio Romero, mas também alimentava relação com artistas menos prestigiados pela elite letrada, como Voltolino (Lemmo Lemmi, caricaturista d'O *Pirralho*, revista fundada por Oswald de Andrade), Juó Bananére etc. e especialmente os “genuínos caipiras paulistas”, que ajudou a transformar em artistas com aspiração profissional. Na política, engajou-se na campanha civilista de Ruy Barbosa contra o marechal Hermes da Fonseca em 1910, orbitou as hostes do Partido Republicano Paulista (PRP) e depois em sua dissidência – o Partido Democrático (PD) –, apoiando a revolução de 1930, para em seguida aderir a resistência paulista de 1932.<sup>81</sup>

Após incursões frustradas no jornalismo, na literatura e na política, apostou no empreendedorismo cultural, no nascente mercado da indústria do entretenimento, optando pela produção de espetáculos musicais e de humor. Topou o investimento em diferentes empreitadas arriscadas do mercado cultural: de dono de olaria e fábrica de manilhas, converteu sua atividade empresarial para as lojas de discos e antiquário; além disso, enveredou-se pelo jornalismo, a docência, a poesia e os contos, o humorismo, a produção cultural etc. A sua trajetória profissional errante foi, ademais, a contraface de seu nomadismo entre o interior e a capital de São Paulo, expressão de sua precariedade social e de seu ímpeto empreendedor.

Paralelo a Cornélio Pires, o modernismo paulista buscava lastro popular para seu projeto político e cultural, encontrando no caipira paulista uma figura chave, a despeito de, frequentemente, ter-lhe colorido com as tintas do atraso. A posição e trajetória social de Cornélio Pires fizeram-no um mediador cultural capaz de associar as perspectivas sociais das camadas populares com aquelas das oligarquias rurais em declínio e os intentos comerciais da indústria do entretenimento.

Dessa intersecção e negociação de tomadas de posição, é possível verificar que, entre as décadas de 1910 e 1920, houve grande ênfase na temática rural e regionalista. A razão se deve à modernização paulistana que suscitava certo saudosismo na cidade. Nesse quadro, é possível notar certo ressentimento modernista acerca do fim de uma sociedade em que eram classes dirigentes incontestes (nesse sentido cf. MICELI, *idem*). Rigorosamente, lamentavam e comemoravam os feitos da modernidade industrial. Por parte das camadas populares, havia o intento de buscar alternativas de trabalho na indústria do entretenimento nascente ao mesmo tempo que ressentiam-se do mundo tradicional desabando. Tal dubiedade acabou por se expressar na imagem modernista do caipira: ora ignaro, ora sábio.

A detração dos caipiras como incivilizados, doentes, ignorantes e preguiçosos, consubstanciou-se na figura do Jeca Tatu de Monteiro Lobato. A obra de Cornélio Pires corre no esforço contrário de destacar as virtudes do caipira paulista, que encontramos no personagem de Joaquim Bentinho, trabalhador, bondoso, justo e esperto, antítese da caricatura lobatiana. Entre esses polos, representações diversas em tor-

---

81 Miceli (*idem*) indicou os pendores dissidentes d'O Estado de S.Paulo em relação à elite oligárquica organizada no Partido Republicano Paulista (PRP). Disso compreende-se as relações entre as opções políticas de Cornélio Pires próximas ao Partido Democrático (PD) e suas oportunidades profissionais no jornal da família Mesquita, sublinhando sua condição de “primo pobre”.

no do sujeito caipira estiveram presentes nas obras literárias que viriam a influenciar ou formar os movimentos modernistas de 1920.

Evidencia-se, assim, por parte da intelectualidade paulista, representações antagônicas em torno do sujeito caipira com quem guardavam contiguidade física e cultural: os caipiras eram, ao mesmo tempo, resquícios de um mundo arcaico que obstrui o caminho à modernidade brasileira, e representantes das autênticas raízes do povo paulista (Cf. FERREIRA, 2002).

Dessas configurações sociais e disputas culturais sobre os significados da modernização, surgiu a música caipira paulista como produto simbólico. A posição e trajetória social de Cornélio Pires transformaram-no em mediador cultural cujas mãos ajudaram a circular e até mesmo a articular as perspectivas sociais gestadas no seio da experiência popular e àquelas engendradas na experiência das oligarquias dirigentes que vinham sendo desancadas de seus privilégios. Seu hibridismo é exemplar de como certas figuras atuaram como combustível dos nossos diversos modernismos ao possibilitar que perspectivas estéticas e políticas se combinassem às experiências populares para inventar parte de nossa identidade nacional.

Em uma janela de oportunidades aberta pelas transformações tecnológicas, representada pela instalação de estúdios norte-americanos na cidade de São Paulo na segunda década do século XX, a música caipira nasceu numa ambiência cultural específica em que se redefinia a imagem do “jeca” reposicionando-o na disputa por espaço que caracterizou a constituição da identidade nacional. Ao longo da década de 1930, o caipira paulista transformou-se em um dos totens do projeto revivalista dos paulistas na federação brasileira e sua música conquistou o gosto popular por meio do humorismo, da experiência compartilhada entre as duplas e seu público e da chancela oferecida pelos artífices do folclore, entre eles alguns modernistas e alguns agentes do mercado cultural de massas em formação. Nesse projeto folclorista, os caipiras buscavam alguns trocados e fama, os modernistas vislumbravam uma “estética e uma identidade nacionais” e os agentes do mercado cultural de massas procuravam explorar a ideia de uma “cultura popular pura” para vendê-la como curiosidade folclórica; todos, afinal, trabalharam juntos para operar a seleção, incorporação e recriação da música popular levada a cabo pela radiofonia e a fonografia.

### 3.4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cornélio Pires, ao apresentar os artistas da sua trupe como “genuínos caipiras paulistas”, deixava clara sua posição no debate modernista da década de 1920, num momento em que o Rio de Janeiro afirmava sua centralidade cultural. Dessa forma, ao mesmo tempo, ele chancelava a autenticidade paulista da música caipira em relação ao samba carioca e à cantoria sertaneja nordestina. Cornélio buscou defender a cultura específica dos habitantes das zonas rurais de São Paulo, separando-a das concepções generalizantes e ambíguas que os termos “sertanejo” e “regional” englobavam. Esse seria o ponto inicial, no âmbito da fonografia brasileira, da separação entre “caipira” (como identidade rural paulista, posteriormente extravasada para outros esta-

dos interioranos) e “sertanejo” (como identidade genérica, nesse momento mais ligada ao sertão nordestino); termos que, décadas mais tarde, iriam se antagonizar em torno do debate sobre autenticidade.

Nesse quadro, buscou-se identificar como as reivindicações de pureza da música caipira expressavam as expectativas sociais complementares de empreendedores oriundos da fração decadente da elite, de mediadores culturais modernistas e de músicos das camadas populares, construindo uma narrativa sobre a modernização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FERREIRA, Antonio Celso. *A epopéia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870-1940)*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GUERRA, Luiz Antonio. *Mestres de ontem e de hoje: uma sociologia da viola caipira*. São Paulo, 2021. 297p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- MAZOTI CORRÊA, Lays Matias. *O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista*. Marília, 2017. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual Paulista.
- MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato [1918]. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.
- NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *A indústria fonográfica e a música caipira gravada: Uma experiência paulista (1878-1930)*. São Paulo, 2018. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo: páginas regionais*. Itu: Ottoni, 2002.
- PIRES, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O Queima-campo, 1ª e 2ª partes*. Itu-SP: Ottoni Editora, 2004a.
- PIRES, Cornélio. *Conversas ao Pé do Fogo*. Itu-SP: Editora Ottoni, 2002b.
- PIRES, Cornélio. *Patacoadas*. Ottoni, Itú: 2002c.
- PIRES, Cornélio. *Quem Conta um Conto....* Ottoni, Itú: 2002d.
- PIRES, Cornélio. *Sambas e Cateretês*. Itu-SP: Ottoni Editora, 2004.
- SANTOS, Diego Tavares dos. *O coração do Brasil: formação social da música caipira e da música sertaneja no seio da modernidade brasileira (1930-1980)*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade de São Paulo.

