

## Em defesa da preservação das tradições dos interiores: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo 1920-1950)\*

Maria Izilda Santos de Matos\*\*

Elton Bruno Ferreira\*\*\*

---

**Resumo.** Estes escritos focalizam a trajetória de um agente cultural - Cornélio Pires, cujas ações procuraram preservar a cultura caipira, difundindo-a por meio de publicações, registros sonoros/gravações, montagem de espetáculos (encenações e música, apresentando violeiros e grupos musicais) e viabilizando sua divulgação pelo rádio. Em contraposição, as intensas transformações urbanas na cidade de São Paulo, emergem representações do campo e da vida nos interiores, constituindo diferentes vertentes que ora valorizaram o homem interiorano, ora o criticaram. Integrado a este contexto, buscou-se rastrear a trajetória, atuação e produção de Cornélio Pires.

**Palavras chaves:** Cornélio Pires; Caipira; Casos; Canções.

## In defense of the conservation of the traditions of the Brazilian hinterland: Cornélio Pires and *caipira* culture (São Paulo 1920-1950)

**Abstract.** Current paper analyzes the life and works of the cultural agent Cornélio Pires whose activities involved the conservation of the *caipira* culture, disseminating it through publications, recordings, sound tracks, spectacles (scenes, music, guitar and musical groups) and propagating it on the radio. Contrastingly to the intense transformations in São Paulo, representations of plantations and life in the hinterland were emerging. They are actually different scenes in which the people of the Brazilian interior are sometimes praised and at other times criticized. Within this context, the life, works and artistic productions of Cornélia Pires are discussed

**Keywords:** Cornélio Pires; *Caipira*; Stories; Songs.

---

\* Artigo recebido em 23/01/2015. Aprovado em 30/03/2015.

\*\* Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUCSP, São Paulo, Brasil. Pesquisadora do CNPq, Brasil. E-mail: [mismatos@pucsp.br](mailto:mismatos@pucsp.br)

\*\*\* Programa de Pós-Graduação em História da PUCSP, São Paulo, Brasil. E-mail: [eltonbrunonet@yahoo.com.br](mailto:eltonbrunonet@yahoo.com.br)

## En defensa de la preservación de las tradiciones del interior: Cornelio Pires y la cultura *caipira* (San Pablo, 1920-1950)

**Resumen.** Estos escritos enfocan la trayectoria de un agente cultural, Cornelio Pires, cuyas acciones trataron de preservar la cultura del interior, difundiéndola a través de publicaciones, registros sonoros, grabaciones, espectáculos (escenificación y música, con la presentación de guitarristas y grupos musicales) y viabilizando su divulgación por radio. En oposición a las intensas transformaciones urbanas de la ciudad de San Pablo, emergían representaciones del campo y de la vida interiorana, constituyéndose en diferentes vertientes que valorizaban al hombre del interior, o por el contrario, que lo criticaban. Integrado a este contexto, aquí se buscó rastrear la trayectoria, actuación y producción de Cornelio Pires.

**Palabras Clave:** Cornelio Pires; *Caipira*; Casos; Canciones.

---

### Introdução

Meio escritor, meio ator, meio animador; generoso, combativo, empreendedor, simpático – a sua maior obra foi a ação nos palcos nas palestras na literatura falada que perde bastante quando é lida. Como os oradores, como certo tipo de poetas, como os repentistas e os velhos glosadores de mote, a dele foi uma literatura de ação e comunhão direta, eletrizante, com o público (Antonio Candido).

Estes escritos focalizam a trajetória de um agente cultural - Cornélio Pires, cujas ações procuraram preservar a cultura caipira, difundindo-a por meio de publicações, registros sonoros/gravações, montagens de espetáculos (encenações e música, apresentando violeiros e grupos musicais) e viabilizando sua divulgação pelo rádio.

Para tanto, se inicia recuperando as intensas transformações urbanas na cidade de São Paulo e os processos de estranhamentos frente à aceleração das mudanças. Em contraposição, observa-se a emergência das representações idílicas do campo associadas a formas de vida consideradas naturais, simples e vinculadas a presença urbana de muitos migrantes dos interiores. Segue-se o questionamento sobre a presença dos estrangeiros e o caldeamento cultural na cidade, gerando

polêmicas que envolveram diferentes setores intelectuais, que questionaram as raízes da nação e do seu povo, constituindo vertentes que valorizaram o homem interiorano (sertanejo, caipira). Por fim, integrado a este contexto, buscou-se rastrear a trajetória, a atuação e problematizar a produção de Cornélio Pires.

## **1 Entre o campo e a cidade: São Paulo**

Em 1863, a ferrovia Santos-Jundiaí conectou a cidade de São Paulo ao porto exportador-Santos e ao interior do Estado, os trilhos não só transportavam rápida e eficientemente o café, mas também traziam de várias partes do mundo toda uma gama de produtos, influências e pessoas, gerando e dinamizando um “vetor modernizador” (ELIAS, 1994).

Nos inícios do século XX, a expansão urbana de São Paulo esteve vinculada diretamente aos sucessos e/ou dificuldades da economia cafeeira, a cidade consolidou-se como centro econômico e político, mercado distribuidor e receptor de produtos e serviços. As ações desencadeadas pela elite paulista, promovendo a imigração em proporções superiores às possibilidades de emprego no campo, favoreceram o crescimento da população urbana, também implementado por levadas de migrantes interioranos.

Em 1872, quando a cidade já sofria as consequências do surto cafeeiro, a população de São Paulo totalizava 31.385 pessoas, elevando-se para 64.934 em 1890; ao passo que em 1900 já eram 239.820 moradores e em 1920 chegou a 579.033 habitantes. O crescimento acelerado e o desenvolvimento da indústria transformaram São Paulo; entre 1920 e 1940, a população atingiu 1.326.261 pessoas (MINISTÉRIO..., 1926), constituindo um mosaico diversificado de grupos étnicos e seus descendentes, que juntamente com os deslocados do interior do Estado e de outras regiões do país, conviviam numa multiplicidade de culturas, tradições e sotaques.

A atração exercida pela cidade concentrou um significativo contingente de trabalhadores, uns se dirigiam para o comércio, obras públicas, construção civil, serviços e indústria, outros ficavam nas atividades por conta própria, gerando experiências múltiplas e diversificadas e constituindo uma massa que excedia as necessidades do mercado, aviltando salários, mas também, criando possibilidades, mesmo que fossem atividades temporárias, ocupações casuais, improvisações, expedientes variados, muitas vezes eventuais, envoltos em incertezas, tensões e conflitos.

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

Desde os finais dos anos de 1920 e nas subseqüentes décadas de 1930 e 1940, intensificou-se a expansão urbana e a industrialização, num processo intenso de metropolização. As intervenções orquestradas nas gestões de Fábio Prado (1935-1938) e Prestes Maia (1938-1945) remodelaram a cidade por meio do denominado “Plano Avenidas”, assentado nos princípios de centralização, expansionismo, verticalização e rodoviarismo (MORSE, 1970). Acentuava-se o potencial de expansão, contudo, passava-se ao largo de questões sociais, acirrando as contradições e gerando tensões num processo marcado por desigualdade e heterogeneidade. A extensão das periferias superou a capacidade dos poderes públicos de prover a infraestrutura necessária, ampliando o déficit de habitação, dificuldades com o transporte coletivo, iluminação, água, esgoto, asfalto, entre outras.

Nesta febre de crescimento, a cidade tornou-se um “perpétuo vir a ser” (AMERICANO, 1962), caracterizada por ações de demolição-construção, gerando estranhamentos, questionamentos e sentimentos de nostalgia. Produziam-se representações polares nas quais a cidade vinculava-se à ideia de empreendimentos, modernidade e progresso, sendo o campo associado a visões idílicas de uma vida natural, simples e pura. Contrastando, formulavam-se combinações negativas da cidade como espaço do egoísmo, competitividade, perigo e ambição, enquanto o campo era identificado como *locus* do atraso, ignorância e rotina.

## 2 Estrangeiros e nacionais: jecas e caboclos

Desde os finais do século XIX que a expansão cafeeira no Estado de São Paulo provocou ampla demanda de braços, num momento já de crise do escravismo, suscitando tensões em torno da questão do trabalho. A elite paulista formulou um projeto, que, gradativamente, foi institucionalizado numa política de imigração subsidiada pelo Estado, em massa, contínua e familiar.<sup>1</sup>

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

---

<sup>1</sup> A partir de 1914, a política de subsídio à imigração declinou, sendo finalmente encerrada em 1927 quando do governo de Júlio Prestes (SALLES, 1986).

Nos anos de 1920, se constituiu um ambiente frutífero para a discussão do estatuto da nação e da busca da nacionalidade, questões presentes no Movimento Modernista (1922), que além de uma manifestação artística e intelectual, foi também um movimento político, no sentido de contestação à situação vigente (CAMARGOS, 2002; GONÇALVES, 2012). A questão do nacionalismo tornou-se um ponto emblemático para a intelectualidade, que em diferentes perspectivas organizou-se em grupos para expressar suas concepções anunciadas no *Manifesto Pau-Brasil* (1924) e *Manifesto Antropofágico* (1928) capitaneados por Oswald de Andrade<sup>2</sup>, em outra vertente, divulgou-se o *Manifesto do Verde-amarelismo* (1929).

Entre vários outros aspectos, problematizava-se a presença dos estrangeiros, denunciava-se o caldeamento cultural e os perigos da miscigenação acirrando as discussões (ABUD, 1985; FERREIRA, 1999; SCHWARCZ, 2005). Neste quadro se expandiu e se institucionalizou a eugenia, que foi identificada como símbolo de modernidade cultural, expressão de cientificidade, vinculada às noções de evolução, progresso e civilização, propostas convergentes com o imaginário das elites paulistas.

Os debates eugenistas não se limitaram aos círculos médicos, encontravam-se entre seus propagadores e seguidores políticos, juristas, intelectuais e higienistas (CASTANEDA, 1997; DIWAN, 2003; MARQUES, 1994; SOUZA, 2006). A difusão deste ideário ocorreu pela imprensa (*Jornal do Comércio*, *O Estado de São Paulo*, *Correio Brasiliense*), por meio da publicação de livros, folhetos e artigos em revistas científicas (*boletim de Eugenia*), além de conferências, debates e campanhas, como as de luta contra o alcoolismo, doenças venéreas e tuberculose (MATOS, 2005).

---

<sup>2</sup> Defendia a assimilação do estrangeiro para fundi-lo à cultura nacional e buscava a produção de uma síntese dialética que teria como objetivo resolver as questões de dependência cultural, formuladas tradicionalmente por meio do binômio nacional X cosmopolita.

Considerado o que melhor expressou os anseios dos eugenistas e seu principal mentor, Renato Kehl (STEPAN, 2005; SOUZA, 2006) difundiu suas ideias, que buscavam aprimorar a raça, eliminar elementos de degeneração, reabilitar a saúde física, moral e intelectual do povo, destacando a importância da luta pela regulamentação do controle seletivo da imigração.

Monteiro Lobato se entusiasmou com a eugenia, trocando missivas com Renato Kehl, a quem denominava de “D. Quixote científico”<sup>3</sup>; os contatos se intensificaram nos anos 1920, quando o eugenista publicou *A Esterilização sob o Ponto de Vista Eugênico* (1921), mesmo período em que Lobato caracterizaria o Jeca Tatu.

Este funesto parasita da terra é o CABOCLO, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira dela na penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai ele refugindo em silêncio, com o seu cachorro, o seu pilão, a pica-pau e o isqueiro, de modo a sempre conservar-se fronteiriço, mudo e sorna. Encosorado numa rotina de pedra recua para não adaptar-se (LOBATO, 2010, p. 161).

Deste modo, reforçava as características negativas do Jeca (alheio à ideia de pátria, indolente, apático, impenetrável à civilização) causando polêmica. Lobato reviu sua visão no artigo “Jeca Tatú, a ressurreição”, incluído no livro *Problema Vital* (1924), prefaciado por Renato Kehl.<sup>4</sup>

Na busca pelas “raízes autênticas” da nação e de seu povo, em oposição às representações negativas do Jeca, diferentes vertentes identificaram o homem interiorano (sertanejo, caipira, caboclo) como trabalhador, forte, inteligente, arguto, maleável, dócil, sentimental, afetivo e sincero, apesar de intimidado no

---

<sup>3</sup> Carta enviada a Renato Kehl, em 8 de julho de 1929 (apud NIGRI, 2011).

<sup>4</sup> Destaca-se que entre 1914 (quando da publicação da crônica *Urupês*, em *O Estado de São Paulo*, depois em livro em 1918) até 1947, as representações do homem do campo em Lobato buscavam apreender a trajetória e características do povo brasileiro, o autor percorreu várias posições, num esforço de atualização, sendo possível apreender as dificuldades de relativizar suas certezas (LAJOLO, 2000).

meio urbano. Entre os pensadores que assumiam a missão de refletir sobre a nação, os verde-amarelistas<sup>5</sup> propunham um nacionalismo afirmativo de crença no Brasil, criticavam a visão negativa sobre o sertão e o homem do interior<sup>6</sup>, denunciavam o artificialismo das cidades, salientavam os males do cosmopolitismo e destacavam a comunhão do homem com a natureza, valorizavam o sertanejo e o sertão como o *locus* e símbolo da nacionalidade (VELLOSO, 1983; LUCA, 2011).

Desde 1917, quando publicou o poema *Juca Mulato*, Menotti Del Picchia (1921) apresentava um caboclo “forte como a peroba e livre como o vento”, identificando-o elemento original e integrador do nacional.

Num cenário modernista, 1928 foi um ano emblemático, com as publicações de *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado; *Macunaíma*, de Mário de Andrade; *Cobra Norato*, de Raul Bopp e *Martim Cereré*, de Cassiano Ricardo (RICARDO, 1928; OLIVEIRA 2014). Este buscava as tradições populares e, exaltando suas potencialidades, destacava a importância de transmitir os valores da nacionalidade. Como outros membros do grupo verde-amarelo desenvolveram uma crítica sistemática ao Jeca, em contraponto valorizava o homem do interior (RICARDO, 1925; ZEM EL-DINE, 2010).

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

---

<sup>5</sup> O “verde-amarelismo” foi inspirado nos regimes autoritários europeus, tendo entre seus principais porta-vozes Plínio Salgado, que posteriormente fundou o grupo *Anta*, pautado em concepções ultranacionalistas, assumindo esta bandeira frente à convicção da necessidade de difundir a consciência da nacionalidade, encontrando-se aí a gênese das propostas da Ação Integralista Brasileira, criticando veementemente aos intelectuais que não faziam a conexão entre o cultural e o político.

<sup>6</sup> A lei norte-americana, de orientação eugênica, gerou considerável debate, no Brasil, coincidiu com a circulação, entre os intelectuais e cientistas, de uma eugenia negativa e racista, de acordo com Stepan (2005).

### 3 Na metrópole: sonoridades e radiodifusão

As cidades compreendem experiências urbanas multifacetadas, além de planos e plantas, construções de pedras e tijolos, ruas, avenidas, praças e múltiplas imagens, também se constituem “paisagens sonoras”<sup>7</sup>, territórios marcados por polifonias e musicalidades peculiares e diferenciadas.

Nos inícios do século XX, eram heterogêneos os territórios sonoros em São Paulo; no Bexiga conviviam italianos e negros constituindo grupos de choro e rodas de samba, também presentes nos Campos Elíseos e Barra Funda, onde os ‘negros da Glete’ e ‘bambas da Barra Funda’, constituíram a mais antiga escola de samba paulista, a Camisa Verde e Branca.

Muitos imigrantes traziam na bagagem seus instrumentos musicais, alguns para uso próprio, outros eram músicos e professores (violonistas espanhóis, guitarristas portugueses, acordeonistas italianos) e fundaram escolas e conservatórios, formaram bandas (tocavam nas praças e coretos e ocasiões festivas), grupos musicais, participaram de orquestras (Orquestra Municipal). Certos grupos se profissionalizaram e ganharam popularidade, atuando em cinemas, teatros, cafés (café-concerto e café-cantante), salões de bailes e também nas rádios (MORAES, 1999).

Nas paisagens sonoras noturnas, entoadas pelas madrugadas, ecoavam cantilenas e serenatas entoadas grupos boêmios e músicos. Com o crescimento da cidade, as serestas se popularizaram; elas eram realizadas de modo improvisado e informal, pelas ruas, ou em casa de famílias, em dias festivos ou para homenagear a mulher amada. As canções<sup>8</sup> de serestas expressavam

---

<sup>7</sup> As paisagens sonoras se caracterizam por: sons fundamentais (criados pelos elementos da natureza (água, ventos) e também pelas máquinas, que se tornam hábitos auditivos); sinais (sons destacados e ouvidos conscientemente como sinos, apitos, sirenes, constituem-se em recursos de avisos acústicos, podendo anunciar um acontecimento aprazível e/ou catastrófico) e marcas sonoras (sons únicos ou que possuam determinadas qualidades, sendo significativo ou notado pelos habitantes do lugar) (SCHAFER, 2001).

<sup>8</sup> Utilizar-se-á o termo canção em lugar de música "num sentido lato, isto é, abrangendo principalmente a letra, o universo que verbaliza cantando" (MARTINS, 1975).

sensibilidades circulantes, versos majoritariamente românticos, destacando-se a presença de músicos em pequenos conjuntos.

Na “Paulicéia desvairada”, a radiodifusão iniciou suas transmissões nos anos de 1920, se expandindo na década posterior. O rápido desenvolvimento do rádio, entre outros elementos, se deveu à agilidade, aperfeiçoamento técnico e ao barateamento progressivo do aparelho, que se tornou objeto de consumo, tornando-se parte do ambiente familiar e ocupando um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as (MATOS, 2008).

As emissoras adquiriram um caráter comercial e voltado para o entretenimento, com programação variada e diária, o que permitiu a contratação e a manutenção de empregados fixos, elenco de cantores, músicos e artistas, favorecendo a profissionalização do setor. A identificação do rádio como signo de modernidade e veículo de comunicação possibilitou o crescimento da divulgação de propaganda, com as emissoras tornando-se comerciais, acompanhada pela diversificação da programação: jornais, novelas, transmissões esportivas, programas humorísticos, religiosos e musicais, que envolviam cotidianamente a todos, transformando-se num veículo integrado a seu contexto histórico.

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

As emissoras divulgavam uma música que se diversificava rítmica e poeticamente, acompanhando o mercado fonográfico. A programação paulistana incluía gêneros variados: o erudito e o popular, a música nacional e estrangeira,

samba, música nordestina, além das canções de diferentes colônias de imigrantes e seus descendentes (italiana, napolitana, portuguesa, espanhola, argentina, francesa, norte-americana, alemã, russa).

O rádio no Brasil abriu espaço para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres se difundissem, para um quadro regional mais amplo, como ocorreu com o samba, canções sertanejas e choros. Esse fato notável permitiu (...) a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, provavelmente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de regredi-lo (MORAES, 1999, p. 76).

Muitos homens do campo buscavam possibilidades migrando para São Paulo, o afastamento provocava nostalgia da terra, do falar, da culinária, das músicas e costumes. Visando atingir este público, expandiram-se os programas sertanejos. Bem cedo pela manhã e/ou ao cair da tarde eram momentos para a audição das músicas, violas e causos caipiras, eram vários os programas de sucesso que contavam com artistas e apresentações de duplas caipiras (FREIRE, 1996, p. 65).

#### **4 O campo na metrópole: entre causos e canções**

O ano de 1920, Cornélio Pires já atuava na organização de espetáculos, nos quais apresentava anedotas, encenações e músicas com representações acaipiradas, mas foi a partir da década de 1930 que ele ampliou suas ações se constituindo num agente de divulgação da cultura caipira, empenhando-se em registrar seus elementos.

O processo elétrico de gravação em discos foi difundido no Brasil na década de 1920 (FERREIRA, 2013), sendo essencial para que Cornélio conseguisse os registros sonoros de causos e canções; contudo, enfrentou a resistência das gravadoras, só conseguindo efetivar seu projeto com seus próprios recursos. A sua primeira produção foi um selo especial pela Columbia: a "Série Cornélio Pires"

(1929), que incluía modas de viola, cururus e cateretês. Frente ao sucesso, a Columbia passou a apoiar a empreitada e continuou com a série lançando mais de cem títulos. Para tanto, formou-se, a “Turma Caipira Cornélio Pires”, graças ao êxito dos discos, estimulou o interesse de outras gravadoras pelo estilo.

Nas gravações buscava-se recriar as narrativas mantendo o sotaque, a forma acaipirada de falar e se expressar nos relatos dos causos, histórias de humor e também por meio das músicas. Neste conjunto de expressões, o caipira era caracterizado por uma visão de mundo singela, porém, com uma esperteza singular e, muitas vezes, humorística.<sup>9</sup>

Quem se mete a debochar o caipira quase sempre sai perdendo, pois ele com aquele seu jeitão de bobo, é fino como ele só e traz sempre a resposta pronta na ponta da língua. Foi o que aconteceu a um chofer que me conduzia de Tietê a Porto Feliz. Numa subida íngreme alcançamos um caipira que subia com o seu trole puxado por uma parelha 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 esquecê que os meu burro anda na vará do trole. O burro do tomóve anda na boleia (PIRES, 1929/1930).

Com o sucesso dos discos<sup>10</sup> ampliaram-se os espetáculos e apareceram os programas de rádio, nos quais se recriaram as temáticas que remetiam ao universo dos interiores, suas músicas, narrativas com histórias que buscavam

<sup>9</sup> “Diferentemente da rusticidade quase grosseira das gravações mecânicas, as anedotas e canções cômicas gravadas pelo processo elétrico, recriaram com mais precisão a fala acaipirada, e mostraram o lado astuto, divertido e simples do caipira paulista” (GONÇALVES, 2006, p. 144).

<sup>10</sup> A produção de Cornélio Pires deve ser analisada e refletida enquanto possibilidade de rompimento da aura da arte graças à reprodutibilidade técnica. Sendo a aura artística vinculada ao aqui e agora, as reproduções das narrativas caipiras ou dos programas de rádio possibilitaram que essa produção relacionada à cultura caipira não se limitasse a um único grupo de pessoas que participavam de sua produção. Desse modo, várias outras pessoas puderam ter acesso a representações da cultura caipira e conhecê-las em razão da sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012).

ênfaticamente estas experiências. Constituiu-se um movimento contínuo e de reforço mútuo, a popularização dos programas radiofônicos auxiliou na divulgação das gravações e contribuiu para firmar o estilo, o número de apresentações cresceu, ampliando as perspectivas de difusão da cultura caipira. A propagação destas sonoridades pelos programas de rádio possibilitou a reconstrução, apropriação e recriação da cultura dos interiores na cidade (LEITE, 1996, p. 177).

Não foram muitas as participações de Pires nas rádios; ele teve um programa diário às 18h30min., na Difusora (DUARTE, 2000, p. 141). Sua maior contribuição foi ter formatado (modelado) a estrutura destes programas (que se mantém reproduzida até os dias de hoje) e contava com narração de piadas e causos, quadros humorísticos e de música sertaneja.<sup>11</sup>

Outra contribuição de Cornélio foi a introdução no mundo radiofônico de seu sobrinho, Ariovaldo Pires, que adotou o cognome de capitão Furtado. Num primeiro momento, Ariovaldo foi o responsável pelas mediações frente à Columbia para viabilizar as gravações em discos, a partir desta ocasião, se manteve presente no universo da cultura caipira tanto nos programas de rádio, como nas composições de várias músicas. Em 1939, capitão Furtado lançou o “Arraial da Curva Torta”, que era transmitido ao vivo no auditório da rádio Difusora, onde se buscava reproduzir o ambiente da roça. Neste programa foram lançados vários artistas (MARCONDES; BACCARIN, 2000).

Durante os 12 anos em que ficou no ar, lançou artistas como Hebe Camargo, que fazia dupla com sua irmã Estela (Rosalinda e Florisbela), o acordeonista ítalo-caipira Mário Zan, o sambista Blecaute (pseudônimo dado pelo Capitão, inspirando-se no racionamento de energia elétrica, durante a Guerra) e a dupla que alcançaria popularidade nunca antes experimentada por seus congêneres, Tônico e Tinoco. Os caipirinhas pobres, recém-chegados do interior, arrancaram 190 segundos de aplausos – cronometrados – ao final de um concurso para a contratação de violeiros para o “Arraial”, em 1943 (NEPOMUCENO, 1999, p. 10).

---

<sup>11</sup> Essa foi a interpretação concebida por Alceu Maynard em torno da pouca mencionada participação de Cornélio na vida artística do rádio (ARAÚJO; PIRES, 2004, p. 10).

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

Quando terminamos de cantar, o auditório todo se levantou: aplaudiram com lágrimas, pedindo bis, pois cantávamos de modo diferente; com afinação, fino e bem alto. O cronômetro marcou 190 segundos. Todos os violeiros vieram nos abraçar, e nós, com um nó na garganta, não conseguíamos falar. Vencer todas as duplas! Para nós foi um milagre, uma bênção de Deus. Foram duas festas: nesse dia, a Rádio Tupi comprara a Rádio Difusora e, assim, fomos contratados pelas Emissoras Associadas para o programa “Arraial da Curva Torta”, da Difusora, e para o programa “Saudade” (TONICO E TINOCO, 1984, p. 40).

Cabe ainda mencionar Sorocabinha, que participou das primeiras gravações da “Turma Caipira de Cornélio Pires”, e que, posteriormente, (1936) também se tornou apresentador na Difusora.

Os discos eram amplamente utilizados nestes programas sertanejos<sup>12</sup>, em virtude do número reduzido de artistas do gênero para apresentações ao vivo. Deste modo, as gravações de Cornélio tornaram-se a base da programação e estrategicamente contribuíram para a popularização do estilo, e estabelecia-se uma dinâmica de interdependência entre rádio e disco; se o rádio necessitava da reprodução sonora que contava com a divulgação radiofônica.

O êxito da série caipira de Cornélio pela Columbia, bem como de algumas duplas, estimulou o interesse das gravadoras concorrentes. Por isso, a RCA Victor criou a Turma Caipira da Victor, convidando Manoel Rodrigues Lourenço, o Mandi, para organizá-la (FERRETE, 1985, p. 72).

---

<sup>12</sup> Ressalta-se que o termo “sertanejo” foi empregado nessa obra para destacar os programas de rádio e músicas que tinham inspiração caipira. Em contraposição, se faz necessário refletir: “é esse hoje o panorama da música rural ou caipira, uma espécie de área cinzenta, obscura, para onde convergiam os modismos abjurados pela evolução musical urbana, e tudo rotulado como música sertaneja, numa confusão inextricável de classificações genéricas e aglutinações específicas” (MORAES, 2000, p. 243).

Todo o conjunto das ações de Cornélio, seus escritos, espetáculos, gravações (concretização de um mercado fonográfico para o estilo)<sup>13</sup>, atuações nas rádios e criação de um formato de apresentação foi fundamental para possibilitar a circularidade dessas práticas culturais.

A produção do autor é bastante ampla, incluindo, a par das constantes contribuições em jornais e revistas, diversas publicações em prosa e poesia, inúmeras tournées, com espetáculos nos quais contavam anedotas e encenavam episódios de temas caipiras, entoando-se cantigas típicas, com a apresentação de violeiros e grupos musicais (LEITE, 1996, p. 117).

Cornélio declarava que o seu conhecimento foi adquirido pelas suas andanças e vivências. Ele nasceu em Tietê, no interior de São Paulo, e desde a infância encontrava arraigado a essa cultura; ele “registrava hábitos, costumes, crenças, casos, lendas e a linguagem do interiorano” (LEITE, 1996, p. 120), principalmente, da sua região natal. As temáticas abordadas, os contatos com músicos e cantantes vinculavam-se a esta inserção, os integrantes da “Turma Caipira Cornélio Pires”, em sua maior parte, eram do interior, alguns tinham sido trabalhadores na lavoura (Mariano, Caçula e Ferrinho), cortadores de cana (Bastãozinho) e artesãos rurais (Arlindo Santana) (FERRETE, 1985, p. 70).

A matriz cultural de Cornélio remetia aos “causos”, histórias contadas em rodas de conversas com a presença de músicas cantadas ao som da viola; ele se apropriou destas experiências nas suas gravações,

---

<sup>13</sup> “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 cinco discos, foi que a dupla Mariano e Caçula, da TURMA CAPIRA CORNÉLIO PIRES gravou e lançou em outubro de 1929 a primeira MODA-DE-VIOLA, gravada no Brasil: “Jorginho do Sertão”. (...) Cornélio e sua ‘Turma Caipira’ viajaram por vários municípios do interior de São Paulo. Fizeram apresentações na Capital, sempre com muito sucesso e tinham de repetir as apresentações, a pedido do público. (...) Gravou 104 músicas em 52 discos de 78 rotações, de 1929 a 1930. Esses discos, além de músicas da Turma Caipira Cornélio Pires, traziam música com Raul Torres, com o pseudônimo de Bico Doce e de Paraguassu, com o pseudônimo de Maracajá, e também de outros artistas, que gravaram na ‘Série Cornélio Pires’ – discos de SELO VERMELHO, que só Cornélio podia vender” (LOPES, 2002, p. 13-14).

canções, sonoridades, interpretações e formas de falar. Neste conjunto, o caipira assumiu a figura de protagonista central, sendo recriado de forma ambígua, ora como ingênuo, autêntico, sábio, ora, como astuto, mentiroso, hábil no trato com o outro.

## 5 Na pauliceia tornou-se o “Bandeirante do folclore paulista”

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

Nascido antes do tempo e batizado com nome trocado. E foi Cornélio quem nos contou: “meu nome tem sua história. Uma de minhas tias maternas andava de namoro com um parente chamado Rogério Daun. E foi ela que me levou à pia batismal. Ao me batizar, o padre Gaudêncio de Campos, que era nosso parente, e nessa época já velho e surdo, pergunta: - ‘Como se chama o inocente?’ Respondeu minha tia: Rogério. E o padre- ‘eu te batizo Cornélio...’ Teve que ficar Cornélio.. para surdo não há muita diferença entre Rogério e Cornélio (ARAÚJO, 2004, p. 06).

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

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

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

Enrola o cigarro, acende-o, tira uma baforada e continua:

- Uma complicação tremenda, que eu mesmo ainda não pude entender. Engraçado é que o sangue português que tenho nas veias, pois descendo de Antônio Rodrigues e João Ramalho que, dizem por aí, naufragaram em 1502 e deram à costa de São Vicente – sempre me atraiu, também, para os viras e os fados. Por seu turno, o galho castelhano me deixou inclinação especial para os trocadilhos...<sup>14</sup>

No começo dos novecentos, Cornélio se mudou para São Paulo, ambicionando cursar a Faculdade de Farmácia, sem sucesso em seu intento, empregou-se no jornal *O Comércio de São Paulo*, também atuou como revisor em *O Estado de S. Paulo* e no periódico *O Pirralho*, em 1914.

Foi nesta época que principiaram seus trabalhos de escritor, dedicando-se ao estudo e divulgação da cultura dos interiores; em 1910, publicou *Musa Caipira*, sua primeira coletânea de poesias, com destaque para soneto *Ideal caboclo*:

Ai, seu moço, eu só quíria  
 P'ra minha filicidade  
 Um bão fandango por dia,  
 E um pala de qualidade.  
 Porva espingarda e cutia  
 Um facão fala verdade,  
 E u'a viola de harmonia  
 P'ra chorá minha sodade.  
 Um rancho na bêra d'água  
 Vara de anzó, pôca mángua,  
 Pinga boa e bão café...  
 Fumo forte de sobejo,  
 P'ra compretá meu desejo,  
 Cavalo bão – e muié...

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

<sup>14</sup> Entrevista concedida por Cornélio Pires a Silveira Peixoto da revista *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 29 jun. 1939, p. 48-52. (PIRES, 2002, p. 08).

Certa vez, minha tia, dona Belisária Ribeiro, viúva do grande filólogo Júlio Ribeiro, resolveu trazer-me para São Paulo, a ver se conseguia fazer-me estudar. Mas a veia poética não me deixava... tia Belisária tinha uma casa de pensão, à rua da Quitanda, nº 11 e aí sustentava uma ninhada de sobrinhos, pobres como ela e que queriam estudar. E como os quartos fossem ocupados pelos pensionistas que pagavam, nós, a bem dizer, morávamos no corredor, onde, todas as noites, enfileirávamos nossas camas. Para escrever – temendo ser ridicularizado – fechava-me no banheiro.<sup>15</sup>

Neste mesmo momento, foi apresentado no [Colégio Mackenzie](#) um espetáculo que reunia catireiros, cururueiros e duplas de cantadores do interior.

Tanto nas apresentações e discos, como nos seus livros<sup>16</sup>, Pires se propunha a divulgar a cultura cabocla. Em 1939, avaliava ter vendido cerca de 1 milhão de exemplares, apontando que os editores praticavam os “milagres da multiplicação”, aludindo à possibilidade deste número ser muito superior. Afirmava que o sucesso de vendagem das suas obras se devia pela forma como escrevia - para os “não letrados”, com o uso de linguagem simples e capítulos curtos.

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

---

<sup>15</sup> Entrevista concedida por Cornélio Pires a Silveira Peixoto da revista *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 29 jun. 1939, p. 48-52 (PIRES, 2002, p. 08).

<sup>16</sup> Musa caipira (1910), O monturo (1911), Versos (1912), Tragédia cabocla (1914), Quem conta um conto (1916), Cenas e paisagens da minha terra (1921), Conversas ao pé do fogo (1921), As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (1924); Patacoadas, anedotas, simplicidade e astúcia de caipiras (com "algumas" de estrangeiros) (1926); Seleta caipira (1926), Almanaque d'O Sacy (1927), Mixórdia, anedotas e caipiradas (1928), Meu Samburá – anedotas e caipiradas (1928), A continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho (1929), Tarrafadas (1932), Sambas e cateretês (1932), Só rindo (1934), Tá no bocó... anedotas colhidas escolhidas catadas e adaptadas, variedades e curiosidades (1934), Quem conta um conto... e outros contos (1934), Coisa d'outro mundo (capa assinada por Belmonte, 1944), Enciclopédia de Anedotas e Curiosidades (1945).

possível vê-las também na “reestruturação” econômica e simbólica com que os migrantes do campo adaptam seus saberes para viver na cidade e seu artesanato pra atrair o interesse dos consumidores urbanos, quando os operários reformulam sua cultura de trabalho frente às novas tecnologias de produção sem abandonar crenças antigas, e quando os movimentos populares inserem suas reivindicações no rádio e na televisão (CANCLINI, 2006, p. 18).

Exemplar era Joaquim Bentinho, personagem central de duas das suas obras *As estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1924) e *A continuação das estrambóticas aventuras do Joaquim Bentinho* (1929), representado ao longo da história como um contador de causos, criados pela imaginação do autor sedimentada nas suas vivências e andanças pelos interiores.

Baixinho, miudinho, desnalgado, perninhas finas e canelas luzidias, brilhantes aos reflexos do fogo, ao pé do qual nos reunimos todas as noites, O Joaquim Bentinho é um serelepe, espertinho e perereca (PIRES, 2004, p. 29).

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

- A quistan é que eu tenho uas abeia de uma culidade que ninguém num ter iguar no mundo... São uas abeia noturna...  
 - Como?  
 - Minhas abeia tanto trabaiam de dia cumo de noite...  
 - Mesmo em noite escura?  
 - Quanto mais escuro que-nem breu, mió! Elas vão campea as fror na escuridão e trais o mé...  
 - Desculpe, Nhô Joaquim; esta é forte demais!. Abelhas voando em noite escura...  
 O caipira, revoltado ante a minha incredulidade, puxou-me pelo braço, arrastou-me para um canto do terreiro e, com grande mistério, abafando a voz, segredou-me:  
 - O segredo eu conto, só pra vassuncê... Num conte pra ninguém... Jure!  
 - Juro respondi, por troça.  
 - As abeia que eu tenho, que trabaiam de noite... ua inventiva minha... ua idéia que eu tive... São tudo mestiçada cum vagalume... (PIRES, 2004, p. 42).

Joaquim Bentinho explicava que havia criado abelhas de “forma mestiça” como vagalume, para que produzissem de noite e de dia. Por meio deste personagem, o autor destacava o caipira, sua sagacidade e capacidade de desenvolver certas estratégias, como a prática da mentira, que se tornava um artifício, tipo de manobra para caçoar de outras pessoas.

Na narrativa, a forma de falar e a oralidade foram mantidas, as situações e as questões foram colocadas remetendo às práticas de conversas no meio rural, marcadas pela simplicidade e criatividade de histórias surpreendentes. Assim, representava-se a cultura caipira de forma contrastante, construindo sentidos que visavam envolver e divertir, mas possibilitando apropriações e reconstruções do receptor/leitor/ouvinte.

Metade da arte narrativa está em evitar explicações. (...) O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação (BENJAMIN, 1987, p. 203).

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

Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá.  
 Home, São Paulo é lindo, é uma buniteza, mai tem um tar  
 Bonde de Camarão, fai chacoaia o corpo da gente lá dentro. Oh  
 peste dos quinto, é pior do que carro de boi. Intão fizêmo uma  
 moda de viola arrelachano ele. Escuite a moda.  
 Aqui em São Paulo o que mais me amola  
 É esses bonde que nem gaiola  
 Cheguei, abriro uma portinhola  
 Levei um tranco e quebrei a viola  
 Inda puis dinhêro na caixa da esmola!  
 Chegô um véio se facerando  
 Levô um tranco e foi cambeteando  
 Beijô uma véia e saiu bufando  
 Sentô de um lado e agarrô assuando  
 Pra morde o vizinho tá catingando.

Entrou uma moça se arrequebrando  
No meu colo ela foi sentando  
Pra morde o bonde que estava andando  
Sem a tarzinha está esperando  
Eu falo claro, eu fiquei gostando!  
Entrou um padre bem barrigudo  
Levô um tranco dos bem graúdo  
Deu um abraço num bigodudo  
Um protestante dos carrancudo  
Que deu cavaco c'ó batinudo  
Eu vou m'imbora pra minha terra  
Esta porquêra inda vira em guerra  
Esse povo inda sobe a serra  
Pra morde a light que os dente ferra  
Nos passagero que grita e berra! (PIRES, 1929-1930).

Na canção destacava, inicialmente, o narrador que contava sua experiência na cidade, – “Vaceis tivero em São Paulo, decerto se arregalarô por lá”, deste modo, o rural foi trazido para o urbano e retornou ao rural, tendo como protagonista o caipira, explicitando encantamento e estranhamento contrastivos, que em sua tensão geraram o humor; apontando um processo de cultura híbrida (CANCLINI, 2006), presente na produção de Pires.

### **Considerações finais**

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

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

Na obra de Pires emergem múltiplas, diversificadas e até ambíguas representações do rural e do caipira. Por um lado, ele valorizava o caipira, representando-o romantizado com sentimentos e atitudes simples, autênticas, sinceras e cordiais (SILVA, 2008). Este homem do interior era imaginado como adaptado harmonicamente ao ambiente no qual vivia, resistente e capaz de enfrentar as dificuldades em terras longínquas, sendo visto como apto a atender às várias necessidades, inclusive às do trabalho agrícola, relativizando assim, a importância do imigrante para as lavouras. Porém, para realizar plenamente tais intentos, o caipira deveria abdicar de seus velhos costumes, aproximando-se dos ditos “padrões civilizados”. Nessa perspectiva, a educação adquiriu um papel de destaque e a obra de Cornélio, que assumiu um sentido pedagógico e civilizatório, tanto para os que permaneceram no campo, como para os que migraram e viviam nas cidades.

De outro modo, o caipira também foi caricaturado e ridicularizado, reconhecido com signo de atraso e ignorância do homem do campo, seus comportamentos impróprios eram apresentados humoristicamente; por meio destas estratégias, o rural era identificado com o arcaico, provocando estranhamentos e surgindo as paródias com os personagens e situações de comicidade.

No conjunto da sua obra, Cornélio vislumbrou um processo quase inevitável de extinção da cultura caipiras, frente a isto, ele se colocou como um agente de preservação deste patrimônio, sendo seus esforços contribuições indiscutíveis para registrar e divulgar valores, hábitos, escritos, narrativas, músicas e outras sonoridades dos interiores.

## Referências

- ABUD, Kátia Maria. *A construção de um símbolo paulista: o bandeirante*. São Paulo, 1985. Tese (Doutorado em História) – FFLCH, Universidade de São Paulo.
- AMERICANO, Jorge. *São Paulo nesse tempo (1915-1935)*. São Paulo: Melhoramentos, 1962.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. Cornélio Pires: o bandeirante do folclore paulista. In: PIRES, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho, o queima campo*. Itu: Ottoni, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras Escolhidas*: São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAMARGOS, Márcia. *Semana de 22: entre vaias e aplausos*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CASTANEDA, Luzia. Da eugenia à genética: alcoolismo e hereditariedade nos trabalhos de Renato Kehl. *Anais do VI Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*. Rio de Janeiro: SBHC, 1997.
- DIWAN, Pietra Stefania. *O espetáculo do feio: práticas discursivas e redes de poder no eugenismo de Renato Kehl (1917-1937)*. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado em História) - PUC/SP.
- DUARTE, Geni Rosa. *Múltiplas vozes no ar: São Paulo nos anos 1930 e 1940*. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em História) PUC/SP.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FERREIRA, Antonio Celso. Vida (e morte?) da Epopeia Paulista. In: *Encontros com a história, percursos históricos e historiográficos de São Paulo*. São Paulo: Edunesp, 1999.

- FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929 – 1930)*. São Paulo, 2013. Dissertação (Mestrado em História) – PUC/SP.
- FERRETE, J. L. *Capitão Furtado: viola 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.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em História) - FFLCH, Universidade de São Paulo.
- GONÇALVES, Marcos A. *1922 – a Semana que não terminou*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- LAJOLO, M. P. *Monteiro Lobato: um brasileiro sob-medida*. São Paulo: Moderna, 2000.
- LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: A caricatura na literatura paulista, 1900-1920*. São Paulo: Edunesp, 1996.
- LOBATO, Monteiro. *Urupês*. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- LOPES, Israel. Cornélio Pires: Um pouco de sua vida e de sua obra. In: PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé-do-fogo*. Itu: Ottoni, 2002.
- LUCA, Tania Regina de. *Leituras, Projetos e (Re)vista(s) do Brasil: 1916-1944*. São Paulo: Edunesp, 2011.
- MARCONDES, Marcos; BACCARIN, Biaggio. *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja*. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.
- MARQUES, Vera Regina Beltrão. *A medicalização da raça: médicos educadores e discursos eugênicos*. Campinas: Edunicamp, 1994.
- MARTINS, José de Souza. Música sertaneja: Dissimulação na linguagem dos Humilhados. In: *Capitalismo e Tradicionalismo*. São Paulo: Pioneira, 1975.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo de Adoniran Barbosa*. Bauru: Edusc, 2008.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Ancora de emoções*. Bauru: Edusc, 2005.
- MINISTÉRIO DA AGRICULTURA, INDÚSTRIA E COMÉRCIO. *Recenseamento do Brasil, 1920*. Synopse do Recenseamento. Rio de Janeiro: Typ. da Estatística, 1926.

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

MORAES, José Geraldo Vinci de. Rádio e música popular nos anos 30. *Revista de História*. São Paulo, n.140, p. 75-93, 1999.

MORSE, Richard. M. *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difel, 1970.

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

NIGRI, André. Monteiro Lobato e o racismo. *Revista Literatura*. São Paulo, n. 165, maio. 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Os italianos e os modernistas paulistas. 24<sup>o</sup>. *Encontro da ANPOCS*. Disponível em: [www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=4426&Itemid=317](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=4426&Itemid=317). Acessado: 14 dez. 2014.

PICCHIA, Menotti del. *Juca Mulato*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1921.

PIRES, Cornélio. *As estrambóticas aventuras de Joaquim Bentinho – O queima-campo*. Itu: Editora Ottoni, 2004.

PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé-do-fogo*. Itu: Ottoni, 2002.

PIRES, Cornélio. *Patacoadas*. Itu: Ottoni, 2002.

PIRES, Cornélio. *Série Caipira Cornélio Pires* (78 rpm). São Paulo: Columbia, 1929/1930.

RICARDO, Cassiano. *Borrões de Verde Amarelo*. São Paulo: Editorial Helios, 1925.

RICARDO, Cassiano. *Martim Cererê ou o Brasil dos Meninos, dos Poetas e dos Heróis*. São Paulo: Editorial Helios, 1928.

SALLES, Iraci G. *Trabalho, progresso e a sociedade civilizada*. São Paulo: Hucitec, 1986.

SCHAFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Edunesp, 2001.

SCHWARCZ, Lília Moritz. Sobre uma certa identidade paulista. In: *São Paulo, uma viagem no tempo*. São Paulo: CIEE, 2005.

SILVA, Albert Stuart Rafael Pinto. *Representações de Caipira nas Práticas Literárias de Cornélio Pires*. Piracicaba, 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Metodista de Piracicaba.

SOUZA, Vanderlei Sebastião. *A política biológica como projeto: a “eugenia negativa” e a construção da nacionalidade na trajetória de Renato Kehl (1917-1932)*. Rio de Janeiro, 2006. Dissertação (Mestrado em História) - Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz.

STEPAN, Nancy Leys. *A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2005.

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

VELLOSO, Mônica Pimenta. *O mito da originalidade brasileira: a trajetória intelectual de Cassiano Ricardo (dos anos 20 ao Estado Novo)*. Rio de Janeiro, 1983. Dissertação (Mestrado em História) - PUC/RJ.

ZEM EL-DINE, Lorena Ribeiro. *Raça, história e política em Alfredo Ellis Jr. e Cassiano Ricardo*. Vitória, 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Espírito Santo.