

Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo

Virgínia de Almeida Bessa
(Universidade de São Paulo, São Paulo-SP)

Resumo: O artigo tem por objeto o gênero fonográfico conhecido como “música caipira”, surgido em 1929 com as primeiras gravações da Turma Caipira Cornélio Pires, realizadas pela Columbia. Longe de ser produto exclusivo da indústria do disco, cujo mercado se expandia graças a avanços técnicos introduzidos pela gravação elétrica, o gênero resultava também de intensas disputas identitárias que vinham sendo travadas em São Paulo, tendo como palco principal o teatro musicado. Para sustentar essa ideia, serão analisados excertos de textos teatrais, partituras e fonogramas das décadas de 1910 a 1930, num entrecruzamento entre a História Social, a Musicologia e os Estudos do Teatro.

Palavras-chave: Música caipira. Teatro musicado. Fonografia. Cornélio Pires. Identidades.

From Stage to Disc: “Música Caipira” and Construction of Identities in the City of São Paulo

Abstract: The object of this article is the phonographic genre known as "musica caipira" (Brazilian country music) that emerged in 1929 with the first recordings of the musical group “Turma Caipira Cornélio Pires” produced by Columbia Records. Far from being an exclusive product of the phonographic industry, whose market was expanding thanks to the technical advances introduced by the electric recording, this genre also resulted from intense identity disputes that came to light in the musical theater of São Paulo. To support this idea, excerpts of theatrical texts, scores and phonograms from the 1910s to 1930s will be analyzed within the crossroads of Social History, Musicology, and Theater Studies.

Keywords: Música caipira (Brazilian country music); musical theater; phonographic industry; Cornélio Pires; identities.

BESSA, Virgínia de Almeida. Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 308-335, set./dez. 2019. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2514>

Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo FAPESP nº 2016/05184-0).

Submetido em 07/08/2019, aprovado em 23/09/2019.

Em abril de 1929, recém-instalada na cidade de São Paulo, a fábrica de discos Columbia lançava uma gravação que tinha como principal objetivo divulgar a própria marca. O recurso utilizado foi emprestado do teatro musicado e de variedades¹: por meio de um diálogo cômico travado entre dois caipiras (o compadre e a comadre), a gravação fazia propaganda da grafonola² Columbia, uma “caixica bonitica” que tinha como principal característica sua portabilidade, levando facilmente a música gravada de um canto para outro, inclusive nas regiões rurais, onde a cena é ambientada. Intitulada *Ô de casa* e identificada como “prosa sertaneja”, a gravação se caracteriza ainda por uma rica sonoplastia:

COMPADRE: [palmas] Ô, de casa! M’dia, cumadre! [latidos], m’dia, cumadre.
COMADRE: M’dia, cumpadre. Entre.
COMPADRE: A cachorrada não morde?
COMADRE: Não morde, não. Isso é só garganta, essa pestaiada.
COMPADRE: Então com licença. [som da porteira abrindo e fechando] M’dia, cumadre. Então, como vão tudo por aqui?
COMADRE: Nós vai bem. Sente. Então, como foi de passeio de capitar?
COMPADRE: Bem bão também. Mais, ô cumadre, que terra de trapaiação. Que rebuliço de mundice de gentaiada misturada com máscara, cumadre, nossa! Mas a chuva escangaiô... Coitado do carnaval! Tão beleza de bunitiza eu senti...
COMADRE: Que pena, não, cumpadre? Ué, que caixica bonitica é essa?
COMPADRE: Não é caixica. Essa é uma grafonólica de linha colúmbica.
COMADRE: Hum... dessas que canta, é?
COMPADRE: É isso mermo. É encomenda de nhô Maneco, e eu derrubei no caminho e quebrou quase tudo as chapa. Só ficou uma.
COMADRE: Ô, que pena. Toca pra nós iscuitá essa uma intão.
COMPADRE: Tem rezão, cumadre. Vamo porvá outra vez. Deixa dá corda primeiro, qué vê? [barulho da corda] Agora! [chiado do disco, seguido de música].

Além de revelar a intenção da indústria fonográfica de conquistar consumidores na zona rural, questão já muito bem explorada por Juliana Perez González (2017), e de ressaltar a fidelidade e precisão sonora introduzidas com a técnica elétrica de gravação³, temática discutida por Camila Koshiba Gonçalves (2013: 236), o fonograma nos interessa, sobretudo, por seu

¹ Embora muito próximos, o teatro musicado e o de variedades se diferem num aspecto fundamental. O primeiro abrange um conjunto de gêneros dramáticos (revistas, burletas, operetas, mágicas etc.) nos quais se alternam trechos falados e cantados, numa sucessão de cenas cujo enredo pode ser mais ou menos bem amarrado. Já o teatro de variedades se caracteriza pela sucessão de cenas dramáticas e outras atrações (números circenses, canto, dança etc.), sem qualquer ligação entre si. Os esquetes cômicos, como o da gravação citada, eram muito utilizados nos espetáculos de variedades, mas também podiam estar presentes no teatro musicado, especialmente no gênero revista, caracterizado pela sucessão de cenas soltas e números de canto e dança ligados por um fio de enredo.

² Grafonola era o nome dado à linha de gramofones com corneta interna da Columbia, criada em 1907 para fazer concorrência à victrola, da Victor. A grafonola portátil, objeto do diálogo gravado, só surge nos anos 1920 (BILTON, [s.d.]).

³ Surgida nos Estados Unidos em 1926 e trazida para o Brasil no ano seguinte, a técnica gravação elétrica ampliou enormemente a gama de sons que podiam ser gravados. Também impulsionou gravadoras estadunidenses como a Victor, a Brunswick e a própria Columbia a instalarem estúdios e fábricas de prensagem em diversos países da América Latina.

conteúdo musical. Depois de o compadre dar corda na grafonola e posicionar a agulha sobre a chapa, ouve-se [a ária do personagem Colline](#), do quarto ato da ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini (“Vecchia zimarra, senti, io resto al pian, tu ascenderé”). A comadre não esconde seu estranhamento: “que voz, cumpade. Parece bisôro!”. O compadre concorda (“Num é, cumadre? Eu também pensei!”), mas logo explica: “o moço que vendeu disse que é voz de baixo”, fazendo alusão ao registro vocal do cantor. A comadre, num jogo de duplo sentido característico dos esquetes cômicos, entende tratar-se da voz do **lado de baixo** do disco, e diz: “Hum, é voz de baixo, é? Então vira a chapa!”, para que assim pudessem ouvir o lado de **cima**. Na face oposta, ouve-se a [ária de Frou Frou](#), personagem da opereta *La duchessa del Bal Tabarin*, de Carlo Lombardo (“Frou Frou del Tabarin / t’impongon la virtù, / pero sei sempre tu, Frou Frou”). Cantada num italiano incompreensível, andamento aceleradíssimo e timbre esganado, a canção é interrompida pelo compadre: “Para, para, porquêra dos quinto! Parece gato espremido, noss’sinhora!”. E acrescenta: “Quar, cumadre, moda bonita são só as nossa. A gente pega a viola numa noite de luar e começa ansim”:

Marica Chiquinha bamo
 Pelo centro do sertão
 Que a barra do seu vestido
 Chega-não-chega no chão
 E as trança do seu cabelo
 Martrata meu coração

A escolha das árias – uma de baixo, outra de soprano – tinha provavelmente a intenção de explorar a grande extensão vocal do cantor, humorista e ventríloquo Batista Júnior, que faz todas as vozes e sonorizações da gravação⁴. Mas ela revela também o repertório musical que então circulava na cidade São Paulo – a “capitar” onde o disco fora comprado⁵. Nesse ponto, duas características das canções citadas saltam aos olhos (e aos ouvidos): ambas eram cantadas em italiano, reforçando a forte presença do idioma na vida musical paulistana, e provinham do teatro, principal divulgador de canções nas primeiras décadas do século XX. Com efeito, entre 1914 e 1934, período áureo do teatro musicado em São Paulo, *La Bohème* foi encenada quase todos os anos na cidade, totalizando 90 representações (BESSA, 2012b). A famosa ária de Colline, frequentemente bisada nas récitas da ópera e presente no programa de recitais ao vivo e emissões radiofônicas, havia chegado ao Brasil em pelo menos duas gravações elétricas de 1927, uma na voz do francês Marcel Journet (disco Victor 1.135) e outra na do italiano Fernando Autori (disco Odeon 3.003)⁶. Já a *Duquesa do Bal Tabarin*, encenada pela primeira vez em São Paulo em 1916, totalizaria 194 representações até 1934 (BESSA, 2012b), sendo uma das operetas preferidas do público paulistano. Em 1925, nove anos após sua estreia na cidade, uma de suas árias mais

⁴ Humorista, cançonetista, ventríloquo e compositor, João Batista de Oliveira Júnior (Itapira, SP, 1894 – Rio de Janeiro, RJ, 1943) tornou-se conhecido, no final dos anos 1910, como parodista caipira, apresentando canções e conferências caracterizado de caipira.

⁵ Embora a palavra “capital” também designasse o Rio de Janeiro, é provável que, na gravação, ela se refira a São Paulo. Afinal, era no interior paulista, onde realizava frequentes excursões, que Batista Junior encontrava seu público cativo.

⁶ Os dois discos foram anunciados no jornal *O País* (AS ÚLTIMAS, 1927: 13). O anúncio do suplemento Odeon, que aparece na mesma página, reforça o “novo processo elétrico sem chiado”.

famosas, para tenor, foi gravada em português por Vicente Celestino, já então um destacado cantor de teatro (disco Odeon 122.766).

Ao mesmo tempo em que explora as canções que faziam sucesso no meio urbano, *Ô de Casa* as satiriza por meio do estranhamento do ouvinte rural, para quem a voz do baixo “parece bisôro”, e a do soprano, “gato espremido”. A essas músicas o compadre contrapõe uma “moda bonita”, expressando certa oposição valorativa entre as canções italianas e “as nossa” (pronome que pode se referir tanto a nós caipiras quanto a nós brasileiros). Tal oposição era um recurso recorrente no teatro musicado brasileiro, especialmente o paulista, que, desde pelo menos o final do século XIX, passou a representar a população de São Paulo por meio do confronto entre os personagens-tipo do caipira e do italiano. Segundo o pesquisador Miroel Silveira, a primeira revista de ano “tipicamente paulista”, *O Boato*, de 1898, já contrapunha essas duas figuras. Com texto de Arlindo Leal e música de Manoel dos Passos, a peça traz cenas cômicas nas quais o português macarrônico do imigrante provocava mal-entendidos com o caipira, atrapalhando sua comunicação (SILVEIRA, 1976: 111-117). O primeiro simbolizava a cultura “autêntica” do interior paulista, suas tradições transmitidas ao longo das gerações, enquanto o segundo representava a imigração massiva que supostamente descaracterizava a cultura do Estado.

Esse embate se prolongaria no século seguinte, aparecendo, por exemplo, na revista luso-brasileira *Fado e Maxixe*, de 1911, uma parceria do brasileiro João Phoca com o português André Brun. A peça trata das relações entre Portugal e Brasil, cada qual alegorizado por seu gênero musical mais representativo – respectivamente o Fado e o Maxixe, que eram também os *compères*⁷ da revista. Em visita ao Brasil, o Fado é apresentado aos diversos estados brasileiros, alguns dos quais se exibem ao forasteiro por meio de canções. Pernambuco entoava uma modinha do Norte, enquanto a Bahia requebra um maxixe. Já São Paulo, caracterizado como caipira, é exortado a cantar um cateretê, gênero rural paulista. Pouco à vontade, ele acaba por se confundir e mistura trovas de feição popular aos versos de algumas “romanzas” (como eram chamadas as árias de ópera), parodiando trechos da *Tosca*, de Puccini (“O dolci baci / O languide carezze”), e do *Rigolletto*, de Verdi (“La donna è mobile / qual piuma al vento”). A música italiana aparece, assim, como elemento estranho que vem deturpar a cultura e a memória locais:

BRASIL – Tu agora, São Paulo!

CAPITAL – Sim. São Paulo, que saia um cateretê.

S. PAULO – A que poder de tempo eu já não canto meus catereteze! Depois que começou a vir pra mim a imigração italiana, meu folte são só romanzas italianas.

MAXIXE – Quais romance nem quae tragédia! Deixe de luxo.

S. PAULO – Não é luxo. O que eu tenho, é medo de me confundir.

CAPITAL – Se te confundires, que mal faz? Não estamos nós em família?

S. PAULO – Tá bem, eu canto, mas se trocá as bola, a culpa é de vancês.

⁷ Espécie de mestre de cerimônias responsável por passar em revista os principais personagens e acontecimentos do ano anterior (no caso da revista de ano) ou apresentar os tipos e hábitos locais (no caso da revista de costumes), o *compère* funcionava como um fio condutor das revistas, que se caracterizavam pela sucessão de números independentes de música, dança e cenas cômicas. Outras convenções do gênero eram o uso de personagens-tipo (como o caipira e o italiano), alegorias (personificação de instituições, modas, acontecimentos ou ideias abstratas, como o jogo, a saia curta, a crise, o amor) e caricaturas (representações satíricas de figuras públicas da época), bem como a forte presença de música popular. Sobre o assunto, cf. Veneziano (1991).

Sou paulista sou da terra rósea
 Sou da terra que dá bom café
 Em riqueza, em progresso em trabaio
 Em trabaio em São Paulo ninguém passa o pé
 é, é, é, é
 Ó doce beijo, ó língua pra caretas
 E se agora o café tá pur baixo
 Que ele há de subir faço fé
 Se não dé em pantanas em droga
 O convênio, o convênio lá de Taubaté
 é, é, é, é
A dona é mole como o frio no vento (BRUN; PHOCA, s/d.: 32-33).

Sem dispor da partitura da peça, que infelizmente não foi encontrada, é difícil avaliar como soavam os versos do “cateretê” acima, que também não chegou a ser gravado. Contudo, pode-se inferir que as estrofes tenham sido encaixadas numa melodia de tango ou maxixe, gêneros cultivados no teatro de revista, ficando o caráter “caipira” da canção restrito ao emprego de um dialeto particular, caracterizado pela alteração de certos fonemas, (trabaio = trabalho, dé = der), bem como às referências às riquezas do interior (terra rósea, bom café). O que nos leva a essa inferência é a comparação com outros “cateretês” divulgados nas décadas de 1910 e 1920, que continuaram a ser apresentados nos palcos como a música mais representativa das populações do interior de São Paulo. Seu sucesso não se restringiu ao teatro, chegando também ao disco e à partitura impressa, ao lado de outros tantos gêneros identificados ao mundo rural paulista, como toadas, canções sertanejas, catiras, bate-pés, desafios etc. Nessas partituras e gravações, as representações do caipira se restringiam ao plano poético, já que, do ponto de vista musical, elas em quase nada se diferenciavam das canções ou dos gêneros de dança urbanos que então proliferavam nos palcos. É o que se percebe, por exemplo, em [Sô caminheiro](#), canção sertaneja⁸ gravada em 1920 por Américo Garrido, ator e cantor que, ao lado de sua esposa Alda Garrido, fazia sucesso no teatro de variedades representando tipos caipiras (Fig. 1). Referências ao mundo rural povoam a letra da canção, que faz uso do dialeto caipira (“cabocra”, “frô”, “pelas estrada”) e tem por tema o amor de um “caminheiro” (espécie de caixeiro viajante) por uma cabocla:

Não faz nada nada
 Em casa do Zé Pinhão
 Vi a rapaziada com as moça no paiol
 Dançava uma cabocra
 Que era linda como frô
 Sua vermelha boca
 Inté me fez pescadô
 [Refrão:]
 Sou caminheiro
 A vivê nas estrada
 Tenho dinheiro
 Pra minha amada

⁸ Embora o gênero identificado no selo do disco fosse “cateretê” (SANTOS *et al.*, 1982), a peça é anunciada na gravação como “canção sertaneja”, o que revela que os termos eram indistintamente empregados para designar composições identificadas ao ambiente rural.

catálogo da
CANÇÕES SERTANEJAS

DO REPERTÓRIO DOS DUETTISTAS SERTANEJOS



“OS GARRIDOS”

“OS GARRIDOS”

☺ ☺ ☺

Que Sódade!	M. Tupynambá . . .	1\$500
Sa Dôna	M. Tupynambá . . .	1\$500
Viola Cantadeira	M. Tupynambá . . .	1\$500
Canto Chorôdo	M. Tupynambá . . .	1\$500
Andoriê... Andoriá	X. X	1\$500
Na Piririca	Aureo Ferraz	1\$500
Fado à lua	Luiz Junior	1\$500
Sacy-Pêrêre	M. Tupynambá . . .	1\$500
Geada (a)	Sotero de Souza . . .	1\$500
Catira Francano	Modesto Tavares de Lima	1\$500
Nhô Djuca	Luiz Moreira	1\$500
Chico Manuel Nicolau	Luiz Moreira	1\$500
Chôra chôra chorôdo	Luiz Moreira	2\$000

Inderê - Indorô	Luiz Moreira	1\$500
Cumbuco e o balão	Luiz Moreira	1\$500
Pucha - Pucha	V. Costa	1\$000
Rolinha (a) Cantilena Carnavalesca	Raul Martins	1\$500
Cateretê Paulista, Dança dos caboclos	A. Ferraz	1\$500
Luar do Serão (o)	Catullo Cearense	1\$000
Pisando em Ovos	Carlos de Abreu	1\$500
Meu boi morreu (o) Arr. de Amor avacalhado, Samba	Luiz Moreira	1\$500
Chibá, Canto Roceiro	E. Bessa	1\$000
Oh lua cheia Arranjo de Fandanguassú, Tango da Muleta e o Guarda Civil	Luiz Moreira	1\$500
Assim... Assim...	P. Nimac	1\$500
Miau... miau...	P. Nimac	1\$500
Historia de uma violeta	P. Nimac	1\$500
Tanajura, Sambalacho	Raul Martins	1\$500
P'ra todo serviço	Raul Martins	1\$500
Pierrot, Tanguinho	M. Tupynambá	1\$500
Maricota sêe da chuva, Desafio	M. Tupynambá	1\$500



“OS GARRIDOS”

Estabelecimento Musical **Sotero de Souza**
EDITOR
Rua Libero Badaró, 135 - Telef. 4582 - S. PAULO

Fig. 1: Capa de partitura da série “Canções Sertanejas”, com repertório dos duetistas Os Garridos (Ed. Casa Sotero de Souza, s/d). Nela vemos os artistas em duas situações distintas: com traje de gala e caracterizados como caipiras.

Do ponto de vista musical, a canção pouco se difere dos tangos e maxixes em voga na época – a começar pela introdução do piano, que na mão direita traz o acompanhamento rítmico-harmônico da polca (o chamado “puladinho”: ♪ ♪ ♪ ♪ ♪) enquanto a esquerda toca uma variação da melodia das estrofes. Esta, marcada por arpejos e saltos, é típica da música instrumental urbana, sendo a tonalidade menor o principal (se não o único) elemento musical associado ao meio rural (Fig. 2). O refrão, em tonalidade maior e com ritmo bastante sincopado, também traz um contorno melódico típico do maxixe, característica reforçada pela mão esquerda do piano, executa o clichê rítmico-harmônico já apresentado na introdução.



Fig. 2: Introdução de *Sô caminheiro*, transcrita com base na gravação em disco.

Retornando à cena cômica gravada por Batista Junior, pode-se afirmar que ela se vale de um imaginário que imperava no teatro havia mais de duas décadas, o qual se baseava não só na oposição entre o italiano e o caipira, mas também em certas representações poéticas deste último, caracterizadas por imagens sugestivas da vida e das pessoas do interior (o sertão, a barra do vestido que quase chega ao chão, o cabelo trançado) e pelo dialeto particular (“bamo”, “as trança”, “martrata”). Porém, as representações sonoras presentes na gravação contêm características que a diferenciam da música até então divulgada em discos e partituras. Embora preserve certa impositação teatral, com um suave vibrato e uso de voz de cabeça nos agudos, Batista Junior procura cantar a moda de forma mais leve e natural que as árias em italiano. Para tanto, se vale de uma articulação quase desligada e de sutilíssimos portamentos de tom ou semitom que imitam a entoação caipira nos 2º, 5º e 6º versos (“Pelo centro do sertão [...] que as trança do seu cabelo / martrata meu coração”). Tais recursos ficam mais evidentes se comparados àqueles empregados pelo cantor na interpretação da modinha *Não estou embriagado*, gravada no lado oposto do mesmo disco, na qual predomina uma impositação teatral. Ainda no tocante à interpretação, o piano acompanhante reproduz a melodia do cantor, tocando-a em terças paralelas, recurso que procura mimetizar o cantar caipira ou o acompanhamento da viola, em geral também terçado. Distancia-se, assim, do acompanhamento típico das canções caipiras que imperavam até então, nas quais o piano executava as fórmulas rítmico-harmônicas típicas do tango ou do maxixe, a exemplo da gravação de *Sô caminheiro*. Do ponto de vista fraseológico, a linha melódica caminha por graus conjuntos, afastando-se da fraseologia das danças urbanas, em que predominam os saltos, além de terminar no terceiro grau da escala (sol na tonalidade de Mi₃). Isso produz um efeito suspensivo que convida à repetição, de modo que outros versos poderiam ser acrescidos *ad infinitum* à mesma melodia, numa composição cíclica que remete aos cantos tradicionais ritualísticos ou de trabalho (Fig. 3).



Fig. 3: Transcrição da melodia da “moda bonita”, cantada por Batista Junior na gravação de *Ô de casa*.

A nova tecnologia de gravação foi, provavelmente, um fator determinante na mudança interpretativa do cantor. Afinal, a capacidade do microfone elétrico de captar sons de pouca amplitude permitiu o abandono da impositação teatral e, a partir de então, mesmo vozes pequenas

e efeitos sutis de variação interpretativa passariam a ser gravados com precisão. Mas, além da inovação tecnológica, outros fatores vieram modificar as representações sonoras do caipira. Naquele mesmo abril de 1929, a Columbia havia introduzido no mercado paulista uma série inovadora de discos. Conhecidos como “série vermelha”, em função da cor de seus selos, eles registravam pela primeira vez “caipiras de verdade” cantando músicas do interior. As chapas haviam sido produzidas pelo humorista e escritor Cornélio Pires, que, desde a década de 1910, se tornara conhecido do público paulista contando anedotas caipiras e apresentando, nos palcos, duplas de violeiros e cantadores do interior. Junto com alguns desses músicos, ele formou em 1929 sua Turma Caipira, com a qual gravou a série de discos. Essas gravações trariam sensíveis mudanças nas representações sonoras dos caipiras, influenciando, talvez, a “moda bonita” de *Ô de casa*.

Alguns estudiosos atribuem a Cornélio Pires e sua Turma Caipira a responsabilidade pelo surgimento de um novo gênero fonográfico, inspirando a formação das inúmeras duplas sertanejas que, nas décadas seguintes, fariam sucesso no disco e no rádio. A ênfase desses autores recaiu sobre os limites impostos ao gênero pela fonografia, que limitaria a duração da canção caipira aos três minutos comportados em cada lado dos discos de 78 RPM, retiraria dela seu caráter comunitário ritualístico e/ou festivo e imporia como temática o sertão, que “não é mais o campo concebido pelo campo, mas o campo concebido pela cidade” (MARTINS, 1990: 15). No entanto, como veremos a seguir, das primeiras gravações de Cornélio Pires até a sedimentação do gênero musical conhecido como caipira ou sertanejo, houve mudanças significativas em seu padrão poético e sonoro. O que se propõe nesse artigo é que, para além das limitações impostas pela fonografia, esse novo gênero foi igualmente moldado no bojo de intensas disputas identitárias que vinham sendo travadas no teatro musicado.

A musicalidade caipira nos palcos

Explorada nos palcos brasileiros ao longo de todo o século XIX, tanto no teatro declamado como no musicado, a figura do caipira era quase sempre caracterizada por seu aspecto cômico. Em peças ambientadas no meio urbano, o interiorano rico de passagem pela capital – em geral, um mineiro ou paulista – era satirizado por sua inadequação à vida e aos costumes da cidade. É o que se nota, por exemplo, nas comédias *Um sertanejo na Corte* (1837), de Martins Pena, e *Tipos da atualidade* (1862), de França Junior, ou ainda na burleta *A Capital Federal* (1897), de Artur Azevedo. Já as peças ambientadas nos arrabaldes rurais do Rio de Janeiro, como a comédia *Juiz de paz na roça* (1838), de Martins Pena, ou a opereta-paródia *Orfeu na Roça* (1868), de Francisco Correia Vasques, satirizavam os hábitos e costumes roceiros (dos caipiras pobres) que não deixavam de refletir, de certo modo, aspectos da própria corte⁹.

Nas primeiras décadas do século XX, porém, o apelo ao ridículo começou a ceder espaço a uma representação positiva ou mesmo idealizada do caipira, na qual a música desempenhava um papel determinante. Esse processo, que tem seu epicentro em São Paulo, mas também pode ser observado no Rio de Janeiro e em outros estados brasileiros, chega ao auge entre o final da década de 1910 e o início da seguinte, tendo como marco a encenação na capital paulista, em 1917, da comédia regional *A Caipirinha*, de Cesário Mota Junior. Escrita em 1880, a peça foi

⁹ Sobre as representações dos caipiras nos palcos, cf. Melo (2007) e Almeida (2011).

montada no mesmo ano por amadores de Capivari (cidade natal do autor), mas logo caiu no esquecimento (ALMEIDA, 2011: 14). Seu enredo gira em torno das desventuras da órfã Maroca, que, após perder a mãe, passa a viver com o avô no Sítio Ave Maria. Contudo, uma ordem judicial a separa de seu progenitor, obrigado-a a viver como agregada na casa de um fazendeiro que tem fortes vínculos com a cidade. “Ornada de trovas sertanejas”, conforme anunciado na imprensa da época, a peça não só descreve hábitos e costumes do interior de São Paulo – como o mutirão, a religiosidade, os “causos”, o truco e, é claro, a música –, como também inaugura uma tradição representativa na qual o roceiro é identificado como bom e justo, em oposição aos tipos cínicos e degenerados do meio urbano (ALMEIDA, 2011).

Remontada pela Companhia Dramática de São Paulo em 1917, no Teatro Boa Vista, da capital, *A Caipirinha* obteve grande sucesso de crítica e público, atingindo 43 representações em uma só temporada (BESSA, 2012b), cifra bastante elevada para um gênero declamado¹⁰. Dois fatores contribuíram para seu resgate, mais de trinta anos após a primeira encenação: de um lado, o “gosto pelo exótico nacional” (TINHORÃO, [s.d.]: 33), que na década de 1910 pôs em moda o folclore e trouxe a cultura “sertaneja” para o centro do universo do entretenimento; de outro, a emergência na cidade de São Paulo de uma espécie de “nacionalismo paulista”, que atingiu seu ápice entre 1914 e 1919, durante a administração municipal de Washington Luís (SALIBA, 2004). Desde a derrota na campanha civilista¹¹, os paulistas vinham tentando resgatar sua hegemonia no país não só por meio de medidas administrativas, mas também pela construção de narrativas históricas que projetavam os bandeirantes à posição de verdadeiros heróis nacionais, responsáveis pela ampliação das fronteiras e ocupação do território brasileiro. Foi também nesse contexto que se criaram o brasão e o lema da bandeira da capital paulista, *Non Ducor, Duco* (“Não sou conduzido, conduzo”), reflexo do protagonismo que a cidade buscava diante do país. Nesse processo, o caipira passou a ser identificado como herdeiro quase direto dos bandeirantes, depositário de uma cultura ligada à terra e às tradições paulistas – visão que se perpetuará nas décadas seguintes, inclusive no meio acadêmico¹². Não por acaso, o aspecto d’*A Caipirinha* mais elogiado pela crítica foi seu caráter “genuinamente paulista: as personagens são paulistas; e o meio em que decorre a ação é inteiramente paulista. Tudo paulista, inclusive o seu autor” (*A CAIPIRINHA*, 1917: 3).

A nova tradição inaugurada com *A Caipirinha* não substituiu a antiga tradição cômica de representação do caipira, mas passou a coexistir com ela, às vezes de forma fusional. De fato, mesmo quando provocavam o riso, os tipos do interior passaram a ser associados a uma “cor local”, a certa essência regional – ou mesmo nacional – que vinha sendo buscada por literatos e folcloristas. No teatro musicado, a representação dessa essência deu origem a um novo gênero, identificado como “opereta sertaneja”, “burleta sertaneja” ou, simplesmente, “sertaneja” (BESSA, 2012a: 207). Sua criação foi fruto de uma estratégia de marketing: inspirado pelo sucesso de *A Caipirinha*, o empresário José Gonçalves, arrendatário do Teatro Boa Vista, instituiu em 1918 um

¹⁰ Uma peça declamada costumava ter, em média, de 2 a 6 representações numa temporada. Nos anos seguintes, entre 1918 e 1921, *A Caipirinha* teria outras 26 representações, e, em 1928, seria adaptada ao gênero sainete, então em moda (BESSA, 2012b).

¹¹ Campanha de apoio à candidatura de Rui Barbosa à Presidência da República em 1910, em chapa civil que tinha como vice o presidente do estado de São Paulo, Albuquerque Lins. Opunha-se à chapa do militar Hermes da Fonseca, que saiu vencedora.

¹² Em seu estudo inaugural sobre a cultura caipira, Candido (2003) deixa transparecer essa visão, identificando – sem o tom laudatório do discurso oficial – o bandeirante como o “caipira do passado” (2003: 46).

concurso de peças musicadas de assunto regional, com o intuito de fomentar a produção local. Gonçalves também era empresário da Companhia Arruda, dirigida pelo famoso ator Sebastião Arruda, que desde o início da década de 1910 vinha fazendo sucesso nos palcos de São Paulo representando o tipo (cômico) do caipira. O concurso, portanto, tinha um duplo atrativo: além de receber uma quantia em dinheiro, os autores das peças vencedoras teriam a honra de vê-las encenadas pela trupe. Foi assim que, num período de menos de dois anos (entre 1918 e 1919), foram apresentadas na cidade oito sertanejas, todas encenadas por companhias paulistas (Arruda, João Rodrigues, Gonçalves) e escritas por autores locais.

A moda sertaneja nos palcos perdurou nos anos seguintes. Ao longo dos anos 1920 e início dos 1930, subiram aos cartazes de São Paulo diversas peças do gênero, algumas delas de autores cariocas ou radicados no Rio de Janeiro (como Viriato Corrêa, Victor Pujol, Catulo da Paixão Cearense, Olympio Nogueira) e estreadas na cidade por companhias forasteiras, o que revela a proliferação do gênero para além das fronteiras do estado¹³. No total, entre 1920 e 1933, foram encenados outros 24 títulos de peças sertanejas na capital paulista, todas recheadas de canções e danças associadas ao mundo rural. Vale ressaltar que raríssimos vestígios das músicas compostas para essas peças sobreviveram ao tempo, já que poucas delas chegaram a ser gravadas em disco e a maioria dos manuscritos musicais se perdeu, restando apenas algumas partituras impressas, então comercializadas de forma avulsa, que nos serviram de fonte. Embora esse tipo de documento não nos permita recuperar a performance das canções, ele nos ajuda a identificar certos elementos musicais e poéticos que eram associados ao caipira.

De maneira geral, o conjunto de partituras encontradas pode ser dividido em dois grupos. Um deles, mais numeroso, traz canções que não se diferenciam musicalmente de outros gêneros divulgados no teatro, como o tango ou o maxixe. Seu principal traço distintivo são as letras, que constroem imagens idealizadas do campo e de seus habitantes. É o caso do tango sertanejo *Cabocla apaixonada*, integrante da opereta regional *Maria bonita*, encenada em São Paulo em 1923, pela companhia Teatro Sertanejo. Com versos de Gastão Barroso e música de Marcello Tupinambá, dois importantes nomes do teatro musicado de São Paulo, a canção foi editada em partitura pela Campassi e Camin, de São Paulo, e [gravada](#) em 1927 por Gastão Formenti, no Rio de Janeiro.

Tanto na partitura como na gravação, o acompanhamento da melodia é feito por um padrão rítmico-harmônico característico da música urbana, apelidado por Mário de Andrade de “brasileirinho” (♩♩♩♩), estando presente tanto no tango quanto no maxixe (Fig. 4, em vermelho).

¹³ Diversas peças sertanejas escritas por autores cariocas tinham o Nordeste brasileiro (e não o interior de São Paulo) como cenário. A maioria, contudo, se passava num “sertão” indeterminado, podendo ser adaptada a diferentes contextos dependendo de onde fosse encenada. É o caso da opereta *Flor do Hindustão*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, que no Rio teve música de Roberto Soriano, e, em São Paulo, de Marcello Tupinambá.

Fe - re mais do que se fosse U-ma quei-xa dis-far - çada Es-se can-to lin-do e

Piano

doce da ca- bo-cl'a - pai-xo - nada É o can-to da sau-da-de Qu'en-che de má-go'a o co-ra

ção E que so - no - ra in - va - de Da ca - bo - cla o co - ra - ção

Fig. 4: Parte A de *Cabocla apaixonada* (transcrição baseada em TUPYNAMBÁ; BARROSO, [s.d.]).

Na gravação, o violão acompanhante não só executa a “síncopa característica” que aparece na mão esquerda da partitura para piano, como adiciona a ela as “baixarias” típicas do choro. A linha melódica também apresenta traços da música urbana carioca, especialmente seu ritmo sincopado, reforçado na interpretação de Gastão Formenti, que replica a figura sincopada do início da parte A em todas as frases que se seguem (Fig. 5).

Fe - re mais do que se fosse uma quei - xa dis - far - ça da

Fig. 5: Transcrição da melodia cantada por Gastão Formenti na gravação de *Cabocla apaixonada*.

Outro elemento melódico característico da música urbana carioca, derivada menos do canto do que da música instrumental urbana, são as figuras harpejadas seguidas de notas rebatidas, que aparecem no refrão da canção (Fig. 6, em azul).

Fig. 6: Refrão da canção *Cabocla apaixonada* (transcrição baseada em TUPYNAMBÁ; BARROSO, [s.d.]).

O ar “sertanejo” da composição é criado pelo andamento, mais lento que o dos tangos e maxixes, e pela letra, que traz elementos ligados ao sertão (a cabocla, a audição de seu canto ao luar) e contrapõe imagens do sertão e da cidade (“O amor que na cidade / Ninguém acredita mais / No sertão é tão verdade / Como o lírio dos beirais”). Não há na composição, portanto, qualquer esforço para se criar representações sonoras típicas do caipira ou sertanejo.

O segundo grupo de partituras reúne composições que, mesmo mantendo a fórmula rítmica do maxixe no acompanhamento instrumental, apresentam linhas melódicas mais próximas de um canto recitado¹⁴. Suas letras imitam o falar caipira e ilustram cenas cotidianas do mundo rural, geralmente em primeira pessoa. É o caso de *Carro cantadô*, canção sem identificação de gênero que integrou a peça *Cenas da roça*, de Arlindo Leal, estreada em 1919. Com versos do autor da peça e música de Optaciano Delgado¹⁵, ela descreve uma cena cotidiana vivida por um carreiro, figura típica do universo caipira, responsável pela condução dos carros de bois que transportam alimentos e outros produtos rurais aos núcleos urbanos, trazendo de lá mercadorias. Composta em forma binária (estrofe e refrão, aqui denominados A e B), a canção traz uma letra em primeira pessoa, cujos verbos, no tempo presente, descrevem a camaradagem do condutor de carro de bois para com os tropeiros que chegam do sertão, abrindo-lhes caminho para que passem com suas tropas, como se nota na parte A. Nessa primeira parte (Fig. 7), a melodia procura mimetizar de modo mais realista a musicalidade do homem do campo, usando elementos característicos do cantar caipira, como a insistência no mesmo tom (a nota ré, quinto grau da tonalidade de sol maior) e a condução da melodia por graus conjuntos, com poucos saltos. A letra também reforça essa intenção mimética, por meio do uso de um léxico próprio do caipira (“Quâno”, “guinchá”, “parcêro”, “junto as guia c’o ferrão”). É difícil avaliar se as colcheias, todas idênticas na partitura, eram ou não pontuadas na performance da canção, produzindo assim um

¹⁴ Mário de Andrade chamou atenção para a oralidade presente na música caipira, cuja linha melódica “é no sentido mais legítimo do termo, um recitativo” (ANDRADE, 1989: 345).

¹⁵ Pianista e regente de orquestra, Optaciano Delgado é um dos desconhecidos músicos paulistas que, nos anos 1920, compuseram o repertório então identificado como “caipira”.

ritmo mais sincopado. Outro aspecto que chama atenção é o acompanhamento feito pela mão direita do piano, que dobra a melodia do canto em terças paralelas, mimetizando o canto duetado dos caipiras.

Fig. 7: Parte A de *Carro Cantadô*, de Optaciano Delgado (transcrição baseada em DELGADO; LEAL, [s.d.]).

O canto é interrompido por uma fala do carreiro, que conversa com seus bois:

Corisco! Fasta, marváo, fasta! Êta mundo! Que horrô de tropa... Nossa senhora! Fasta Barroso, fasta!¹⁶

¹⁶ A canção apresenta duas outras intervenções faladas, ao final de cada uma das repetições da parte A. Fala após a Repetição I: “Bôas-tarde, minha gente! Bôas-tarde. Cheguei mêmeo em hora. As incumenda tá tudo

Logo depois, o coro entoa o refrão, que retoma com pequenas variações a segunda frase melódica da parte A. Em seguida, o coro, em vocalize ou *bocca chiusa*, imita o som produzido pelos carros de boi (Fig. 8).

CORO (imitando o chiar do carro)

Fig. 8: Trecho coral da partitura *Carro cantadô*, de Optaciano Delgado.

O que mais chama atenção nessa canção, portanto, é seu caráter **descritivo**, que não só narra o encontro do carreiro com os tropeiros e os moradores do arraial, mas também mimetiza as sonoridades próprias do campo, como o som das rodas do carro de boi e o canto recitativo do caipira. Além disso, o uso da primeira pessoa remete ao recurso das “coplas de apresentação” do teatro da revista, versos em que cada personagem se apresentava à plateia anunciando seu nome, seus gostos, suas características físicas e morais etc. A letra, portanto, não traz a voz **do** caipira, mas sim um discurso **sobre** o caipira – recurso, aliás, recorrente entre os personagens-tipo do teatro. Vejamos como a música caipira gravada vem alterar e se apropriar dessa tradição.

Turma Caipira Cornélio Pires

As gravações de Cornélio Pires, como já foi dito, alteraram profundamente as representações sonoras dos caipiras que vinham sendo difundidas nas cidades até então. Entre abril de 1929 e 1932¹⁷, o humorista e sua turma gravaram 96 fonogramas, que resultaram em 52 discos¹⁸ agrupados em cinco séries: Folclórica, Regional, Serenatas, Patriótica e Humorística, esta última contendo anedotas caipiras contadas pelo próprio Cornélio. As séries Folclórica e Regional (identificadas, respectivamente, em azul e vermelho na Tab. 1) interessam-nos mais diretamente, pois trazem canções identificadas ao universo caipira (49 no total), cujas sonoridades foram se

ahi... Oia só! Não esquercí de nada... O lenço vremeio de nhá Chica, o pito de nhá Corá, o rosâro de nhá Benta. Oia, só!”. Fala após a Repetição 2: “Té a vorta, minha gente, té a vorta. As incumenda vem logo, se Deus quizé. Eu sô cabra de palavra. Té a vorta, meu povo, té a vorta. Eh! lá Marvarisco! Puxa Barroso!... Puxa! Bâmo vê... Eh! lá Corisco!”.

¹⁷ Embora Discografia Brasileira (SANTOS et al., 1982) informe que a primeira tiragem de discos da Turma Cornélio Pires saiu em maio de 1929, uma notícia do *Diário Nacional* de 28 de abril afirmava que os discos haviam sido lançados na semana anterior. Nem a imprensa nem a Discografia informam a data das últimas gravações da Turma Caipira, mas o fato de elas tratarem da Revolta Constitucionalista nos leva a inferir que os discos tenham sido lançados no segundo semestre de 1932.

¹⁸ Cada disco trazia dois fonogramas, um de cada lado, quatro deles com reedições de fonogramas já lançados em outras chapas.

transformando ao longo do tempo. A elas se somam duas canções da série Humorística (em verde na Tab. I), uma da série Serenatas (em marrom), uma da Patriótica (em roxo) e cinco sem identificação de série (em preto).

No total, a Turma Caipira Cornélio Pires gravou 58 canções na Columbia. Para identificar e ordenar as mudanças perceptíveis nos fonogramas, não recorremos ao número de série dos discos, impresso em seus selos (os quais indicam a ordem em que as gravações foram lançadas), mas sim à numeração das matrizes (que indicam a sequência em que os fonogramas foram gravados, a qual não necessariamente corresponde à ordem de lançamento). Levando em conta essa numeração, foram identificadas 15 levas de gravações, lançadas no mercado em pelo menos nove ocasiões diferentes (Tab. I).

Leva	Matriz	Nº de série – Título (gênero)	Intérpretes	Lançam.
1	380104	20005 - Danças regionais paulistas (desafio)	Turma Caipira Cornélio Pires	05/1929
	380105	20004 - Desafio entre caipiras (cururu)		
	380106	20004 - Verdadeiro samba paulista (samba paulista)		
2	380258	20007 - Moda do pião (m. de viola)	Cornélio Pires	10/1929
	380259	20006 - Jorginho do sertão (m. de viola)		
	380260	20009 - Triste abandonado (m. de viola)		
3	380284	20008 - Mecê diz que vai casá (m. de viola)		(1930?)
	380285*	20052 - Vou casá com cinco muié (m. de viola)		
	380286*	20052 - Vancê é um pancadão (m. de viola)		
4	380475	20014 - Cateretê paulista (cateretê)	C. Pires e Arlindo Santana	12/1929
	380476	20013 - Moda da revolução (m. de viola)		
5	380498	20015 - O bonde camarão (m. de viola)	C. Pires, Mariano e Caçula	
	380499	20015 - Sô cabocro brasileiro (m. de viola)		
	380500	20014 - Nitinho Soares (m. de viola)		
6	380513	20018 - Triste apartamento (m. de viola)	C. Pires, Antônio Godoy e Mulher	02/1930
	380515	20016 - Naquela tarde serena (contradança mineira)		
	380516	20023 - A minha garcinha branca (toada)		
	380517	20017 - Sabiá me fais chorá (contradança mineira)		
	380518	20019 - Bate-palma (contradança mineira)		
	380519	20019 - Na asa de um beja-flô (m. de viola)		
	380520	20028 - Coração amargurado (m. de viola)		
	380521	20029 - Campo ferroso (m. de viola)		
380522	20018 - Purfiando (desafio)	05/1930		
				07/1930

Tab. I: Levas de gravações da Turma Caipira Cornélio Pires, ordenadas pelo número de matriz. As cores indicam as séries: Folclórica, Regional, Serenatas, Patriótica, Humorística, Indefinida¹⁹.

¹⁹ Os números de matriz (exceto os identificados com *, informados por pesquisador que consultou o material fonográfico) e as datas de lançamento baseiam-se em Santos *et al.* (1982) e na imprensa da época.

Leva	Matriz	Nº de série – Título (gênero)	Intérpretes	Lançam.
7	380559	20017 - A briga dos véio (m. de viola)	C. Pires, Mariano e Caçula	02/1930
	380561	20020 - Toada de cateretê (caterê)		
	380562	20016 - Toada de Cururu (contra-dança mineira)		
	380563	20020 - Toada de samba (samba)		05/1930
	380560	20022 - Bigode raspado (m. de viola)		
	380564	20023 - Toada de cana-verde (toada)		C. Pires, A. Godoy e Mulher
8	380571	20021 - Situação encrencada (m. de viola)	C. Pires e Caipirada Barretense	02/1930
	380572	20021 - Escoiando noiva (m. de viola)		05/1930
	380573	20024 - Recortado goiano (recortado goiano)		
9	380692	20026 - O Zepilin (m. de viola)	C. Pires e João Negrão	07/1930
	380693	20026 - O submarino (m. de viola)		
	380694	20028 - Moda do Rio Tietê (m. de viola)		
	380695	20030 - O leilão das moça (m. de viola)		
	380696	20029 - Moda da Mariquinha (m. de viola)		
	380697	20030 - Jardim florido (m. de viola)		
10	380771	20031 - A incruziada (canção toada)	C. Pires, Maracajá e Os Bandeirantes	08/1930
	380772	20033 - Cantando o aboio (s/ gênero)		
	380773	20032 - Aguenta Maneco (s/ gênero)		
11	380793	20034 - O caboclo apanha (s/ gênero)	C. Pires, Zé Messias e Parceiros	09/1930
	380794	20034 - Passa morena (contradança mineira)		
	380795	20032 - Folia de reis (s/ gênero)		
	380796	20033 - Toada de mutirão (toada de mutirão)		
	380797	20031 - Boiada cuiabana (s/ gênero)		
12	380841	20039 - O meu burro saudoso (m. de viola)	C. Pires, Mariano e Caçula	09/1930
	380842	20035 - O jogo de bicho (m. de viola)		
	380843	20035 - Armida (modinha ao violão)		
	380853	20036 - Futebol da bicharada (m. de viola)		
13	380854	20039 - Será os impossível! (modinha de violão)	C. Pires, Bico Doce e sua Gente do Norte	(1930?)
	380918	20045 - Recrutamento (sambinha estilo do norte)		
	380(?)	20042 - Galo sem crista (batuque do norte)		
14	380(?)	20044 - Gavião de penacho (embolada)	C. Pires J. Eugênio e Grupo	(1930?)
	380(?)	20044 - Que moça bonita (variação de samba)		
15	380923	20047 - Legionários, alerta! (marcha)	C. Pires, Mariano e Caçula	(1930?)
	380926	20046 - O meu viva eu quero dá (m. de viola)		
	380927	20046 - Se os revotoso perdesse (m. de viola)		

Tab. I (cont.): Levas de gravações da Turma Caipira Cornélio Pires, ordenadas pelo número de matriz. As cores indicam as séries: Folclórica, Regional, Serenatas, Patriótica, Humorística, Indefinida.

Na primeira leva, foram registradas três canções da série Folclórica: *Desafio entre caipiras* (nº 20.004), *Verdadeiro samba paulista* (nº 20.004) e *Danças regionais paulistas* (nº 20.005). Sua grande inovação foi o emprego de vozes “naturais”, sem imitação nem vibrato, mas com grande projeção e timbre cortante. No mais, as gravações não se afastam muito do padrão que se ouvia na fonografia até então. Em todas elas, a base do acompanhamento é feita por violão e percussão. As duas primeiras trazem um canto solista em alternância com o coro, e só na terceira se ouve o canto duetado em terças paralelas, característico da tradição caipira. Nas três canções,

especialmente nas duas primeiras, ouvem-se nos baixos do violão certos clichês típicos do maxixe, como o exemplo transcrito na Fig. 9.



Fig. 9: “Baixarias” feitas pelo violão na introdução da gravação de *Desafio entre caipiras*.

As melodias das canções também são muito próximas às dos gêneros urbanos que circulavam nas grandes cidades brasileiras. As estrofes de *Desafio entre caipiras*, por exemplo, são cantadas sobre dois arpejos descendentes de dominante e tônica (Fig. 10), um clichê característico da música instrumental urbana²⁰.



Fig. 10: Melodia das estrofes de *Desafio entre caipiras*.

Não se pretende, com essas observações, deduzir que a música dos “caipiras de verdade” de Cornélio Pires fosse mero arremedo da música urbana carioca. Ao contrário, como já demonstraram alguns pesquisadores, as trocas e influências entre os mundos rural e urbano eram mútuas e contínuas, sendo difícil determinar a origem e a direção desses influxos²¹. A questão fundamental é que, do ponto de vista das sonoridades, os primeiros fonogramas da série vermelha não traziam nada de radicalmente novo ou exclusivo do mundo rural. O elemento que mais aproximava as gravações de um universo “caipira” eram suas letras, formadas pela justaposição de quadras populares de transmissão oral, algumas delas já recolhidas por folcloristas no final do século XIX e início do XX. As primeiras estrofes de *Desafio entre caipiras*, por exemplo (“Seu caboclo cantador / Faz favor de me dizer / No alto daquele morro / Quanto capim pode ter // Seu caboclo cantador / Vou falar o que tem de sê / No alto daquele morro / Tem o capim que nasceu”), trazem versos populares disseminados, com algumas variações, por diferentes regiões do Brasil²². Mas o uso de trovas ou quadras de origem folclórica na música gravada não era um recurso novo; já aparecia em sambas como *Pelo Telefone* (1917) e no repertório de artistas de teatro, como se nota na gravação do “batuque paulista” *Chico, Mané, Nicolau* pela atriz Abigail Maia. O que se depreende dessas primeiras gravações, portanto, é que elas davam continuidade a

²⁰ Com pequenas alterações, esse clichê pode ser ouvido, por exemplo, na introdução instrumental do maxixe *Caruru*, de João Thomaz e Donga, gravado pelos Oito Batutas em 1923 e disponível no site do Instituto Moreira Salles (CARURU, 1923).

²¹ José Geraldo Vinci de Moraes discute o atravessamento cultural entre a música dita folclórica e a popular ao resgatar reminiscências de sambas urbanos e sambas-canções nos registros da Missão de Pesquisas Folclóricas realizada por Mário de Andrade em 1938 (MORAES, 2010).

²² A exemplo das quadras recolhidas por Afrânio Peixoto em suas *Trovas populares brasileiras*: “Ó seu moço inteligente, / Faça favor de dizer: / Em cima daquele morro / Quanto capim pode ter? // Se o raio não queimou. / Se o gado não comeu, / Em cima daquele morro / Tem o capim que nasceu” (PEIXOTO, 1919: 39).

uma velha tradição fonográfica, ao mesmo tempo em que lhe introduziam, sutilmente, sonoridades novas.

É só na segunda leva de discos da Turma Caipira, lançada em outubro de 1929, que se percebem diferenças sonoras sensíveis em relação às anteriores. É nela que aparece, pela primeira vez na fonografia brasileira (FAUSTINO; GARCIA, 2016), o gênero moda de viola, que predominaria entre os fonogramas gravados pela trupe. Os discos introduzem também a viola caipira, bem como o uso sistemático do canto duetado em terças. Foram quatro as canções gravadas nessa segunda tiragem, todas modas de viola: *Jorginho do sertão* (n° 20.006), *Moda do pião* (n° 20.007), *Mecê diz que vai casá* (n° 20.008) e *Triste abandonado* (n° 20.009). Para além das convenções formais do gênero, já analisadas por Faustino e Garcia (2016)²³, o que salta aos ouvidos nessas gravações é o caráter indeciso da melodia e da progressão harmônica, aspecto para o qual Mário de Andrade já havia chamado atenção no verbete “Moda”, de seu *Dicionário Musical Brasileiro*:

Notar que a linha melódica das modas é eminentemente improvisatória, no sentido mais musical da palavra. [...] Há por assim dizer uma preguiça de melodizar nelas. Por mais fixas que sejam suas linhas melódicas, repetindo-se exatamente de estrofe a estrofe, a indecisão da linha, da evolução harmônica, a moleza de movimento tornam eminentíssimamente vaga, improvisatória, quase oratória (ANDRADE, 1989: 343).

As quatro gravações da segunda leva de discos de Cornélio Pires inauguram a chamada série Regional. A partir de então, a maioria das canções gravadas pela trupe integraria essa série (40 no total, contra apenas nove da série Folclórica), o que nos leva a conjecturar sobre os critérios de classificação das gravações. Por folclore, entendia-se qualquer manifestação cultural de transmissão oral e origem remota, a qual, muitas vezes, podia ser encontrada em diversas regiões do país. Não por acaso, uma das quadras da cana-verde registrada no fonograma *Danças regionais paulistas* aparece igualmente no cancionário gaúcho²⁴. Já a música regional era considerada específica de uma determinada comunidade ou local. Isso explica, por exemplo, por que *Jorginho do sertão*, que Cornélio Pires anuncia na gravação como “folclore paulista”, integra a série Regional, e não a Folclórica: seu atributo principal é ser de São Paulo. Numa época em que o nacional era identificado à soma das diversas manifestações regionais do país, a ênfase na música típica do estado vinha ao encontro do “nacionalismo paulista” mencionado anteriormente, na medida em que especificava a contribuição de São Paulo para a construção da nação.

²³ Entre essas convenções, destacam-se o caráter narrativo da letra, marcada pela presença do levante (introdução da narrativa), do baixão (preparação para o desfecho) e da declamação (suspensão da música para introdução de parte falada); o uso do recortado (forma harmônica e ritmada de tocar a viola) entre as estrofes; a presença de um solo de viola na introdução instrumental, o qual pode ser recortado ou ponteadado (dedilhado).

²⁴ Trata-se dos versos “Laí lalai/Depois de dizê não nego/Depois de jurá bandeira/Morro seco e não entrego”, que aparece com pequenas variações no *Cancioneiro Guasca* de Simões Lopes Neto: “Eu sou aquele que disse:/— Depois de dizer, não nego! —/achando amor do meu gosto,/Morro seco e não me entrego!” (LOPES NETO, 1960: 38). Silvio Romero também coligiu versos semelhantes no Rio Grande do Sul: “Eu fui aquele que disse, /E depois de dizer não nego, /Que achando amor de meu gosto, /Morro secco e não me entrego” (ROMERO, 1883: 291).

Tal discurso já podia ser notado nas primeiras apresentações públicas da Turma Caipira Cornélio Pires, realizadas no Cinema Paulistano, em São Paulo, pouco antes das primeiras gravações em disco. Na ocasião, as apresentações do grupo foram bastante elogiadas pela imprensa paulistana, que as contrapunha tanto à música estrangeira (por seu caráter nacional) e carioca (por seu caráter regional) quanto ao “arremedo” da cultura caipira que costumava ser levado aos palcos paulistanos por artistas de variedades como Batista Junior ou atores como Sebastião Arruda. Em março de 1929, o jornal *Correio Paulistano* recomendava as apresentações de trupe, afirmando que “as nossas músicas falam mais à nossa alma do que os motivos importados de outros povos” (TURMA, 1929: 8). Já o *Diário Nacional* reforçou a especificidade regional da música tocada pela trupe: “a modinha brasileira conhecida na nossa capital, tem um quê profundamente carioca; e Cornélio Pires quer mostrar aos paulistanos como cantam os serenateiros verdadeiramente paulistas, em dueto: para essa demonstração trará dois serenateiros do interior” (CORNÉLIO, 1929: 12). O jornal também ressaltou o caráter “genuíno” dos caipiras de Cornélio Pires, afirmando que “a nossa plateia vai ter ocasião de conhecer o verdadeiro regionalismo paulista, tão diferente desse falso regionalismo que por aí anda” (A TURMA, 1929: 6).

Mas retornemos às gravações de Cornélio Pires na Columbia. Nas levas de discos subsequentes, é possível perceber transformações tanto poéticas como sonoras nas canções, muitas delas mediadas pelas representações dos caipiras que vinham sendo divulgadas nos palcos.

Nos discos da quarta e da quinta levas, gravados por Arlindo Santana e pela dupla Mariano e Caçula, nota-se a introdução de temas estranhos à cultura caipira, como se ouve em *O bonde camarão* (que narra situações cômicas vividas por um caipira dentro de um bonde na cidade de São Paulo) ou em *Sô cabôcro brasileiro*, com versos de exaltação ao músico regional paulista. As gravações conservam as sonoridades caipiras que podiam ser ouvidas na leva de discos anterior, tais como o canto em terças ou sextas paralelas; a presença marcante da viola caipira, usada no acompanhamento do canto, na introdução e no recortado entre as estrofes; a indecisão da linha melódica (que geralmente termina no terceiro grau, em caráter suspensivo) e da progressão harmônica. Seus temas, por outro lado, se aproximam daqueles que já eram abordados no teatro, especialmente *O bonde camarão*, que trata do espanto e do desajuste do caipira em visita à cidade grande, tratados com a mesma comicidade já vista em *Ô de casa*²⁵:

Aqui em São Paulo o que mais me amola
É esse bonde que nem gaiola
Cheguei, abriro uma portinhola
Levei um tranco e quebrei a viola
Inda puis dinhêro na caixa da esmola

Já os versos de *Sô cabôcro brasileiro*, cantados em primeira pessoa, não só funcionam como “coplas de apresentação” do caipira, a exemplo de *Carro cantadô*, mas também revelam o desejo

²⁵ Os problemas urbanos das grandes cidades, ligados ao transporte, abastecimento de água, trânsito, iluminação etc., eram uma temática recorrente no teatro musicado desde o final do século XIX. Na já citada “revista paulista” *O Boato*, de 1898, o problema da lotação dos bondes já era satirizado, como se nota no “Coro dos passeantes”: “Maldicto bonde!/ Sempre em demora./ Nunca na hora.../ Nunca na hora ha de elle estar!/ E quando chega/ Tome-se sento:/ Para um assento/ Ha candidatos a fartar!” (LEAL, 1898).

de transformar a música regional paulista num elemento da nacionalidade. O caipira do disco, assim como aquele dos palcos, depois de conhecer a “capitar”, deseja “conhecê o Brasir intero” e também o “estrangeiro”, onde pretende “mostrá o que é brasileiro”:

Eu inventei essa moda pra verdade eu falar
 Eu sou mesmo brasileiro, não nego meu naturar
 Além disso eu sô paulista, sô cantador regional
 Eu tive o grande prazer de conhecer a capitar
 Agora tô resorvido conhecê o Brasir intero
 Agora tô em São Paulo, mas vô pro Rio de Janero
 Depois que tiver no Rio, eu fico pro estrangeiro
 Eu levo a minha viola pra mostrá o que é brasileiro

Nas quatro próximas levas de discos (4 a 9), lançadas entre dezembro de 1929 e julho de 1930, reaparecem gravações que conservam uma poética ligada à cultura caipira, a exemplo das canções gravadas por Antonio Godoy e Mulher²⁶ e da moda de viola *A briga dos véio*. Apesar do caráter cômico desta última canção, o ouvinte é levado a rir não **do** caipira, como ocorria nos palcos, mas **com** o caipira - e que, ao narrar o arranca-rabo entre o velho e a velha, mobiliza elementos da cultura de seus ouvintes (“Vi a briga de dois véio / Eu achei com muita graça / O veio ferrou de dente / A veia de faca / Pegou na cara que arrancou lasca”). O levante da moda (“Primeiro verso que eu canto, ai ai / No meio deste salão, ai ai”) traz uma fórmula muito usada pelos cantadores e violeiros, igualmente presente na já citada *Jorginho do sertão*, a qual evoca o contexto em que muitas dessas modas eram criadas (o salão onde eram realizados os bailes e outras festividades caipiras).

Nesse mesmo conjunto de discos, contudo, notam-se canções que, mesmo trazendo sonoridades rurais, estranhas à música das cidades, contemplam temáticas ligadas às representações urbanas do homem do campo. Mais descritivas do que narrativas, as modas *O Zepilin* e *O submarino* se afastam do mundo rural em função não apenas da modernidade de seus temas, associados aos transportes aéreos e à guerra, mas também de suas letras, que evocam grandes capitais do mundo (“Vou comprar um airoplano / Vou comprar um zepilin / Vou então passeá ele em Paris / Dou a vorta por Berlim” ou “Eu estou me preparando / Vou comprar um submarino/ Vou passear em Buenos Aires / Capitar dos argentino”). Esse “cosmopolitismo caipira”, já notado em *Sô cabocro brasileiro*, faz do homem rural uma espécie de “produto brasileiro” que, como toda mercadoria, transcende as fronteiras nacionais, mas sem perder sua “autenticidade” local.

É a partir da décima leva, com as primeiras gravações de Angelino de Oliveira interpretadas pelo cantor Paraguassu²⁷ (que então se apresentava com o apelido Maracajá) e pelo

²⁶ São elas as modas de viola *Triste apartamento*, *Na asa de um beja-flô*, *Coração amargurado* e *Campo fermoso*; a contradança mineira *Naquela tarde serena*, as toadas *A minha garcinha branca* e *Toada de cana-verde* e o desafio *Purfiando*.

²⁷ Tanto Paraguassu como Angelino de Oliveira tinham forte ligação com a vida musical de São Paulo. Paraguassu era o pseudônimo do cantor paulistano Roque Ricciardi, que iniciou sua carreira como músico sob o epíteto “o italianinho do Brás”. Já Angelino de Oliveira, embora nascido no interior do estado, logo cedo passou a cultivar em suas composições e interpretações as representações urbanas dos caipiras, ficando

grupo Os Bandeirantes, que se chega pela primeira vez a uma solução de compromisso entre a música tradicional caipira e aquela divulgadas nos palcos. Canções como [A incruziada](#), sem gênero identificado, retomaram uma série de imagens sonoras e poéticas que vinham sendo associadas pelo teatro à vida caipira (tais como o luar, a viola, a encruzilhada, o bem-te-vi), mas agora legitimadas pelas gravações anteriores realizadas por “caipiras de verdade”. A gravação trata de dois apaixonados afastados pelo destino. Sua ruptura é comparada ao distanciamento – improvável – entre “a viola e a canção” ou entre “a estrela o luar”. A memória desse amor, contudo, é reavivada sempre que o eu lírico passa pela encruzilhada e ouve cantar o bem-te-vi. O violão no lugar da viola e a melodia com forte direcionalidade tonal retomam as sonoridades urbanas utilizadas nas canções “caipiras” dos palcos. O mesmo se nota em outra canção sem gênero identificado, [Cantando o aboio](#) – gravada por bandolim, que faz um acompanhamento ao ritmo do paradigma do maxixe (♩♩♩ ♩♩), e violão de sete cordas, que realiza “baixarias” típicas do choro. A essas sonoridades, soma-se a imitação de um aboio (canto vocalizado pelos vaqueiros para chamar a manada). Cantada em primeira pessoa, a exemplo das coplas de apresentação do teatro, a letra é povoada de imagens associadas ao sertão representado nos palcos, com o boi, o boiadeiro, a cerca de arame, o aboio: “Lá onde passa o boi / Eu passo com o meu cavalo / Eu salto cerca / Cerca de arame / Salto por cima do valo”. A mesma ambiência urbana se nota em outra gravação de Maracajá e Os Bandeirantes, [Aguenta Maneco](#), igualmente carregada do racismo que imperava na época. Sem indicação de autoria, essa embolada resgata o estilo “sertanejo” divulgado no final dos anos 1910 por grupos de música urbana como Oito Batutas e Turunas da Mauriceia²⁸.

Os discos da leva seguinte (11), gravados por Zé Messias e Parceiros, trazem canções mais próximas às da série Folclórica, escutadas na primeira leva. Em [O caboclo apanha](#), versos curtos de caráter improvisado se alternam com o refrão “Eu bati na porta / a janela cai / o caboclo apanha / a morena vai”. A mesma alternância se nota na contradança mineira [Passa morena](#), dotada de um refrão (“Passa morena passa / pra donde a lua passou / Meu cavalo está arriado / amanhã bem cedo eu vou”²⁹) ao qual se alternam quadras populares (como “Da laranja eu quero um gomo / do lima quero a metade / desse seu corpo um abraço / pra matar nossa sodade”³⁰) seguidas de um bate-pé. Já [Folia de reis](#) e [Toada de mutirão](#) reproduzem trechos de cantos típicos das festividades caipiras, sendo por isso consideradas por Mário de Andrade “um dos poucos discos folcloricamente que possuímos, afora as Modas caipiras” (TONI, 2004: 117). A primeira traz um canto tradicional da festa do dia de Reis, quando os foliões saíam às ruas cantando e levando de porta em porta a imagem do menino Jesus acompanhada dos presentes oferecidos pelos Reis Magos. Já a [Toada de mutirão](#) é um canto com rimas improvisadas, entoado durante o trabalho comunitário (o mutirão) realizado pela comunidade caipira. Quem encomenda o trabalho, o chamado patrão, oferece aos parceiros pouso, alimento e pinga. Numa das estrofes da toada, o

conhecido como “o Catulo de Botucatu”. Outros músicos do interior, como Raul Torres (que gravou com Cornélio sob o pseudônimo de Bico Doce) e seu sobrinho Serrinha (pseudônimo de Antenor Serra), também ficariam conhecidos ao levar para o disco as representações urbanas dos caipiras.

²⁸ A respeito da “febre da embolada”, que tomou conta dos grandes centros urbanos brasileiros nos anos 1920-1920, cf. Bessa (2010), capítulo 4, especialmente p.100-108; 125-126.

²⁹ Uma variação do refrão foi utilizada por Tônico e Tinoco na canção *Chora morena*, (“Chora morena, chora / Saudade do nosso amô / Meu cavalo tá arriado / Amanhã bem cedo eu vô”).

³⁰ Com pequenas variações, essa quadra pode ser encontrada em cancionários tradicionais de diferentes pontos do território brasileiro, como se nota na cantiga recolhida por Silvio Romero no Rio de Janeiro e reunida em seu livro *Cantos populares do Brasil*: “Dai-me d’essa lima um gomo,/ D’essa laranja um pedaço,/ D’essa boquinha um beijo,/ D’esse corpinho ura abraço” (ROMERO, 1883: 278).

cantador se compara ao carro de boi, que “canta” movido pelo animal assim como ele, o cantador, o faz movido pela cachaça: “carro não canta sem boi / ai, carro não canta sem boi / cantar sem boi / ai, eu não canto sem beber”. A canção, interpretada à capela, é harmonizada por acordes entoados a três vozes no final dos versos, que lembram os acordes inseridos por Optaciano Delgado em *Carro cantadô* (Fig. 8), os quais provavelmente imitavam a prática caipira. Sem um começo nem um fim claros, a gravação deixa evidente tratar-se de um trecho de uma cantoria que podia durar horas a fio³¹.

Finalmente, nas últimas levas de discos gravados pela Turma Caipira Cornélio Pires (12 a 16), nota-se a retomada da solução de compromisso entre a música dos “caipiras de verdade” e as representações cênicas do caipira. Nesse processo, chamam atenção as transformações sofridas pelas modas de viola. Embora preservem as características musicais do gênero, como a melodia errante e o virtuosismo instrumental, sobretudo nas introduções, modas como *O jogo de bicho* e *Futebol da bicharada* se afastam das características tradicionais do gênero não só pela presença de temáticas urbanas, sempre abordadas com estranhamento (“Aqui na cidade, lugar esquisito / o povo só fala no jogo do bicho”), mas também pela letra de caráter humorístico, mais descritiva do que narrativa, e com extensão adequada à duração do disco. Já modas como *O meu viva eu quero dá* e *Se os revoltoso perdesse* têm por objeto a Revolução de 1930. Nessas gravações, o golpe de Estado que derrubou as velhas oligarquias e levou Getúlio Vargas ao poder é apresentado como desdobramento da Revolta de 1924, também conhecida como Revolta Paulista³², reforçando a imagem do “heroísmo paulista” que já vinha sendo construída nos palcos³³ e em outras canções caipiras³⁴. Em *O meu viva eu quero dá*, após entoar vivas aos diversos estados brasileiros “que pegaro em arma por essa nação inteira” (Paraíba, Rio Grande do Sul, Minas Gerais), os violeiros homenageiam São Paulo: “Mais um viva eu quero dar porque eu não sou nenhum ingrato / Que viva, viva, reviva os herói de 24!”. A mesma associação é feita na última estrofe de *Se os revoltoso perdesse*, que homenageia dois tenentes líderes da Revolta de 1924, Isidoro Dias Lopes e Miguel Costa: “Mas Zidoro, o sarvadô / Ai, Miguier Costa adorado / Mas vai esse nos sarvô, / Ai, agora temo livrado / Dos esperto pirdedor / Ai, e dos pestes tão marvado”.

³¹ A toada foi regravaada igualmente à capela, mas com afinação mais “limpa” e dicção mais clara, por João Pacífico no disco *Caipira: raízes e frutos* (Selo Eldorado, 1980). Curiosamente, embora fizesse parte de um LP, a faixa preservou sua duração original de pouco mais de dois minutos, sem interesse em explorar a longa duração de toadas desse tipo (www.youtube.com/watch?v=-Pc6s6dyVi4).

³² A Revolta de 1924 foi um levante tenentista ocorrido na capital paulista em 5 de julho de 1924, por ocasião do segundo aniversário da Revolta do Forte de Copacabana. Liderada pelo general Isidoro Dias Lopes, tinha por objetivo derrubar o presidente Artur Bernardes e ficou conhecida pela violenta reação das tropas legalistas, que bombardearam diversos bairros da cidade.

³³ Revistas como *Céu aberto* e *Clevelândia*, ambas de 1927, tinham por tema a Revolta de 1924. A primeira tratava do bombardeamento indiscriminado da cidade de São Paulo pelas tropas legalistas durante o levante, e a segunda fazia alusão à colônia penal homônima estabelecida no município do Oiapoque (AP), para a qual foram enviados muitos dos rebeldes liderados por Isidoro (BESSA, 2012a: 105). Nelas começa a ser construída a imagem heroica dos combatentes paulistas, reforçada após a Revolução de 1920 em peças como *Civil e Paulista* (1932).

³⁴ Além das canções citadas, a Turma Caipira de Cornélio Pires gravou também a *Moda da revolução* e a marcha *Legionários, alerta!* A dupla Mandi e Sorocabinha, que havia participado da Série Caipira de Cornélio Pires sob o nome Lourenço e Olegário, gravou pela Victor cinco modas tendo por tema a Revolução de 1930: *Paulista* e *Gaúcho*, *Tempo Ruim*, *Depois das eleições*, *Rebentô a Revolução* e *Isidoro já vortô*. Nelas se nota uma mudança de posicionamento político da dupla – e, simultaneamente, do sentido da “paulistanidade”. Se na primeira moda havia uma clara adesão ao paulista Júlio Prestes, na última, a identificação de Getúlio Vargas aos ideais de Isidoro Dias Lopes aproxima os revolucionários dos paulistas.

Mas são as duas últimas modas da série – *Vou casá com cinco muié* e *Vancê é um pancadão* – que coroam o processo de “depuração” da moda de viola, tornando-a mais palatável ao grande público e aproximando-a das representações cênicas do caipira. Embora tenham sido gravadas já na terceira leva, como revela seu número de matriz, elas só foram lançadas entre os últimos discos da Turma, com número de série 20.052, provavelmente porque não foram consideradas “palatáveis” antes disso. A baixa qualidade da reprodução não permite distinguir com clareza as sonoridades do fonograma, mas deixa entrever que a gravação de *Vou casá com cinco muié* traz diferenças estruturais relevantes em relação às primeiras modas de viola da série. Algumas convenções do gênero são mantidas, como a introdução instrumental, o canto terçado com acompanhamento de viola, a presença do levante (cujo primeiro verso é o mesmo do levante de *Jorginho do sertão*). A isso se soma, no final da gravação, um bate-pé, mais usual nas danças do que nas modas. A letra, por sua vez, mais descritiva do que narrativa, se encaixa sobre uma melodia bastante simples e com forte direcionalidade tonal, muito diferente das melodias “erráticas” das modas tradicionais, conforme notado por Mário de Andrade:

Eu vô me ca-sar Com cinco muié U - ma torra fa - ri - nha Ou-tra torra ca-fé Uma la - va rou-pa ou

tra la - va meu pé Ou - tra vai co - mi - go qui'abraçav'ai ela Ai, ai, ai.

Fig. 11: Melodia da moda *Vou casá com cinco muié*, transcrita da gravação de Cornélio Pires.

Características semelhantes se ouvem em *Vancê é um pancadão*, cujo título contém uma gíria urbana da época, utilizada para se referir a uma mulher atraente. O primeiro verso do levante (“Ai, eu vou dar a despedida”) é bastante utilizado no cancionário popular, conhecido como “pé de cantiga”. Os quatro versos do levante foram encaixados numa melodia também de contornos “folclóricos”, com repetições do tipo ABAB A’B’A’B’, igualmente típicos do cancionário popular. A melodia que se segue, afastando-se da “moleza de movimento” e do caráter “vago e eminentemente improvisatório” do gênero (ANDRADE, 1989: 343), é bastante simples, composta sobre movimentos escalares descendentes e ascendentes, com forte direcionalidade tonal. Nela se encaixa uma letra que descreve uma mulher na cidade (com seu “beicinho vermelho de rosa em botão”, “de brinco na oreia e luva na mão”, “paletó enfeitado de renda e galão”), a quem o cantador propõe de ir morar consigo no sertão, numa alusão ao amor improvável, tão explorado nas peças sertanejas, entre a moça da cidade e o peão da roça.

Tais características poéticas (descritivismo, em oposição ao narrativismo da moda tradicional; estranhamento em relação à cidade; utilização de figuras poéticas – o luar, o bem-te-vi, a encruzilhada, o carro de boi, a viola – fixadas no teatro e na literatura sobre o caipira; associação da cultura caipira a certo heroísmo paulista) e musicais (melodia simples, composta sobre graus conjuntos, com forte direcionalidade tonal; canto em terças paralelas; uso da viola caipira no acompanhamento) estarão presentes em boa parte da música caipira gravada subsequente, reforçando certa identidade paulista que vinha sendo gestada nos palcos. Inúmeras duplas caipiras, as quais não eram “propriamente formadas por camponeses ou pessoas fortemente ligadas ao mundo do interior” (VILELA, 2013: 100), proliferariam na indústria fonográfica e no rádio.

Iniciava-se assim “um dos filões que mais vendeu na história do disco no Brasil” (VILELA, 2013: 98), estabelecendo um gênero que jamais perderia o vigor na história da música popular brasileira. Coroava-se assim o processo de mediação cultural, do qual Cornélio Pires foi um dos principais catalisadores, entre os valores reais da cultura caipira e suas representações cênicas e literárias que, valendo-se de certas convenções e esquemas recorrentes, participaram do processo de negociação da identidade nacional em geral, e da paulista em particular.

Considerações finais

Em seu texto inaugural sobre a relação entre a música caipira e a indústria cultural, em que propõe a distinção entre “música caipira” e “música sertaneja”, Martins (1974) chama atenção para o modo como as relações de mercado subverteram, na música, “relações sociais essenciais ao ciclo cotidiano caipira” (MARTINS, 1974: 32). Esse processo teria sido mediado em parte pelo circo, onde os cantores de música sertaneja faziam “um *show* composto de canções e peças dramatizadas em torno de determinadas músicas de sucesso” (VILELA, 2013: 39), em parte pelo rádio, que funcionaria como elo entre o universo de classe média e o universo ruralizado do ouvinte (MARTINS, 1974: 40). Mas o principal responsável pelo surgimento da música sertaneja, segundo o autor, seria o disco, que estabeleceu “o padrão de produção da música sertaneja” (MARTINS, 1974: 41) ao impor limites temáticos e formais, estes últimos relacionados principalmente à duração. Afinal, o limite de três minutos de cada fonograma tornava impossível o registro fonográfico de danças e cantos religiosos tradicionais, bem como a narrativa de acontecimentos, os quais desempenhavam função ritual importante para manutenção dos laços sociais caipiras. Vilela (2013) retoma a ideia de que “as gravações fizeram essas músicas saltarem de seu uso ritual, sagrado ou profano, para atenderem a uma demanda de mercado”, interferindo “em uma categoria fundamental da vida social caipira: a relação com o tempo” (VILELA, 2013: 98). Ele afirma ainda que “Cornélio [Pires] estimulou a colocação de um começo, meio e fim nos romances cantados para que coubessem no disco, ou seja, trouxe essa música a uma nova formatação” (VILELA, 2013: 98).

Em que pese o papel da indústria na definição formal dessa nova mercadoria que era a música caipira gravada, não se pode negligenciar que ela dava continuidade a uma tradição de representação do mundo rural que vinha se desenvolvendo desde o início do século nos palcos e na música impressa, integrando um longo processo de disputas e negociações identitárias onde a figura do caipira emergia como símbolo tanto da brasilidade como de certa identidade paulista. Ao resgatar as gravações da Turma Caipira Cornélio Pires, ordenando-as na cronologia de sua gravação e analisando as transformações poéticas e musicais que sofreram ao longo do tempo, este artigo procurou demonstrar que o novo gênero “caipira” criado pela indústria fonográfica, e logo fixado pelo rádio, encontrou uma solução de compromisso entre uma sonoridade identificada como “genuína” e um conjunto de representações que já vinha sendo explorado nos palcos paulistas desde o final do século XIX. Martins (1974), com seu olhar sociológico, analisa as mudanças introduzidas pela música caipira gravada em sua dimensão sincrônica, contextual, onde a técnica se sobressai entre outros elementos. Sem descartar a sincronia, procurou-se analisar essas transformações numa perspectiva diacrônica, privilegiando-se o teatro como veículo e a análise musical como método para o entendimento das representações difundidas no processo de negociação da identidade paulista.

Agradecimentos

Agradeço a Rafael Marin da Silva Garcia, pelo acesso ao fonograma de *Vancê é um pancadão*, e a Juliana Pérez González, que compartilhou comigo as gravações da Turma Caipira Cornélio Pires e com quem discuti muitas das ideias presentes neste texto.

Referências

- A CAIPIRINHA, do Dr. Cesário Mota. *Correio Paulistano*, São Paulo, 23 abr. 1917, coluna Teatros, p. 3.
- A TURMA Caipira Cornélio Pires no Paulistano. *Diário Nacional*, São Paulo, 06 mar. 1929, p. 6.
- ALMEIDA, Vinicius Soares de. *A Caipirinha (1880-1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Jr. Dissertação (Mestrado em História)*. FFLCH, USP, São Paulo, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Coord. de Oneyda Alvarenga, Flavia Camargo Toni. Belo horizonte: Itatiaia, 1989.
- AS ÚLTIMAS novidades em disco. *O País*. Rio de Janeiro, 09 out. 1927, Coluna Discos e máquinas falantes, p. 13.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese (Doutorado em História Social). FFLCH, USP, São Paulo, 2012a.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha. História e música popular nos anos 1920-1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *Pesquisar as representações teatrais em São Paulo entre 1914 e 1934*. (Base de dados). [S. l.: s. n.], 2012b. Disponível em: www.memoriadamusica.com.br/teatromusicado. Acesso em: 3 jul. 2018.
- BILTON, Lynn. *The Columbia Graphophone and Grafonola: A Beginner's Guide*. [S. l.: s. n., s. d.]. Disponível em: www.intertique.com/TheColumbiaGraphophoneAndGrafonola.html. Acesso em: 29 mar. 2019.
- BRUN, André; PHOCA, João. *Fado e Maxixe. Revista em 3 atos*. Texto teatral manuscrito. Rio de Janeiro, [s. d.]. Arquivo da SBAT, 7220, cx. 249, 95 p.
- CANDIDO, Antonio de. *Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003.
- CORNÉLIO Pires. *Diário Nacional*, São Paulo, 03 mar. 1929, p. 12.
- DELGADO, Optaciano; LEAL, Arlindo. *Carro cantadô*. São Paulo: Sotero de Souza, [s. d.]. Partitura.
- FAUSTINO, Jean Carlo; GARCIA, Rafael Marin da Silva. A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-violão. *Debates*, Rio de Janeiro, Unirio, n. 16, p. 63-89, jun. 2016.
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações: discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Alameda, 2013.
- GONZÁLEZ, Juliana Pérez. “Ô de casa!”: gramofones na roça e caipiras na fonografia (1929). *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 34, p. 39-56, jan./jun. 2017. <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-03>
- LEAL, Arlindo. *O Boato. Revista dos acontecimentos de S. Paulo nos annos de 1897-98*. Musica de Manoel dos Passos. São Paulo: Carlos Zanchi, 1898 (Parte Cantante).

LOPES NETO, Simões. *Cancioneiro Guasca: antigas danças, poemetos, quadras, trovas, dizeres, poesias históricas, desafios*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

MARTINS, José de Souza. A música sertaneja entre o pão e o circo. *Travessia. Revista do migrante*. São Paulo, CEM, n. 7, p. 13-16, maio/ago. 1990.

MARTINS, José de Souza. A Viola quebrada. *Debate e crítica. Revista trimestral de Ciências Sociais*, São Paulo, Hucitec, n. 4, p. 23-47, nov. 1974.

MELO, Cassio de Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da Primeira República*. Dissertação (Mestrado em História). FCL, Unesp, Assis, 2007.

MORAES, José Geraldo Vinci de. E “Se Você Jurar”, “Pelo Telefone”, que estou na Missão de Pesquisas Folclóricas? *Revista USP*, n. 87, p. 172-183, 2010. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i87p172-183>

PEIXOTO, Afrânio. *Trovas populares brasileiras*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1919.

ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Introdução e notas comparativas por Theophilo Braga. Vol. I. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

SALIBA, Elias Tomé. História, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de S. Paulo, vol. 3: a cidade na primeira metade do século XX: 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 555-587.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel Ângelo de. *Discografia brasileira 78 rpm 1902-1964*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895-1964)*. São Paulo: Quiron, 1976.

TINHORÃO, José Ramos *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, [s. d.].

TONI, Flavia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. São Paulo: Ed. SESC, 2004.

TUPYNAMBÁ, Marcello; BARROSO, Gastão. *Cabocla apaixonada*. São Paulo: Campassi e Camin, [s. d.]. Partitura.

TURMA Caipira Cornélio Pires. *Correio Paulistano*. São Paulo, 07 mar. 1929, p. 8.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

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

Referências discográficas

A BRIGA DOS VÉIO. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). São Paulo: Victor, 1930. Disco 78 rpm n° 20.017. Disponível em: <youtu.be/-BH0HxhoQkE>. Acesso em: 14 out. 2018.

A INCRUZIADA. Cornélio Pires, Maracajá e Os Bandeirantes (intérpretes). Angelino Oliveira (compositor). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.031. Disponível em: <youtu.be/dKJbPrF7c2g>. Acesso em: 14 out. 2018.

A JURITY. Os Garridos (intérpretes). Américo Garrido e José Francisco de Freitas (compositores). Rio de Janeiro: Odeon, 1920. Disco 78 rpm n° 121.672. Disponível em: <youtu.be/m3ee05U9YDo>. Acesso em: 14 out. 2018.

AGUENTA MANECO. Cornélio Pires, Maracajá e os Bandeirantes (intérpretes). Angelino Oliveira (compositor). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.032. Disponível em: <youtu.be/4UImHRobSrE>. Acesso em: 14 out. 2018.

CABOCLA APAIXONADA. Gastão Formenti (intérprete, voz) e Rogério Guimarães (acompanhante ao vioão). Marcello Tupynambá (compositor). Rio de Janeiro: Odeon, 1927. Disco 78 rpm n° 10.057. Disponível em: youtu.be/nPH79Yqrgz8. Acesso em: 14 out. 2018.

CANTANDO O ABOIO. Cornélio Pires, Maracajá e Os Bandeirantes (intérpretes). Angelino de Oliveira (compositor). São Paulo: Columbia, 1930. Disco de 78 rpm n° 20.033. Disponível em: youtu.be/TIEPZtfxIM. Acesso em: 14 out. 2018.

CARURU. Os Oito Batutas (intérprete). Ernesto dos Santos (compositor). Buenos Aires: Victor, 1923. Disco de 78 rpm n° 73.827. Disponível em: youtu.be/4m0LAcIAK-k. Acesso em: 14 out. 2018.

CHICO, MANÉ, NICOLAU. Abigail Maia e Coro (intérpretes). Rio de Janeiro: Odeon, 1916. Disco 78 rpm n° 121.173. Disponível em: youtu.be/Ln_WvILUGn4. Acesso em: 14 out. 2018.

DANÇAS REGIONAIS PAULISTAS. Turma Caipira Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.005. Disponível em: youtu.be/46WZ6ICbwVY. Acesso em: 14 out. 2018.

DESAFIO ENTRE CAIPIRAS. Turma Caipira Cornélio Pires (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.004. Disponível em: youtu.be/2XfGnN4R8LE. Acesso em: 14 out. 2018.

FOLIA DE REIS. Cornélio Pires, Zé Messias e Parceiros (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.032. Disponível em: youtu.be/WJt28GfWEDw. Acesso em: 14 out. 2018.

FROU-FROU DEL TABARIN. Ária da opereta *La Duchesa del Bal Tabarin*. Carlo Lombardo (compositor). Lucia Barbero, Orchestra Cetra, Cesare Gallino (intérpretes). Disponível em: youtu.be/9rwOauZra78. Acesso em: 14 out. 2018.

FUTEBOL DA BICHARADA. C. Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.036. Disponível em: youtu.be/-vMTOAlt0ag. Acesso em: 14 out. 2018.

JORGINHO DO SERTÃO. Turma Caipira Cornélio Pires (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.006. Disponível em: youtu.be/npZMskDej8Y. Acesso em: 14 out. 2018.

MECÊ DIZ QUE VAI CASÁ. Turma Caipira Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.008. Disponível em: youtu.be/aaxk5LSh2Ek. Acesso em: 14 out. 2018.

MODA DO PIÃO. Turma Caipira Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.007. Disponível em: youtu.be/LmYZXZc0tqk. Acesso em: 14 out. 2018.

NÃO ESTOU EMBRIAGADO. Baptista Junior (intérprete, compositor). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 5.030-A. Disponível em: youtu.be/OqA6SWWcLhl. Acesso em: 14 out. 2018.

O BONDE CAMARÃO. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). Cornélio Pires e Mariano da Silva (compositores). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.015. Disponível em: youtu.be/lRhU0rBfyq0. Acesso em: 14 out. 2018.

O CABOCLO APANHA. Cornélio Pires, Zé Messias e Parceiros (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.034. Disponível em: youtu.be/OvwH0JHQBzA. Acesso em: 14 out. 2018.

Ô DE CASA. Baptista Junior (intérprete, compositor). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 5.030-B. Disponível em: www.memoriadamusica.com.br/site/images/audio/Camila/56-5030-B_o_de_casa.mp3.

O JOGO DE BICHO. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.035. Disponível em: youtu.be/YtHVIu84XIE. Acesso em: 14 out. 2018.

O MEU VIVA EU QUERO DÁ. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.046. Disponível em: youtu.be/xQ04_un-fSc. Acesso em: 14 out. 2018.

O SUBMARINO. João Negrão e Cornélio Pires (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco de 78 rpm n° 20.026. Disponível em: youtu.be/xmwCfuPNKNU. Acesso em: 14 out. 2018.

O ZEPILIN. João Negrão e Cornélio Pires (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco de 78 rpm n° 20.026. Disponível em: youtu.be/-Qlw_3ZNnnk. Acesso em: 14 out. 2018.

PASSA MORENA. Cornélio Pires, Zé Messias e Parceiros (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.034. Disponível em: youtu.be/l7ZNBGQCfYg. Acesso em: 14 out. 2018.

SE OS REVORTOSO PERDESSE. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.046. Disponível em: youtu.be/tGje4Kkq8fl. Acesso em: 14 out. 2018.

SÔ CABOCRO BRASILEIRO. Cornélio Pires, Mariano e Caçula (intérpretes). Cornélio Pires e Mariano da Silva (compositores). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.015. Disponível em: youtu.be/7vDpETUCboQ. Acesso em: 14 out. 2018.

SÔ CAMINHERO. Américo Garrido (intérprete). J. F. de Freitas e Américo Garrido (compositores). Rio de Janeiro: Odeon, 1920. Disco 78 rpm n° 121.673. Disponível em: youtu.be/uKzlahk6f2Y. Acesso em: 14 out. 2018.

TOADA DE MUTIRÃO. Cornélio Pires, Zé Messias e Parceiros. São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.033. Disponível em: youtu.be/JVgliFQ6NkE. Acesso em: 14 out. 2018.

TRISTE ABANDONADO. Turma Caipira Cornélio Pires (intérpretes). São Paulo: Columbia, 1929. Disco 78 rpm n° 20.009. Disponível em: youtu.be/VccLwaPmp5w. Acesso em: 14 out. 2018.

VANCÊ É UM PANCADÃO. Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 193? Disco 78 rpm n° 20.052. Disponível em: youtu.be/AUY9pbOoITs. Acesso em: 14 out. 2018.

VECCHIA ZIMARRA. Ária da ópera *La Bohème*, IV ato. Giacomo Puccini (compositor). Paul Plishka (intérpretes). Disponível em: youtu.be/_wVrHbnXnsk. Acesso em: 14 out. 2018.

VERDADEIRO SAMBA PAULISTA. Turma Caipira Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, 1930. Disco 78 rpm n° 20.004. Disponível em: youtu.be/0fQ9q3si0Nc. Acesso em: 14 out. 2018.

VOU CASÁ COM CINCO MUIÉ. Cornélio Pires (intérprete). São Paulo: Columbia, [193-]. Disco 78 rpm n° 20.052. Disponível em: youtu.be/KPB3erXZ8TI. Acesso em: 14 out. 2018.

.....
Virgínia de Almeida Bessa é licenciada em Música pela ECA-USP e doutora em História Social pela FFLCH-USP em cotutela com a Université de Nanterre (França). Foi professora substituta de História da Música no Instituto de Artes da Unesp e atualmente é pós-doutoranda no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, onde subcoordena o Núcleo de Atividades Música e Ciências Humanas e orienta pesquisas de Iniciação Científica. Também é pesquisadora convidada da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), na França, onde tem desenvolvido pesquisa com bolsa BEPE-FAPESP sobre o trânsito de companhias de opereta italianas na América do Sul. É autora do livro *A escuta singular de Pixinguinha* (Alameda, 2010), vencedor do Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música. vbessa@uol.com.br