

# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

CARLOS DA VEIGA FEITOZA

**MÚSICA CAIPIRA, PROTESTANTISMO E SUAS RELAÇÕES:  
DE CORNÉLIO PIRES ATÉ AS DUPLAS PENTECOSTAIS**

BRASÍLIA  
2021



# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

CARLOS DA VEIGA FEITOZA

## **MÚSICA CAIPIRA, PROTESTANTISMO E SUAS RELAÇÕES: DE CORNÉLIO PIRES ATÉ AS DUPLAS PENTECOSTAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Música em Contexto do Departamento de Música, Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do grau de Mestre em Música

Linha de Pesquisa: Música em Contexto

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Beatriz Magalhães Castro

BRASÍLIA

2021

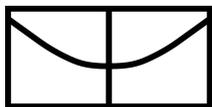


dF311m

da Veiga Feitoza, Carlos  
MÚSICA CAIPIRA, PROTESTANTISMO E SUAS  
RELAÇÕES: DE CORNÉLIO  
PIRES ATÉ AS DUPLAS PENTECOSTAIS / Carlos da  
Veiga Feitoza;  
orientador Beatriz Magalhães Castro. -- Brasília, 2021.  
158 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Música) --  
Universidade de Brasília, 2021.

1. Música. 2. Música caipira. 3. Protestantismo. 4.  
Cornélio Pires. 5. Música caipira pentecostal. I. Magalhães  
Castro, Beatriz, orient. II. Título.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Trabalho de dissertação para o Mestrado em Música intitulado “Música Caipira, Protestantismo e suas relações: de Cornélio Pires até as duplas pentecostais”, de autoria de Carlos da Veiga Feitoza aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Beatriz Magalhães Castro  
UnB – Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes  
UnB – Universidade de Brasília

---

Prof. Dr. Gladir da Silva Cabral  
UNESC – Universidade do Extremo Sul Catarinense

Data de aprovação: Brasília, 16 de junho de 2021

Campus Darcy Ribeiro – Brasília, DF – 70.910-000 - Brasil - Tel.: (61) 3107-1133

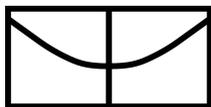


# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

## DEDICATÓRIA

A música é herança de meus pais, Ozair e Célia. Eles me ensinaram os primeiros passos, o rumo, e disseram: segue, menino! Anos depois encontrei a Cláudia, cúmplice de meus sonhos e sons, que de forma amorosa e parceira aceitou trilhar comigo esses quase 35 anos de vida comum, regando o dom da música, insistentemente, para que não viesse secar e morrer. Dedico esse trabalho a eles. Dedico também ao Pedro e Priscila, Anna Flor e André, César e Lud – filhos, filha e cônjuges; à Maria, Clara, Francisco e Timóteo – meus netos e netas. Ser artista e pesquisador nesse país é conviver ao lado de tanta beleza que inspira e o desafio de lutar e resistir a tudo que diz: cale-se! Graças a Deus, o amor e a arte, dons divinos, sempre prevalecem!



# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

## AGRADECIMENTOS

Esse trabalho é o resultado de um anseio de anos: conhecer mais sobre a História da Música Brasileira e conhecer mais sobre a minha própria história. Por essa razão quero agradecer ao Departamento de Música da UnB que me proporcionou esta oportunidade de estudos, aos coordenadores, professores e funcionários. Agradeço especialmente à minha orientadora, Dra. Beatriz Magalhães Castro, que me aceitou entre seus orientandos e me estimulou, juntamente com os demais alunos, abrindo as portas do departamento, do seu conhecimento e até de sua casa para os estudos de grupo. Agradeço aos colegas “mestres” Givas Demore e Daniel Flores, turma de 2018, pela amizade, troca de experiências e informações durante nossa caminhada parceira. Agradeço ao Tiago Vianna, que gentilmente me recebeu em Campinas e me levou até Tietê, para as pesquisas sobre Cornélio Pires. Agradeço ao amigo Salvador de Sousa, pesquisador que me ajudou no levantamento do material e na escolha das duplas para a pesquisa. Agradeço ao meu filho Pedro Feitoza, que me estimulou e ajudou a estruturar alguns dos argumentos deste trabalho. Agradeço à Igreja Presbiteriana do Lago Norte, minha comunidade de fé, que abriu mão de minha presença tantas vezes para que me dedicasse aos estudos e à elaboração desse trabalho. A Deus, toda minha gratidão e louvor. Não imaginava que depois dos cinquenta anos de idade Ele me abriria uma porta como essa. Que esse trabalho inspire e instigue a tantos artistas e pesquisadores, como me inspirou e instigou.



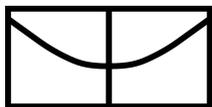
# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

*Magna opera Domini exquisita in omnes  
voluntates ejus*

Grandes são as obras do Senhor; nelas meditam  
todos os que as apreciam

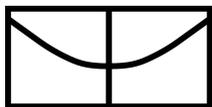
(Salmo 111.2 inscrito no frontispício do  
Laboratório Cavendish, na Universidade de  
Cambridge, Inglaterra)



### RESUMO

Esta pesquisa trata da relação entre a Música Caipira e o Protestantismo em dois períodos distintos da história do Brasil, observada a partir de seus representantes: Cornélio Pires (1900-1930) e as duplas Curió e Canarinho e Mineiro e Mineirinho (1960-1990). No primeiro período observaremos como o Protestantismo, estabelecido definitivamente com a chegada dos primeiros missionários europeus e estadunidenses no século XIX, trouxe sua contribuição para a construção da Música Caipira como produto cultural brasileiro. No segundo período veremos como é estabelecida essa nova relação entre a Música Caipira e o Protestantismo, a partir de acontecimentos como o fluxo migratório das populações rurais para as cidades e o espantoso crescimento do Pentecostalismo nas periferias das urbes. Se no primeiro período a Música Caipira se serve do Protestantismo para seu estabelecimento na cultura, veremos que no segundo período é o Protestantismo que se serve da Música Caipira para seu estabelecimento no País, fazendo seu uso para fins religiosos conversionistas e proselitistas. Os artistas citados – Cornélio Pires e as duplas Curió e Canarinho e Mineiro e Mineirinho – foram escolhidos como representantes dos movimentos que se deram na história do País, nos períodos citados. Para alcançar o objetivo proposto, serão analisados registros musicais e historiográficos dos dois períodos, por meio de análises de gravações fonográficas, bibliografia e pesquisas de campo.

**Palavras-chave:** Música Caipira, Protestantismo, Cornélio Pires, Curió e Canarinho, Mineiro e Mineirinho.



### ABSTRACT

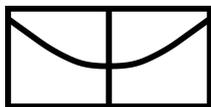
*This research deals with the relationship between Brazilian Folk Music and Protestantism in two distinct historical periods, and as perceived respectively from two of their representatives: Cornélio Pires (1900-1930) and the duo Curió and Canarinho (1960-1990). In the first part, we will discuss Protestantism's subtle apport to the construction of "Caipira" Music as a Brazilian cultural product, established after the arrival of the first European and American missionaries in 19th century. In the second part, we will discuss the development of a new relationship between Música Caipira and Protestantism, in connection with events such as the migratory flow of rural populations to urban centers, and the amazing growth of Pentecostalism in these center's peripheries. If in the first period, Caipira Music uses Protestantism for its cultural establishment, we will notice its reversal in the second period, as Protestantism makes use of Caipira Music for its own establishment at a broader national level, making use of it for religious, conversionist and proselytizing purposes. The aforementioned artists – Cornélio Pires and the Curió and Canarinho duo – were chosen as representatives of the movements they engendered in the history of the country during the two periods selected. To achieve the proposed goal, musical and historiographic records of the two periods will be examined, through the analysis of phonographic recordings, selected bibliography and field research.*

*Keywords: Caipira Music, Protestantism, Cornélio Pires, Curió and Canarinho, Mineiro and Mineirinho.*



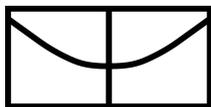
### LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Recorte do Jornal Correio Paulistano de 18 de agosto de 1911 ( <a href="http://bndigital.bn.gov.br">http://bndigital.bn.gov.br</a> )..	35
Figura 2: Fachada do Mackenzie College, em São Paulo, em 1896. ( <a href="https://www.mackenzie.br/memorias/150-anos/nossa-historia/arquivo/n/a/i/a">https://www.mackenzie.br/memorias/150-anos/nossa-historia/arquivo/n/a/i/a</a> .....	51
Figura 3: Propaganda da Ankilostomina Fontoura com Monteiro Lobato e Jeca Tatu ( <a href="https://www.redalyc.org/pdf/3861/386137993012.pdf">https://www.redalyc.org/pdf/3861/386137993012.pdf</a> ) .....	60
Figura 4: Cornélio Pires ( <a href="https://www.boamusicaricardinho.com/index_int_2.html">https://www.boamusicaricardinho.com/index_int_2.html</a> ) .....	66
Figura 5: Figura 1: Foto histórica de 1929 com a primeira formação da Turma Caipira de Cornélio Pires: da esquerda para a direita, em pé: Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo, Rubens da Silva (Caçula), Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias. Fonte: Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Cornélio Pires. ....	69
Figura 6: Uma imagem do Selo Vermelho, disco 20.0017 da Turma Caipira de Cornélio Pires .....	71
Figura 7: Dupla Mandi e Sorocabinha ( <a href="http://www.joaovilarim.com.br/blog/curiosidades-de-duplas-compositores-e-interpretres/alguns-detalhes-do-pioneiro-cornelio-pires.html">http://www.joaovilarim.com.br/blog/curiosidades-de-duplas-compositores-e-interpretres/alguns-detalhes-do-pioneiro-cornelio-pires.html</a> ) .....	84
Figura 8: Daniel Berg e Gunnar Vingren, fundadores da Igreja Assembleia de Deus no Brasil ( <a href="http://www.cpadnews.com.br/assembleia-de-deus/28597/assembleia-de-deus-no-brasil-comemora-104-anos.html">http://www.cpadnews.com.br/assembleia-de-deus/28597/assembleia-de-deus-no-brasil-comemora-104-anos.html</a> ).....	108
Figura 9: Aimee Semple McPherson, fundadora da Foursquare Gospel Church, nos EUA ( <a href="https://thoughtco.com/aimee-semple-mcpherson-quotes-3530146">https://thoughtco.com/aimee-semple-mcpherson-quotes-3530146</a> ) .....	110
Figura 10: Missionário Manoel de Mello e Silva, fundador da Igreja Pentecostal O Brasil Para Cristo, pregando no centro de São Paulo. Foto de seu arquivo pessoal. ( <a href="https://guiame.com.br/gospel/mundo-cristao/em-trajetoria-marcada-por-persegucoes-igreja-o-brasil-para-cristo-celebra-60-anos.html">https://guiame.com.br/gospel/mundo-cristao/em-trajetoria-marcada-por-persegucoes-igreja-o-brasil-para-cristo-celebra-60-anos.html</a> ) ...	110
Figura 11: LP Jardim de Oração, de Curió e Canarinho .....	134
Figura 12: LP Batismo com o Espírito Santo, de Curió e Canarinho. ....	137
Figura 13: LP Jornada Gloriosa, de Mineiro e Mineirinho .....	141
Figura 14: LP Homem de Fogo, de Mineiro e Mineirinho. ....	144



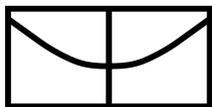
### LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Produções dos discos em maio de 1929 (SÉRIES 20.000 A 20.005) .....	76
Tabela 2: Produções dos discos em outubro de 1929 (SÉRIES 20.006 A 20.010).....	76
Tabela 3: Produções dos discos em janeiro de 1930 (SÉRIES 20.011 A 20.015) .....	76
Tabela 4: Produções dos discos em abril de 1930 (SÉRIES 20.016 A 20.021).....	77
Tabela 5: Produções dos discos em junho de 1930 (SÉRIES 20.022 A 20.025) .....	78
Tabela 6: Produções dos discos em julho de 1930 (SÉRIES 20.026 A 20.030).....	78
Tabela 7: Produções dos discos em agosto de 1930 (SÉRIES 20.031 A 20.034).....	78
Tabela 8: Produções dos discos em setembro de 1930 (SÉRIES 20.035 A 20.039).....	79
Tabela 9: Produções dos discos em outubro de 1930 (SÉRIES 20.040 A 20.044).....	79
Tabela 10: Produções dos discos em novembro de 1930 (SÉRIES 20.045 A 20.052).....	80
Tabela 11: Quadro Geral das músicas por estilos .....	81
Tabela 12: Quadro do índice de urbanização no Brasil, anos 1940 a 1991 (SANTOS, 2009, p. 32) ..	114
Tabela 13: População brasileira por religião – 1970 a 2000 .....	114
Tabela 14: Cantores, duplas e trios caipiras e sertanejos evangélicos – 1960 a 2000.....	119
Tabela 15: Discos 78 rpm de Curió e Canarinho .....	125
Tabela 16: Discos Compacto Duplo de Curió e Canarinho .....	125
Tabela 17: Discos LPs de Curió e Canarinho.....	126
Tabela 18: Discos LPs de Curió e Canarinho.....	126
Tabela 19: Discos Compacto Duplo de Mineiro e Mineirinho .....	132
Tabela 20: Disco Compacto Duplo de Mineiro e Mineirinho.....	132
Tabela 21: Discos LPs de Mineiro e Mineirinho .....	132



### SUMARIO

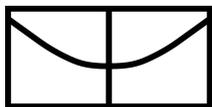
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 A MÚSICA CAIPIRA E O PROTESTANTISMO .....</b>	<b>19</b>
1.1 BUSCANDO DEFINIÇÕES .....	21
1.2 MÚSICA CAIPIRA OU SERTANEJA? .....	21
1.3 O PROTESTANTISMO NO BRASIL.....	26
2.4 O PROTESTANTE CAIPIRA.....	28
<b>2 A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA CAIPIRA E O PROTESTANTISMO EM FINS DO SÉCULO XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉC XX.....</b>	<b>43</b>
2.1 PROTESTANTISMO E MÚSICA CAIPIRA? .....	46
2.2 A EXPANSÃO NAS REGIÕES RURAIS .....	48
2.3 ESTABELECIMENTO DE UMA REDE DE EDUCAÇÃO .....	50
2.4 CORNÉLIO PIRES E A MÚSICA CAIPIRA .....	62
2.5 O SELO VERMELHO DE CORNÉLIO PIRES .....	71
2.6 OBRAS DA TURMA DE CORNÉLIO PIRES NO SELO VERMELHO .....	75
2.6.1 Quadro Geral por estilos .....	81
2.6.2 O conteúdo dos discos da Turma de Cornélio Pires .....	82
2.6.3 Os intérpretes .....	83
2.6.4 As temáticas principais .....	88
2.6.4.1 As “modas” rurais .....	89
2.6.4.2 As “modas” urbanas .....	91
2.6.4.3 As “modas” nacionalistas.....	93
2.6.4.4 As “modas” políticas .....	94
2.7 CONCLUSÃO DESTE CAPÍTULO.....	96
<b>3 A MÚSICA CAIPIRA E O PENTECOSTALISMO NOS ANOS 1960 A 1990 .....</b>	<b>101</b>
3.1 O PENTECOSTALISMO .....	104
3.1.1 As três ondas do Pentecostalismo .....	107
3.1.2 As Igrejas Pentecostais e o mercado fonográfico .....	113
3.2 AS DUPLAS CAIPIRAS PENTECOSTAIS .....	116
3.2.1 Biografia e Discografia das Duplas .....	122
3.2.1.1 Curió e Canarinho .....	122
3.2.1.2 Mineiro e Mineirinho .....	128
3.3 ESCOLHA E ANÁLISE DOS ÁLBUNS .....	133
3.3.1 Análise dos discos de Curió e Canarinho.....	133
3.3.2 Análise dos discos de Mineiro e Mineirinho .....	139
3.4 CONCLUINDO O CAPÍTULO.....	145



# Universidade de Brasília

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i> .....	148
<i>BIBLIOGRAFIA</i> .....	154



### INTRODUÇÃO

Originalmente esta pesquisa tinha por título “A Viola Caipira e o Sagrado”. Pretendíamos fazer uma abordagem do estilo musical caipira por meio da sua maior representante, a viola caipira, e observar as diversas relações que se estabeleciam entre esse instrumento e o Sagrado. Seria, sem dúvida, um campo enorme de pesquisa, pois a viola traz por detrás de si muitas ligações com as religiões tradicionais e suas vertentes populares – conexões com os “santos”, as “festas consagradas”, mas também com o “coisa-ruim”, o “tinhoso”, que segundo o folclore concede aptidões especiais aos violeiros mediante pactos.

Porém, à medida que os primeiros passos foram dados, o foco da pesquisa demandou outros direcionamentos. De um lado, o elemento “viola caipira” parecia limitar o campo de pesquisa. Ao invés de ficar restrito a um instrumento, apenas a viola, pedia uma ampliação para um estilo musical que envolvia, além de outros instrumentos, ritmos, compositores e cantores. Por outro lado, o termo “Sagrado” parecia tão amplo, tão difuso, abria tantas possibilidades, que sentimos necessidade de reduzir o foco para apenas uma religião.

Esses direcionamentos tiveram a interferência clara dos debates realizados em salas de aula. Mas o que mais pesou foi o contexto de vida deste autor, que além de músico e violeiro, tornou-se protestante nos primeiros anos da sua juventude. Ao ingressar nas fileiras evangélicas, encontrou resistência no meio ao trazer sua bagagem musical regional do Centro-Oeste, adquirida na família. Com o passar dos anos desenvolveu um trabalho junto com outros músicos, somando-se a um movimento que já se desenrolava no meio protestante de inclusão de ritmos da música popular brasileira na música litúrgica.

À medida em que as primeiras consultas bibliográficas foram realizadas, interessantes informações, ainda pouco exploradas, chamaram a nossa atenção. Eram ideias discretas, obtidas em orelhas de livros, introduções ou, no máximo, em curtos parágrafos, rodapés ou frases soltas de artigos, dissertações e teses. Apontavam para uma possível conexão entre o surgimento da música caipira e sua relação com o Protestantismo no Brasil. Foi uma descoberta surpreendente para este autor. No entanto, interessantemente, não encontramos em nossas investigações pesquisas ou livros que conectassem esses dois elementos de maneira direta.

As poucas informações que encontramos sugeriam que possivelmente o movimento protestante havia favorecido um grupo de intelectuais brasileiros em fins do século XIX e início



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

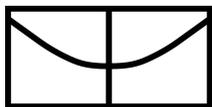
do século XX a fazer uma interpretação própria da cultura brasileira, em tempos em que a elite do País, afeita aos caminhos da modernização, tratava a figura do caipira com preconceito e desprezo. Esses intelectuais protestantes de origem caipira, atuando na esfera pública como educadores, linguistas, jornalistas e artistas, contribuíram para a nacionalização e valorização da cultura. As ideias nacionalistas que transitavam entre a elite protestante serviram, entre outras influências, de subsídio para a produção cultural, livros, artigos e as primeiras gravações fonográficas da música caipira, no ano de 1929, por Cornélio Pires.

A relação existente entre esses dois elementos da pesquisa, não ficou estagnada no correr dos anos. É certo que nesse período da história, os protestantes não se abriram para a utilização da música nacional em seus cultos e celebrações. A música caipira não foi adotada como música litúrgica nas igrejas. Prevalciam os hinos e as liturgias trazidas pelos missionários de seus países de origem. Porém, algumas décadas depois, houve uma verdadeira reviravolta na relação entre a música caipira e o Protestantismo, agora sob novas influências. A música popular antes desprezada por ser entendida como “secular” e “profana” passou a ser utilizada pelas igrejas como instrumento de pregação proselitista e conversionista. Esse período da história coincide com a expansão da indústria no País, o movimento migratório do camponês para as cidades e o crescimento do Protestantismo em seu viés pentecostal, especialmente entre as populações mais pobres e periféricas. Foi nesse contexto que surgiram as primeiras duplas caipiras pentecostais.

No primeiro capítulo deste trabalho lançaremos as bases da pesquisa a partir da definição dos dois objetos: a música caipira e o Protestantismo. Sabemos que existem divergências sobre o que venham a ser tanto um quanto o outro, tendo em vista as muitas transformações ocorridas em nossa sociedade.

No segundo capítulo trataremos da relação entre a música caipira e o Protestantismo, do final do século XIX até o ano de 1930, período que vai da instalação das primeiras Igrejas Protestantes no Brasil até a primeira gravação dos discos de música caipira, conhecidos como os discos do Selo Vermelho, pela Turma Caipira de Cornélio Pires.

Para o terceiro capítulo, daremos um salto de trinta anos, compreendendo o período entre os anos 1960 a 1990, ou seja, período em que o caipira deixa o campo e se transfere para a periferia das grandes cidades, período da urbanização. Nessa altura a música caipira já estaria plenamente estabelecida no contexto da cultura nacional como produto cultural. Nesse período



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

encontramos os primeiros sinais da música caipira sendo utilizada pelo Pentecostalismo, uma das vertentes do Protestantismo, para fins proselitistas e conversionistas. Para esta análise, lançaremos mão do material gravado pelas duplas caipiras evangélicas Curió e Canarinho e Mineiro e Mineirinho.

O hiato entre o fim da primeira fase e o início da segunda, ou seja, de 1930 a 1960, faremos apenas um breve histórico do desenvolvimento da música caipira. Porém não enfatizaremos a relação entre ela e o Protestantismo, em razão do distanciamento entre os objetos de estudo nesse período. Enquanto se dava a formação identitária da música caipira no contexto brasileiro, o ambiente religioso protestante mantinha seu distanciamento da cultura popular.

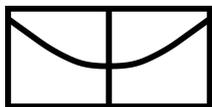
Neste estudo, temos por objetivos específicos:

- Compreender como o Protestantismo se relacionou com a cultura brasileira nas primeiras décadas de sua chegada em solo brasileiro;
- Investigar em que termos o Protestantismo favoreceu as gravações das primeiras músicas caipiras em 1929, por Cornélio Pires;
- Analisar as formas como a música caipira e o Protestantismo se relacionaram, a partir da observação de registros musicais históricos e historiográficos;
- Descrever como as transformações do contexto histórico-social interferiram nas relações entre os dois elementos, fazendo surgir as primeiras duplas caipiras evangélicas a partir dos anos 1960.

Utilizando a metodologia proposta por Prodanov e Freitas (2013), esta pesquisa se enquadra como pesquisa aplicada, pois objetiva gerar conhecimentos para aplicação prática. Busca conhecer os assuntos ligados à questão da música caipira e o Protestantismo, propondo esclarecimentos sobre a relação que se dá entre os mesmos.

Quanto aos objetivos, trata-se de uma pesquisa descritiva, pois procura explicar e interpretar fatos ocorridos. Os fatos serão observados, analisados, classificados e interpretados.

Quanto aos procedimentos técnicos, realizaremos Pesquisas Bibliográficas especialmente em livros que abordem aspectos da musicologia, história, antropologia, sociologia e demais áreas de análise do tema. Para tal, teremos como fundamentos teóricos pensamentos de diversos autores em áreas específicas do conhecimento.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Na musicologia nos basearemos em Gary Tomlinson, em seus textos fundamentais “The web of culture: contexto for musicology” e “The historian, the performer, and authentic meaning in music”, bem como em Leo Treitler, Ivan Vilela, Rafael Garcia, Henriqueta Braga, entre outros.

Quanto aos historiadores citaremos Pedro Feitoza, com a sua recente tese de doutorado “Protestants and the Public Sphere in Brasil”, assim como Peter Burk, David Martin, Émile Leonard, Antonio Gouvêa de Mendonça, Prócoro Velasques Filho, Pablo Alberto Deiros, entre outros. A maioria desses historiadores desenvolveram importantes estudos acadêmicos sobre a História da Religião no Brasil, focando no protestantismo.

Dentre os estudiosos que pesquisaram sobre a vida de Cornélio Pires, figura importante no desenrolar do segundo capítulo, citaremos teses e dissertações de Arlete Andrade, Lays Corrêa, Pedro Macerani, Maria Izilda Matos, Jean Carlos Faustino e o significativo livro de Jofre Martins Veiga, publicado em 1961, “A vida pitoresca de Cornélio Pires”.

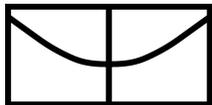
Nas Ciências Sociais, os autores Antonio Candido, Waldenyr Caldas, Robinson Cavalcanti, Magali Cunha, Alexandre Brasil, José de Souza Martins, Nicolau Sevckenko, José Ramos Tinhorão, entre outros, servirão de base para a contextualização do desenrolar histórico.

Destacamos ainda os autores de obras literárias Monteiro Lobato, Othoniel Motta e Cornélio Pires, que oferecerão subsídios importantes para a compreensão do contexto da época.

Outros autores serão citados, especialmente no sentido de pontuar a relação música e protestantismo em tempos mais recentes, área esta que carece de mais pesquisas: Érica Vicentini, Salvador de Sousa, Sandro Baggio, Jorge Camargo, Magali Cunha e Sérgio Freddi Junior.

Para esta dissertação foram realizadas duas pesquisas documentais: a primeira no Centro de Pesquisa Histórica da Universidade Mackenzie, em São Paulo, em janeiro de 2019, local da realização do Encontro da Cultura Caipira, em 1911, por Cornélio Pires. Nessa visita, empreendemos uma pesquisa nos arquivos da instituição, auxiliados por técnicos do Centro Histórico, com o fim de levantar dados que descrevessem a realização desse encontro, bem como oferecessem detalhes do programa e, talvez, fotos. Infelizmente, nem um registro foi encontrado.

A segunda pesquisa documental foi realizada na cidade de Tietê (SP), em maio de 2019, onde nasceu e foi sepultado Cornélio Pires. No Centro Cultural da cidade, tivemos acesso



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

a alguns livros originais do regionalista, bem como a pastas contendo materiais diversos sobre a sua vida e obra. Em visita a uma das livrarias da cidade, adquirimos parte da literatura do autor, relançada recentemente (são livros bastantes raros). Por último, nos reunimos com o professor e historiador Pedro Macerani, que nos concedeu uma entrevista e trouxe importantes esclarecimentos norteadores para a pesquisa. Através dele adquirimos a coleção completa dos discos do Selo Vermelho, remasterizados e disponibilizados em CDs, resultado de sua pesquisa com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Realizamos ainda entrevistas via internet com o senhor José Gonçalves da Silva, o Mineirinho, da dupla Mineiro e Mineirinho, residindo atualmente em Cotia, interior de São Paulo; e com o pastor João Ferreira, residente em Vitória (ES), que pastoreou a Igreja Evangélica Nazareno de Boa Vista, em Belo Horizonte (MG), frequentada na década de 1970 pela dupla Curió e Canarinho, ambos já falecidos.

Enfrentamos algumas dificuldades para levantar o material para esta pesquisa tendo em vista a escassez de trabalhos. Especialmente no terceiro capítulo, período que compreende o surgimento das primeiras duplas caipiras evangélicas, tivemos dificuldade de acesso ao material e aos nomes das principais duplas que atuaram entre os anos 1960 a 1990. Só foi possível realizar uma lista com os nomes das duplas e termos acesso às gravações mediante o apoio do pesquisador e colecionador de discos e CDs evangélicos Salvador de Sousa, de Brasília (DF), que prontamente nos recebeu em sua casa para os primeiros levantamentos. Salvador se prontificou a entrar em contato com outros dois pesquisadores e colecionadores, Edson Sousa, de Penha (SC), e Gisele Patrícia (SP), que colaboraram igualmente conosco no levantamento de informações e confirmações de dados sobre a história da música evangélica.

Portanto, o trabalho que ora apresentamos é o resultado de uma pesquisa feita a muitas mãos, contando com o apoio e a colaboração de pessoas que anseiam por deixar registrados importantes fatos históricos da música popular brasileira, inclusive em sua vertente protestante.



### 1 A MÚSICA CAIPIRA E O PROTESTANTISMO

Desde o início da colonização portuguesa em terras brasileiras, foram várias as tentativas de se iniciar um trabalho protestante na nova colônia. A história registra a chegada dos huguenotes, nome dado aos protestantes franceses, em 1555, no Rio de Janeiro, e das missões holandesas no nordeste brasileiro, em 1630. No entanto, esses protestantes “invasores” sofreram fortes resistências por parte dos portugueses aqui instalados, especialmente da Igreja Católica Romana. Da mesma forma como chegaram, logo se foram sem deixar sinais.

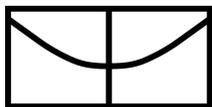
Somente a partir do século XIX, os primeiros grupos protestantes se instalaram no Brasil, após a assinatura do Tratado de Comércio e Navegação, entre Portugal e Grã-Bretanha, em 1810. Esse tratado abriu definitivamente os portos para a chegada de imigrantes de vários países e alterou o quadro de monopólio religioso da Igreja Romana no País.

No entanto, alguns historiadores costumam registrar as dificuldades no assentamento do Protestantismo no Brasil em seus primeiros anos, não só pelas restrições sofridas por parte da igreja dominante, mas também pela dificuldade de adaptação dessas igrejas à cultura brasileira. Entre eles, podemos citar Sérgio Buarque de Holanda (2006, 151):

... outro visitante, de meados do século passado, manifesta profundas dúvidas sobre a possibilidade de se implantarem algum dia, no Brasil, formas mais rigoristas de culto. Conta-se que os próprios protestantes logo degeneraram aqui, exclama. E acrescenta: “É que o clima tropical não favorece a severidade das seitas nórdicas. O austero metodismo ou o puritanismo jamais florescerão nos trópicos”.

O sociólogo Antônio Gouveia de Mendonça também registrou as dificuldades da adaptação do Protestantismo no Brasil Império. Apontou que as duas maiores dificuldades enfrentadas foram por conta do “excessivo institucionalismo” e do “intelectualismo” que essa religião trazia em seu bojo (MENDONÇA 2008, 225). Ou seja, por um lado a igreja protestante exigia de seus fiéis fortes compromissos formais perante a sociedade, o que levava a certa rejeição num contexto fechado para o acolhimento de novos movimentos religiosos; por outro lado, o intelectualismo exigido contrastava com o analfabetismo que grassava o País, especialmente nas regiões interioranas.

Entretanto, não há um consenso sobre a premissa de uma dificuldade de adaptação do Protestantismo por aqui. Alguns fatos históricos parecem discordar dessa afirmação.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

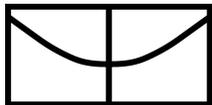
Citamos dois textos que discorrem sobre a participação de presbiterianos na formação da identidade caipira brasileira, o que parece demonstrar uma outra opinião. A primeira consta no prefácio do livro “O Celeste Porvir”, de Antônio Gouvêa de Mendonça, escrito por José de Souza Martins (2008, 24):

Cornélio Pires, criador da música sertaneja (em 1929) e autor de vários livros que retratam o imaginário do caipira e sobre o caipira, era presbiteriano (antes de se tornar espírita). Foi feita por ele a primeira conferência sobre o caipira de que se tem notícia, em 1910, na presbiteriana escola Mackenzie.

A segunda informação vem do professor, pesquisador e violeiro Ivan Vilela (2015, 97,98):

Uma curiosidade nos salta aos olhos: as manifestações caipiras estavam em grande parte ligadas ao catolicismo popular, mas o colégio Mackenzie era um colégio protestante. De um lado, a partir das romanizações, a Igreja católica colocou-se em uma posição de não identificação com esses ritos populares e, de outro lado, desde o fim do século XIX, começou a se estruturar o que entendemos por escola paulista de linguística nas pessoas de dois presbiterianos, Julio Ribeiro e Eduardo Carlos Pereira. A partir deles desenvolveu-se uma linhagem de pesquisadores que compreendem os ritos caipiras, bem como seu dialeto, fora do marco da religião e da religiosidade. Esses ritos passam a ser compreendidos como um repositório de uma língua autenticamente brasileira, ao que parece, essencial para o diálogo cultural e religioso com as populações sertanejas, que era um território importante da ação missionária e de proselitismo protestante desde a segunda metade do século XIX. Para os protestantes, a roça era um território residual do catolicismo, área de hostilidade do catolicismo de romanização, como também no caso de Canudos e do Contestado.

Que ligação haveria entre a cultura caipira e o Protestantismo? Talvez a pergunta, no nosso caso, considerando o tema aqui proposto, seria melhor redefinida como: qual a relação existente entre a música caipira e o Protestantismo? Se há uma relação entre esses dois elementos, ela se manteve estável, inalterada, ou haveria uma alteração de significação entre eles com o correr dos anos?



### 1.1 BUSCANDO DEFINIÇÕES

Os dois principais objetos de estudo deste trabalho, a saber a música caipira e o Protestantismo, são termos tão abrangentes atualmente que carecem de esclarecimentos sobre suas especificidades. Em décadas anteriores, possivelmente o senso comum conseguiria caracterizá-los bem: tanto a música caipira quanto o Protestantismo eram facilmente identificáveis pela população em geral e pelos estudiosos. No entanto, com o correr dos anos, devido a uma série de questões sociais, geográficas, religiosas e mercadológicas, tanto um quanto o outro termo passaram por mudanças e derivações, ocasionando uma confusão identitária. Já não é possível compreender o que seja, por exemplo, música caipira, num contexto em que cada vez mais surgem novas categorizações derivadas do estilo primeiro, com especificidades tão amplas e difusas que diluem a sua identidade: música caipira, música sertaneja, sertanejo universitário, entre outros.

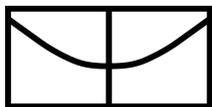
O mesmo se dá com o Protestantismo. O que seria o Protestantismo num contexto religioso tão amplo como o que se nos apresenta? O Protestantismo diz respeito a quem? Os protestantes são também os evangélicos? O que faz determinado segmento religioso ser considerado ou não protestante?

Assim, para avançarmos neste trabalho, definiremos os termos esclarecendo e delimitando o nosso campo de ação.

### 1.2 MÚSICA CAIPIRA OU SERTANEJA?

Esta é uma pergunta necessária nesta altura e carece de esclarecimento, considerando o momento histórico que vivemos, em que proliferam duplas caipiras e/ou sertanejas nos espaços da mídia nacional. Uma pergunta de conotação conceitual, para que possamos avançar em nossa análise: O que é música caipira? É o mesmo que música sertaneja? Haveria alguma diferenciação entre as duas? Se há, no que consiste cada uma delas?

O assunto tem sido debatido largamente entre aqueles que buscam uma definição para essas duas expressões musicais populares. No entanto, até o momento parece não haver uma unanimidade entre os que se propõe debatê-lo. As conclusões divergem entre si, dependendo da ótica e dos referenciais adotados.

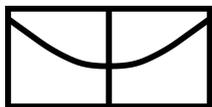


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

José de Souza Martins, em seu artigo “Viola quebrada” (1974), defende que a música caipira e a sertaneja possuem elementos comuns, como a área geográfica onde foi gestada, e os componentes formais musicais, como as melodias e andamentos, transplantados da música caipira para a sertaneja. Porém, para esse autor, as duas categorias não devem ser vistas como designações equivalentes. Segundo Martins (1974, 25), a música caipira é sempre acompanhada de algum ritual, quer seja religioso, de trabalho ou lazer. Por isso, nunca aparece só. Ela está inserida dentro do que o autor chamou de “ciclo do cotidiano no caipira” ou “sua rotina ritualizada”. Dois elementos de referência marcam esse ciclo: o ciclo da natureza, com a sucessão de estações do ano, e o ciclo das comemorações litúrgicas do Catolicismo. Ambos estão entrelaçados, pois para a cultura caipira a distinção entre o sagrado e o profano não faz sentido. A atividade da Folia do Divino (Pentecostes), por exemplo, está conectada ao ciclo agrícola – entre a colheita e o novo plantio. Para o autor, o modo de pensar urbano é que faz tais distinções, e daí é que se projeta o “pensamento secularizado” (1974, 28). Os ritos e a música aparecem dentro desse contexto, sendo manifestações de valor utilitário, meio necessário para efetivação de certas relações sociais essenciais ao ciclo cotidiano do caipira.

A música sertaneja se diferencia da música caipira, segundo Martins, porque o referencial da sua elaboração não parte da relação direta e integral que se dá socialmente. A música caipira é meio; a música sertaneja é fim, destinada ao consumo ou inserida no mercado de consumo. A sua mediação nas relações sociais não é na qualidade de música, mas na qualidade de mercadoria.

Outro autor, Waldenyr Caldas (1979), faz distinção entre a música caipira e a música sertaneja a partir do conceito frankfurtiano de indústria cultural, valendo-se especialmente das ideias de Theodor Adorno. Para ele, “a música caipira é uma manifestação espontânea do povo rural paulista, ligada à produção, ao trabalho, à religião, ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes no universo do caipira paulista” (CALDAS 1979, 80). É rústica e sua função como elemento mediador das relações é determinante. É sempre acompanhada de coreografia, presente nos ritmos caipiras como o fandango, cururu, jongo, cana-verde, cateretê e as festas tradicionais ligadas a esses elementos. Por outro lado, a música sertaneja é desprovida do aspecto cênico. Basta-lhe as vozes da dupla, o dedilhar das violas e a mensagem da canção que, nesse caso, é essencialmente profano, diferentemente da música caipira. Elementos como ritmo, duração das canções, estética visual e conteúdo das



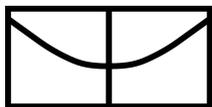
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

mensagens cantadas (fáceis e curtas) se adaptam às exigências do mercado, uma vez que a música se serve ao consumo, como produto da indústria cultural.

Diferentemente dos autores anteriormente citados, Rafael M. S. Garcia, em sua dissertação “Moda-de-Viola: Lirismo, Circunstância e Musicalidade no Canto Recitativo Caipira” (2011), além de considerar os aspectos sociológicos, faz também importantes considerações sobre as estruturas musicais e textuais, como forma de evitar classificar músicas de uma cultura caipira tradicional, ainda que presentes no mundo urbano, sob o mesmo rótulo daquelas que já se apresentam desvinculados dessa cultura (GARCIA 2011, 99). Assim, Garcia rompe com a maioria dos autores que fazem uma distinção apenas sociológica, mercadológica ou temática entre a música caipira e a sertaneja. Dentro dessa concepção, alarga as fronteiras da música caipira, não a restringindo somente ao espaço rústico e rural que os demais autores sugeriram. Esse autor parte de uma análise musicológica para avaliar as diferenças entre essas duas expressões musicais.

Para este trabalho, partimos do conceito de Rafael Garcia, compreendendo que o que faz a diferenciação da música caipira da sertaneja já não pode ser mais os elementos distintivos trazidos por Souza e Caldas. Ambos realizaram suas pesquisas nos anos 1970. Desde então as relações sociais e econômicas no “mundo caipira” e nas cidades, bem como as modernas relações mercadológicas no âmbito musical, trouxeram outros elementos distintivos para a música de uma maneira geral. Assim, precisamos de novas análises que consigam abarcar essas diferenciações, considerando o atual momento. Uma diferenciação entre as músicas deveria considerar elementos musicais como a harmonia, a voz do cantor (ou da dupla), o texto poético das canções, os instrumentos utilizados e até mesmo a caracterização visual.

Para tratar desse tema é necessário considerar que, após o evento das gravações dos primeiros discos em 1929, com a música “Jorginho do Sertão”, o conceito de música caipira sofreu variações. Como vimos em Souza e Caldas, se antes a música caipira era toda aquela ligada a algum rito ou dança, com as gravações ela se desvinculou do seu contexto social específico, bem como sofreu uma redução de sua função socializadora. As músicas que, no contexto das festas religiosas, das ocasiões de trabalhos ou mesmo do lazer, duravam longo tempo precisaram ser reduzidas para caber no espaço físico de um disco. Ou seja, as narrativas longas e descritivas das canções sofreram o impacto limitante do tempo da canção, exigindo de seus compositores uma adaptação para os três minutos de duração de um disco de 78 rpm



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

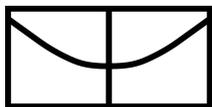
(rotações por minuto). José Hamilton Ribeiro cita que no caderno do compositor Carreirinho, sob a guarda do doutor José Maria, de Bom Despacho, Minas Gerais, foi encontrada uma versão completa da canção “Ferreirinha” originalmente composta com mais de cinquenta estrofes, cerca de 420 versos, que cantada “daria mais de hora” (RIBEIRO 2010, 55,56). Ao ser adaptada para a gravação, foi reduzida para cinco estrofes ou 40 versos. Outro exemplo nos é dado por Tinoco, da dupla Tonico e Tinoco:

[...] hoje o mundo *mudô* muito, então *nóis tivemo* que *envolui* também, não *saino* do estilo, mas *fazeno* umas *musiquinha* mais curta e mais alegrinha. Porque o povo, hoje, eles ouve uma música *ansim*, olhando o relógio. Sempre têm o que *fazê*... Hoje, então, a *mensagem* é mais curta: é começo, meio e fim. Antigamente, eu com o Tinoco, *nóis* cantava *romance*, *romance* de *treis* hora, duas hora, tomava café com bolinho, no meio *ansim*, no intervalo do *romance*, que tava tudo de cor na cabeça... *Nóis* tinha diversos *romance* que *nóis* cantava lá nas fazenda e era bem apreciado. (TONICO 1991 apud GARCIA 2011, 92)

Apesar das reduções no tempo das canções, de certa forma foram preservadas algumas características como os temas, as mensagens originais, a forma de se cantar, as duplas, as estruturas harmônicas e especialmente as estruturas rítmicas que as caracterizaram. Assim, podemos dizer que as músicas caipiras, apesar de sofrerem mutações por exigências fonográficas, mantiveram algumas de suas principais características.

Seria errôneo classificar numa mesma categoria duplas que preservam características da música de origem rural e caipira, ao lado de duplas e cantores cujas canções tratem de temas urbanos, incluam ritmos *pop* dos mais diversos e instrumentos musicais eletrônicos, simplesmente pelo fato de ambas serem produções fonográficas. Essas classificações precisam ser revistas. Como bem aborda Garcia, devemos levar em consideração “suas estruturas musicais e textuais, e não somente sua inserção em determinados contextos sociais, sendo necessária cautela para que não enquadremos discursos musicais distintos sob um mesmo rótulo” (2011, 99). O que irá determinar se tal música é sertaneja ou caipira, não é tão somente o local onde ela está sendo realizada, ou o meio por onde está sendo veiculada. Músicas caipiras são encontradas em contextos urbanos, assim como músicas sertanejas, já desvinculadas do contexto rural, podem ser encontradas na “roça”.

A proposta de Garcia é que não se descarte o termo caipira das canções, simplesmente pelo fato de terem sido produzidas pela indústria fonográfica. É preciso, antes,

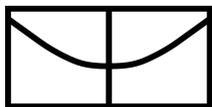


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

observar se preservam as estruturas musicais dos gêneros executados no universo rural *in loco* e os ritmos que as caracterizam como, por exemplo, o cururu, a cana verde, a toada, a moda-de-violão, o cateretê etc. e, logo depois, ritmos adotados posteriormente pelas duplas já urbanizadas. O autor sugere que, para as músicas caipiras que mantenham sua função social no contexto rural, como as folias de reis, folias do divino, que ainda são preservadas especialmente nas regiões rurais de nosso país, seja acrescentado o termo “tradicional”. Assim, como exemplo, far-se-ia uma distinção entre a folia de reis (gravada) e a folia de reis tradicional, executadas nas festas *in loco*.

Quanto aos elementos textuais, precisamos considerar a influência do rádio nas populações do campo, bem como a migração dos caipiras para as cidades – o êxodo rural. Por causa desses elementos, a música caipira sofreu algumas transformações em sua temática e forma, ampliando seu discurso para alguns temas urbanos, porém sem deixar de tratá-los sob a ótica do homem do campo. Isso pode ser visto claramente em gravações que falam da saudade que o caipira que veio para a cidade grande tem da roça, as recordações da vida simples do interior, bem como as críticas sociais que algumas canções trazem sobre a modernidade, o estilo de vida desumanizante das cidades, sempre a partir de uma compreensão tradicional do mundo rural. Assim, depreende-se que a música caipira ampliou seu discurso, adaptando-se aos novos tempos, resultado da urbanização, industrialização e da mecanização do trabalho agrícola. Mesmo assim, faz-se necessária uma distinção entre as temáticas caipiras e as sertanejas. Estas últimas têm por transfundo a acomodação à nova vida na cidade, descrevendo um novo estilo de vida adaptado e estabelecido. O caipira, ao contrário, é um inconformado. E esse inconformismo pode ser manifestado de diversas formas, inclusive na resistência de manter uma identidade original.

Concluindo, vemos que a música caipira deve ser compreendida dentro de um novo olhar, considerando o momento atual, diverso daquele que alguns autores que trataram sobre o tema estavam inseridos, especialmente na segunda metade do século XX. A música sertaneja, apesar de trazer alguns elementos da música caipira, se diferencia por ser uma música adaptada ao discurso urbano, moderno, onde ritmos que lembram características caipiras se fundem com outros ritmos do estilo *pop*, utilizando-se de uma instrumentação moderna e tecnológica, uma estética visual globalizada (chapéus e cintos de *cowboys*, entre outros adereços paramentais *country*), desfrutando de um amplo mercado promovido por uma indústria cultural agressiva e



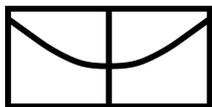
impositiva. A música caipira atual ainda conserva suas características distintivas, descritas acima, porém adaptadas aos novos tempos.

### 1.3 O PROTESTANTISMO NO BRASIL

Em linhas gerais o Protestantismo é um dos três principais ramos do cristianismo ao lado do Catolicismo Romano e das igrejas orientais ou ortodoxas. É a igreja ou igrejas que se originaram do movimento chamado Reforma Protestante, promovida por Martinho Lutero em 1517, na Alemanha, e que se espalharam por diversas partes do mundo.

Desde o século XIX diferentes igrejas cristãs protestantes, vindas especialmente dos Estados Unidos e da Europa, se estabeleceram no Brasil, convivendo ao lado da Igreja Católica Romana, trazida pelos portugueses. Alguns pesquisadores, como Cândido Procópio Camargo (1973, 131) e Antônio Gouvêa de Mendonça (2008) classificaram os protestantes recém-chegados em duas categorias, analisadas a partir de sua função social preenchida no país: eram eles o “protestantismo de imigração” e o “protestantismo de missão”. O primeiro tinha a função de preservar a identidade cultural e religiosa dos imigrantes, funcionando como uma capelania de assistência religiosa. Portanto, uma igreja fechada em si mesma e que reunia seus fiéis em cultos proferidos na língua materna. Como exemplo, podemos citar os alemães que se estabeleceram em algumas partes do País, especialmente no Sul, e que mantiveram sua tradição religiosa a partir das Igrejas Luteranas fundadas para esse fim. O segundo grupo, identificado como “protestantismo de missão”, se estabeleceu inicialmente no Sudeste, tendo como finalidade a propagação da sua fé e a fundação de igrejas pelo território brasileiro, portanto, um Protestantismo aberto. Dentre esses citamos as igrejas Presbiteriana, Metodista, Batista, entre outras.

Essas missões protestantes históricas foram marcadas por uma identidade evangélica, que segundo Robinson Cavalcanti, “significava um alto grau de consenso teológico, a despeito de diferenças periféricas, como sentido e forma dos sacramentos/ordenanças ou formas de governo eclesiástico” (CAVALCANTI 2013, 8). Naquele contexto, o termo evangélico traduzia um sentido de retorno à pureza institucional e doutrinária dos evangelhos, ideias que vinham sendo disseminadas entre os protestantes históricos da época. Como constatação, basta observar como denominavam a si mesmos e as suas instituições: a primeira



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

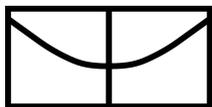
igreja protestante do Brasil, fundada em 1855, se chamava Igreja Evangélica Fluminense; o primeiro jornal protestante fundado pelos presbiterianos, em 1864, se chamava Imprensa Evangélica; a primeira sociedade protestante de literatura fundada por presbiterianos, em 1883, se chamava Sociedade Brasileira de Tratados Evangélicos; a entidade representativa do Protestantismo brasileiro, fundada em 1934, se chamava Confederação Evangélica do Brasil, e assim por diante. Dessa forma, podemos observar que os termos protestantes e evangélicos, desde os primórdios, são considerados termos afins no contexto brasileiro.

É preciso destacar que o termo “evangélico” adquiriu diferentes significados em outros contextos. Robinson Cavalcanti (2013, 7) esclarece que existem pelo menos três diferentes sentidos: no sentido europeu, é apenas sinônimo de protestante; no sentido latino-americano, é sinônimo de todo cristão não católico romano; no sentido inglês, representa uma vertente da igreja com ênfase no relacionamento pessoal com Cristo, em reação a uma religião estatal e sacramentalista.

David Bebbington, um estudioso do movimento evangelical na Inglaterra, definiu o termo a partir de quatro características: (1) O conversionismo: a ênfase na necessidade de uma mudança de vida; (2) O ativismo: a ênfase no esforço evangelístico e missionário (a novidade que mais distinguiu o evangelicalismo de certas formas anteriores de Protestantismo); (3) O biblicismo: a importância especial atribuída à Bíblia; (4) O crucicentrismo: a ênfase na centralidade do sacrifício de Cristo na cruz (NETO 2002, 24).

Muito embora haja discordâncias sobre o quadrilátero apresentado por Bebbington, sua definição é adotada por vários autores, tornando-se clássica entre os estudiosos dos movimentos protestantes. Apesar das divergências quanto a essa definição, constata-se que de forma geral “fizeram dele [o termo evangélico] um substantivo elástico capaz de comportar interpretações conflitantes, de se submeter a diferentes métodos e de mostrar diferentes atores” (WATANABE 2007, 7).

Portanto, neste trabalho adotaremos o termo protestante no seu sentido mais amplo, como sinônimo de evangélico, incluindo todas aquelas categorias contempladas na definição de Bebbington, ou seja, desde protestantes históricos a protestantes carismáticos ou pentecostais. Essa definição nos auxiliará na análise dos diferentes períodos históricos que pretendemos trabalhar.

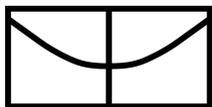


### 2.4 O PROTESTANTE CAIPIRA

Ao fim dos ciclos bandeirantes, no século XVIII, deu-se a fixação generalizada da população nas terras da capitania. Era uma cultura ligada a formas de sociabilidade e subsistência mínimas, suficientes para manter a vida dos indivíduos e a coesão social dos bairros. Nesse período a população se estabeleceu em diversos pontos, formando pequenas comunidades. Eram caracterizadas por “uma estrutura simples, a rusticidade dos recursos estéticos, o cunho coletivo da invenção, a obediência a certas normas religiosas” (CANDIDO 2017, 11). Fora dos núcleos urbanos, até a entrada do século XX, esses povoamentos funcionavam praticamente numa economia fechada ou semifechada. Antonio Candido, que elaborou sua pesquisa no interior de São Paulo – região dos caipiras –, descreve que os moradores dessas terras poderiam ser classificados como: moradores transitórios, que incluíam o cultivador nômade, o agregado e o posseiro, e moradores permanentes, que incluíam o sitiante e o fazendeiro (CANDIDO 2017, 73). O morador transitório era aquele que não possuía o título legal das terras e, por isso, poderia perder a qualquer momento o lugar onde morava. O agregado era aquele que tinha a permissão do proprietário para morar e lavrar a terra. O posseiro, por outro lado, não possuía essa autorização, mas se estabelecia ignorando a situação legal da terra que ocupava, se era terra de proprietário ou sem proprietário. O cultivador nômade, por herança da cultura indígena, se estabelecia em um local inexplorado, explorava a terra até que os recursos naturais minguassem. Depois migrava para outras áreas com o fim de obter novos meios de subsistência por meio da caça, coleta e plantio.

Os moradores permanentes, ou donos das terras, se dividiam entre fazendeiros e sítiantes. O que diferenciava um do outro era o fato de empregar ou não mão de obra estranha à família. Os fazendeiros eram mais abertos e os sítiantes mais fechados, acolhendo somente os familiares. As fazendas eram propriedades grandes e os sítios, na maioria das vezes, menores.

Os núcleos de povoamento condensado eram os locais onde o morador da roça podia se comunicar com a civilização, fazer trocas de produtos e adquirir o essencial para a subsistência. Segundo Candido, esses núcleos se dividiam em bairros, freguesias e vilas (CANDIDO 2017, 90,91). O bairro, conceito de origem portuguesa e encontrado somente na região caipira, era “o agrupamento básico, a unidade por excelência da sociedade caipira”. Aquém dele não havia vida social estável, somente o morador isolado. A freguesia, por outro



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

lado, já possuía um núcleo de população esboçado, de forma compacta, e contava com uma igreja provida de sacerdote, que Candido descreve como “geralmente coadjutor do vigário da paróquia” (CANDIDO 2017, 77). A vila era o último estágio do povoamento antes de se chegar à categoria de cidade.

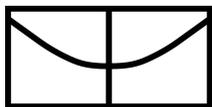
É nesses espaços de encontro que a ajuda mútua e a solidariedade se manifestavam. Uma das maiores expressões era o mutirão:

[...] numa casa, em que, nesta ocasião havia um grande número de pessoas, d’ambos os sexos; por ser costume juntarem-se muitos para o trabalho, a que chamam *muchiron*, na linguagem indiana; e assim passam de umas a outras casas, à medida que vão findando as tarefas: o trabalho consiste em prepararem e fiarem algodão, e fazerem roçados para as plantações. Desta sorte se empregam a gente pobre, nos meses de setembro, outubro e novembro; e as noites passam-nas alegremente com seus toques e folias. (ALINCOURT 1950, 281)

O mutirão é a solução encontrada para solucionar o problema de mão de obra nos grupos de vizinhança. Quando se deparavam com algumas dificuldades com a limpeza do terreno, plantio ou mesmo colheita, a sociedade se reunia para prestar ajuda ao necessitado de apoio, quer por problemas de saúde ou alguma eventualidade. Candido cita um velho caipira que relata que “mutirão não é obrigação para com as pessoas, e sim para com Deus, por amor de quem se serve o próximo; por isso a ninguém é dado recusar auxílio pedido” (CANDIDO 2017, 82). Em troca da solidariedade, o beneficiado terminava o dia do trabalho oferecendo uma festa aos parceiros, com comida, música e danças. Era o ponto alto da vida cultural do caipira.

No entanto, o mutirão poderia acontecer sem que o beneficiado esperasse. Se os vizinhos percebessem que um dos parceiros estava em apuros e que necessitava de auxílio, o serviço coletivo era programado sem que ele soubesse, chamado de *terno*, *traição*, *ajuda* ou *ajutório*. Via de regra isto se dava pela falta de recursos do necessitado para promover o mutirão. Por isso nesse caso não havia festa.

Outra forma de sociabilidade acontecia por meio da vida lúdico-religiosa, em que os ritos comunitários da religião cumpriam o papel de preservação da sociabilidade. José de Souza Martins faz a confluência desses ritos com dois ciclos do cotidiano caipira: o ciclo da



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

natureza, com a sucessão de estações do ano, e o ciclo das comemorações litúrgicas do Catolicismo (MARTINS 1974, 28,29):

As regularidades da natureza e as regularidades da religião combinam-se em função do trabalho rural, da atividade humana sobre a natureza. Cada passo do primeiro ciclo é referido aos momentos do segundo, explicando-se um pelo outro [...] um fato da natureza aparece aí situado e explicado por um fato da religião, harmonizando o calendário de uma com o calendário do outro.

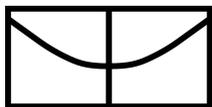
Assim, a Festa do Divino (Pentecostes) ainda se dá após a colheita e antes do preparo da terra para o novo plantio, por volta dos meses de junho e julho, variando de região para região, conforme o ciclo agrícola de cada lugar. Essa festa coroa com três dias inteiros de celebrações um ano de peregrinação da Folia do Divino, por bairros e fazendas, e a colheita realizada. Por isso a abundância de comida, o consumo gratuito e o convite estendido a todos os bairros da região.

O mesmo se dá com a Festa dos Santos Reis, que completa um período de peregrinação da Folia de Reis, de 24 de dezembro a 6 de janeiro. Essa festa é realizada somente no período noturno, pois o processo de crescimento das lavouras demanda cuidado, o que dificulta uma festa extensa de dias e noites. Essa festa é encerrada com a “função”, um momento profano dentro do espaço religioso onde acontece o baile, o catira na casa ou terreiro (quintal do sítio).

Outra festividade religiosa de destaque é a Dança de São Gonçalo, em que a dança tem caráter estritamente religioso. São Gonçalo é o protetor de quem quer aprender a tocar viola, além de ser santo casamenteiro. Assim vemos como a música cumpria sua importante função na sociedade caipira como elemento mediador das relações sociais, evitando a desagregação, incluindo desde a sobrevivência econômica até o convívio social entre as populações de bairros:

A música caipira é uma manifestação espontânea do povo rural paulista, ligada à produção, ao trabalho, à religião, ao lazer, enfim, a todas as formas de sociabilidade predominantes no universo do caipira paulista. (CALDAS 1979, 80)

Nessas relações a música funciona como acompanhante de rituais de religião, trabalho e lazer, como nos apresenta José Souza Martins (1974, 25). Está presente na Festa do



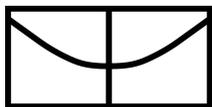
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Divino, na Folia de Reis, na Dança de São Gonçalo, nas canções de trabalho (mutirões) e nas “funções” em que o cântico, nesta última, desvincilhado de algum rito específico, é associado à dança. “Canta-se para dançar”. Segundo Mendonça, “[n]ão há devoção sem festa nesse Catolicismo rústico” (MENDONÇA 2008, 208). Talvez por isso, conclui Martins, é que a música caipira seja mais rítmica que melódica.

Foi exatamente nesse contexto social rural que parte dos protestantes se instalou, especialmente os presbiterianos. Assim que chegou ao Brasil, a nova religião provocou reações diversas. De uma forma geral, a reação inicial foi paradoxalmente de indiferença, interesse e curiosidade. Parte do clero brasileiro, instalado nas vilas e bairros caipiras, parecia mais curioso que preocupado. Alguns setores liberais da liderança política que levantavam a bandeira da modernidade e eram anticlericais mantiveram certo interesse ou indiferença. A maçonaria, que contava com a oposição declarada da Igreja Católica, tornou-se solidária. Contudo, as perseguições motivadas pela oposição dos fiéis da religião dominante aconteciam em atos particulares e individuais. Baseados na Constituição do Império, que dava abertura às novas religiões, as autoridades políticas e os policiais condenaram e reprimiram esses atos discriminatórios. A Constituição Imperial, artigos 5 e 179, permitia cultos não católicos, porém somente em recintos fechados, sem forma exterior de templo (MENDONÇA 2008, 181).

Os presbiterianos que haviam se estabelecido inicialmente no Rio de Janeiro perceberam que, em contraste com a oposição encontrada nas grandes cidades, havia uma abertura considerável nas zonas rurais das províncias de São Paulo e zonas fronteiriças da província de Minas Gerais. Ali, além de serem regiões praticamente esquecidas pela religião predominante, acontecia a expansão cafeeira, com o estabelecimento de uma população móvel e em estado de crescimento. Isso os motivou a deslocarem suas atividades missionárias para os campos do interior caipira, trabalhando primordialmente com os homens livres e pobres (MENDONÇA 2008, 193) ou as populações transitórias, utilizando a classificação de Candido, citada anteriormente. Essa é a tese de Mendonça, que é acolhida com grande aceitação entre os estudiosos.

E a expansão foi rápida. Brotas (SP) se tornou o primeiro importante núcleo presbiteriano no sertão paulista, cuja igreja foi organizada nos arredores de um sítio, em 1865. Depois Lorena (SP) em 1868, Borda da Mata (MG) e Sorocaba (SP) em 1869, Santa Bárbara (SP) e Campinas (SP) em 1870, Petrópolis (RJ) e Salvador (BA) em 1872, Rio Novo (SP), Rio



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Claro (SP) e Caldas (MG) em 1873, Itapira (SP) e Machado (MG) em 1874, e assim por diante (A. S. MATOS 2015).

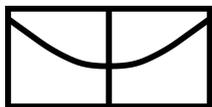
Uma das estratégias utilizadas, segundo Mendonça, foi a da educação<sup>1</sup>. O sistema escolar do Império não conseguia alcançar todas as crianças em idade escolar. Assim, por questões de prioridade geográfica, as crianças da zona rural ficavam mais prejudicadas. Como a infiltração do Protestantismo se deu especialmente na zona rural, bairros, sítios e fazendas, logo surgiram as escolas ao lado das igrejas. Como o culto protestante é formal e discursivo, contrariamente ao católico essencialmente simbólico, havia a necessidade da alfabetização para que os egressos à nova religião pudessem ler a Bíblia e cantar os hinos dos hinários. Fica claro que o desenvolvimento do Protestantismo, conhecido como a “religião do livro”, dependia fundamentalmente da alfabetização dos adultos e, especialmente das crianças. O princípio “ao lado de cada igreja uma escola” tornou-se indispensável para a manutenção e o crescimento de uma religião cuja fé era estabelecida pela leitura de um livro sagrado.

O historiador Pedro Feitoza, em “*Historical trajectories of Protestantism in Brazil, 1810-1960*” (2019), menciona que no início do século XX, após cinquenta anos de trabalho missionário contínuo, os protestantes ainda permaneciam como uma pequena minoria religiosa não-católica no Brasil. No entanto, apesar que seu pequeno número, introduziram práticas sociais e culturais significativas, como, por exemplo, a reformulação das relações sociais e noções de legitimidade e autoridade a partir das noções religiosas de salvação individual, a reconfiguração das relações na vida familiar e nas relações de gênero, a partir das noções de pureza sexual e fidelidade conjugal, numa sociedade que via o adultério masculino como sinal de masculinidade, e a participação ativa das mulheres na vida organizacional das igrejas. Todavia, o ponto que mais nos chama a atenção no momento é a importância que os missionários protestantes davam à alfabetização e à educação como pré-condições para o pleno exercício de sua fé individual.

Missionários batistas, metodistas e presbiterianos abriram escolas primárias e secundárias bem equipadas em São Paulo, Minas Gerais e Pernambuco, no Brasil do final do século XIX, que formaram uma importante geração de intelectuais e políticos do início do século XX que nem sempre se juntavam às igrejas evangélicas. Estudiosos observaram que tais escolas introduziram

---

<sup>1</sup> Mendonça reserva um capítulo inteiro de seu livro “O Celeste Porvir” para tratar sobre o tema da educação como estratégia missionária protestante.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

métodos educacionais americanos inovadores no Brasil, como educação física, salas de aula para ambos os sexos e a inclusão de disciplinas científicas e técnicas em seu currículo básico. Um dos aspectos mais distintivos que resultou da expansão do protestantismo no Brasil foi a extensão do letramento cristão e educação às classes médias embrionárias e a grupos socialmente marginalizados. Juntamente com estas escolas secundárias bem equipadas, convertidos e agentes leigos também criaram numerosas escolas paroquiais que forneceram instruções básicas a camponeses empobrecidos e trabalhadores urbanos. (P. B. FEITOZA 2019, 45) (tradução minha)<sup>2</sup>

Fruto da estratégia missionária na educação utilizada pelos protestantes, outras benesses foram colhidas não só pela igreja, mas pela sociedade em geral. Com o tempo o movimento protestante do interior viu surgir um grupo de caipiras estudados e capacitados na oratória, na escrita e nos pensamentos ocupando espaços de destaque na vida pública. Entre esses nomes citamos Julio Ribeiro, Othoniel Motta, Eduardo Carlos Pereira, Isaac Nicolau Salum, Alceu Maynard, entre outros. Citamos ainda José Manoel da Conceição, o primeiro pastor presbiteriano nacional, um ex-sacerdote católico romano convertido ao presbiterianismo. Voltaremos a alguns desses nomes no próximo capítulo, quando trataremos mais a fundo sobre a formação dos intelectuais protestantes a partir do final do século XIX.

Os protestantes trouxeram considerável contribuição para o País. Dentre muitas, podemos mencionar a criação e estruturação de escolas e universidades, fundação de hospitais, atuação na imprensa com a criação de jornais e revistas, produção literária e, também, influência na cultura musical. Sobre este último ponto é que trataremos a seguir.

Cornélio Pires, um caipira natural de Tietê, em 13 de julho de 1884, foi uma das pessoas responsáveis pela organização da instituição cultural que se tornaria conhecida como

---

<sup>2</sup> “Baptist, Methodist, and Presbyterian missionaries opened fully-equipped primary and secondary schools in São Paulo, Minas Gerais, and Pernambuco in late-nineteenth-century Brazil that formed an important generation of early twentieth-century intellectuals and politicians, who did not always join evangelical churches. Scholars have observed that these schools introduced innovative American educational methods in Brazil, such as physical training, mixed-gender classrooms, and the inclusion of scientific and technical subjects in their basic curriculum.<sup>3</sup> One of the most distinctive aspects that resulted from the expansion of Protestantism in Brazil was the extension of Christian literacy and education to the embryonic middle-classes and to socially marginalized groups. Alongside these well equipped secondary schools, converts and lay agents also created numerous parish schools that provided basic instruction to impoverished peasants and urban workers.”



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

música caipira. Aos 17 anos, mudou-se para São Paulo, e foi morar na pensão da tia Belizária, viúva do filologista Julio Ribeiro, acima citado, e irmã de sua mãe Ana Joaquina de Campos Pinto, a Nicota. Cornélio era primo dos conhecidos jornalistas Rubens do Amaral e Amadeu Amaral. Por recomendação dos pais, sua tia Belizária o levou consigo para a Primeira Igreja Presbiteriana de São Paulo. Ali passou a frequentar as reuniões recebendo lições e ensinamentos protestantes (CORRÊA 2017, 62). Encantado com o Evangelho, sempre que ia a Tietê falava a todos sobre os ensinamentos de Jesus, despertando o interesse de sua mãe e irmãs pela Bíblia.

Cornélio parece ter levado a sério sua fé protestante, pelo menos por certo período da vida<sup>3</sup>, rendendo-lhe constrangimentos e dificuldades, como constata esta entrevista concedida pela folclorista e cantora Inezita Barroso a Arlete Fonseca Andrade:

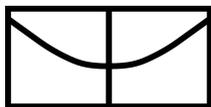
Aí, alguns anos depois eu fui pra Tietê. Já era profissional, já cantava em rádio, começando a televisão, e eu fui assistir uma festa do Divino, aquela... No rio, a coisa mais linda do mundo. Que desce os romeiros depois o resto da festa nos barcos, nos batelões... A casa do Cornélio era na beira do rio, do lado oposto onde a gente ficava pra assistir. E a casa toda fechada. Mas o quê acontece ali que ele não vem pra festa? Eu quero falar com ele de qualquer jeito! Não, ele não vem porque ele é brigado com o padre e o padre não deixa assistir à festa, que ele é protestante e o padre é católico, e o padre acha que a festa do divino é católica e não é pra ele ir. (ANDRADE 2012, 98)

Na capital paulista, Cornélio Pires trabalhou em diversas frentes, buscando formas de se manter na cidade. Incentivado pelo primo Amadeu Amaral, arriscou-se como escritor, lançando em 1910 seu primeiro livro, “Musa Caipira”, com 39 poemas. Foi reconhecido como um grande escritor popular, mas era continuamente criticado pelos eruditos da época por conta de sua linguagem caipira. Em entrevista a Silveira Peixoto, no ano de 1940, revelou ter vendido um milhão de exemplares dos 19 títulos que havia escrito (depois dessa entrevista iria publicar outras obras menos divulgadas). Ao ser perguntado o porquê de tamanho sucesso, respondeu:

É muito fácil explicar: ao fato de não escrever para letrados, num país de iletrados. Escrevo para o povo e o povo sabe apreciar meus trabalhos. Também sei que muita gente começou lendo minhas borracheiras e evoluiu para melhores livros. Ao menos essa utilidade tem meus trabalhos. (PEIXOTO 1971)

---

<sup>3</sup> Anos depois, Cornélio adota o Espiritismo, abraçando a doutrina de Alan Kardec (VEIGA 1961, 161). Torna-se escritor de livros espíritas como “Coisas do outro mundo” (1944) e “Onde estás, ó morte?” (1947) – <https://febnet.org.br/wp-content/uploads/2012/06/Cornelio-Pires.pdf> em 29 de maio de 2021.



Em 1911 (algumas publicações sugerem que seja em 1910), Cornélio promoveu no Mackenzie College, em São Paulo, um encontro da cultura caipira que se tornou um marco, com a apresentação de grupos de catira, cantadores, dança ritual masculina, cateretê, além da encenação de um ritual fúnebre caipira. Segundo sugere Lays Corrêa, é provável que essa apresentação só tenha sido possível em função da proximidade de Cornélio Pires com os mantenedores da instituição, ligados à Igreja Presbiteriana (CORRÊA 2017, 78).

Em janeiro de 2019, visitamos o Centro Histórico do Mackenzie em São Paulo, em buscas de maiores informações sobre esse encontro. Auxiliados pelos técnicos do Centro Histórico, tivemos acesso aos livros de registro contendo os relatórios enviados ao grupo mantenedor da instituição não época, nos Estados Unidos, referente aos anos de 1910 e 1911. No entanto, nada encontramos, nem mesmo foto ou divulgação, o que pode demonstrar um apoio não efetivo da instituição. O único registro que conseguimos, até o final desta pesquisa, foi uma pequena nota no jornal Correio Paulistano, em sua edição de 18 de agosto de 1911, noticiando sobre uma palestra realizada no Mackenzie pelo senhor Cornélio Pires, a pedido da Sociedade 21 de Abril<sup>4</sup>.

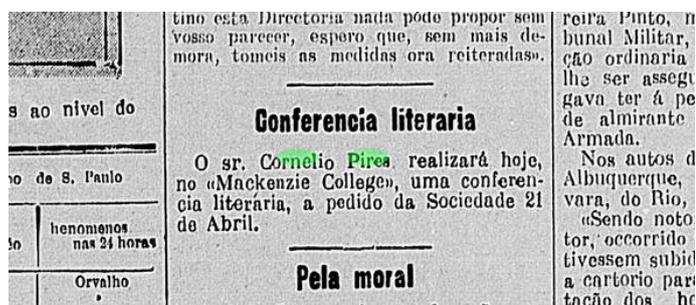
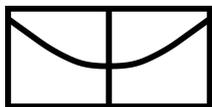


Figura 1: Recorte do Jornal Correio Paulistano de 18 de agosto de 1911 (<http://bndigital.bn.gov.br>)

Foram os encontros da cultura caipira promovidos por Cornélio Pires que os pesquisadores creditam como sendo o marco que estruturou um trabalho regionalista de grande aceitação popular. Das primeiras apresentações, Cornélio passou a percorrer o interior de São

<sup>4</sup> Dado encontrado no site <http://bndigital.bn.gov.br>



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

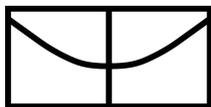
Paulo e Minas Gerais em inúmeros concertos caipiras, com causos e músicas, caindo na graça do povo.

Em 1929, num ímpeto que lhe era peculiar, gravou os primeiros discos chamados “A Turma Caipira de Cornélio Pires”, na Columbia Records, contendo gravações de música, causos, anedotas, imitações, divulgando de maneira ainda mais ampla a cultura caipira. “Jorginho do Sertão”, interpretada por Caçula e Mariano, foi a primeira canção caipira registrada num disco de 78 rpm, o primeiro de uma série de 53 discos conhecidos como selo vermelho, empreendidos por Cornélio. De início foram lançados cinco discos com cinco mil cópias cada, num total de 25 mil exemplares, encomendado por conta e risco de Cornélio (ANDRADE 2012, 100). No entanto, outros autores contestam dizendo que foram seis discos com cinco mil cópias, perfazendo um total de 30 mil cópias (MACERANI 2012, 20), o que parece ser mais coerente com as informações contidas nos discos reunidos por Macerani. De qualquer forma, são números impressionantes, considerando que nessa época poucas pessoas possuíam vitrolas que tocassem esse tipo de mídia. Quanto às autorias das canções, pouco se sabe, pois os doze primeiros discos não traziam os nomes dos autores das canções (NEPOMUCENO 1999, 100). Por isso não se pode atribuir a Cornélio a autoria de todas elas, muito embora seja possível que fosse o autor de várias.

O movimento de música caipira promovida por Cornélio e seus companheiros, embora carregasse uma motivação alavancada pela expressão nacionalista de nossa identidade, em conformidade com a modernização cultural que, de certa forma, o espírito do Protestantismo promovia, não foi, naquela altura, música de protestante ou a serviço do Protestantismo. Ao contrário, ela era oposta a tudo aquilo que a fé enraizada nos movimentos pietistas wesleyanos<sup>5</sup>, promovida por boa parte das missões, professava. A música dos protestantes era a dos hinários, que mesclavam canções trazidas pelos missionários europeus e norte-americanos com composições nacionais que seguiam o mesmo estilo musical, mas jamais a gestada entre o povo simples do campo. As temáticas, de forma geral, falavam do céu, da esperança vindoura e denunciavam um mundo de pecado, mas jamais falavam deste chão e da vida no campo. No entanto, Cornélio e alguns protestantes devotados à fé cristã e amantes da cultura nacional

---

<sup>5</sup> O Pietismo é um movimento que teve sua origem no luteranismo do final do século XVII. Valorizava as experiências individuais do cristão, em contraste com a negligência da ortodoxia luterana para com a dimensão pessoal da religião. John e Carlos Wesley, iniciadores do metodismo, foram representantes do movimento pietista entre os ingleses.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

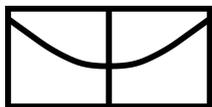
conseguiram fazer uma conexão entre os dois mundos – a fé e a cultura – e valorizaram o caipira, atribuindo-lhe um senso de dignidade, em tempos que o espírito republicano positivista e ávido pela modernização, promovida pelas elites, relegava ao homem do campo a pecha de atrasado, preguiçoso e indolente. Monteiro Lobato era um fiel representante desse pensamento. Em seu livro “Urupês”, descrevia assim o caipira:

Este funesto parasita da terra é o Caboclo, espécie de homem baldio, seminômade, inadaptável à civilização, mas que vive à beira da penumbra das zonas fronteiriças. À medida que o progresso vem chegando com a via férrea, o italiano, o arado, a valorização da propriedade, vai fugindo 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 2001, 161)

Outro período histórico para se observar a relação entre a músicas caipira e o Protestantismo se dá depois de 30 anos da gravação dos primeiros discos da Turma Caipira de Cornélio Pires. A razão desse hiato é porque essa relação praticamente deixa de existir. As igrejas protestantes seguem se desenvolvendo e estabelecendo novas frentes pelo País, mas não é possível detectar registros de apropriação da música caipira pelas comunidades protestantes. As igrejas seguem utilizando os hinários herdados das igrejas europeias e norte-americanas, estimulando a formação de compositores nacionais (que começam a compor no mesmo estilo dos hinários a partir do terceiro quarto do século XIX), a composição de novos hinos, a formação de corais e solistas, todos voltados para o trabalho eclesial, especialmente a música litúrgica. A maneira com que as igrejas tratavam a música sacra, exigindo exclusividade, rigor e dedicação religiosa dos participantes dos coros, pode ser visto no “termo de compromisso” da Sociedade Coral da Igreja Presbiteriana de Araraquara, segundo documento de 1950:

Convencido do valor da música e do cântico no culto divino, e em sinal de gratidão a Deus pelo privilégio que me oferece de santificar a minha voz louvando e bendizendo o Seu nome, comprometo-me a participar do Côro da Igreja no espírito de adoração e serviço a Deus, sendo fiel e pontual no cumprimento dos deveres implícitos nessa resolução e não retirando o meu concurso a menos que tenha razões que possa apresentar lealmente ao meu Salvador.

Subscrevo este compromisso na expectativa de que a graça divina me assista, livrando-me de vaidade e orgulho no uso de meus dons, desde que me



# Universidade de Brasília

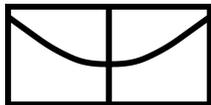
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

proponho exercê-lo para agradar a Deus e por amor às almas, às quais, pelo cântico, procurarei levar a mensagem do Evangelho de Salvação.  
Assim Deus me ajude, Amém. (BRAGA 1961, 146)

Nesse período, a música caipira alcançou grande projeção por meio dos discos de Cornélio Pires e de outras gravadoras que igualmente passaram a explorar o filão, como é o caso de Lourenço, conhecido artisticamente com o nome de Mandi, da dupla com Sorocabinha. Ele se apresentava esporadicamente com Cornélio, mas não participou das gravações do selo vermelho. Por ser diretor de uma escola em Piracicaba, não dispunha de tempo para viajar com a *troupe* de Cornélio. Então, decidiu, a exemplo do tietense, criar sua própria turma caipira, o que o aborreceu sobremaneira. Rosa Nepomuceno conta que enquanto Cornélio levava sua turma para o estúdio, Mandi escrevia para a gravadora Victor propondo o lançamento de discos caipiras, nos mesmos moldes da coleção da Columbia (NEPOMUCENO 1999, 112). A gravadora aceitou e enviou os equipamentos para o registro fonográfico das duplas de Mandi nas salas da Escola Normal de Piracicaba, lançando assim a Turma Caipira Victor. E a música caipira foi cada vez mais ocupando seu espaço, primeiramente através dos discos, depois nos shows dos circos e no rádio, alcançando seu auge nos anos 1950.

Nos anos 1960, uma nova relação se deu entre a música caipira e o Protestantismo. É importante compreender que nessa altura o contexto é outro. As grandes cidades recebiam a cada dia muitas pessoas. Estamos falando de um tempo em que o governo federal realizava grande investimento no desenvolvimento industrial das capitais do Sudeste. As fábricas eram instaladas, a indústria automobilística se formava e se estabelecia em cidades como São Paulo, São Bernardo do Campo, Guarulhos, Santo André, Diadema, Rio de Janeiro, entre outras. As cidades estavam em franco crescimento e a construção civil necessitava de mão de obra. Por outro lado, eram dados os primeiros passos na mecanização da agricultura. O homem do campo, movido pela necessidade de sobrevivência e pelo encantamento de um mundo novo, migrava para as grandes cidades. Os nordestinos fugiam da seca rigorosa e lançavam suas esperanças nas promessas das capitais do Sudeste.

As cidades cresciam desordenadamente, trazendo consequências diversas para seus moradores. A infraestrutura das grandes cidades não era suficiente para oferecer vida digna a tanta gente. Faltava educação, saúde, segurança. Os imigrantes se confinavam em bairros sem



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

estrutura, submetiam suas famílias a situações penosas. As periferias das cidades inchavam e os problemas se avolumavam.

A tendência à concentração populacional nos grandes aglomerados metropolitanos já era bastante nítida nos anos 70 e 80, como resultado do fantástico fluxo migratório verificado no período. Em 1970, contabilizava-se uma população de cerca de 93 milhões de habitantes para o país e aproximadamente um terço desse total tinha como residência municípios pertencentes às aglomerações metropolitanas. Considerando-se somente a população urbana, essa proporção chega a quase 50%. Levando em conta que foi somente na década de 60 que a população urbana superou a rural, pode-se afirmar que a transformação urbana no Brasil foi tão acelerada que fez coincidir, no tempo, a urbanização e a metropolização. (BRITO e SOUZA 2005, 50)

Os caipiras faziam parte desse fluxo migratório. Traziam consigo a saudade do campo e o desejo de um dia retornar para o campo e o estilo de vida pacato, modesto, mas livre e em contato com a natureza. As músicas das rádios embalavam esses sonhos. As duplas caipiras, inspiradas e iniciadas no mercado musical, depois de viverem seu auge nos anos 1950, ainda ocupavam o cenário das rádios. Mas, com o crescente advento da Bossa Nova e da Jovem Guarda, os caipiras foram vistos gradativamente de outra forma pela população. Viraram tema de chacota, e suas músicas não conseguiam chegar às TVs. Mesmo assim, ainda possuíam um público considerável nas rádios, especialmente na periferia e no interior.

Alguns programas mantinham boa audiência, como o de Tonico e Tinoco e ainda Os Três Batutas do Sertão, de Raul Torres, Isso É Sertão, de Zé Russo, e Festa na Roça, de Lulu Benencase – onde Rolando Boldrin trabalhava de faz-de-tudo e dava uma força danada aos novatos [...] Em 1968, o sanfoneiro Zé Bétio estreou como apresentador, primeiro numa emissora de Guarulhos e depois na Cometa, em São Paulo, às 5 da manhã – hora do galo cantar na roça. Estouraria no horário. (NEPOMUCENO 1999, 166)

Paralelamente, entre os protestantes, um novo movimento estava em franco desenvolvimento – o Pentecostalismo. O sociólogo Paul Freston descreve o que ele chama de “Um breve histórico do Pentecostalismo brasileiro” (FRESTON 1994), classificando o movimento em três ondas. A chamada primeira onda pentecostal no Brasil é definida pelo surgimento de duas igrejas: a Congregação Cristã no Brasil, por Louis Francescon na comunidade italiana na cidade de São Paulo, em 1910, e a Assembleia de Deus, pelos



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

missionários suecos Gunnar Vingren e Daniel Berg, em Belém do Pará, no ano de 1911. Elas representam uma atitude de negação da cultura tradicional vigente na sociedade e uma nova proposta de fé para além do Protestantismo tradicional, baseada no triângulo: glossolalia<sup>6</sup>, cura divina e profecia. Essas igrejas tinham por influência a matriz teológica iniciada nos Estados Unidos com Charles Parham e William Seymour, no início do século XX, conhecida como Avivamento da rua Azuza.

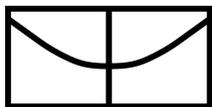
A segunda onda do Pentecostalismo surgiu nos anos 1960, é conhecida como Movimento Carismático e engloba líderes e pessoas que passaram por um reavivamento, uma experiência com o Espírito Santo, mas ao invés de saírem das igrejas tradicionais, permaneceram compartilhando sua nova visão da fé, baseada no poder do Espírito Santo. Dessa segunda onda surgiram a Igreja do Evangelho Quadrangular (1951), Igreja Evangélica Pentecostal O Brasil para Cristo (1955) e Igreja Pentecostal Deus é Amor (1962).

A terceira onda, mais recente, a partir dos anos 1980, é conhecida como aquela de onde surgiu o movimento neopentecostal, que dá origem às comunidades independentes, entre elas a Igreja Universal do Reino de Deus e a Igreja Internacional da Graça de Deus.

A partir dos anos 1960, o movimento pentecostal experimentou um crescimento espantoso em todo o mundo, indo de 16 milhões, em 1945, para 50 milhões em 1965. Em 1975 o mundo pentecostal já tinha 96 milhões de adeptos e em 1985, 247 milhões (PICOLOTTO 2016, 72). As periferias das cidades brasileiras, repletas de pessoas, se tornaram um espaço ideal para o crescimento das igrejas pentecostais. Por outro lado, a música sempre foi um elemento muito usado nas igrejas e apropriado para comunicar a mensagem protestante. Como a música caipira divulgadas pelas rádios tinham ampla aceitação entre o público da periferia, logo surgiram nas igrejas pentecostais duplas que utilizavam deste estilo musical, como elemento de aproximação do grande público. A partir dos anos 1950 e 1960 apareceram as primeiras duplas que se utilizaram das estruturas de gravadoras para gravar seus discos, espalhando uma mensagem evangelística, proselitista e de conteúdo conversionista.

---

<sup>6</sup> Glossolalia é o fenômeno religioso de falar outras línguas, sem ter o conhecimento destas, mediante o poder do Espírito Santo, conforme afirmam os grupos carismáticos protestantes e católicos. Esse dom é interpretado tendo por base a narrativa no livro de Atos dos Apóstolos, capítulo 2, como uma manifestação espiritual dada aos primeiros cristãos na cidade de Jerusalém, no primeiro século, e tida nos círculos cristãos como o evento que marca o surgimento da Igreja Cristã no mundo.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

A música caipira é vista como um dos símbolos representativos da cultura brasileira, não só pela sua origem, que remete à chegada dos portugueses em terras brasileiras, em 1500, e seu encontro primeiro com a população indígena local, mas pela força e permanência evidenciados durante todos esses anos até os dias atuais. A música está presente desde o início, desempenhando importante papel aglutinador da sociedade através de suas funções como música religiosa, música de trabalho e de lazer.

Como vimos, existem evidências que constataam a mudança funcional da música caipira de uma expressão local, de um determinado grupo geográfico do povo brasileiro – o povo caipira – para uma amplitude geográfica muito maior. Essa mudança funcional aconteceu a partir do momento em que foi levada para outros públicos por meio de apresentações que difundiam a cultura caipira e das produções fonográficas acontecidas a partir da década de 1920/1930. Para que essas mudanças acontecessem, foi necessário o desencadear de processos criativos dados num determinado contexto, motivado por compreensões acerca do mundo.

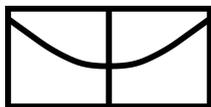
Como apontou Tomlinson,

[...] para entender as ações humanas individuais, precisamos interpretar o contexto cultural do qual elas surgem. E ao aplicá-lo à musicologia, eu revelo um princípio central da minha parte: que as obras musicais artísticas são as codificações ou reflexões inscritas das ações criativas humanas, deveriam ser compreendidas através de uma interpretação similar ao do contexto cultural. (TOMLINSON 1984, 351) (tradução minha)<sup>7</sup>

Portanto, ao lançarmos luz sobre os acontecimentos que eclodiram no surgimento da música caipira por meio do trabalho criativo de Cornélio Pires, percebemos que o mesmo se deu num contexto maior, no qual estavam inseridos outros elementos, como, por exemplo, a compreensão que se desenvolveu a partir do contexto social que vivenciou na infância e juventude, bem como a visão de mundo obtida no encontro com a religião protestante que professou durante os primeiros 30 anos (pelo menos) de sua vida na cidade de São Paulo. Cornélio estava inserido num contexto onde caipiras de formação protestante ocupavam

---

<sup>7</sup> “[...] *that in order to understand individual human actions we need to interpret the cultural context from which they arise. And in applying it to musicology, I reveal a central tenet of my own: that musical art works are the codifications or inscribed reflections of human creative actions, and hence should be understood through a similar interpretation of cultural context.*”



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

funções sociais relevantes como linguistas, poetas, jornalistas, músicos. Soma-se a isso a visão nacionalista que esses personagens propuseram-se a defender e divulgar.

Dessa forma, de imediato nos parece simplista e equivocada a ideia largamente difundida nos meios culturais e da religião de que o Protestantismo nunca conseguiu interagir com a cultura brasileira, como que mantendo uma distância segura da mesma, para manter casta sua identidade, como se isso fosse possível.

Tomlinson se utiliza de Geertz, que cita o aforismo de Max Weber para explicar a cultura: “o homem é um animal suspenso em teias de significados que ele próprio tem fiado”, sendo essas teias “sistemas relacionados de sinais interpretáveis” (TOMLINSON 1984, 351) (tradução minha)<sup>8</sup>. Assim, um Protestantismo longe, distante da cultura, como se pensou, é um conceito equivocado, uma vez que ele se tornou um dos fios dessa imensa rede. Olhar para a música caipira no contexto do ambiente, a maneira como ela surge, os agentes (ou atores) envolvidos é fundamental e esclarecedor. Conforme Tomlinson, devemos de algum modo tentar compreender a história, construindo contextos:

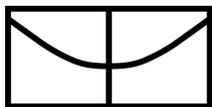
quanto mais compreensivamente entendermos esses outros universos, mais significativas serão suas partes constituintes – signos individuais ou grupos de signos relacionados – se tornarão suas partes constituintes. (TOMLINSON 1984, 351) (tradução minha)<sup>9</sup>

Sendo assim, temos aqui algumas perguntas pendentes. De que maneira as relações entre a música caipira e o Protestantismo se deram? Tudo indica que eles se relacionaram de diferentes formas, em diferentes momentos e contextos. Como foram essas conexões? Nos próximos capítulos abordaremos essas relações de maneira mais pormenorizada.

---

<sup>8</sup> *"man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun" [...] "interworked systems of construable signs"*

<sup>9</sup> *"the more comprehensively we understand these other universes, the more significant their constituent parts – individual signs or related clusters of signs – will become"*.



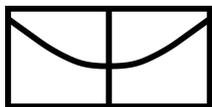
### **2 A RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA CAIPIRA E O PROTESTANTISMO EM FINS DO SÉC. XIX E AS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉC. XX**

Quando e como surgiu a música caipira? Esta é uma pergunta que interessa a este trabalho que se propõe a observar a história da música. A resposta, de imediato, pode parecer óbvia. Basta uma rápida pesquisa na internet e vamos nos deparar com um grande número de informações coincidentes. Encontraremos aqueles que defendem que a música caipira tem suas ligações históricas com a música e os instrumentos originários de Portugal, trazidos na época do descobrimento pelos religiosos. Aqui chegando, estes passaram por transformações, após o encontro com a cultura dos povos indígenas e, mais tarde, com os povos vindos da África. Outra informação muito comum sobre as origens da música caipira está ligada à contribuição de Cornélio Pires, por ser o primeiro a registrar esse estilo musical em fonogramas.

Apesar de serem informações sustentadas por vários autores e pesquisadores, existem outros elementos importantes que compõem a origem da música caipira. São muitas histórias por detrás da história. Há um entrelaçamento de fatos que contribuíram para o surgimento da música caipira como produto cultural, hoje reconhecida nacionalmente e internacionalmente.

Gary Tomlinson (1984) faz distinção sobre diferentes formas de interpretarmos as ações do homem dentro de seus contextos culturais. Citando Geertz, diz que é possível observar os fatos e os sinais na sociedade de maneira mais geral, menos detalhada, sem o aprofundamento em algumas nuances. Ou podemos analisar fatos e sinais de uma forma aprofundada, apurada, visando compreender distinções em ações que num primeiro momento nos parecem comuns. À primeira, dá o nome de “descrição fina”, no sentido de superficial; à segunda, “descrição densa”, ou aprofundada.

Para ilustrar, Tomlinson usa um exemplo de Gilbert Ryle sobre três garotos que possuem um mesmo “cacoete” – uma piscadela que se repete. O primeiro garoto tem uma contração involuntária da pálpebra; o segundo pisca voluntariamente e o terceiro imita a piscadela do segundo. Na “descrição fina” dos três, seria constatado o movimento rápido das pálpebras, o que não faria nenhuma distinção entre eles. No entanto, na “descrição densa”, mais apurada e detalhada, seria possível distinguir uma “hierarquia estratificada de estruturas significativas” que produzem tais “espasmos, piscadelas, ensaios de paródias, percebidos e interpretados” (TOMLINSON 1984, 351).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Com isso Tomlinson demonstra que os significados das “piscadelas” surgem das conexões dentro de seu contexto. Sem contexto cultural, não há significado e, conseqüentemente, não haverá comunicação. Para compreender determinados sinais é necessário imergir em contextos na tentativa de interpretar esses significados. E isso só ocorrerá, no nosso caso, quando vencermos a tentação de lançar olhos apenas ao evento histórico, ou ao conhecimento biográfico dos principais protagonistas. É preciso fazer tudo isso, sem perder a dimensão maior do contexto que os envolve. Como alertou Tomlinson, “toda tentativa de compreensão envolve um ato de tradução” (TOMLINSON 1984, 351) (tradução minha)<sup>10</sup>, quando olhamos para os atos do discurso humano entre as culturas e dentro delas.

A cultura é vista por Tomlinson, baseado em Weber, como teias ou redes de significado tecidas pelo próprio homem, “sistemas relacionados de sinais interpretáveis”. A imagem de Weber é muito importante para entender que a cultura não é um mero resultado da ação humana, mas um contexto do qual essas ações fazem parte e nelas assumem significados possíveis de serem descritos de maneira densa.

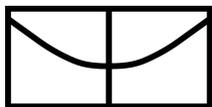
É sob esse prisma que buscamos conhecer neste capítulo a relação entre a música caipira e o Protestantismo na primeira metade do século XX. Não é possível simplesmente sustentar que a música caipira é uma “evolução” das canções entoadas pelos antigos moradores das áreas rurais, como vimos no capítulo anterior. Tampouco faz sentido eleger Cornélio Pires como o criador da música caipira, num ato ingênuo de elevá-lo a um protagonismo que desmereça todo um contexto maior, considerando o final do século XIX e a aurora do século XX.

Muitas e diferentes interpretações podem ser dadas sobre o surgimento da música caipira. E quanto mais interpretações surgirem, num mosaico entrelaçado de sons e cores, mais claro se tornará aos nossos olhos o quadro maior, à medida que essas informações forem reunidas, por mais paradoxais que possam parecer.

Olhar para determinada obra como a-histórica, ou seja, arrancada de seu contexto e transplantada para o nosso tempo, como objeto de estudo, é perder todo o significado dos diversos atos criativos que deram origem a ela. Sem dúvida, deveríamos estudar as obras de arte como registros de anseios, conquistas e significados humanos em contextos diversos e

---

<sup>10</sup> “Every attempt at understanding involves an act of translation”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

diferentes do nosso. Assim procedendo, abrimos para a possibilidade de conversar significativamente com seus criadores. Do contrário, utilizando as palavras de Tomlinson (1988, 121), reduzimos o trabalho a um espelho em vez de uma lente de aumento. Um espelho revela apenas aquele que olha a si mesmo. Uma lente de aumento, amplia as possibilidades de contemplar o outro. Ao considerar o trabalho como um espelho, desistimos, ou pelo menos, limitamos drasticamente nossa capacidade de ampliar nosso mundo de discurso.

No entanto, Treitler (1984, 373) mostra que a “história não apenas descreve um fragmento do passado, mas documenta o tempo presente da escrita” (tradução minha)<sup>11</sup>. Com isso propõe que o passado se torna mutável pela pena daquele que escreve no presente. A relação estabelecida entre o historiador como narrador e seu engajamento com o passado e o presente (quicá também o futuro), apontará e ditará perspectivas e caminhos para sua narrativa. É impossível fazer história da música, ou qualquer história que seja, sem considerar a história de quem narra a história. E isso se torna claro neste trabalho. Só foi possível imaginar a conexão entre a música caipira e o Protestantismo estando imerso em ambos os mundos. Parecem ser caminhos paralelos na linha do tempo, em que uma não tangencia o outro. No entanto, aqui e ali aparecem as intersecções nesses dois mundos, contidos dentro de um contexto brasileiro que se descerra para um universo maior.

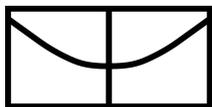
As teias que criaram o suporte para sustentar a música caipira em seu surgimento como produto cultural são muitas. Além das origens do campo, as funções sociais e religiosas da música nesses contextos, existem ainda questões econômicas, históricas, relações de poder, temas ligados à educação e à religião.

Fazer a abordagem contextual ampla de todas essas teias é uma tarefa inesgotável. E mesmo assim, chegaríamos a um termo incompleto. A relação entre a obra de arte, no nosso caso a música caipira, e a cultura na qual está inserida é um processo recíproco e complexo. Conforme afirma Tomlinson (1984, 357),

Trata-se de um processo sem fim, no qual a obra de arte e sua cultura assumem um significado cada vez mais profundo. É recíproco, em que a obra de arte ilumina o contexto, mesmo quando o contexto ilumina a obra de arte. É também um processo desordenado, no qual nossa exploração do contexto é determinada por suposições que estão em fluxo; não temos como prever o curso dessa exploração antes de manuseá-la; ela não prossegue

---

<sup>11</sup> “History not only depicts a fragmente of the past, but documents the present time of writing”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

ordenadamente de eventos específicos para preocupações mais gerais. E finalmente, o processo não requer recurso para questões de causa e efeito; a noção de antecedente que leva ao conseqüente dá lugar a um dos antecedentes como elemento constitutivo do contexto em que o conseqüente é significativo. Assim, a abordagem contextual, que a princípio poderíamos ser tentados a chamar uma visão "sincrônica" em oposição a uma visão "diacrônica" mais causal, na realidade, compreende ambas. Mudanças através do tempo são entendidas como os diferentes significados que as ações assumem em contextos alterados; e os textos estão continuamente em fluxo, bastante ou sutilmente alterados pelas ações e eventos que os compõem. (tradução minha)

<sup>12</sup>

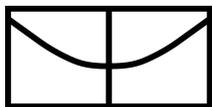
### 2.1 PROTESTANTISMO E MÚSICA CAIPIRA?

No primeiro capítulo introduzimos um esboço de como Protestantismo veio a se relacionar com a música caipira. Como vimos, a chegada dos primeiros protestantes se deu a partir do século XIX, com os movimentos comerciais marítimos. Mas foi somente a partir da assinatura do Tratado de Comércio e Navegação, em 1810, que os portos se abriram para a chegada de imigrantes de vários países, forçando a Igreja Católica Romana a se abrir para a instalação das primeiras igrejas protestantes.

Como havia uma atividade intensa da Igreja Romana nas principais cidades, os protestantes não tiveram outra escolha senão dedicar sua atenção para as áreas rurais e as pequenas cidades do interior. Os missionários metodistas, por exemplo, estabeleceram seus trabalhos junto às cidades servidas pelas linhas férreas. As empresas inglesas designadas para a construção dessas linhas possuíam entre seus funcionários anglicanos e metodistas. Para atender a esse público, igrejas foram fundadas. Os batistas se estabeleceram na Bahia, em 1882, se expandindo posteriormente para o Nordeste e o Norte do país (MENDONÇA 2008, 50).

---

<sup>12</sup> *“The process is an endless one in which the art work and its culture take on ever-deeper significance. It is a reciprocal one, in which the art work illuminates the context even as the context illuminates the art work. It is also a disordered one, in which our exploration of the context is determined by assumptions which themselves are in flux; we have no way of predicting the course of this exploration before-hand; it does not proceed neatly from specific events to more general concerns. And finally, the process requires no recourse to questions of cause and effect; the notion of antecedent leading to consequent gives way to one of antecedent as a constitutive element of the context in which the consequent is meaningful. So the contextual approach, which it might at first be tempting to call a “synchronic” view in opposition to a more causal “diachronic” view in reality comprehends both. Change across time is understood as the different meanings that actions take on in altered contexts; and contexts are continually in flux, altered in great or subtle ways by the actions and events that make them up”.*

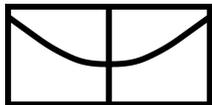


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Os missionários presbiterianos, por sua vez, implantaram seus primeiros trabalhos na região do cultivo cafeeiro, ou seja, nos estados do Espírito Santo, Minas Gerais e especialmente São Paulo. Eram regiões prósperas e que, de certa forma, não recebiam grande atenção dos clérigos católicos, que concentravam seus trabalhos em cidades maiores. Assim o trabalho missionário protestante foi sendo adequado aos poucos segundo a realidade do País.

Devemos considerar que os primeiros missionários se depararam com uma série de oposições e adversidades. Como se não bastassem as dificuldades naturais, tais como o aprendizado de uma nova língua, lidar com uma cultura totalmente diferente, os sacrifícios advindos das longas distâncias percorridas a cavalo para o anúncio evangélico aos povos do interior, ainda tiveram de enfrentar a pesada oposição da igreja dominante, que impunha limites e empecilhos para a realização do trabalho. Havia resistência de tal forma que os atos da vida mais cruciais para uma sociedade, como o “casar, nascer e morrer”, eram negados aos protestantes, devido ao controle da Igreja Católica (MENDONÇA e VELASQUES FILHO 1990, 77). Não era reconhecido o casamento protestante, nem o batismo das crianças – que naquela altura significava o registro civil –, nem mesmo era possível o sepultamento de seus mortos nos cemitérios controlados pela Igreja, o que levou à criação de cemitérios protestantes, como o do Redentor, em São Paulo, o Evangélico, em Brotas, e o dos Ingleses, no Rio de Janeiro e no Recife. Além do mais, os cultos não poderiam ser realizados em locais com aparência de igreja. Nos anos 1860 e 1870, o número de protestantes já era razoável o suficiente para que na sociedade se manifestassem insatisfações quanto a esses assuntos. Como relatam Mendonça e Velasques Filho, os cerceamentos sociais promovidos pela Igreja aos protestantes “veio causar grandes transtornos e gerar polêmicas agudas em que os liberais, e até mesmo conservadores, estes ao menos por razões humanitárias, tomaram a defesa dos protestantes” (MENDONÇA e VELASQUES FILHO 1990, 77). Dessa forma, aos poucos, os cultos acatólicos puderam expandir.

Duas estratégias importantes para a aculturação do Protestantismo em terras brasileiras foram a maneira como se deu a expansão no contexto rural, no contato com o homem e sua cultura, e o estabelecimento de uma significativa rede educacional.

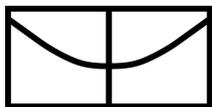


### 2.2 A EXPANSÃO NAS REGIÕES RURAIS

O crescimento do Protestantismo se deveu, inegavelmente, aos missionários e imigrantes que se desdobraram em muitos trabalhos. Na primeira metade do século XIX eram poucas as igrejas protestantes no País. Porém em 1888, as estatísticas já apresentavam mais de cinquenta comunidades da Igreja Presbiteriana, a mais desenvolvida na época, sob os cuidados de vinte missionários. Em 1895, foram contabilizados quase 30 mil evangélicos sob os cuidados pastorais para cerca de 100 pregadores, segundo cálculos do missionário batista Zachary Clay Taylor (LÉONARD 2002, 95).

Como forma de explicar esse crescimento, Léonard ressalta o anseio popular pela religião. No Brasil colonial havia uma fraca presença do Catolicismo, especialmente nas regiões mais remotas, pelo insuficiente número de padres ordenados no País, fazendo com que o povo moldasse e conservasse sua fé baseado em cerimônias e festas em determinadas datas do ano, ideia reforçada por Macedo (2008, 2,3). Muito embora o Catolicismo popular fosse acusado de ser carregado de superstições, ele continha também fortes bases bíblicas. Léonard cita pesquisas de folcloristas modernos que descrevem, por exemplo, a “Festa do Santo Rei”, ou dos “Três Reis Magos”, na qual uma companhia percorre os sítios da região, cantando cânticos natalinos e pedindo ofertas, numa analogia à saga dos reis magos, seguindo uma estrela ao encontro do menino Jesus. Ou mesmo a pesquisa de João Chiarini sobre o “cururu bíblico” (CHIARINI 1947), um gênero literário e musical herdado dos trovadores, baseado em embates, e de grande dificuldade, em que os mestres desenvolviam temas bíblicos de forma cantada narrando passagens inteiras dos evangelhos. Para Léonard, a origem dessas expressões da fé popular talvez esteja conectada com a evangelização dos jesuítas em tempos longínquos, mas que permaneceram pela tradição oral e por exemplares das Escrituras Sagradas (LÉONARD 2002, 96). Ao chegarem os missionários nessas localidades anunciando as Escrituras, já havia um campo preparado para o acolhimento da mensagem protestante. E, de fato, houve um próspero avanço das missões presbiterianas nas regiões do interior paulista, de Pirapora a Sorocaba e de Porto Feliz a Botucatu, onde a propaganda bíblica dos protestantes foi bem acolhida.

A forçada opção da estratégia missionária pelo interior do Brasil abriu aos missionários protestantes oportunidades de um enraizamento cultural que marcou o futuro do trabalho. Foi no dia a dia com o homem do campo, no entendimento de suas relações, no



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

cotidiano das pequenas cidades, vilas e bairros, dos sítios e fazendas que a evangelização, de maneira contextualizada, se deu. Foi a partir da observação constante e detalhada dos costumes e tradições do povo, sua língua, seus modos e relações com a natureza que o cristianismo evangélico foi engendrado na cultura e na história brasileira.

O trabalho itinerante dos missionários, ministros e colportores – que levavam e vendiam Bíblias e literaturas evangélicas aos rincões mais distantes –, embrenhando-se pelas matas e mantendo relações com os povos, ofereceu um inigualável aprendizado que os equipou com um repertório importante de costumes, práticas e crenças populares. Pedro Feitoza, em sua tese “Protestants and the Public Sphere in Brazil, c. 1870 – c. 1930” (2019, 223), destaca como exemplo a viagem do missionário protestante estadunidense Franklin Graham e do candidato ao ministério Antônio dos Santos, no ano de 1913. Por oito meses eles fizeram a cavalo o percurso da Bahia até a fronteira com a Bolívia, estudando o campo e alargando a fronteira missionária para o Oeste. Como era comum a esses desbravadores da fé, costumavam se hospedar em sítios ou em casas no percurso das viagens. Simplesmente chegavam e pediam pouso. Eram recebidos por um povo hospitaleiro, caridoso e cortês, o que mereceu registros nos relatórios enviados às Missões nos Estados Unidos.

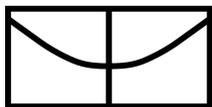
Feitoza (2019, 225) ainda aponta a maneira como o cristianismo evangélico adentrou a intimidade das famílias rurais.

Como escreveu Erasmo Braga em 1916, uma das transformações mais marcantes, mas invisíveis do país naquela época foi a penetração da “energia vivificante do Evangelho” na “*intimidade da família, a cabana rústica do camponez, o rancho do sertanejo*”, onde a literatura cristã e “*os hynnarios – de poesia meio exótica*” eram constantemente abertos e examinados. (tradução minha)<sup>13</sup>

A vida comunitária entre os caipiras, como em toda comunidade, estabeleceu os seus espaços de relacionamento e troca de experiências. O literata e pastor presbiteriano Othoniel Motta destaca em seu livro “Selvas e choças”, o encontro na roda do fogo (MOTTA 1922, 53-65). Ali famílias vizinhas e amigos, à noite, compartilham suas narrativas da vida cotidiana, bem como histórias e estórias de pescarias, caças, lidas na roça, causos de famílias,

---

<sup>13</sup> “As Erasmo Braga wrote in 1916, one of the most remarkable but invisible transformations of the country at that time was the penetration of ‘the vivifying energy of the Gospel’ into the ‘intimacy of the family, the peasant’s rustic shack, the hut of the sertanejo’, where Christian literature and hymnals ‘of fairly exotic poetry’ were constantly opened and examined.”



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

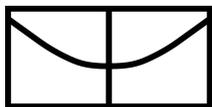
experiências sobrenaturais. Exatamente nesses encontros domésticos e de intimidade, os evangélicos puderam compartilhar narrativas de conversões, histórias de genealogias protestantes aos seus familiares, vizinhos e amigos. Ocasionalmente, um missionário estrangeiro ou um pregador se assentava nessas rodas de fogo e compartilhava histórias bíblicas.

Esse modo de vida caipira era comum e natural para muitos dos ministros protestantes brasileiros, pois foi nesse contexto que nasceram e viveram parte de suas vidas. Familiarizados com os costumes, tradições, crenças e linguagens caipiras, possuíam uma capacitação distinta para a realização do trabalho intelectual que realizariam. Dessa forma vemos que a instalação do trabalho protestante no País se deu por meio de certa interação com a cultura, com o modo de vida e de fala do caipira, marcando a comunicação do cristianismo evangélico nessas terras. Por outro lado, os evangélicos também deixaram suas marcas na cultura caipira, com o estabelecimento de igrejas e escolas, alterando o ambiente, como veremos. No entanto, é importante mencionar que, ainda assim, o protestantismo não se adequou totalmente à cultura e ao modo de vida do brasileiro. Algumas marcas fortes da cultura norte-americana não foram abdicadas, ao contrário, foram incorporadas na vida dos protestantes nacionais.

### 2.3 ESTABELECIMENTO DE UMA REDE DE EDUCAÇÃO

Assim que os missionários protestantes desembarcam no Brasil, tomaram consciência de que teriam de lidar com um grave empecilho para o desenvolvimento de seu trabalho: o analfabetismo. O primeiro recenseamento realizado no País em 1870 informava que 84% da população brasileira era analfabeta (Recenseamento do Brasil em 1872 1874).

A fé protestante é conhecida como “a religião do livro”, por ter a Bíblia como fundamental instrumento para a doutrinação de seus fiéis e a evangelização de novos conversos. Parte-se do pressuposto de que os adeptos da crença evangélica deveriam ser capazes de ler a Bíblia em sua língua materna. Além do mais, para os presbiterianos, durante o batismo de seus filhos, os pais se comprometiam por meio de juramentos que ensinariam as crianças a ler e memorizar o catecismo, o Credo dos Apóstolos e a Oração do Pai Nosso (P. B. FEITOZA 2019, 191-202).



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

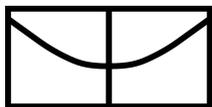
Por essa razão, para a evangelização do Brasil seria necessária a implementação de um sistema educacional próprio que instrísse a população tanto nas cidades quanto na zona rural. Entre os presbiterianos, especialmente, era comum a prática de se ter, ao lado de cada nova igreja, uma escola.

A educação, como estratégica missionária, nunca deixou de acompanhar os missionários norte-americanos. Estes desempenhavam sempre um duplo papel de evangelistas e professores, não se esquecendo as empresas missionárias de incluir no seu pessoal especialistas em educação, principalmente mulheres. Algumas dessas conquistaram reconhecimento na educação brasileira, como Carlota Kemper, Mareia Brown e Martha Watts. (MENDONÇA 2008, 141,142)

Enquanto na zona rural eram estabelecidas as chamadas “escolas paroquiais”, a partir de 1870 surgiram os primeiros colégios em várias partes do País, quase sempre nas capitais e principais cidades, de acordo a estratégia missionária. Muito embora os cursos de nível superior não tenham sido prioridade no início, notamos que ainda no final do século XIX surgiram os primeiros cursos superiores de Engenharia, no Mackenzie College, em São Paulo.



Figura 2: Fachada do Mackenzie College, em São Paulo, em 1896. (<https://www.mackenzie.br/memorias/150-anos/nossa-historia/arquivo/n/a/i/a-construcao-da-metropole-do-cafe>)



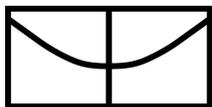
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

As escolas paroquiais ocupavam os mesmos prédios da igreja e seus professores geralmente eram os pastores e os membros letrados da igreja. Algumas escolas paroquiais contavam com a ajuda financeira do exterior. No entanto, os fundos não eram suficientes para todos. Em muitas localidades, os próprios membros das comunidades se organizavam para levantar recursos para manterem as escolas funcionando. Assim, muitas crianças e adultos foram devidamente instruídos tendo acesso a livros e textos que geraram novos hábitos e disciplinas de leitura. No final do século XIX e início do século XX, as taxas de alfabetização nas congregações protestantes brasileiras se mostravam significativamente mais altas que a taxa geral da sociedade brasileira (P. B. FEITOZA 2019, 191). O resultado foi a abertura de oportunidades para a ascensão social, as mobilidades geográficas e mudanças culturais.

Enquanto isso, os metodistas e presbiterianos seguiam estabelecendo escolas em São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul. Em Lavras, Minas Gerais, o médico missionário Samuel Gammon, vindo de Campinas, fugindo do surto de febre amarela, reabriu em Minas a escola iniciada no interior de São Paulo, em 1892. Essa escola depois se transformaria no Instituto Presbiteriano Gammon, ampliando sua estrutura para uma escola agrícola e profissional e, anos mais tarde, em universidade. Em São Paulo foi aberta a Escola Americana, em 1870, que logo alcançou prestígio na cidade. Em 1891, um advogado norte-americano chamado John Theron Mackenzie fez uma doação de 50 mil dólares para a Escola Americana, promovendo a expansão educacional, incluindo cursos de nível superior. A escola mudou o nome para Mackenzie College. No início do século XX seus cursos abrangiam o ensino infantil, primário, intermediário, secundário e superior, incluindo uma escola normal (P. B. FEITOZA 2019, 202). Como aponta Mendonça,

O que era ensinado nas escolas paroquiais e nos cursos elementares dos colégios divergia dos currículos em voga da escola tradicional. Nota-se a introdução de várias novidades no ensino elementar, como regras da arte literária, ciências, recitação de poesias em português, francês e inglês, execuções musicais, canto ao piano, exercícios calistênicos etc. (MENDONÇA 2008, 150)

Alguns métodos diferenciados de ensino foram trazidos dos EUA. Como um dos exemplos, Mendonça cita que “o sistema de cantarolar as sílabas e a tabuada em coro foi substituído pelo método americano intuitivo e silencioso, sem a excessiva memorização” (MENDONÇA 2008, 150). Outro aspecto que chama a atenção foi a criação do magistério



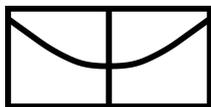
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

infantil feminino, incluindo cursos voltados para a formação de educadoras, num tempo de claro domínio masculino. Dezenas de missionárias educadoras foram trazidas dos EUA e inauguraram um novo tipo de educação que modificou o ambiente escolar, antes amedrontadores e maçantes, para um ambiente naturalmente maternal e diversificado. Algumas dessas missionárias se destacaram na sociedade brasileira: Marcia Brown foi convidada pelo Estado de São Paulo a participar da reforma educacional de 1890; Carlota Kemper recebeu honras da Prefeitura do Rio de Janeiro pelos relevantes serviços prestados à comunidade, emprestando seu nome para uma das ruas da cidade (MENDONÇA 2008, 150).

Apesar dos esforços evangelísticos dessas instituições, elas nem sempre obtiveram sucesso na conversão de seus alunos à fé evangélica ou conseguiu mantê-los na igreja. Como exemplo, a Assembleia Constituinte de 1934 tinha nove deputados ex-alunos do *Mackenzie College* e, naquela altura, nem um deles era protestante (P. B. FEITOZA 2019, 199). Isto se deveu ao fato de que nem sempre as aspirações educacionais dos evangélicos correspondiam às estruturas eclesiásticas e ideologias das igrejas e missões. Porém, é inegável o que essas escolas realizaram para a educação e o treinamento da intelectualidade evangélica no Brasil e na formação de ilustres intelectuais protestantes brasileiros.

Ainda sobre a importância da educação para o Protestantismo, é preciso reservar alguns parágrafos para fazer referência aos seminários protestantes e sua contribuição para a sociedade. Durante a monarquia, os seminários católicos e outras instituições eclesiásticas católicas eram responsáveis por oferecer uma educação acima da média. Durante o reinado do imperador D. Pedro II e na Primeira República, quando o acesso ao ensino médio ainda era escasso, os seminários e escolas ofereciam oportunidades de estudo a longo prazo, inclusive com possibilidades de imersões em escolas católicas de Roma e Paris.

O estabelecimento dos primeiros seminários protestantes, a partir de 1860, veio também contribuir para a melhoria na formação intelectual do povo brasileiro. Muito embora não possuísse a profundidade histórica das instituições católicas e o prestígio das escolas superiores de Direito e Medicina, os seminários protestantes formaram uma geração de ministros evangélicos que atenderam à crescente demanda de pastores com o surgimento de comunidades nas cidades e povoados, bem como capacitaram um grupo de especialistas religiosos que vieram ocupar lugar nas elites intelectuais do País.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Os currículos dos seminários protestantes se diversificavam dependendo da região. Em 1878, o missionário Robert Lenington apresentou um plano de curso regular com duração de seis anos de estudo para o Seminário Presbiteriano.

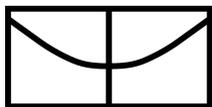
Os primeiros dois anos foram dedicados a complementar a educação secundária de futuros ministros, que foram obrigados a estudar uma gama diversificada de matérias, incluindo gramática e redação portuguesa, estudos do Breve Catecismo, geografia, história, música, inglês, aritmética, latim e Ciências Naturais. Disciplinas avançadas do terceiro ano em diante incluíram grande ênfase em línguas (grego, hebraico, latim e francês), teologia (compêndios dos teólogos de Princeton Alexander e Charles Hodge), história eclesiástica (os livros de James Wharey, Johann L. von Mosheim e Johann Kurtz), filosofia mental e moral (Francis Wayland e Thomas Upham), exegese, homilética, eloquência sagrada e polêmica religiosa. (P. B. FEITOZA 2019, 198) (tradução minha)<sup>14</sup>

Como vemos, era um currículo amplo, com especial ênfase na teologia e nas línguas que, além de contemplarem o inglês – a língua de alguns dos professores – e o francês, ainda se debruçavam sobre o grego, o hebraico e o latim. Muito provavelmente essa seja a razão pela qual vários dos ministros presbiterianos que se destacaram na academia tenham se embrenhado pelos caminhos da linguística.

Além dos estudos das disciplinas citadas, havia todo um ambiente propício para o desenvolvimento dos estudantes. Os seminaristas moravam juntos num tipo de república, nas instalações da Igreja Presbiteriana de São Paulo, onde também funcionava o Instituto Teológico de São Paulo. Havia um clima amistoso de companheirismo, mas também de rigor intelectual. Nesse ambiente, os estudantes debatiam, fora dos horários das aulas, temas filosóficos, morais e sociológicos e eram expostos aos argumentos e críticas de seus colegas. Com isso os pastores protestantes alcançaram um nível educacional elevado, que abriu portas para alguns deles serem inseridos na elite intelectual do Brasil, ao lado de graduados em Direito e Medicina, Engenheiros e padres católicos.

---

<sup>14</sup> “*The first two years were dedicated to complement the secondary education of prospective ministers, who were obliged to study a diverse range of subjects including Portuguese grammar and writing, studies on the Short Catechism, geography, history, music, English, arithmetic, Latin, and natural sciences. Advanced subjects from the third year onwards included a heavy emphasis on languages (Greek, Hebrew, Latin, and French), theology (the compendia of Princeton theologians Alexander and Charles Hodge), ecclesiastical history (the books of James Wharey, Johann L. von Mosheim, and Johann Kurtz), mental and moral philosophy (Francis Wayland and Thomas Upham), exegesis, homiletics, sacred eloquence, and religious polemic*”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Ao longo da primeira metade do século XX, alguns ministros evangélicos ocuparam influentes academias literárias e alguns deles foram eleitos para ocupar prestigiadas cátedras universitárias em São Paulo.

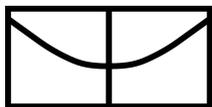
Julio Ribeiro foi um intelectual protestante que influenciou significativamente o estudo da língua em nosso País. Tido como um dos introdutores da Linguística no Brasil, no ano de 1879, ao lado de Pacheco da Silva Júnior, em 1878, procurou ajustar o rigor lusitano da língua aos moldes do linguajar nativo (MARTINS 2015, 22). Escreveu a “Gramática Portuguesa”, que se tornou uma referência durante um bom tempo, até ser superado por estudos de filólogos posteriores. Jornalista, criou vários jornais, entre eles o “Sorocabano”, e cooperou em tantos outros, como o “Estado de São Paulo”, “Diário Mercantil”, “Gazeta de Campinas”. Julio Ribeiro é o patrono da cadeira de número 24 da Academia Brasileira de Letras. Em determinada fase de sua vida, Julio deixou a igreja.

Othoniel Motta, outro protestante, era natural de Porto Feliz, interior de São Paulo. Foi por anos foi pastor presbiteriano no sertão do Paranapanema e em pequenas localidades da expansão do trabalho presbiteriano. Autor de inúmeras obras, foi diretor da Biblioteca Pública de São Paulo e presidente da Sociedade de Estudos Filológicos. Descendente de velhas famílias do interior paulista, foi um purista da língua portuguesa, sem jamais perder o seu orgulho pela origem caipira e o zelo pela língua falada pela população rural. Além de ser o autor de uma das primeiras gramáticas históricas do Brasil, e de vários outros livros, Motta empreendeu uma nova tradução para o Evangelho de Marcos para o português. Ele

aplicou seu conhecimento filológico ao texto bíblico e relacionou cenas, práticas e artefatos da Palestina do século I ao Brasil do século XX. Assim, ao longo da nova versão, Motta afirmava que as roupas dos vaqueiros do norte do Brasil eram parecidas com as de João Batista; substituiu a palavra rede (rede de pesca) por tarrafa, mais utilizada pelos pescadores brasileiros; e compilou uma série de semelhanças entre os costumes e o mundo material da antiguidade hebraica e "nosso povo", "nossa terra". (P. B. FEITOZA 2019, 228) (tradução minha)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *applied his philological knowledge to the biblical text and linked scenes, practices, and artefacts of first-century Palestine to twentieth-century Brazil. So, throughout the new version, Motta affirmed that the clothes of northern Brazil's vaqueiros (cowboys) resembled those of John, the Baptist; replaced the word rede (fishing net) by tarrafa (cast net), more widely used by Brazilian fishermen; and compiled a number of similarities between the customs and material world of Hebrew antiquity and 'our people', 'our land'.*



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Othoniel influenciou um grupo de jovens protestantes que se tornaram uma importante linhagem de estudiosos da língua, na Universidade de São Paulo (MARTINS 2015, 21,22).

Eduardo Carlos Pereira nasceu em 8 de novembro de 1855, numa fazenda de gado e café próximo à cidade de Caldas, sul de Minas. Muito embora não tenha nascido em família protestante, ainda jovem, ao estudar em Campinas, teve contato com a fé presbiteriana, de onde veio mais tarde a se tornar um ministro evangélico. Como gramático e linguista, tornou-se um dos principais estruturadores da gramática da língua portuguesa no Brasil. Através de seus trabalhos, rompeu formalmente a gramática produzida no Brasil com suas congêneres lusitanas, certificando de vez o caminho iniciado por Júlio Ribeiro no seu livro “*Grammatica portuguesa*” (1881). Como pastor, produziu uma série de folhetos evangélicos inovadores, publicados pela Sociedade Brasileira de Folhetos Evangélicos. Esses textos

[...] trouxeram para o primeiro plano o traço dialógico da domesticidade caipira. Definindo os habitantes do sul de Minas e do norte de São Paulo por seus modos corteses e hospitaleiros, as histórias de Pereira frequentemente começavam com um evangelista viajando pelo interior e pedindo para pernoitar em casas à beira da estrada. Envolvendo-se em uma conversa amigável com seus anfitriões durante o jantar, o evangelista com a Bíblia nas mãos apresenta as doutrinas evangélicas à família. (P. B. FEITOZA 2019, 226) (tradução minha)<sup>16</sup>

Considerado o primeiro modelo intelectual protestante, fruto do trabalho realizado pelos missionários norte-americanos e um dos primeiros pastores brasileiros no contexto que marcou o Brasil no final do século XIX, Pereira se caracterizou por lutas a favor do abolicionismo e do nacionalismo. Quando produziu suas gramáticas, tinha em mente franquear a todos as portas do conhecimento. Para ele, era fundamental que “todas as classes” fossem incluídas, pela alfabetização e posteriormente pelo aprendizado erudito da língua, “nesse movimento que, na compreensão protestante, abre as portas da verdade evangélica para todos os homens” (LIMA 2008, 65).

Eduardo Carlos Pereira produziu, entre diversas publicações, suas gramáticas: “*Grammatica Expositiva*” – curso superior (1907), a “*Grammatica Expositiva*” – curso

---

<sup>16</sup> [...] brought the dialogical trait of caipira domesticity to the forefront. Defining the inhabitants of southern Minas Gerais and northern São Paulo by their courteous and hospitable manners, Pereira's stories frequently started with an evangelist travelling through the countryside and asking to stay overnight in houses by the road. Engaging in a friendly conversation with his hosts over dinner, the evangelist with Bible in hand introduces evangelical doctrines to the family.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

elementar (1908), e a “*Grammatica Histórica*” (1916). Assim, estava lançando as bases de uma gramática brasileira da língua portuguesa, ao invés de simplesmente repetir autores estrangeiros. Os literatas e teóricos portugueses da gramática eram agora usados como função ilustrativa e não mais normativa.

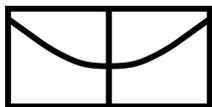
A língua, como a corrente dos grandes rios, vive em perpetuo movimento. De século para século, de região para região, de individuo para individuo, e, até no mesmo individuo, nas diversas épocas de sua idade, e, mesmo, nos diferentes momentos de sua existencia, ha uma continua variação, por vezes infinitesimal, na expressão de Whitney que constitue a dialectação das linguas vivas. Quer, pois, a consideremos no tempo, quer no espaço, é do gênio da lingua o diversificar-se constantemente. A acção conservadora da literatura torna mais lenta, porém não annulla essa impulsão genial, essa dialectação incessante (...) Quatro séculos são passados de uma dupla evolução, e, a esta hora, apresenta a lingua, na história de sua dialectação divergente, o aspecto de um amplo triangulo cujo apice attinge o sec. XVI, e a cujos pontos extremos da base correspondem já apreciaveis differenciações dialectaes. Deste ponto de vista, apresentam-se o fallar brasileiro e o lusitano como um duplo aspecto da evolução divergente do portuguez quinhentista, e, não raro, se descobrem, como adeante mostraremos, em nossos hábitos prosodicos, vestígios quinhentistas, que em Portugal se perderam. (PEREIRA 1919, 187)

Martins (2015, 21,23), comentando sobre a criação da Universidade de São Paulo (USP) em 1934, menciona que, para compor o corpo docente da nova escola, além dos professores vindos da Europa, foram convidados vários judeus e protestantes. Isso porque idealizaram uma escola que fosse anticlerical e que libertasse o estudo da língua dos constrangimentos formais que a cerceavam, que tratavam a língua do povo praticamente como língua clandestina e errada. Exemplificando o envolvimento de protestantes com essa orientação, em seu artigo citou os nomes de Júlio Ribeiro, Othoniel Motta, Cornélio Pires e Isaac Nicolau Salum, professor titular de Filologia Românica, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Como vimos até aqui, havia entre os intelectuais protestantes um interesse especial pela cultura e pela língua brasileira. É importante situar esse interesse dos protestantes no tempo. Estamos falando do início do século XX, quando a onda do modernismo se arrastava sobre o mundo. Desde a “Parade”<sup>17</sup>, em Paris, uma onda nacionalista crescia em diversas partes

---

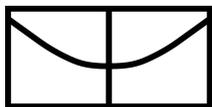
<sup>17</sup> “Parade” foi um balé multiartístico realizado em 18 de maio de 1917, no *Théâtre du Châtelet*, em Paris. Idealizado por Jean Cocteau, contou com a participação de uma elite artística. É considerado um dos marcos da chamada Arte Moderna e um divisor de águas para as Artes na Europa, pré e pós guerra.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

do mundo. O modernismo brasileiro surgiu num período de uma movimentação intensa, de rápido crescimento urbano e industrial, vertiginosa diversificação cultural com o estabelecimento de imigrantes no comércio e no plantio e comercialização do café. A modernidade no Brasil adquiria a sua máxima consistência simbólica por meio das artes, especialmente a música e as artes cênicas, seguida depois pelas artes plásticas, poesia e literatura. Em meio a essa efervescência de expressões artísticas internacionais e modernas, eram desenvolvidas pesquisas sobre cultura popular, bem como iniciativas pela instauração de uma arte que fosse identitária, concebida como autenticamente brasileira. Era como se diante dessa onda de novidades, as elites intelectuais paulistas buscassem recuperar antigas tradições, uma cultura popular “autêntica” com o fim de promovê-las. Era uma reação que buscava um espírito novo, e “um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade vigente e confiante num destino de expressão superior” (SEVCENKO 2000, 237). Um grupo de artistas brasileiros e internacionais, financiados pelo bem-sucedido cafeicultor, empresário e mecenas Paulo Prado, viajavam por todo o País para observar, coletar dados e promover a cultura brasileira numa tentativa de “redescobrir o Brasil”. No anseio de busca por essa brasilidade, esse esforço muitas vezes adquiria ares de xenofobia.

O movimento modernista e nacionalista paulista buscou reinterpretar algumas figuras emblemáticas da identidade nacional, como os bandeirantes e a própria figura do caipira. Os bandeirantes tiveram em São Paulo o ponto de partida para seus empreendimentos exploratórios pelo interior do Brasil, entre os séculos XVI e XVIII. Era de São Paulo que saíam e para onde retornavam. Na sua maioria mamelucos, de ascendência portuguesa e ameríndia, em suas jornadas desbravam o interior, escravizavam indígenas e exploravam ouros e pedras preciosas. Os jesuítas entraram em choque com os bandeirantes, denunciando a forma violenta de suas ações, como saqueavam as aldeias de maneira cruel e sanguinária, violentando mulheres e escravizando os homens, uma imagem completamente diferente das idealizadas dos livros de História e de museus, em que aparecem de botas altas, roupas e chapéus nobres. Foi no modernismo que a figura do bandeirante foi elevada a símbolo de progresso: homens valentes, destemidos que não temiam os desafios, “raça de gigantes” (P. B. FEITOZA 2019, 229). Assim, os paulistas, especialmente os membros da aristocracia, seriam os descendentes dos



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

bandeirantes e São Paulo, terra de trabalhadores dedicados e incansáveis. Os escritos de José de Alcântara Machado, Afonso d'Escragolle Taunay e Alfredo Ellis Júnior deram nova roupagem aos bandeirantes como homens de peles mais claras e como proto-capitalistas.

Outra figura emblemática que surgiu logo no início do século XX foi o Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, já citado no capítulo anterior. Lobato o descreve como um “funesto parasita da terra” e um fugitivo de qualquer tipo de progresso (LOBATO 2001, 161). Como uma imagem oposta à ideia de progresso, o Jeca seria a encarnação da “degeneração”, conceito central no pensamento social brasileiro, tratado em compêndios científicos, acadêmicos e na literatura popular (P. B. FEITOZA 2019, 208). Essa ideia fomentou teorias como a da eugenia, que teve Renato Khel como um de seus representantes brasileiros, que sustentava o controle de aprimoramento das raças, eliminando elementos de degeneração, inclusive como controle seletivo de imigração.

Lobato se entusiasmou com as teorias de Khel e, movido por essa teoria, concebeu o Jeca Tatu. E quando o seu personagem começou a sofrer críticas de figuras ilustres, como Rui Barbosa, entre outros, ele apresentou um Jeca transformado, um caboclo que ainda padecia dos mesmos males, mas que poderia ser curado. Os problemas sociais do País poderiam ser superados pela ciência médica. Dessa vez Lobato utilizou o seu personagem para difundir ideias de regeneração da população brasileira por meio de políticas sanitárias. Jeca Tatu agora se chamava Jeca Tatuzinho e se tornava símbolo de propaganda das campanhas sanitárias e nos folhetos publicitários do laboratório Fontoura Serpe & Cia fabricante do Biotônico Fontoura e do Ankilostomina Fontoura (CORRÊA 2017, 149). Por conta das ciências médicas o Jeca Tatu se viu livre das suas moléstias e se tornou um trabalhador exemplar.



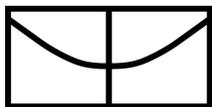
Figura 3: Propaganda da Ankilostomina Fontoura com Monteiro Lobato e Jeca Tatu (<https://www.redalyc.org/pdf/3861/386137993012.pdf>)

Os intelectuais protestantes desenvolveram posições ambivalentes aos modernistas. Se por um lado havia concordâncias sobre o nacionalismo, por outro surgiam discordâncias ou, pelo menos, outras visões e arranjos para o mesmo tema. Uma dessas discordâncias veio de Erasmo Braga, que propunha um diálogo com a mentalidade internacional ao invés de um recolhimento nacional com ares etnocêntricos.

Erasmo Braga, um dos fundadores da Academia Paulista de Letras, demonstrou ao longo de sua carreira uma especial desconfiança e antipatia pelo nacionalismo entre guerras. Em sua opinião, igrejas, escolas, imprensa e outros agentes culturais devem promover a 'mentalidade internacionalista'. Para o pastor e educador, e numa clara referência ao regionalismo paulista, era um poderoso remédio contra a 'tendência provinciana e paroquial' que impedia o avanço do 'conceito de solidariedade nacional entre as unidades da federação'. (P. B. FEITOZA 2019, 228) (tradução minha)<sup>18</sup>

Othoniel Motta foi um dos que mais se aproximou do modernismo paulista, participando do movimento, mas guardando uma posição ímpar. Ele criou uma imagem própria do homem e da mulher do interior paulista, diluindo as rígidas fronteiras criadas entre as

<sup>18</sup> "Erasmo Braga, one of the founders of the Paulista Academy of Letters, showed throughout his career a special suspicion and dislike of interwar nationalism. In his view, churches, schools, the press, and other cultural agents should promote the 'internationalist mind-set'. For the pastor and educator, and in a clear reference to the regionalism of São Paulo, this was a powerful remedy against the 'provincial and parochial tendency' that hindered the progress of the 'concept of national solidarity among the units of the federation.'"



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

identidades do bandeirante e do caipira. Em “Selvas e Choças”, escrito em 1917, “recolheu um rosário de contos” sobre a vida do caboclo brasileiro, num período em que o regionalismo literário arrebanhava seus admiradores. No prefácio, escrito para a edição de 1922, Motta esclarece:

A maioria deles escrevi-os ha dez anos e mais, quando o actual movimento para uma literatura regional apenas se esboçava. Escrevi-os com o proposito de os ler em reuniões familiares (...) Busquei os assuntos em factos e no scenario genuinamente nacional ou paulista, estudando com a maior exacção a alma de nossa gens, mormente a sertaneja, em cujo ambiente passei dias e mezes de que trago saudosa recordação (...) Dou-os a lume como me brotaram naquelles dias, lamentando que appareçam em scena tão tarde, quando outros escriptores, mais dotados, já produziram coisa mais interessante (...) Seja como for, aqui vae uma prova de amor que tenho á minha patria e á minha gente. (MOTTA 1922, 1,2)

Nesse livro, Motta descreve um caipira forte e desbravador, que enfrenta onças e matas, que luta contra as dificuldades próprias daqueles tempos. Personagens como o desbravador Eusebio, que pede pouso no rancho do solitário Tristão; ou os amigos Luiz Simão, Quincas e o Zé Rocha, que contam suas prosas exageradas em torno do fogo de chão, sob as suspeitas de “sea” Quitéria; ou do Luiz Penha, domador afamado e laçador célebre, que divertindo todo o povo, especialmente as moças, com suas modas de viola. Todavia, sem dúvida alguma um personagem que se destaca é o “Jeca Tigre”, no capítulo 6, intitulado “Bandeirante”. O nome Jeca é bem provocativo e faz claro contraste com o “Jeca Tatu” de Lobato. É um personagem que “ia se internando pelos sertões ‘de verdade’, à medida que a linha férrea avançava (...) nada de modernices” (MOTTA 1922, 67). Ao invés de um fugitivo, ele é apresentado como um desbravador da terra “nababesca, com toda a soberba vestimenta do solo uberrino e virgem em cujo coração parece fremir uma supplica ao braço humano, para que o faça desentranhar-se em fructos” (MOTTA 1922, 68).

Os textos mesclam uma linguagem rica em poesia, que dá vida e beleza às descrições dos ambientes e da natureza vibrante, com a fala dos personagens, carregada do regionalismo próprio dos caipiras – uma mistura de português com o nhengatu<sup>19</sup>. Para Motta,

---

<sup>19</sup> Nhengatu era a língua falada em toda a costa brasileira no período colonial, por índios, mamelucos, caboclos e portugueses aculturados. Tornou-se a língua cotidiana do Brasil colônia. O português era falado apenas nas câmaras municipais, da justiça e dos papéis oficiais. Em 1727 o nhengatu foi proibido sendo declarado o português como a língua oficial do Brasil. No entanto os nativos passaram a falar o português com sotaque nhengatu. Ainda se vê esses traços na língua do caipira. (MARTINS 2015, 7)



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

os caipiras não são a figura do sertanejo degenerado e preguiçoso, anunciado por Lobato, nem os bandeirantes são os violentos e cruéis, dos jesuítas. O caipira é exatamente a fusão dessas imagens que resulta num homem valente e respeitável, trabalhador incansável, amante desse chão e da natureza, que ajuda a construir com sua vida uma nação.

### 2.4 CORNÉLIO PIRES E A MÚSICA CAIPIRA

Cornélio Pires viveu em Tietê, sua cidade natal, até os 17 anos de idade. Com o consentimento de seu pai, Raimundo Pires, veio para a cidade de São Paulo. Chegou à capital paulista em 1901 e, por recomendação dos pais, foi morar na Pensão Brasileira, da sua tia Belisária Ribeiro, na Rua Quitanda, 11. Belisária recebia em sua pensão, além dos hóspedes comuns, seus sobrinhos pobres que vinham para capital paulista em busca de estudos e emprego. Mulher fervorosa, presbiteriana, Belisária logo encaminhou o jovem Cornélio às escolas bíblicas que funcionavam nos fundos da Igreja Presbiteriana de São Paulo, na rua 24 de maio. Ali Cornélio recebeu lições e ensinamentos do pastor e gramático Reverendo Eduardo Carlos Pereira e do Reverendo Benedito Ferraz de Campos (VEIGA 1961, 30).

Muito embora Cornélio não tenha se relacionado com o tio Júlio Ribeiro, esposo da tia Belisária, romancista e filólogo, já falecido nesta época, é fato que tenha se inspirado em seus escritos e sido influenciado por seu empenho numa gramática nacional. Em entrevista concedida a Silveira Peixoto, em 1939, diante da pergunta “Quais os autores que você prefere?”, respondeu: “Os que mais me impressionaram, dos poucos que tenho lido, foram Julio Ribeiro, Zola, Antonio Nobre, Mark Twain, Alberto Costa e Bastos Tigre” (PIRES 2002, 17)<sup>20</sup>.

Por outro lado, o contato com o Rev. Eduardo Carlos Pereira, nas Escolas Dominicais da Igreja Presbiteriana, lhe rendeu importantes fundamentos que o instruíram numa religião que o conduziu a uma fé prática, que considerasse a cultura e a sociedade. O vigor nacionalista de Eduardo e Julio, assim como de outras figuras do cenário paulista, influenciaram Cornélio e o inspiraram a seguir o caminho da literatura regionalista.

Ainda adolescente, foi incentivado pelo escritor mineiro João Lucio Brandão, que conheceu na Pensão da tia Belisária, a tentar a carreira jornalística em “O Comércio de São

---

<sup>20</sup> Patocoadas – Cornélio Pires. Entrevista concedida por Cornélio Pires a Silveira Peixoto da revista Vamos Ler!, do Rio de Janeiro, de 29 jun. 1939, pp. 48 a 52.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Paulo”, na época tendo por redator chefe Afonso Arinos. Foi o seu ingresso na carreira de escritor.

A primeira poesia caipira de Cornélio foi publicada em 1908 no jornal “O Tietê”, “A Origem do homem” (VEIGA 1961, 52):

O senhor por acaso não descende  
dos bugres que moravam por aqui?  
– Hom’eu num sei dizê, vancê compreende  
que essa gente inté hoje nunca vi.

Mas porém, o Bernardo diz que entende,  
que os moradô do antigo Brasil  
gerava do macaco! ... Inté me ofende  
vê um véio como êle, assim minti.

Dótra feita um cachorro – aí uma caiçara  
Diz que nasce um de dois inté de treis,  
quando estralava um gomo de taquara!

Nóis num temo parente portugueis,  
nem mico, nem quati, nem capivara...  
Semo fio de Deus como vanceis!

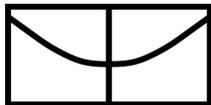
A partir desse início, sua produção de obras literárias foi ampla, chegando a um total de aproximadamente 22 livros, sem contar os que, embora tivessem sido escritos, não chegaram a ser impressos. O primeiro deles, “A Musa Caipira”, foi publicado em 1910, por incentivo do primo Amadeu Amaral, que via o caminho da literatura regionalista como algo a ser explorado. Cornélio escreveu o “Musa” no banheiro de sua residência, temendo ser ridicularizado por seus irmãos (VEIGA 1961, 62). O público, apesar do receio do autor, saudou a chegada do livro se agradando da linguagem.

Ainda em 1910 (ou 1911), como vimos no primeiro capítulo, Cornélio produziu seu primeiro espetáculo caipira na cidade de São Paulo, no *Mackenzie College* (CORRÊA 2017, 78)<sup>21</sup>.

Nesse mesmo ano, ele apresentou, no palco do Mackenzie College, uma dupla de violeiros, a representação de velório caipira e a exibição de danças de

---

<sup>21</sup> Como sugere Lays Correa em sua dissertação, “O antigo Colégio Mackenzie abriga atualmente a Universidade Presbiteriana Mackenzie, mantida pela Igreja Presbiteriana, a mesma que a tia Belisária levava CP [Cornélio Pires] para frequentar a escola dominical. É provável que essa apresentação só tenha sido possível em função da proximidade de CP com os mantenedores da instituição.” – rodapé da página 78.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

cateretê e cururu, além do “mutirão” representado com êxito. Pela primeira vez no Brasil o mundo caipira apareceu no palco. É importante assinalar que foi Cornélio Pires quem dividiu o cururu em dois ramos: o cururu rural e cururu urbano; este, êle o introduziu com modificação de dança. (VEIGA 1961, 62)

Esse foi o início modesto do artista que se tornaria íntimo dos palcos, apresentando-se por várias partes do País, ora acompanhado de sua trupe caipira, ora solitário, lotando teatros e espaços diversos.

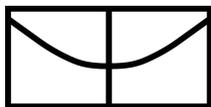
Os livros de Cornélio trazem não só a linguagem caipira, mas denotam um profundo conhecimento da cultura desse povo. Além de ter nascido no contexto rural, o que já serviria de um grande benefício, ele mergulhou fundo na vida do campo, observando os moradores da região, obtendo daí substrato para seus poemas e para compor os personagens que habitavam seus contos e prosas repletos de humor. Cornélio se alinha com os intelectuais protestantes, na forma como vê o homem do interior paulista. Para Cornélio, os caipiras sofriam de um grande preconceito:

O nosso caipira tem sido vítima de alguns escritores patricios, que não vacilam em deprimir o menos poderoso dos homens para aproveitar figuras interessantes e frases felizes como jogo de palavras. Sem conhecimento direto do assunto, baseados em rápidas observações sobre “mumbavas” e “agregados”, verdadeiros parasitas só encontrados em propriedades de “brasileiros”, prejudicialmente hospitaleiros, certos escritores dão campo ao seu pessimismo, julgando o “todo” pela “parte”, justamente a parte podre, apresentando-nos o camponês brasileiro coberto do ridículo, inútil, vadio, ladrão, bêbado, idiota e “nhampã”! (PIRES 2002, 19)

E continua:

E o nosso progresso? E a grandeza e desenvolvimento desta pátria de mais de trinta milhões de habitantes? E as nossas riquezas agrícolas e pastoris? – Quem as desenvolve e sustenta? Os nossos amigos estrangeiros, em pequeno número, relativamente à população nacional? Eles nos têm ajudado, mas toda a base, toda a garantia, toda a segurança e riqueza a pátria estão no fazendeiro brasileiro, no caipira lavrador ou campeiro, nos seus pastoreios pelas claras e monótonas solidões das verdejantes campinas sertanejas. (PIRES 2002, 19)

Cornélio entende que não se pode generalizar sobre a figura do caipira. Para ele, o caipira é o “filho das serras, brenhas, de nossos campos, de nossas montanhas e dos ubérrimos



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

vales” por onde correm os milhares de caudalosos ribeirões e riachos. É o “nascido fora da cidade, criado em plena natureza, infelizmente tolhido pelo analfabetismo”. Tem por característica ser tímido e desconfiado quando entra em contato com os moradores das cidades, mas totalmente à vontade, franco, alegre e expansivo quando está entre os seus; e adverte, “mais francos e folgazões que nós outros das cidades” (PIRES 2002, 20).

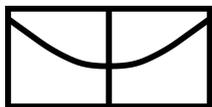
Para ele, não há só um tipo de caipira. Dentre os vários tipos, elenca o caipira branco, o caipira caboclo, o caipira preto e o caipira mulato, cada qual com suas especificidades e papéis no ambiente rural. São figuras distintas e honradas, com suas contradições, mistura dos povos indígenas, portugueses e de regiões da África.

No entanto, o caipira descrito por Cornélio é idealizado, e algumas das descrições de seu modo de vida nos parecem bastante exageradas. Ele contrasta com a realidade rural referida por outros autores. Como exemplo, cito as refeições caipiras descritas por Cornélio, em contraste com o cardápio básico pesquisado por Antonio Candido. Cornélio descreve:

E os “pratos” caipiras? São variados. Só consome o caipira as carnes de porco e caça e raramente de vaca, em forma de charque de sal, de sol, ou de vento. Feijão com couve rasgada, ou picada; “feijão-virado” em farinha de milho; linguiça, arroz com suã de porco, com frango ou com aves selvagens, ou com entrecosto; couro “pururuca”, de porco; torresmo, viradinho de milho verde, viradinho de cebola, virado de couve ou ervilha, palmito, batatas e ensopados de cará, serralha com muito caldo, “cusuz” de “lambaris”, peixes, fritadas em forma de “tigeladas”, bolo de fubá, “bananinhas” de farinha de trigo, além de outros pratos. A refeição salgada é encerrada com um bom caldo de couve ou “serralha”, de palmito ou “cambuquira”. Para sobremesa bastam o arroz doce, o melado com cará, a canjica, o “curau”, o milho verde cozido ou assado; o doce de abobora, de batata, de goiaba, de marmelo, ou o indefectível doce de cidra, furrundu, além dos variados doces de ovos e leite. As frutas são usadas durante o dia e a influencia do italiano, no Estado de São Paulo, já fez com que o caipira possua a sua parreira. Durante as refeições usam os roceiros a água. Pelo meio do dia a cachaça, os refrescos de marmelo, as limonadas, a “água de açúcar”, muito café, ou a “jacuba” empanzinadora, feita de água com açúcar mascavo e farinha de milho. Nhô Tomé tem razão... O caipira é menos carnívoro que nós outros, mas come por quatro... (PIRES 2002, 79-81).

Essa rica dieta do caipira destoa da apresentada por Antonio Candido:

Pela manhã toma café simples. A expressão não é raro eufêmica, pois grande numero de parceiros bebe, sob esta designação, um pouco de pó fervido na garapa, que faz assim as vezes de água e açúcar. A quantidade de pó varia, conforme as posses de cada um, costumando-se, mesmo, beber garapa fervida sem ele (...) Entre 8h30 e 9 horas tem o lugar do almoço; às 12 horas a



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

merenda. Esta é quase sempre uma refeição feita com a sobra daquela, a que se junta às vezes um elemento novo. O jantar, realizado já em casa, compõe-se de comida quente que não viajou, e a sua composição não difere da do almoço. À noite, garapa fervida no café; a maior parte das vezes, porém, nada. (CANDIDO 2017, 149)

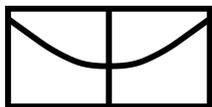
Candido apresenta o cardápio semanal de uma família caipira do Morro, região de São Paulo, coletada em fevereiro de 1954 (CANDIDO 2017, 150). Ela é composta basicamente de café puro na manhã; arroz, feijão e farinha, no almoço; e na quinta, sexta e sábado foram acrescentados de carne seca, carne de porco ou carne de quati; arroz, feijão e farinha na merenda; e arroz, feijão e farinha no jantar, sendo acrescentados de frango na segunda, quarta e domingo, e carne de porco na terça. Portanto, uma dieta bastante restrita em nutrientes.

O contraste entre os dois cardápios é enorme. Obviamente, devem ser consideradas as regiões e as diferenças econômicas entre os grupos estudados por Pires e Candido. Todavia, o relato de Cornélio Pires nos revela, de certa forma, o caipira idealizado que apresentou ao Brasil através de suas produções.



Figura 4: Cornélio Pires  
([https://www.boamusicaricardinho.com/index\\_int\\_2.html](https://www.boamusicaricardinho.com/index_int_2.html))

Um das importantes contribuições de Cornélio em seus livros, dentre tantas outras, inegavelmente, foi na área da música. Entretanto, ressaltamos que foram coletados e transcritos apenas os versos poéticos, sem o acompanhamento de partituras ou qualquer outro registro da melodia e harmonia dessas canções. Em “Sambas e Cateretês” (PIRES 2004, 9)



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

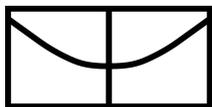
Cornélio revelou que desde 1907 iniciara uma coleta de versos rústicos cantados em fandangos, “funções”, cateretês, sambas, canas-verdes e cururus, e reunira nesse livro. Em “Tarrafadas”, apresentou o poeta Benedicto Gregório de Mendonça e Filho, que coletou versos compostos desde 1845 e que tratavam sobre a Revolução de São Paulo e Minas, sobre o casamento do Imperador, a Guerra do Paraguai, entre outros.

Reúno hoje em volume esses versos e outros colhidos depois, conservando-lhes corruptelas, brasileirismos, regionalismos, defeitos de rima e, muitas vezes, má metrificação, para não lhes tirar o sabor especial e a cor local (...) Rimas toantes, tônicas deslocadas, métrica forçada para a adaptação das toadas, das músicas, são constantemente registradas. (PIRES 2007, 93)

Para Cornélio, os cantadores eram os “comentadores de fatos, narradores de brigas, amorosos, melancólicos, fantasistas. Registram, em suma, episódios antigos e recentes e que por aí ficam na ‘boca do povo’” (PIRES 2004, 13). Numa sociedade em que prevalecia o analfabetismo e imperava a tradição oral, as quadras cumpriam com o papel social de registrar as histórias da nação. No mais, a música caipira era vista como o amálgama da alma de distantes habitantes que, agora entrelaçados, se tornavam um só povo.

A música e o canto roceiro são tristes, chorados em falsete; são um caldeamento da tristeza do africano escravizado, num martírio contínuo do português exilado e sentimental, do bugre perseguido e cativo. O canto caipira comove, despertando impressões de senzalas e taperas. Em compensação, as danças são alegres e os versos quase sempre jocosos. (PIRES 2002, 21)

Em suas pesquisas, Cornélio registrou alguns dos estilos musicais recorrentes do Brasil caipira e as funções que cumpriam nas festas populares. Algumas tinham funções em parte religiosas e, em outras, profanas. É o caso do cururu. Os cururueiros cantavam louvor aos santos diante de altares improvisados até meia noite, acompanhados de “violas, pandeiros, reque-reques e puítas” (PIRES 2002, 30). Passada a hora, deixavam a “Carreira do Sagrado” e então davam início aos versos dos cantadores de diferentes bairros que se desafiavam, cantando até as altas horas do dia seguinte. Também registrou os sambadores e as danças sensuais que compunham a festa. Ao som de adufes, violas e pandeiros, os músicos tocavam e cantavam quadras amorosas, sendo acompanhados pelas danças das morenas, em rodas, requebrando em “trejeitos grotescos”, “em lânguidos meneios de corpos sadios, requebrando roliços quadris, sobre os quais se veem as franjas das saias arrepanhadas nas cinturas” (PIRES 2002, 30).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Os catireiros, ou dançadores de cateretê, reunidos em outra sala – o que indica que essas diversidades musicais poderiam acontecer numa mesma festa – cantavam modas e recortes de violas, acompanhados de palmas e sapateados “com uma vivacidade incrível em gente aparentemente molenga”. E, por fim, os batuqueiros, em típica dança dos negros, que se dava no terreiro. Nelas cantavam “suas valentias e proezas”, correndo a roda “ao som compassado do tambú e dos quingengues, tangidos por mãos calosas ou engrovinhadas de negros velhos ou guapos rapagões”.

Ao mesmo tempo que Cornélio registrava descrições e características da música caipira em seus contos, artigos para jornais e livros, como um folclorista, também realizava palestras e apresentações musicais em teatros, clubes, escolas, salões e hospitais. Num levantamento que realizamos no site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional<sup>22</sup>, apenas no período compreendido entre os anos 1911 a 1915, foram divulgadas no jornal Correio Paulistano pelo menos 37 apresentações de Cornélio Pires em São Paulo, Santos, Itapetininga, Sorocaba, Jaú, Ribeirão Preto, Franca, Batatais, Santa Rita de Cassia, Poços de Caldas, São João da Boa Vista, Mogi Mirim, Pinhal, Amparo, Campinas, Piracicaba, Rio Claro, Itu, São Carlos, Araraquara, Jaboticabal, Barretos, Bebedouro, Monte Alto, Taquaritinga, Uberaba, entre outras cidades. Na maioria, especialmente nas *tournées* pelo interior, Cornélio se apresentava sozinho, contando causos, anedotas e imitações. Segundo algumas matérias do Correio Paulistano, essas apresentações duravam cerca de uma hora a uma hora e meia. Porém, em algumas delas Cornélio era acompanhado por sua “troupe” formada por duplas caipiras que mostravam ao público ritmos e danças como o cururu, a cana-verde, o catira e a “passa-pachola”.

---

<sup>22</sup> <https://bndigital.bn.gov.br> – acesso em 17 de janeiro de 2019.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

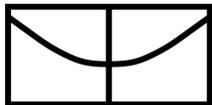


Figura 5: Figura 1: Foto histórica de 1929 com a primeira formação da Turma Caipira de Cornélio Pires: da esquerda para a direita, em pé: Ferrinho, Sebastião Ortiz de Camargo, Rubens da Silva (Caçula), Arlindo Santana; sentados: Mariano, Cornélio Pires e Zico Dias. Fonte: Museu Histórico, Folclórico e Pedagógico Cornélio Pires.

Os espetáculos de Cornélio eram sempre disputados. Veiga (1961, 78) registra que durante seu primeiro espetáculo realizado no Cine Campos Elísios, em fins de 1914, o salão estava repleto de pessoas de diversas classes sociais, apesar de o ingresso ter um preço elevado para a época – dois mil réis. Entre os expectadores, encontravam-se Washington Luís, então prefeito da cidade de São Paulo, o Conselheiro Antônio Prado, além de outras figuras expressivas da sociedade paulistana.

Com o sucesso dessas apresentações, Cornélio gradativamente ampliou suas *tournées* por outras cidades de Minas Gerais, Goiás e pelos estados do Norte e Nordeste do País. Em Pernambuco conheceu a dupla Jararaca e Ratinho e os aconselhou a virem para o Sudeste (ANDRADE 2012, 165) (CORRÊA 2017, 112). Foi nessa época que, entusiasmado, Cornélio organizou o grupo “Turma Caipira de Cornélio Pires”.

A partir de 1920, o processo elétrico de gravação em discos teve seu início no Brasil (MATOS e FERREIRA 2015, 44). Cornélio, apesar da resistência das gravadoras, insistiu em registrar seus causos e canções em fonogramas. Em 1929, acompanhado de seu sobrinho que falava inglês, Ariovaldo Pires (mais tarde o radialista Capitão Furtado), procurou a Columbia



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

do Brasil, que era representada pela empresa norte-americana Byington & Company, e propôs a gravação de uma série de discos 78 rpm (rotações por minuto) sobre a cultura caipira. A proposta de Cornélio foi radicalmente negada pela empresa, por entender que o empreendimento seria um verdadeiro fiasco.

Mesmo desacreditado pelo engenheiro de gravação Wallace Downey e pelo diretor da empresa Albert Jackson Byington Jr. (NEPOMUCENO 1999, 110), Cornélio propôs bancar pessoalmente os custos de gravação. Com a insistência do produtor caipira, o empresário se negou a produzir menos que uma tiragem de mil cópias, desde que fossem pagas à vista e em dinheiro. Cornélio saiu imediatamente da gravadora, conseguiu um empréstimo e no mesmo dia contratou uma tiragem de cinco mil cópias, pagas em dinheiro vivo, que logo depois seriam ampliadas para 30 mil cópias, ou seja, seis discos, cada qual com tiragem de 5 mil cópias, uma total insanidade para a época (VILELA 2015, 94,95). É preciso ressaltar que nessa altura raras casas possuíam gramofones e vitrolas, especialmente se considerarmos o público que Cornélio intencionava alcançar tanto nas capitais quanto no interior. No entanto, ele prosseguiu em seu intento com a Columbia, fazendo duas exigências contratuais: primeiro, que os discos seriam diferenciados dos demais da Columbia, com uma série própria cujo selo, ao invés do tradicional rótulo azul da Columbia, teria a cor vermelha, em letras douradas, com os dizeres “Série Cornélio Pires”; e, em segundo lugar, que somente ele poderia comercializar esses discos (MACERANI 2012, 16). A divulgação era feita pelo próprio empreendedor que enchia o carro de discos e saía pelo interior paulista vendendo seus discos em todo canto possível. O que ninguém esperava era que o empreendimento do tieteense Cornélio não somente seria um sucesso, como lançaria as bases do que hoje entendemos como Música Caipira. Essa história, embora apresente sinais de uma narrativa simbólica e mítica, é bastante difundida e se tornou marco na história da fonografia brasileira.

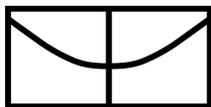


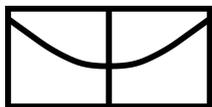
Figura 6: Uma imagem do Selo Vermelho, disco 20.0017 da Turma Caipira de Cornélio Pires

### 2.5 O SELO VERMELHO DE CORNÉLIO PIRES

As primeiras gravações do selo vermelho de Cornélio Pires foram realizadas em maio de 1929. As produções duraram até novembro de 1930, num total de 53 discos de 78rpm. Os discos receberam a numeração de 20.000 a 20.052. Em cada disco havia o registro de duas faixas, uma de cada lado, lados A e B, num total de 106 faixas. Para realizar este estudo, utilizamos o acervo organizado pelo professor Pedro Henrique Macerani, presidente fundador do Instituto Cultural e Artístico “Cornélio Pires”, em projeto realizado com o apoio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura no Programa de Ação Cultural, em 2012. Macerani fez uma busca pelos discos originais, masterizou cada faixa, melhorando a qualidade sonora e dispôs o material em quatro CDs, reunidos numa caixa, disponibilizando assim praticamente toda a obra fonográfica produzida por Cornélio Pires nesse período. As únicas faixas que não estão nessa coletânea são a moda de viola “Vancê é um pancadão”, registrada no disco 20.052, de novembro de 1930, e os discos 20.48 e 20.051, não localizados. Para este trabalho, conseguimos a faixa “Vancê é um pancadão” através de pesquisa na internet.<sup>23</sup>

Cornélio dividiu seus discos em séries ou grupos, a saber: Folclórica, Regional, Serenata, Patriótica e Humorística. Essas séries são identificadas quase sempre no próprio

<sup>23</sup> Disponibilizado no YouTube, postado pela pesquisadora Virginia Bessa, em [youtu.be/AUY9pbOoITs](https://youtu.be/AUY9pbOoITs).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

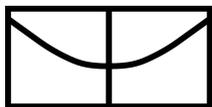
rótulo dos discos. Artigos acadêmicos e demais produções adotam essa classificação. Virgínia Bessa (2019, 322) ao catalogar as canções, incluiu o termo “Indefinida” para algumas faixas que não constam uma definição dada por Cornélio ou pela gravadora.

Contudo, a classificação proposta por Cornélio e a Columbia não trabalha sobre critérios equivalentes. Ora contempla o conteúdo implícito na letra das canções (Humorística, Patriótica), ora a forma, ou seja, o estilo rítmico musical (Seresta, Folclórica, Regional). Observada dessa maneira, a classificação se torna difusa, uma vez que algumas canções podem conter em si classificações complementares, ou seja, ser ao mesmo tempo regionais (em sua forma ou estilo rítmico) e políticas (em seu conteúdo); ou mesmo folclóricas (em sua forma) e humorísticas (em seu conteúdo). Como exemplo citamos a canção “A briga dos véio” (número 20.017) que figura na classificação do rótulo do disco como “Regional” (por ser uma moda de viola) e possui uma temática humorística. Ou mesmo a canção “O meu viva eu quero dá” (número 20.046), classificada como Regional (moda de viola), mas que traz um cunho político sobre a Revolução de 1930. Se comparada à marcha “Legionários Alerta” (número 20.047), classificada como “Patriótica”, provavelmente “O meu viva eu quero dá” se encaixaria nessa mesma classificação.

Portanto, para contornar tais problemas, buscamos fórmulas alternativas de classificação (C. d. FEITOZA 2020), catalogando esse material, especialmente as músicas, a partir de critérios de forma, ou de estilo musical e rítmico. Entendemos que essa não é a única forma de se fazer uma classificação. Existem várias possibilidades, de acordo com o objetivo que se pretende alcançar com a pesquisa. A proposta que adotamos é que as faixas do Selo Vermelho sejam classificadas em duas divisões gerais básicas: “Não Musicais”, contendo as categorias “Anedotas”, “Versos poéticos” e “Imitação de aves e animais”; e “Musicais”. Para essa divisão propomos as categorias: “Música Instrumental”, “Músicas Caipiras”, “Músicas e Danças Regionais”, “Músicas Regionais Nordestinas”, “Serestas” e “Marchas”.

### 2.5.1 Faixas Não Musicais

O material reunido por Cornélio Pires para os discos do Selo Vermelho vai além da música. Nele, Cornélio reúne parte do material que apresentava em suas audições sobre a cultura caipira. “Anedotas” é a classificação que designa os causos do cotidiano da época que apelam para o bom humor. São narradas por Cornélio Pires, Luizinho, Sebastião Arruda, entre



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

outros. Os temas são diversos, indo desde a vida do caipira no campo, passando pela diversidade multicultural encontrada em São Paulo (italianos, “turcos”, espanhóis, portugueses, etc.) e por temáticas políticas. Algumas dessas anedotas receberam a inclusão de trilhas sonoras – acompanhamentos por instrumentos de sopro e percussão, formação chamada pelo pesquisador Pedro Macerani de “banda de coreto”<sup>24</sup>.

“Versos poéticos” é a classificação que compreende as gravações de poesias, sem acompanhamento musical. Inclui especialmente temas românticos, como a perda de um grande amor ou a narrativa de uma história folclórica com tema infantil. Dentre os declamantes, figuram Sebastião Arruda, Campos Negreiros e Cornélio Pires.

A categoria “Imitações de aves e animais” aparece em dois discos da segunda remessa, lançados em outubro de 1929. Uma das faixas traz o canto de pássaros da fauna regional e a outra mescla sons de animais e cantos de pássaros. Essas imitações são feitas por Arlindo Santana com apitos e pios de madeira de fabricação própria, segundo Pedro Macerani<sup>25</sup>.

### 2.5.2 Faixas Musicais

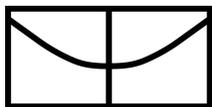
Entre as faixas “Musicais”, que compõem a maior parte das faixas reunidas, definimos as categorias “Música Instrumental”, “Músicas Caipiras”, “Músicas e Danças Regionais”, “Músicas Regionais Nordestinas”, “Serestas” e “Marchas”.

“Música Instrumental” compreende aquelas faixas cujas canções são executadas por instrumentos, sem o acompanhamento vocal. Nos discos da Turma de Cornélio Pires, as músicas dessa classificação são compostas por chorinhos e valsas, ora executados por um grupo regional de chorinho formado por cordas (violão 7 cordas, violão e bandolim) e sopro (flauta transversal), ora por um grupo de sopro no estilo banda de coreto. “Jose Eugênio e Quinteto”, e “Canário e seu grupo”, são os intérpretes destas canções.

---

24 Macerani faz essa citação no encarte do segundo disco da série: “O pioneirismo de Cornélio Pires em levar para as seções de gravação uma ‘Banda de Coreto’, trouxe para a coleção de discos uma nova sonoridade que ultrapassa a fronteira da criatividade e do experimentalismo, sempre presente na sua obra”.

25 Informação extraída do primeiro disco da série “Turma Caipira de Cornélio Pires”, produzido por Macerani (2012).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

As “Músicas Caipiras” ocupam a maior parte do repertório nesses discos. Apresentam-se na maioria das vezes no estilo moda de viola<sup>26</sup>, cantada quase sempre por duas vozes e acompanhadas pela viola caipira. As temáticas são diversas. Não somente descrevem acontecimentos oriundos da vida rural, mas também questões urbanas com as quais, nesse novo momento, os caipiras precisam lidar após suas transferências para as cidades. Algumas das canções abordam sobre os transportes urbanos como, por exemplo, o Bonde Camarão<sup>27</sup>, sobre o Zepelim, o Submarino; outras trazem forte apelo político, tratando sobre as dificuldades que envolveram a Crise de 1929, a brusca queda das exportações do café, a Revolução de 1930, entre outros temas. As canções são interpretadas por Mariano e Caçula, Zico Dias e Sorocabinha, Antônio Godoy e sua mulher, Caipirada Barretense, Zé Messias e Parceiros e Cornélio Pires, que faz dupla ora com Arlindo Santana, ora com João Negro.

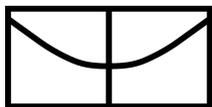
A categoria “Músicas e Danças Regionais” compreende a mesma designação dada por Cornélio ao gênero “Folclóricas” (BESSA 2019, 321). São as canções populares cantadas pelo povo caipira em seus rituais, quer sejam religiosos, de trabalho ou lazer, e que representam o que Martins (1974, 25) chamou de “o ciclo do cotidiano no caipira” ou “sua rotina ritualizada”. São representados por ritmos e danças, como o cururu, a cana verde, o samba paulista, o catira, o recortado, a toada de mutirão, a folia de reis, entre outros. É possível perceber que os versos por vezes se repetem em algumas canções, em diferentes faixas, com pequenas alterações, o que denota que fazem parte da cultura popular, passada de geração em geração. No entanto, os ritmos são diferentes, como é o caso das canções “Danças Regionais Paulistas” (número 20.005), no ritmo cururu, e “Moda do Peão” (número 20.007), uma moda de viola. Em ambas aparecem os seguintes versos, com pequenas alterações:

Quando eu era criancinha  
eu tinha u’ a inclinação  
arriscava a minha vida  
prá montar qualquer pagão (...)

---

<sup>26</sup> Para um detalhamento sobre as modas-de-violas apresentadas nos discos de Cornélio Pires, sugerimos a leitura do artigo “A Série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola” (Faustino e Garcia, 2016).

<sup>27</sup> FEITOZA e CASTRO (2020) fazem uma análise desta canção em seu contexto no artigo “Os trancos do progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão” (FEITOZA e CASTRO 2020).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

O que eu tinha mais vergonha  
era das filha do patrão  
ficavam dando risada  
vamo vê o jeito do peão.

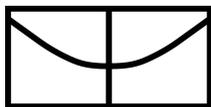
Por “Músicas Regionais Nordestinas”, inferimos as canções que aparecem a partir do disco número 20.042, introduzindo ritmos do Nordeste na coletânea de Cornélio Pires, como o batuquinho, a embolada e o samba do Norte. Essas canções são interpretadas por Bico Doce e sua gente do Norte. Bico Doce era o nome artístico de Raul Torres, paulista de Botucatu e conhecido autor de clássicos caipiras como “Saudades de Matão”, “Moda da mula preta”, entre outros.

“Serestas” configuram as músicas que trazem as serestas, modinhas e chorinhos, muito comuns nas cidades naquele período. São executadas por um grupo regional formado por violão sete cordas, violão, cavaquinho e outros instrumentos característicos do estilo. Aparece a partir do disco de número 20.031, em canções interpretadas por Maracajá e os bandeirantes e a dupla Mariano e Caçula. Maracajá era um dos pseudônimos do cantor Paraguassu, intérprete de diversos estilos e bastante conhecido na época. Assim, vemos o interesse de Cornélio Pires em alargar o alcance de seus discos, ampliando o mercado, indo para além de um só estilo musical.

Dentre as canções dos discos do Selo Vermelho, apenas uma classificamos como “Marcha”. “Legionários Alertas” (número 20.047) é uma canção de forte apelo político, apoiando a revolução de 1930 e revelando as tensões da época. A marcha, em estilo militar, conclama à luta: “Quedeis sempre em guarda / quedeis em guarda ou combata!”. Nessa canção, Cornélio Pires é acompanhado por José Eugênio e seu grupo. O tema político irá aparecer em outras canções.

## 2.6 OBRAS DA TURMA DE CORNÉLIO PIRES NO SELO VERMELHO

Uma vez definidos os estilos, passamos a apresentar as tabelas abaixo constando o número do disco, título da canção, seu intérprete e o estilo, segundo os critérios descritos neste trabalho. Utilizamos as informações de datas e números dos discos constantes na coleção catalogada por Macerani.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

**Tabela 1: Produções dos discos em Maio de 1929 (SÉRIES 20.000 A 20.005)**

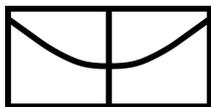
Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
01	20.000	Anedotas Norte Americanas	Cornélio Pires	Anedota
02	20.000	Entre o italiano e o alemão	Cornélio Pires	Anedota
03	20.001	Rebatidas de caipira	Cornélio Pires	Anedota
04	20.001	Astúcia do negro velho	Cornélio Pires	Anedota
05	20.002	Simplicidade de Caipira	Cornélio Pires	Anedota
06	20.002	Numa escola sertaneja	Cornélio Pires	Anedota
07	20.003	Coisas de caipira	Cornélio Pires	Anedota
08	20.003	Batizado do sapinho	Cornélio Pires	Verso poético
09	20.004	Desafio entre caipiras	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional
10	20.004	Verdadeiro samba paulista	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional
11	20.005	Anedotas cariocas	Cornélio Pires	Anedota
12	20.005	Danças regionais paulistas	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música dança regional

**Tabela 2: Produções dos discos em Outubro de 1929 (SÉRIES 20.006 A 20.010)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
13	20.006	Como cantam algumas aves	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Imitação de aves e animais
14	20.006	Jorginho do sertão	Mariano e Caçula	Música caipira
15	20.007	A fala dos nossos bichos	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Imitação de aves e animais
16	20.007	Moda do peão	Mariano e Caçula	Música caipira
17	20.008	Os cariocas e os portugueses	Cornélio Pires	Anedota
18	20.008	Mecê diz que vai casá	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
19	20.009	Triste abandonado	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
20	20.009	No mercado dos caipiras	Cornélio Pires	Anedota
21	20.010	Agitação política em São Paulo	Cornélio Pires	Anedota
22	20.010	Cavando votos	Cornélio Pires	Anedota

**Tabela 3: Produções dos discos em Janeiro de 1930 (SÉRIES 20.011 A 20.015)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
23	20.011	Um baile na roça	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Música dança regional

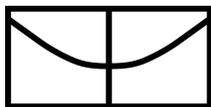


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

24	20.011	Uma lição complicada	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
25	20.012	Puxando a brasa	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
26	20.012	As três lágrimas	Sebastião Arruda	Verso poético
27	20.013	Moda da revolução	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música caipira
28	20.013	Vida apertada	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
29	20.014	Cateretê Paulista	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música dança regional
30	20.014	Niltinho Soares	Mariano e Caçula	Música caipira
31	20.015	O bonde camarão	Mariano e Caçula	Música caipira
32	20.015	Só caboclo brasileiro	Mariano e Caçula	Música caipira

**Tabela 4: Produções dos discos em Abril de 1930 (SÉRIES 20.016 A 20.021)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
33	20.016	Naquela tarde serena	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
34	20.016	Toada de cururu	Mariano e Caçula	Música dança regional
35	20.017	Sabiá me faz chorá	Mariano e Caçula	Música caipira
36	20.017	A briga dos véio	Mariano e Caçula	Música caipira
37	20.018	Triste apartamento	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
38	20.018	Porfiando	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
39	20.019	Bate palma	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
40	20.019	Nas asas de um beija flô	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
41	20.020	Toada de cateretê	Mariano e Caçula	Música dança regional
42	20.020	Toada de samba	Mariano e Caçula	Música dança regional
43	20.021	Situação encrocada	Caipirada Barretense	Música caipira
44	20.021	Escoiêno noiva	Caipirada Barretense	Música caipira



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

**Tabela 5: Produções dos discos em Junho de 1930 (SÉRIES 20.022 A 20.025)**

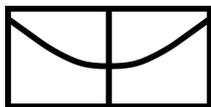
Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
45	20.022	Bigode raspado	Mariano e Caçula	Música caipira
46	20.022	Estraguei a sapaçada	Cornélio Pires	Anedota com trilha
47	20.023	A minha garcinha branca	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
48	20.023	Toada de cana verde	Mariano e Caçula	Música dança regional
49	20.024	Recortado	Caipirada barretense	Música dança regional
50	20.024	A festa do Genaro	Cornélio Pires	Anedota com trilha
51	20.025	Uma sessão solene	Cornélio Pires	Anedota com trilha
52	20.025	Nas touradas	Cornélio Pires	Anedota com trilha

**Tabela 6: Produções dos discos em Julho de 1930 (SÉRIES 20.026 A 20.030)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
53	20.026	O zepelim	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
54	20.026	O submarino	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
55	20.027	Cabocla malvada	Campos Negreiros	Verso poético
56	20.027	A plataforma do prefeito	Sebastião Arruda	Anedota
57	20.028	Coração amaguado	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
58	20.028	Moda do rio Tietê	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
59	20.029	Campo Fermoço	Antônio Godoy e sua mulher	Música caipira
60	20.029	Moda da Mariquinha	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
61	20.030	O leilão das moças	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira
62	20.030	Jardim florido	Cornélio Pires e João Negrão	Música caipira

**Tabela 7: Produções dos discos em Agosto de 1930 (SÉRIES 20.031 A 20.034)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
63	20.031	A incruziada	Maracajá e os bandeirantes	Seresta



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

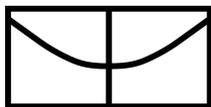
64	20.031	Boiada cuiabana	Zé Messias e parceiros	Música caipira
65	20.032	Aguenta Maneco	Maracajá e os bandeirantes	Seresta (Maxixe)
66	20.032	Folia de reis	Foliões do Zé Messias	Música dança regional
67	20.033	Cantando o aboio	Maracajá e os bandeirantes	Seresta (Chorinho)
68	20.033	Toada de mutirão	Zé Messias e parceiros	Música dança regional
69	20.034	O caboclo apanha	Zé Messias e parceiros	Música caipira
70	20.034	Passa morena	Zé Messias e parceiros	Música caipira

**Tabela 8: Produções dos discos em setembro de 1930 (SÉRIES 20.035 A 20.039)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
71	20.035	O jogo do bicho	Mariano e Caçula	Música caipira
72	20.035	Arminda	Mariano e Caçula	Seresta
73	20.036	O Salim foi no embrulho	Luizinho	Anedota
74	20.036	Futebol da bicharada	Mariano e Caçula	Música caipira
75	20.037	Mulher teimosa	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
76	20.037	Noites de minha terra	José Eugênio e quinteto	Música instrumental
77	20.038	Caipira velhaco	Cornélio Pires e Sebastião Arruda	Anedota
78	20.038	O sonho de Maria	José Eugênio e quinteto	Música instrumental
79	20.039	O meu burro Saudoso	Mariano e Caçula	Música caipira
80	20.039	Será os impussive!	Mariano e Caçula	Música caipira

**Tabela 9: Produções dos discos em Outubro de 1930 (SÉRIES 20.040 A 20.044)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
81	20.040	Serenata	Canário e seu grupo	Música instrumental
82	20.040	Quando as misses desfilavam	Luizinho	Anedota
83	20.041	Beatriz	Canário e seu grupo	Música instrumental
84	20.041	O Salim toreador	Luizinho	Anedota
85	20.042	Galo sem crista	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
86	20.042	Comparações	Cornélio Pires	Anedota
87	20.043	Quando o Zidoro vortô	Cornélio Pires	Anedota
88	20.043	Os descontentes	Cornélio Pires	Anedota



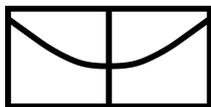
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

89	20.044	Gavião Penacho	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
90	20.044	Que moça bonita	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste

**Tabela 10: Produções dos discos em Novembro de 1930 (SÉRIES 20.045 A 20.052)**

Item	Disco n°	Título	Intérprete	Estilo
91	20.045	Reculamento	Bico Doce e sua gente do norte	Música regional nordeste
92	20.045	Bom remédio	Cornélio Pires	Anedota
93	20.046	O meu viva eu quero dá	Mariano e Caçula	Música caipira
94	20.046	Si os revoltoso perdesse	Mariano e Caçula	Música caipira
95	20.047	Legendários, alerta!	José Eugênio e seu grupo	Marcha
96	20.047	Qui-pro-quo	Cornélio Pires	Anedota
97	20.048	(disco não localizado)		
98	20.048	(disco não localizado)		
99	20.049	Triste abandonado (repetido)	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
100	20.049	Mecê diz que vai casá (repetido)	Zico Dias e Sorocabinha	Música caipira
101	20.050	Moda da revolução (repetido)	Cornélio Pires e Arlindo Santana	Música caipira
102	20.050	Bigode raspado (repetido)	Mariano e Caçula	Música caipira
103	20.051	(disco não localizado)		
104	20.051	(disco não localizado)		
105	20.052	Vou me casá com cinco muié	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música caipira
106	20.052	Vancê é um pancadão	Turma Caipira de Cornélio Pires	Música caipira

Foram catalogadas ao todo 102 gravações, de um total de 106. Quatro gravações, ou seja, dois discos, não foram localizados nas pesquisas realizadas (números 20.048 e 20.051). Uma das canções que compõe o disco 20.052, “Vancê é um pancadão”, não consta no material organizado por Pedro Macerani. No entanto, essa canção foi localizada por meio de pesquisa na internet, como informamos.



### 2.6.1 Quadro Geral por Estilos

Dividimos em estilos as gravações acima citadas e chegamos aos seguintes números de registros:

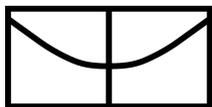
**Tabela 11: Quadro Geral das músicas por estilos**

	Estilos	Nº de registros	DATAS*
01	Anedotas	26	Mai 29 (8); Out 29 (4); Jan 30 (3); Jul 30 (1); Set 30 (3); Out 30 (5); Nov 30 (2)
02	Anedotas com trilhas	04	Jun 30 (4)
03	Imitações de aves e animais	02	Out 29 (2)
04	Marchas	01	Nov 30 (1)
05	Música instrumental	04	Set 30 (2); Out 30 (2)
06	Músicas caipiras	42	Out 29 (4); Jan 30 (4); Abr 30 (9); Jun 30 (2); Jul 30 (8); Ago 30 (3); Set 30 (4); Nov 30 (8)
07	Músicas e danças regionais	12	Mai 29 (3); Jan 30 (2); Abr 30 (3); Jun 30 (2); Ago 30 (2)
08	Músicas Regionais nordestinas	04	Out 30 (3); Nov 30 (1)
09	Serestas	04	Ago 30 (3); Set 30 (1)
10	Versos poéticos	03	Mai 29 (1); Jan 30 (1); Jul 30 (1)

\* As datas estão dispostas por mês e ano de lançamento do disco, seguida por números de gravações do mesmo estilo no período, em parêntesis. Ex: Serestas – Ago 30 (3) = no mês de agosto de 1930 foram lançadas três faixas com o estilo “Seresta”.

Destacamos a diversidade de estilos gravados nos 53 discos catalogados, ou 102 gravações e quatro relançamentos<sup>28</sup>. Por meio desta catalogação é possível verificar os estilos adotados em cada período de gravações e os artistas convidados a compor a “Turma Caipira de Cornélio Pires” em cada etapa. É possível verificar uma dinâmica e, ao mesmo tempo, uma ampliação na proposta de seu produtor. As gravações ao início privilegiavam as anedotas e as músicas do povo caipira, já conhecidas nos festejos populares, parte do folclore regional. No entanto, aos poucos, as temáticas se tornaram mais elaboradas, reunindo músicas autorais, versos poéticos, músicas instrumentais com utilização de cordas, sopro e percussão, músicas de

<sup>28</sup> Os discos 20.049 e 20.050 são repetições de músicas lançadas anteriormente.



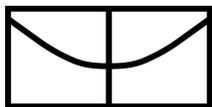
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

outras regiões e estilos que estavam sendo difundidos nos centros urbanos, como o chorinho, o maxixe, as valsas e as modinhas.

Observamos que as músicas caipiras, muito embora fossem o estilo mais divulgado pela Turma Caipira de Cornélio Pires, não era a único. Gradativamente, houve ampliação de estilos, sem que Cornélio abandonasse seu propósito inicial de divulgar a cultura caipira. Isso é verificado em dois momentos: os primeiros discos, lançados em maio de 1929, num total de seis, de números 20.000 a 20.005, trazem nove “Anedotas” e três “músicas e danças regionais” ou “Folclóricas”. Isso reforça o intuito inicial do selo vermelho de divulgar a cultura caipira. As músicas autorais, ou “Músicas Caipiras” só irão surgir na segunda remessa de discos, em outubro de 1929, com “Jorginho do Sertão” (número 20.006), que é considerada a primeira moda de viola gravada. Outro fato merecedor de destaque é que nos discos de número 20.040 a 20.044, que compreendem os lançamentos de outubro de 1930, os penúltimos do Selo Vermelho, nenhuma das canções contempla o estilo caipira. Esse estilo musical retorna aos discos da última remessa de lançamentos, em novembro de 1930, com a dupla Mariano e Caçula. Assim, vemos o alargamento dos propósitos no projeto de Cornélio Pires. Isso dá à sua produção um significado e uma importância mais amplos para a história da música popular brasileira do que meramente os registros do gênero caipira. Há outros estilos e temas adotados pelo conjunto de obras do Selo Vermelho que podem e devem ser considerados e analisados no amplo espectro da música brasileira.

### **2.6.2 O conteúdo dos discos da Turma de Cornélio Pires**

Como a nossa pesquisa contempla a relação entre a Música Caipira e o Protestantismo, vamos nos ater nas próximas páginas a uma análise geral apenas das “Faixas Musicais” e suas categorias “Músicas caipiras” e “Músicas e danças regionais”. Elas representam 54 faixas de um total de 102 gravações coletadas, sendo 42 “Músicas caipiras” e 12 “Músicas e danças regionais”. Abrangem temas diversos, que vão desde narrativas do mundo rural a experiências vivenciadas no ambiente urbano. O repertório tem ressonância com as histórias e histórias que Cornélio Pires registra em seus livros, catalogados em suas andanças, e criados ou derivados de outras narrativas. Não é possível, através do material obtido, reconhecer quem são os autores das canções. Mas é certo que Cornélio não é o autor de todas elas, ainda que provavelmente seja o autor de algumas composições. Presumimos essa possibilidade com



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

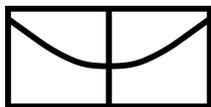
base na sua trajetória literária, algumas citações e falas gravadas e no comentário de pesquisadores.

### 2.6.3 Intérpretes

São várias as duplas e grupos que interpretam as canções dos discos. Considerando apenas as categorias “músicas caipiras” e “músicas e danças regionais”, elencamos nove duplas, além do nome genérico “Turma Caipira de Cornélio Pires”, que figura em algumas das canções. São eles: Antônio Godoy e sua mulher, Caipirada Barretense, Cornélio Pires e Arlindo Santana, Cornélio Pires e João Negrão, Cornélio Pires e Sebastião Arruda, Foliões do Zé Messias, Mariano e Caçula, Zé Messias e parceiros, Zico Dias e Sorocabinha. Os grupos vão se intercambiando a cada etapa de produção dos fonogramas. No primeiro grupo de seis primeiros discos, de doze faixas foram gravadas apenas três canções: “Desafio entre caipiras”, “Verdadeiro samba paulista” e “Danças regionais paulistas”. A formação instrumental dessas canções causa certa estranheza, uma vez que não aparecem os elementos característicos esperados de uma canção caipira ou sertaneja. Bessa (2019, 324) menciona 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 acompanhamento de ritmos como o cururu, a cana verde e o samba caipira paulista não são feitos pelas violas e instrumentos de percussão típicos, mas por violão de sete cordas, violão de seis, pandeiro e outros instrumentos dos regionais que caracterizam o acompanhamento de chorinho. Inclusive a execução dos mesmos segue uma linha do chorinho, especialmente nos baixos do violão sete cordas. Só a partir de “Jorginho do Sertão” (disco 20.006), cinco meses depois, é que são registradas canções com uma sonoridade e estrutura musical condizentes com o contexto caipira.

A dupla que mais gravou nos discos da Turma Caipira foi a formada pelos irmãos Mariano e Caçula, tio e pai do conhecido acordeonista dos nossos dias, Caçulinha. Nascidos em Piracicaba, formavam uma dupla versátil, afinada e que tocava bem suas violas. Foram descobertos por Cornélio quando ainda eram trabalhadores na roça e convidados a integrar a trupe da Turma Caipira. Na canção “Moda do Peão” (20.007), Cornélio apresenta a dupla como “genuínos caipiras paulistas”:

Moda de viola cantada por dois genuínos caipiras paulistas. Este é o canto popular do caipira paulista, em que se percebe bem a tristeza do índio



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

escravizado, a melancolia profunda do africano no cativo, e a saudade enorme do português, saudosos da sua pátria distante. Criado, formado nesse meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica, é sempre terna.<sup>29</sup>

É muito provável que, com essa afirmação, Cornélio estivesse fazendo frente ao grande número de caricaturas caipiras que surgiam no ambiente cultural paulista nas primeiras décadas do século XX.

Ainda com respeito à dupla Mariano e Caçula, vale a pena destacar o avanço nos arranjos das violas das primeiras gravações para as demais. Eles são os intérpretes da primeira moda de viola caipira gravada: “Jorginho do Sertão”.

Outra dupla de destaque é Zico Dias e Sorocabinha, que igualmente compunham a Turma Caipira, viajando pelo Brasil ao lado de Cornélio. Olegário José de Godoy, o Sorocabinha, fazia dupla com Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi. No entanto, nas gravações de Cornélio, Sorocabinha fez dupla com Zico Dias, pela impossibilidade da participação do parceiro Mandi, que era diretor de escola em Piracicaba (NEPOMUCENO 1999, 111).

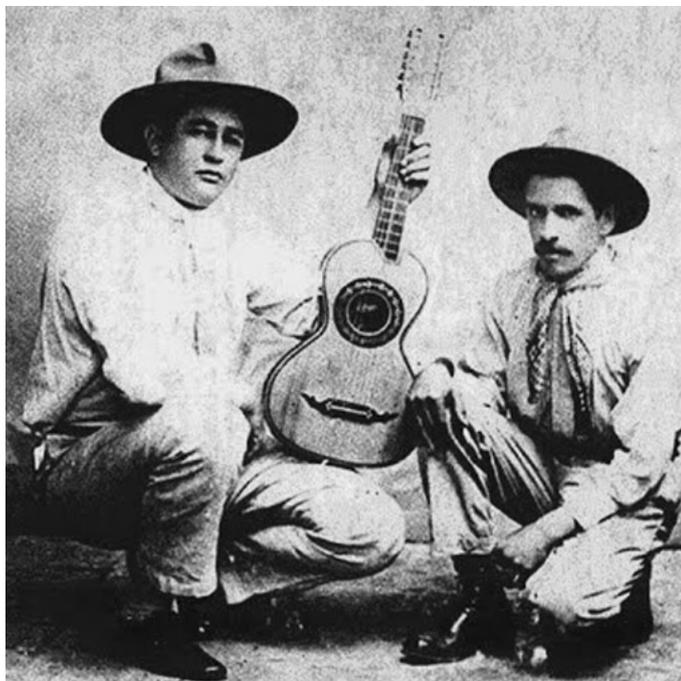
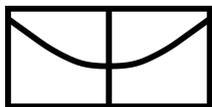


Figura 7: Dupla Mandi e Sorocabinha  
(<http://www.joaovilarim.com.br/blog/curiosidades-de-duplas-compositores-e-interpretes/alguns-detalhes-do-pioneiro-cornelio-pires.html>)

<sup>29</sup> Introdução narrada por Cornélio Pires antes da canção Moda de Peão (20.007).



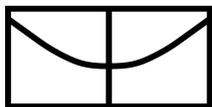
Zico Dias e Sorocabinha interpretam apenas duas canções nos discos do Selo Vermelho: “Mecê diz que vai casá” (20.008) e “Triste abandonado” (20.009). As faixas foram relançadas na última série de discos produzidos na Colúmbia, em outubro de 1930, com os números 20.040 e 20.050, provavelmente pela dupla ter caído no gosto popular. Destacamos o trabalho diferenciado na viola, onde o ponteio inicial e os recortados<sup>30</sup> são vibrantes e bem executados. Inclusive na moda de viola “Triste abandonado”, a dupla explora a harmonia com três modulações em ciclos de quartas: o ponteio inicial na viola é executado no tom de E; o levante – ou seja, a estrofe que chama a atenção para a história a ser contada – “*Levantei de madrugada...*” é cantada em F#, seguida da primeira estrofe “*Eu vivo no mundo / triste abandonado...*” no tom de B, a segunda estrofe “*Ai quem vive amando / ai quem vive enganado...*” em tom de B, e a terceira estrofe “*Ai ai moreninha dos meus agrado...*” em E, num ciclo que se repete seguindo até o final da canção.

Uma última dupla que merece destaque é “Antônio Godoy e sua mulher”, conforme as evidências indicam, uma dupla mineira. Cornélio Pires destaca o estilo de algumas das canções da dupla, chamando-as pelo nome: contradança mineira, moda de viola no estilo mineiro, dança caipira mineira e contradança sul mineira, o que pode ser um forte indicativo da origem do casal e o desejo de Cornélio em mostrar a diversificação musical regional do caipira. A dupla apresenta canções e ritmos em estruturas diferenciadas do comumente apresentadas pelas demais duplas paulistas.

Algumas questões marcam o casal. Talvez a que chama mais a atenção é a presença feminina num espaço ocupado, via de regra, pela figura masculina. As tradições das festas caipiras restringiam o acesso das mulheres no cururu, na folia de reis, no catira etc. Cornélio ousa ao trazer para seus discos uma dupla formada por um homem e uma mulher. No entanto, vale destacar que não aparece em nenhum momento o nome dessa mulher. Em minhas pesquisas, não consegui identificar seu nome, muito embora alguns pesquisadores façam suas apostas. Ela aparece apenas como “mulher do Antônio Godoy”, o que para nossa época, que busca uma justa igualdade de gêneros, seja algo que cause estranhamento. Outro detalhe que

---

<sup>30</sup> Quanto às partes constitutivas das modas de viola, sugerimos a leitura do artigo “A série Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas de viola”, de Jean Carlos Faustino e Rafael Marin da Silva Garcia, e, ainda, a dissertação “Moda-de-viola: lirismo, circunstancia e musicalidade no canto recitativo caipira”, de Rafael Marin. (FAUSTINO e GARCIA 2016)



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

marca essa dupla é maneira como cantam: intercalam-se variando a primeira voz (melodia principal) com a segunda. Normalmente, no coro, a mulher canta a primeira voz e Antônio faz a segunda. Mas quando cantam as estrofes há um revezamento: ora Antônio assume a primeira voz, enquanto sua mulher faz a segunda; depois quem assume a primeira é a mulher deixando a segunda para Antônio, numa dança das vozes que confere diversificação sonora interessante. Isso denota um diferencial em toda coleção do Selo Vermelho. Apenas a dupla paulista formada por Cornélio Pires e João Negrão, em “Jardim Florido” (disco 20.030), usam do mesmo recurso vocal do casal. As temáticas das canções de Antônio Godoy e sua mulher são mais ingênuas e sentimentais e trazem traços de melodias e poesias tradicionais passadas por gerações:

Amanhã eu vou me embora  
Chorando que nem criança  
Vou tirar meu coração  
Quero deixar de lembrança

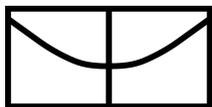
Aô morenada, morenada do Pinhal  
Tudo faço me adeverte  
Sabiá me faz chorar

Amanhã eu vou me embora  
Plantando jardim de flô  
Se existe Deus na terra  
Me perdoe por favor<sup>31</sup>

Cornélio Pires também aparece como cantor formando dupla com três parceiros diferentes: Arlindo Santana, João Negrão e Sebastião Arruda. Parece ser possível identificar Cornélio quase sempre fazendo a segunda voz, muito embora não tenhamos encontrado um registro escrito sobre isso. As canções sugerem ser de autoria de um dos cantores, ou até mesmo dos dois. Como exemplo cito “Cateretê paulista” (disco 20.014), cantada por Cornélio e Arlindo Santana. A música é acompanhada por duas violas e ao término dos versos ouve-se a catira, ou cateretê, uma dança atribuída a origem indígena. Essa mesma música foi gravada posteriormente por Tônico e Tinoco e, depois, por Inezita Barroso, com o nome de “Azul cor de anil” (ou “Azul cor de aní”) e identificada como de autoria de Arlindo Santana. A poesia é singela e muito bela:

---

<sup>31</sup> “Sabiá me faz chorá” (disco 20.017).



Eu entrei no salão de dentro  
A feição mais bonita que eu vi  
Foi de uma morena trigueira  
Mas não era família daqui  
Eu cantei um versinho pra ela  
Ela fez um arzinho de ri  
Ela me acompanhou eu na sala  
C'os olhos ligeiros que nem lambari<sup>32</sup>

Sebastião ainda participa em outras faixas dos discos do Selo Vermelho imitando aves e bichos com apitos de madeira de fabricação própria.

Em duas das canções em que Cornélio Pires faz dupla com João Negrão, pergunta ao parceiro: “Uai, Negrão. Você é bão pra inventá moda. Já inventou alguma moda do Zepelim?”. Ele prontamente responde: “Home, falá verdade, no aeroprano zepelim nós fez uma. Agora cê vai escuitá. Escuité pra vê”<sup>33</sup>. Depois, na moda de viola “O Submarino”, Cornélio pergunta: “Ô Negrão, no Zepelim você andou lá pelas nuvens. E aqui por baixo, não há nada?”, e João Negrão responde: “Uai, pois eu tenho uma moda do submarino. Também viajei no submarino uma vez, pois escuite a moda”<sup>34</sup>. O diálogo nos sugere que João Negrão seja o compositor dessas duas modas. Nas demais canções gravadas pela dupla, “Moda do rio Tietê”, “Moda da Mariquinha”, “O leilão das moças” e “Jardim Florido” não há indícios que apontem para a autoria. As violas nessas modas são executadas de modo mais simples, sem os arroubos nos ponteios apresentados pelas duplas anteriores.

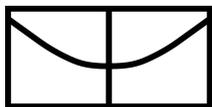
Sebastião Arruda é o terceiro parceiro de Cornélio nos discos. Eles não cantam juntos, mas contam anedotas e Sebastião narra versos poéticos. Eles figuram nessa lista, porque na faixa “Um baile na roça” (20.011), que descreve uma típica quadrilha de Festa Junina, Sebastião e Cornélio, interpretando dois personagens caipiras, dialogam na preparação da dança e fazem a marcação da quadrilha.

---

<sup>32</sup> “Cateretê paulista” (disco 20.014).

<sup>33</sup> “O Zepelim” (20.026).

<sup>34</sup> O Submarino (20.026)



### 2.6.4 Temáticas principais

As temáticas abordadas pelos discos do Selo Vermelho são diversas e vão desde o ambiente rural até os dramas da cidade. É possível perceber que o caipira de Cornélio não está desconectado das questões sociais, políticas e econômicas que o envolvem. Ao mesmo tempo que caminha na direção de reafirmar a sua identidade local, as tradições do campo, a vida interiorana, também se abre para um diálogo com os novos tempos.

As temáticas mais recorrentes no repertório dos discos do Selo Vermelho, por ordem de quantidades de aparições, são: os temas ligados ao casamento, as histórias da roça, a política e as Revoluções Paulistas, as relações atribuladas na cidade, a lida com o gado ou com o burro brabo, os meios de transporte e as viagens pelo mundo, entre outros.

Especialmente nas “músicas e danças folclóricas”, em que aparecem ritmos e versos tradicionais do povo rural, as narrativas são mais ligadas aos símbolos do campo: a crença e a fé, a poesia que extrai imagens poéticas dos pássaros, do rio, das frutas maduras, da flor do campo, das viagens em lombos de animais, nos encontros festivos das festas do povo. Os ritmos registrados são o cururu, a contradança, a cana verde, o samba paulista, a folia de reis e o cateretê. Essas canções quase sempre são marcadas por um coro de fácil memorização que se repete, enquanto as estrofes ora são canções compartilhadas pelas duplas, ora são representações dos embates típicos do cururu paulista.

“Aeô telelê... Aeô talalá...  
É cerca de pau a pique, mourão de jacarandá”<sup>35</sup>

“Vamo tocá, dançá, até a coisa melhorá...”<sup>36</sup>

“Bati na porta, a janela cai  
Caboclo apanha, morena vai”<sup>37</sup>

“Naquela tarde serena vi cantar dois canarinho  
Alembro e tenho saudade lari, lará...  
Ai, ai, ai, ingrata do meu benzinho.”<sup>38</sup>

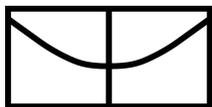
---

<sup>35</sup> Verdadeiro samba paulista (disco 20.004).

<sup>36</sup> Desafio entre caipiras (disco 20.004).

<sup>37</sup> O caboclo apanha (disco 20.034).

<sup>38</sup> Naquela tarde serena (disco 20.016).



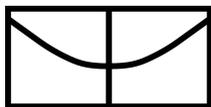
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Esse estilo foi o que mais necessitou de adaptações de tempo para as gravações em discos de 78 rpm. Num levantamento, percebemos que as faixas dos discos em estudo têm em torno de 3 minutos de duração, podendo chegar até 3'25". Como vimos no primeiro capítulo, as canções entoadas nas festas da roça duravam horas. Chamadas de “romance” por Tinoco, da dupla Tonico e Tinoco, eram cantados “romances” de duas, três horas, com intervalos para que o público presente tomasse café com bolinho (GARCIA 2011, 92). Essas canções precisaram passar por um processo drástico de síntese para caber no espaço dos discos 78 rpm. Canções como a “Folia de Reis” (20.032), que eram cantadas originalmente na “entrada” ou da chegada da Folia nos sítios e fazendas, ou mesmo a “Toada de mutirão” (20.033), que é o canto que reúne os companheiros para o trabalho solidário do mutirão, ou mesmo “Um baile na roça” (20.011), que narra as marcações de uma quadrilha, jamais teriam uma duração inferior a dezenas de minutos. Para adaptá-las aos disco 78 rpm, precisaram passar por um processo de corte que desfigurou as canções de seu sentido original, transformando-se em uma representação daquilo que era, para quem conhecia o seu verdadeiro sentido e significado.

A categoria “músicas caipiras”, abrange temas diversos. Como dissemos, elas narram tanto acontecimentos nos ambientes rurais como descrevem fatos das cidades, sob o olhar caipira. Abordaremos alguns exemplos das temáticas predominante nas canções. Trataremos de quatro temáticas: as “modas” rurais, as “modas” urbanas, as “modas” nacionalistas e as “modas” políticas.

### 2.6.4.1 As “modas” rurais

São composições que falam sobre acontecimentos na vida rural, com narrativas trágicas, cômicas, românticas. São vários os exemplos, entre os quais citamos as canções “Moda do peão” (20.007), “Mecê diz que quer casá” (20.008), “Niltinho Soares” (20.014), “A briga dos véio” (20.017), “Moda do rio Tietê” (20.028), “Campo Fermoço” (20.029), “Boiada Cuiabana” (20.031), “Meu burro saudoso” (20.039), entre outras canções. Destacamos aqui “Jorginho do Sertão” (20.006). Não sabemos a autoria dessa canção. Na moda de viola o personagem central, Jorginho, foi contratado para trabalhar numa colheita de café, o que fez de maneira dedicada a ponto de chamar a atenção do seu patrão. No término da empreitada, quando foi acertar o pagamento que lhe era por direito, o patrão decidiu apresentar a Jorginho suas três



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

filhas, cada qual com suas virtudes. E então propôs: case com uma das três. Jorginho respondeu: “Se não posso casar com as três, então não caso com nenhuma”.

O Jorginho do Sertão:  
É rapaz de pouca luma;  
“Não posso casar co’ as três,  
Ai, eu não caso com nenhuma”

Na hora da despedida:  
Ai, ai, ai, ai...  
É que a moreninha chora:  
“Ai, ai, ai, ai”...

Jorge pegou seu cavalo  
Encilhou na mesma hora,  
Veio dizer prá morenada:  
“Ai, adeus que já vou me embora”<sup>39</sup>

Existem outras modas gravadas com enredos semelhantes a esta, ou seja, três filhas sendo oferecidas por casamento. É o caso da moda de viola “Casamento perdido”<sup>40</sup>, gravada por Laureano e Soares, em 1934, em disco 78 rpm. Há evidências de que “Jorginho do Sertão” e suas similares tenham inspirações no poema romanceado português a “Nau catrineta” ou “Nau catarineta”<sup>41</sup>, de autoria anônima, atribuída ao século XVI.

Segundo Peter Burke (2010, 175), essa é uma prática característica da cultura popular: “na tradição oral, os textos se comportam como melodias; o mesmo texto é diferente, e diferentes textos são iguais”. Alguns temas centrais se repetem, às vezes até versos e quadras inteiras em canções e ritmos diferentes. Nas canções do ambiente rural, notamos que temas como o a lida com o gado, o rapaz que se apaixona pela moça numa festa e que foge com ela, ou que foge do casamento, aparecem com certa frequência.

Nos discos do Selo Vermelho ainda constatamos repetições de narrativas e até de quadras inteiras em outras canções. Um dos exemplos são as faixas “Danças regionais paulistas – cururu” (20.000) e “Moda do Peão” (20.000):

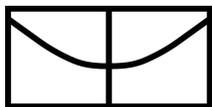
Quando eu era criancinha eu tinha uma inclinação  
Arriscava a minha vida prá montá qualquer pagão

---

<sup>39</sup> Jorginho do Sertão (20.006).

<sup>40</sup> É possível ouvi-la no YouTube, [https://youtu.be/gvXQGxy\\_mmU](https://youtu.be/gvXQGxy_mmU).

<sup>41</sup> Nos versos da Nau catarineta, o capitão da nau oferece ao gageiro que avista as terras de Portugal uma de suas três filhas para casar. Ele se recusa.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Quando eu entrei pra dentro eu no seu lombinho na mão  
Eu carquei meu par de espora com bem dor de coração  
O que eu tinha mais vergonha era das filha do patrão  
Ficavam dando risada vamo ver o jeito do peão

Muito embora a letra seja praticamente a mesma, com pequenas variações, a melodia se altera, assim como o ritmo e a forma. No cururu, cada verso é cantado duas vezes, enquanto que na moda de viola ela é cantada tendo a melodia “dobrada” pela viola juntamente com as vozes, como é característico deste ritmo.

O mesmo se dá em “Toada de Cururu” (20.016) e “Toada de Samba” (20.020) em que alguns os versos nas duas são similares, embora com ritmos e melodias diferentes:

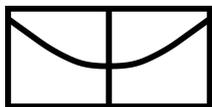
Ai eu não tenho pai nem mãe  
Ai nem parente nem irmão  
Ai sou filho de uma saudade  
Uai uai nascida de um coração

### 2.6.4.2 As “modas” urbanas

As temáticas, neste caso, são derivadas da vida na cidade, observada sob o olhar do caipira. Entre estas canções constam: “Bonde Camarão” (20.000), “Triste apartamento” (20.000), “Coração Amaguado” (20.000), “Jogo do Bicho” (20.000), “Futebol da Bicharada” (20.000) etc. Predominam nesse caso questões ligadas à vida urbana e aos temas românticos, em que o grande amor retorna para o interior com a família, devido à não adaptação na cidade, ou então por causa de uma mudança repentina de endereço.

Destacamos a moda de viola “Bonde Camarão”. É a primeira das modas de viola gravadas que apresenta uma temática ligada à vida urbana, o que a torna conhecida e motivo de estudos. Narra a experiência do caipira com um dos veículos de transporte público na cidade de São Paulo, considerado como símbolo do progresso, o bonde da empresa Light, também chamado de Bonde Camarão, devido à sua cor vermelha.

Para o caipira, personagem central da canção, a cidade é lugar de contradição: ao mesmo tempo que ele fala da “boniteza” exaltando o progresso de São Paulo, o bonde é descrito como “uma peste dos inferno”, que “chacoalha o corpo da gente”, dá “tranco”, mais desconfortável do que viajar em carro de boi. A palavra tranco vai conectar toda a música. Veja a narrativa inicial à música, narrada por Cornélio:



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

“Vanceis tivero em São Paulo? Decerto se arregalaram por lá. Homi, São Paulo é lindo! É uma boniteza! Mas tem um tar Bonde do Camarão, prá chacoalhar o corpo da gente e dá tranco... ô peste dos inferno... é pior do que carro de boi. Inté fizemo uma moda de viola relaxando eles. Apois escuite a moda.”<sup>42</sup>

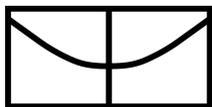
O bonde é chamado na primeira estrofe de gaiola, onde se cria passarinho, representação de prisão, de perda da liberdade. E, assim que a portinhola do bonde é aberta e ele adentra, leva um tranco pela saída brusca do veículo e quebra a sua viola. Há um forte simbolismo aqui para o caipira, pois sua fé e seu cotidiano são expressados pelo som da viola. Com a viola quebrada, seu canto é silenciado. Na sequência, ele precisa pagar pela viagem, depositando seu dinheiro numa “caixa de esmolas”. A partir daí alguns acontecimentos entre os personagens que adentram o bonde são narrados pelo caipira: um idoso distinto e faceiro que entra no bonde leva o tranco e cai sobre uma senhora idosa, a beijando por acidente; ele sai irritando e se assenta ao lado de um trabalhador que “tá catinando”, provavelmente exalando o mau cheiro depois de um dia de trabalho. Depois o caipira vê uma moça que entra requebrando, revelando sensualidade. Ele a chama de “tarzinha”, uma expressão que revela preconceito e denota vulgaridade. O bonde dá um tranco e ela cai no colo do narrador que diz: “é claro que fiquei gostando”. Na sequência, aparece a figura de um padre barrigudo que leva um tranco do bonde e abraça um protestante bigodudo e carrancudo, que se irrita com o clérigo.

Vemos aqui a descrição de vários conflitos da cidade: conflitos sociais, econômicos, morais, sexuais, religiosos narrados dentro do Bonde Camarão. A moda caipira apresenta a cidade de São Paulo como espaço de conflitos, gerados pelos trancos da urbe, contrastando com a representação inicial de uma cidade “linda” e de oportunidades. No final da moda de viola, o caipira frustrado decide retornar para a sua terra.

Eu vou-me embora pra minha terra  
esta porquera ainda vira em guerra  
este povo inda sobe a serra  
pra mode a light que os dente ferra  
nos passageiro que grita e berra.”

---

<sup>42</sup> Introdução de Bonde Camarão (20.015).



### 2.6.4.3 As “modas” nacionalistas

Denomino “modas do nacionalismo” as canções em que o caipira se situa identitariamente diante do contexto mundial da época. A sua fala é tomada de um orgulho nacional, apresentando o Brasil e o Estado de São Paulo como forças mundiais. É o caso de “Sô caboclo brasileiro” (20.015) em que o personagem está disposto a conhecer não só o Brasil inteiro, mas também o exterior e a todos mostrar a força e o progresso do estado de São Paulo e do Brasil, através de sua viola.

Agora tô resolvido  
Conhecer o Brasil inteiro  
Agora tô em São Paulo  
Mas vou por Rio de Janeiro  
Depois que estiver no Rio  
Eu sigo pro estrangeiro  
Eu levo a minha viola  
Pra mostrar o que é brasileiro

Aqui, destacamos duas modas de viola, provavelmente de autoria de João Negrão, cantando em dupla com Cornélio Pires. Essas canções, “O Zepelim” e “O Submarino” estão no mesmo disco, de número 20.026. São complementares, como as duas faces de uma mesma moeda. Mostram um caipira interessado em viajar o mundo a bordo de dois veículos de transporte símbolos do pós-Primeira Guerra: o aeroplano e o submarino – uma viagem aérea e outra marítima, para descortinar o mundo e mostrar a força do povo brasileiro.

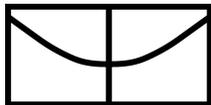
No Zepelim (aeroplano) o caipira quer sair e viajar pela Europa, América do Norte e Ásia e depois voltar para o Brasil, visitando seus estados. Ele está confiante, porque está bem protegido pelas armas que leva no avião e porque ele é forte e respeitado:

Dentro do meu aeroplano ando bem agasalhado  
Tenho arma suficiente por isso ando sossegado  
Na terra sou que nem leão, no mundo eu sou respeitado  
No arto que nem gavião, no rio sou que nem dourado.<sup>43</sup>

Na moda “Submarino”, a viagem dessa vez se restringe à América do Sul. Ele está mais uma vez seguro, porque tem uma embarcação bem aparelhada:

---

<sup>43</sup> O Zepelim (20.026)



Dentro do submarino  
Eu tenho bão apareio  
Tem tudo quanto é preciso  
Tem agência do correio  
Tem defesa do Brasil  
Quarquê porto eu bombardeio

O caipira mais uma vez se gaba de suas qualidades. Além de ser um perito navegador (As manobra que eu fizé / oficial nenhum não faz) tem uma destreza especial para a guerra, invejada pelos estrangeiros (Não quero que os estrangeiro / Aprenda a minha destreza / Onde eu faço a pontaria / É só bala que treveja):

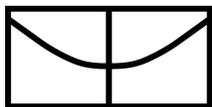
Eu faço tremer o mar  
Eu faço temer o chão  
Eu faço tremer o mundo  
No baque do meu canhão  
Sou que nem peixe no mar  
Lá nas nuvens um gavião

Esse discurso está alinhado com a imagem positiva que o movimento nacionalista faz do Brasil, e que são demonstrados pelo progresso no Estado de São Paulo, os avanços conquistados com a exportação do café, as chegadas das indústrias e o desembarque cada vez maior de estrangeiros.

#### 2.6.4.4 As “modas” políticas

Cornélio Pires desenvolveu concomitantemente com sua trajetória literária e artística um anseio pela política. Era comum se utilizar das páginas dos jornais para se posicionar contra as ações dos partidos da situação. Em 1927, filiou-se ao Partido Democrático (PD), criado a partir da dissidência do PRP, que tinha como uma das bandeiras a “defesa de uma regionalidade que se queria nacional” (CORRÊA 2017, 118,119). Chegou a se apresentar candidato a deputado. No entanto, abriu mão de concorrer para favorecer seu primo e grande incentivador Amadeu Amaral, que se antecipou em sua candidatura.

Das faixas da Série Vermelha, enumeramos pelos menos cinco músicas com temática política, além de várias anedotas. É muito provável que todas elas tenham sido compostas por Cornélio. A primeira das canções, “Legionários Alerta”, é uma marcha militar,



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

um verdadeiro hino em homenagem à Revolução de 30: “Quedeis sempre em guarda / quedeis em guarda ou combata!”<sup>44</sup>. As outras quatro canções se enquadram no estilo moda de viola: “Moda da revolução” (20.013 e relançada no disco 20.045), “Situação encrencada” (20.021), “O meu viva eu quero dá” (20.045) e “Se os revoltoso perdesse” (20.045).

Como exemplo, citamos “Moda da revolução”, que teve como inspiração a Revolução Paulista de 1924. Havia uma insatisfação dos paulistas em relação à política eleitoral praticada na República Velha, que gerou um quadro de guerra na cidade. Comandada pelo general reformado Isidoro Dias Lopes, o objetivo principal dessa revolução era depor o presidente Arthur Bernardes.

A revolta aqui em São Paulo  
Para mim já não foi bão  
Pela notícia que corre  
Os revoltoso tem razão  
Aí estou me referindo  
A essa nossa situação  
Se os revoltoso ganhar  
Aí eu pulo e rolo no chão

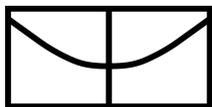
Quando cheguei em São Paulo  
O que cortou meu coração  
Eu vi a bandeira de guerra  
Lá na torre da estação  
Encontrava gente morto  
Pro meio dos quarteirão  
Dava pena e dava dó  
Ai era só da judiação

Na hora que nós seguimo  
Perseguido o bataião  
Saímo por baixo de bala  
Ai sem ter aliviação  
De tê de que ficar deitado  
Sem alevantar do chão  
É só bala que passava  
Roncava que nem trovão

Zidoro se arretirou  
Lá pro centro do sertão  
Potiguara acompanhou  
Ai pra fazer uma traição  
Zidoro mandou um presente

---

<sup>44</sup> “Legionários Alerta” (20.047).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Que foi feita por sua mão  
Acabaram com o Potiguara  
E acabou se um valentão

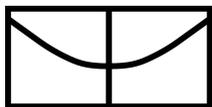
Nós tinha um 42  
Que atirava noite e dia  
Cada tiro que ele dava  
É só mineiro que caía  
E tinha um metralhador  
Cangaiava com quanto havia  
Os mineiro com os baiano  
Com os paulista não podia

Cornélio usou suas composições para demonstrar seu engajamento político nos turbulentos anos 1920 e 1930 em São Paulo, onde uma série de acontecimentos movimentavam o cenário político, social e econômico, entre elas a crise de 1929, a quebra da Bolsa do Café, as eleições de 1930, a política do café com leite, o golpe de Getúlio Vargas, entre outros.

### 2.7 CONCLUSÃO DESTE CAPÍTULO

Olhando para o panorama descrito neste capítulo, é possível concluir que a relação estabelecida entre a música caipira e o Protestantismo, a que propomos vincular, não se deu de forma direta. Sabemos que a música caipira não era cantada nos cultos evangélicos, pelo menos até neste momento da história, nem foi introduzida em qualquer atividade de cunho protestante. Essa relação somente iria mudar anos mais tarde, como veremos adiante. No período que estudamos, que compreende a virada do século até os anos 1930, a música praticada nos cultos protestantes se mantinha presa à tradição musical trazida pelos missionários estrangeiros, que era formado por um grande repertório de hinos europeus e norte-americanos, ou dos primeiros hinos compostos aqui mesmo no Brasil, sob a influência inegociável do estilo musical estrangeiro. O “Salmos e Hinos” era o hinário adotado por boa parte das igrejas protestantes da época.

(...) Salmos e Hinos representava, no fim do século XIX, uma coletânea de cânticos que englobava os hinários que apareceram desde o início do estabelecimento institucional do protestantismo no Brasil, 1855. Representava também, e isso é bastante significativo, o repositório comum de cânticos religiosos da maioria absoluta dos protestantes no Brasil (...) ele procede dos mais variados segmentos e tendências do protestantismo mundial,



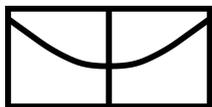
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

principalmente inglês e americano, ou pelo menos é filtrado por eles.  
(MENDONÇA 2008, 291)

Henriqueta Braga (1961, 16,17), em seu estudo sobre a música evangélica no Brasil, estabeleceu uma periodização da chegada da música protestante por aqui, dividida em três períodos distintos. O primeiro deles abrange os séculos XVI e XVII e são marcados pelas “realizações sacro-musicais esporádicas ou temporárias” nessa primeira fase de tentativas de estabelecimento do culto protestante no País. Essas tentativas se deram através do alemão luterano Hans Staden em São Paulo (por volta de 1549), dos franceses calvinistas no Rio de Janeiro (a partir de 1555), e dos holandeses reformados em Pernambuco (a partir de 1624). As músicas nessa primeira fase chegaram em língua estrangeira e ficaram restritas aos pequenos grupos que com o tempo ou foram expulsos do País ou mortos. O segundo período aconteceu após um hiato de 150 anos, com o predomínio do Santo Ofício da Inquisição, que impedia atividades acatólicas tanto em Portugal quanto no Brasil. Uma vez iniciado, estendeu-se por toda a metade do século XIX, com o estabelecimento das primeiras igrejas evangélicas – Anglicana e Luterana, e suas respectivas liturgias e hinários em língua estrangeira. O terceiro período é definido por Henriqueta Braga como aquele que tem seu início na segunda metade do século XIX e chega aos nossos dias e se distingue pela “estabilidade e vernaculidade”, oferecendo duas fases distintas: o período de formação das diferentes igrejas evangélicas de cunho nacional (1855 a 1932) e a organização dos seus respectivos hinários; e a fase de consolidação (a partir de 1932), tendo como marco a realização da XI Convenção Mundial de Escolas Dominicais, na cidade do Rio de Janeiro, quando o destacado músico sacro Dr. H. Augustino Smith atuou como músico e regente dos coros locais para o conclave.

Uma constante sacro-musical confere unidade aos três períodos, constante, aliás, peculiar ao Evangelismo – a execução congregacional – que torna o fiel participante do culto e empresta à música sacra o caráter funcional que lhe é devido. Através dessa prática, diga-se de passagem, a Igreja Evangélica está habituando o povo brasileiro a cantar. (BRAGA 1961, 17)

As igrejas evangélicas tinham sua música litúrgica bem definida e separada da musicalidade local. É interessante perceber que havia um esforço dos protestantes no sentido de um trabalho de evangelização contextualizado em termos linguísticos e culturais, visando a relevância do Evangelho para a cultura local. Todavia, ao mesmo tempo, mantinha-se um



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

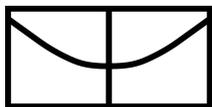
distanciamento musical da cultura local, diferentemente do esforço catequizador dos jesuítas que integraram a música local aos ensinamentos musicais e religiosos trazidos da Europa.

Se por um lado a música caipira não adentrou aos templos evangélicos, por outro lado o evangelho anunciado pelos protestantes igualmente pouco ou nada influenciou na estrutura musical e nas letras da música caipira. Quanto a isto, é importante constatar que no levantamento feito dos discos do Selo Vermelho da Turma Caipira de Cornélio Pires, embora pese que Cornélio na época fosse presbiteriano, existem apenas três breves registros de figuras ou citações sobre protestantes. A primeira delas aparece logo no primeiro disco (disco 20.000) na faixa “Anedotas norte-americanas”. Nessa anedota Cornélio conta, com seu humor próprio, sobre um bispo protestante que recentemente se fixara em Nova Iorque. Andando pelas ruas, o religioso perguntou a um menino que vendia jornais nas esquinas: “Menino, onde fica a repartição dos Correios?” O menino respondeu prontamente com riquezas de detalhes, ao que o bispo lhe disse: “Que menino inteligente. Vá amanhã à minha casa, e eu lhe ensinarei o caminho para o céu”. A resposta veio direta: “Porquê! Nem o caminho do correio num sabe... agora...”

A segunda aparição se dá na moda de viola “Bonde Camarão” (disco 20.015), que, como vimos, é uma crítica à sociedade paulista, tendo por base o transporte público tido por grande avanço na época. A narrativa da música é marcada pelos trancos do bonde que causam situações hilariantes e constrangedoras entre os passageiros. Uma delas é o tranco, após a saída repentina do bonde, que causa um abraço forçado entre um “padre bem barrigudo” e um “protestante bigodudo dos carrancudo”, “que deu cavaco pro batinudo”. Era uma descrição dos embates religiosos e teológicos entre as duas igrejas que, inclusive, ocupavam as páginas dos jornais da época (I. B. SILVA 2020).

A terceira aparição, muito breve, está na anedota “Bom Remédio” (disco 20.045), em que um personagem com forte dor de dente procura um amigo na tentativa de resolver o seu mal. Tudo o que é sugerido para resolver o problema ele diz que já tentou, sem resultados. Um terceiro personagem aparece na narrativa e, então, sugere uma reza, um benzimento, que é respondido prontamente: “minha dor de dente num vê que é protestante?”.

Como vemos, a relação entre o Protestantismo e a música caipira somente pode ser entendida a partir de uma visão menos “fina” e mais “densa”, no conceito de Tomlinson. Se buscarmos uma ligação direta e simplista entre essas duas “instituições”, ou seja, se buscarmos

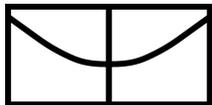


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

sinais da música caipira sendo cantada na igreja, ou se buscarmos marcas da doutrina protestante nas letras caipiras, ou mesmo a estrutura musical dos hinos influenciando a música rural brasileira, certamente não encontramos conexões que sustentem essa tese. Porém, se considerarmos todo um contexto mais amplo da cultura na época, então as conexões farão sentido. Somente observando a influência protestante no contexto caipira em suas diferentes fases, será possível perceber a relação entre os dois elementos – o Protestantismo e a música caipira – tratados neste trabalho, quer seja: desde o momento em que os missionários se embrenharam pelo sertão, a implantação das primeiras igrejas e escolas, a sua atuação no letramento da população rural, a posterior contribuição na revolução na gramática da língua portuguesa no Brasil elaborada pelos intelectuais protestantes, a divulgação da ideia de um caipira integrado e ativo na cultura por meio da literatura e outros meios culturais, inclusive incentivando uma literatura regional e, por fim, a imponderável iniciativa que deu lugar às primeiras gravações de músicas e causos caipiras e sua difusão.

Sendo a cultura composta por teias, como vimos, então as ações humanas assumem significados possíveis de serem descritos de forma densa. E a ação do Protestantismo, sob esse prisma, deve ser considerada como um dos elementos favorecedores e sustentadores de um emaranhado de teias que ampararam o surgimento da música caipira como produto de uma cultura.

Assim, não sustentamos que o Protestantismo tenha sido a única ou mesmo a principal fonte geradora da música caipira. Nem mesmo defendemos que Cornélio Pires tenha sido o criador desse estilo musical. Na verdade, não se deve atribuir a um só personagem ou instituição a criação de um movimento cultural dessa envergadura. Há um somatório de questões num contexto amplo que favorecem a explosão criativa humana na cultura. No nosso caso, sabemos que a música caipira teve seus primeiros lampejos criativos ainda nos tempos em que não se podia dizer existir como estilo ou forma musical. E, dado um processo longo de construção, ela foi se constituindo e se formando música caipira, à medida que novos elementos iam sendo integrados, dando a ela forma, identidade, estilo, técnicas, formas de expressão e nome. Atribuímos ao Protestantismo o fato de ter influenciado o contexto da época para a valorização social, educacional e política da cultura caipira, bem como ter colaborado para dar o passo definitivo que elevou a música caipira à categoria de produto cultural. Ainda assim é possível que hajam outras contribuições não percebidas neste capítulo.

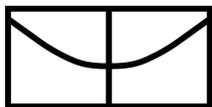


# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Esta foi a relação estabelecida entre a música caipira e o Protestantismo no primeiro período que expomos neste trabalho, ou seja, entre o final do século XIX e as três primeiras décadas do século XX. Podemos dizer que o Protestantismo cooperou para a identidade cultural da música caipira nesses termos. Ela foi uma das instituições que significou a música caipira, tal como viemos a conhecê-la.

No entanto, essa relação não para por aí. No próximo capítulo daremos o salto de três décadas na história. Iremos para os anos 1960. Veremos que a relação entre a música caipira e o Protestantismo passou por uma enorme mudança, tendo em vista uma série de fatores advindos das transformações no cenário brasileiro.



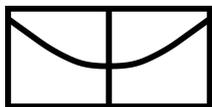
### 3 A MÚSICA CAIPIRA E O PENTECOSTALISMO NOS ANOS 1960 A 1990

Após Cornélio Pires ter gravado os discos do Selo Vermelho na Columbia, em 1929, com grande interesse popular, a música caipira logo foi abraçada por outras gravadoras. A gravadora Victor lançou a sua Turma Caipira Victor, colocando Manuel Rodrigues Lourenço, o Mandi, da dupla Mandi e Sorocabinha, à frente do empreendimento.

Os anos trinta foram férteis para a música brasileira de uma forma geral. Noel Rosa, o poeta de Vila Isabel, iniciou sua carreira; Carmem Miranda gravou seu primeiro disco pela Victor; Villa-Lobos retornou ao Brasil, depois de sete anos em Paris, realizando aqui intensa atividade musical; o País viu surgir Ari Barroso, Lamartine Babo, entre outros grandes nomes da nossa história. No meio caipira proliferaram duplas, além de novas configurações de duplas antigas: Arlindo Santana e Joaquim Teixeira, Cobrinha e Capitão, Irmãos Laureano, Nhô Nardo e Cunha Junior, Raul Torres e Serrinha, Torres e Florêncio, e mais um sem número de artistas. Os espaços culturais também se multiplicaram na época fazendo dobradinhas entre os caipiras e artistas de outras vertentes populares.

Além da Casa de Caboclo, [os artistas caipiras] apresentavam-se no Teatro Carlos Gomes, no Recreio, nas ante-salas dos cinemas Palais, Trianon, Politheama. Fervia a Lapa e o centro da cidade, com seus bares e cabarés das mais diversas categorias. Alvarenga e Ranchinho, Jararaca e Ratinho, Capitão Furtado, Raul Torres e João Pacífico circulavam com desenvoltura pelos bons lugares da cidade de Mário Reis e Noel Rosa, integrando o elenco da gravadora mais prestigiada da época, a Odeon. (NEPOMUCENO 1999, 117)

Exatamente nessa época o rádio se desenvolveu bastante. O aparecimento dos aparelhos valvulados que amplificavam a potência do som e permitiam uma recepção mais clara através dos alto-falantes criou novos vínculos entre as emissoras e seu público (TINHORÃO 2010, 314). O solene tratamento “senhores ouvintes” foi substituído pelo caloroso “amigos ouvintes”. No período de Getúlio Vargas, entre 1930 a 1945, a música popular brasileira dominou o mercado musical. A rádio entrava na sua “Era do Ouro”. Rosa Nepomuceno (1999, 119) cita que em 1939 havia 357.921 aparelhos radiofônicos no País ocupando lugar de destaque nas salas das casas. Novos programas foram criados, gerando o aperfeiçoamento técnico, o estímulo à produção artística, além de aquecer um mercado que atraía cada vez mais patrocinadores.

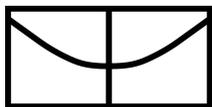


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Nessa época, espetáculos, discos e rádio tinham grande interação. Cantores e apresentadores eram admirados e tinham bons salários. Em São Paulo se destacavam as emissoras Educadora, Kosmos, Record e Bandeirantes. No Rio, Mayrink Veiga e a Nacional. Os programas caipiras de primeira linha eram muito apreciados na época, especialmente pelo público que migrava do interior para as grandes cidades. Formado por um grande contingente de famílias que buscavam melhores condições de vida, os migrantes tinham no rádio a conexão com a vida deixada no campo. Os programas, a linguagem dos apresentadores e a música estabeleciam um significado simbólico de conexão com o novo ambiente. Os principais programas nos anos 1930-1940 eram o Saudades do Sertão, com Nhá Zefa, os programas apresentados pelo Capitão Furtado (pseudônimo de Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires), o Brasil Caboclo, com Riellinho e Capitão Barduíno, entre outros. Nesses programas muitos artistas foram revelados, dentre eles Tônico e Tinoco, provavelmente a dupla mais conhecida de todos os tempos.

Nos anos 1940 o fluxo migratório para as cidades aumentou consideravelmente. Com as fazendas de café em situação cada vez pior, desde a baixa na cotação internacional, muitas pessoas vinham para as cidades em busca de trabalho na construção civil e nas fábricas. E nessas levadas vinham também cantores, poetas, humoristas, desconhecidos do grande público, que tinham nos circos pequenos e pobres, e nas quermesses do interior o seu palco. Os olhos das gravadoras se voltaram na busca de novos talentos e passaram a disputar os mais promissores.

Em 1943 a música caipira mudou de cara após a turnê de Capitão Furtado, Mario Zan, Nhô Pai e Nhá Fia, conhecidos no rádio, às fronteiras do País. Eles percorreram o estado de São Paulo, o Triângulo Mineiro, passando por Goiás e Mato Grosso, até chegar na fronteira com o Paraguai, se apresentando em cinemas, salões de igreja e praças. Mario Zan conta que “no Hotel São Bento, à beira do rio Paraguai, em Corumbá, ele compôs ‘Chalana’, ‘vendo o rio passar, bem em frente da janela do quarto’” (NEPOMUCENO 1999, 130). Dali a viagem seguiu por Porto Murtinho. Nhô Pai e Nhá Fia retornaram para São Paulo, enquanto Zan e o Capitão seguiram viagem a convite do presidente paraguaio Higinio Morinigo, integrando sua comitiva. Inspirado durante a viagem, Mario Zan compôs uma série de canções utilizando os novos ritmos que aprendera, especialmente as guarânicas e rasqueados. Uma disputa, inclusive, foi gerada posteriormente entre Zan e Nhô Pai, sobre quem teria introduzido a guarânia na música caipira.



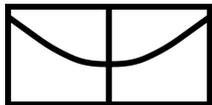
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Dessa forma, os “ritmos de fronteira”, designação dada por Caldas (1977, p.45), encontraram espaço na música caipira, que passava por várias transformações, além dos temas que cada vez mais se urbanizavam. A partir de então, não poucas duplas incluíram em seus repertórios guarânicas, polcas paraguaias, boleros, *habaneras*, rasqueados. Esses ritmos se popularizaram especialmente no Sul, Sudeste e Centro-Oeste.

Segundo Rosa Nepomuceno, o apogeu da música caipira se deu nos anos 1950. Os caipiras brilhavam ao lado de Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Cauby Peixoto e Nelson Gonçalves. Tônico e Tinoco haviam se tornado verdadeiros astros populares. Os gêneros do Norte e Nordeste foram nomeados de “música nordestina”, tendo como seus principais representantes Luiz Gonzaga e Jackson do Pandeiro. “Àquela altura, as modas da roça já tinham perdido a pureza e cada vez mais o sotaque” (NEPOMUCENO 1999, 140). Era o tempo das inovações. Pedro Bento e Zé da Estrada introduziram as “rancheiras mexicanas”, no estilo *mariachi*. Em 1952, Cascatinha e Inhana gravaram a versão de José Fortuna para a guarânia “Índia”, que se tornou um dos maiores sucessos da época. Bob Nelson, nome artístico de Nelson Perez, apresentou sua versão de “Oh Suzana” e fez sucesso com “Eu tiro leite”, vestido de cowboy americano. Movido por essa explosão de estilos, o número de gravadoras foi ampliado: chegaram ao País a Chantecler, a Continental, a Todamérica e a nova versão da Columbia.

Apesar de tantas novidades, foi exatamente nessa época que foram consagradas algumas duplas caipiras “originais”: Vieira e Vieirinha, Jacó e Jacozinho, Serrinha e Zé do Rancho, Zico e Zeca, Zilo e Zalo, Zé Carreiro e Carreirinho, As Irmãs Galvão e Tião Carreiro e Pardinho. A Tião Carreiro é atribuída a invenção do pagode de viola ou pagode caipira, “uma mistura de samba com calango, coisa que só poderia sair mesmo de sua viola inventiva” (NEPOMUCENO 1999, 150). Nesse mesmo período surgiu também Zé Bétio, sanfoneiro e cantor, que se tornou um dos maiores nomes do rádio brasileiro a partir do final dos anos 1960, com seu programa diário, às 5 horas da manhã. Ainda, foi na década de 1950 que Amácio Mazzaropi iniciou suas produções no cinema brasileiro, compondo personagens caipiras. Em 1959, se caracterizou como Jeca Tatu, personagem criado por Monteiro Lobato, num de seus principais filmes (K. E. SILVA 2007, 20).

Nos anos 1960 a televisão começou a ocupar o espaço do rádio de maneira gradativa. O processo de urbanização estava bastante acelerado e a modernização tinha lugar de destaque. “A moda era ser moderno”. Era a década da jovem guarda, da sofisticada bossa-



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

nova, dos festivais da Record e da Tropicália. Nesse período o caipira, que antes era rural e que agora, urbanizado, havia sido classificado como suburbano e interiorano, foi empurrado para a categoria de segunda classe, inclusive pelo mercado da música.

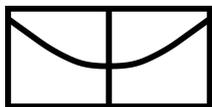
Embora dando lucro às gravadoras e às emissoras de rádio – que faturavam com patrocinadores de remédios, adubos, produtos de toucador e artigos populares –, os programas sertanejos só tinham direito aos horários alternativos. A televisão tratou com mais crueldade a música do zé povinho. Se no começo dos anos 60 a *caipirama* estava lá, com a carinha no vídeo, depois foi sumindo. (NEPOMUCENO 1999, 163)

Nessa década o Brasil sofreu o Golpe Militar e o AI-5, que transformaram e transtornaram o panorama artístico musical brasileiro. Enquanto essas convulsões aconteciam, repercutindo implicações sociais, econômicas e políticas, a vida religiosa também se movimentava de maneira intensa. Era o tempo em que o Protestantismo brasileiro igualmente passou por fortes transformações, sendo influenciado pelo movimento pentecostal, fazendo surgir uma igreja protestante bem diferente daquela que se estabelecera no século XIX.

O florescimento do movimento pentecostal brasileiro, somado aos altos graus de urbanização, elaborou uma nova relação entre a música caipira e o Protestantismo. Se na virada do século XIX para o século XX o Protestantismo cooperou com outros movimentos e instituições da cultura para o estabelecimento da música caipira como produto cultural e como uma das manifestações da identidade nacional, a partir dos anos 1960 essa relação passou por um processo de ressignificação. Agora, é a igreja protestante que lança mão da música caipira como um dos instrumentos para a sua consolidação no País, levando uma mensagem conversionista e de proselitismo religioso.

### 3.1 O PENTECOSTALISMO

O Pentecostalismo é a vertente do Protestantismo que mais floresceu no Brasil do século XX, acompanhando o crescimento populacional das cidades. Ele tem características distintas dos “Protestantismos” que se estabeleceram no século XIX, apresentados nos capítulos anteriores: o “Protestantismo de imigração”, representando pelos luteranos e os anglicanos, e o “Protestantismo de missão”, representados pelos presbiterianos, batistas, metodistas, entre outros (CAMARGO, 1973, 131).



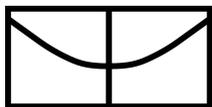
# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Como vimos, assim que chegou no Brasil, o Protestantismo lançou seus alicerces sob a liderança das associações anglo-americanas, das quais manteve seu auxílio e apoio. Para o estabelecimento das primeiras igrejas uma das estratégias foi o investimento na área educacional, com a implantação de escolas, universidades e seminários. Apesar da enorme pressão recebida da Igreja Católica Romana que não queria vê-los prosperar, conseguiu resistir recebendo o apoio dos grupos liberais, republicanos e da própria maçonaria, que faziam resistência à pressão romanista de interferência nas estruturas de poder. A segunda geração da igreja protestante, agora formada por líderes locais, buscou sua autonomia das missões norte-americanas e europeias, adotando uma postura nacionalista. Apesar dos sinais de sua influência na esfera pública brasileira, a igreja protestante não alcançou o crescimento significativo pretendido.

No entanto, logo nas primeiras décadas do século XX, chegou ao Brasil uma nova forma de Protestantismo que parece ter encontrado solo fértil para o seu avanço. Era o Pentecostalismo, que tinha alguns pontos em comum com os tradicionais históricos, mas trazia diferentes ênfases. Esse avanço foi possível por causa de um contexto bastante favorável. Assim que os exportadores agrícolas brasileiros perderam sua força, na década de 1930, com a quebra da bolsa do café, houve uma mudança na política nacional. Por isso é dito que esse período marcou uma nova fase para o Brasil. A revolução que colocou Getúlio Vargas no poder, a política de imigração, entre outros fatores favoreceram a industrialização do Brasil, que se concentrou inicialmente no Sudeste. Com isso as cidades cresceram, atraindo a mão de obra que agora estava desfavorecida nas regiões rurais; por outro lado, a indústria crescia, pois o aumento populacional demandava mais produtos no mercado. Na década de 1950 o processo foi muito rápido e a população disparou, fazendo surgir aglomerações de bairros e favelas em vastas áreas urbanas. Esse foi o ambiente em que a música caipira cresceu e se consolidou, com o apoio do rádio. Igualmente, foi nesse contexto que o Pentecostalismo se expandiu rapidamente.

O pentecostalismo era totalmente indígena (nativo) e capaz de fornecer uma visão de mundo abrangente para as pessoas marginalizadas, especialmente nas vastas aglomerações urbanas no Sudeste e em São Paulo. O pentecostalismo era a forma religiosa de uma consciência elevada e, literalmente, de uma voz elevada. Ele isolou as pessoas da sociedade em geral, a fim de criá-las dentro



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

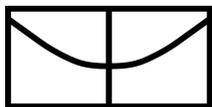
de uma nova estrutura religiosa. Eles eram peculiares para serem diferentes. (MARTIN 1990, 65). (tradução minha)<sup>45</sup>

Segundo Martin, aqueles que eram introduzidos nesse grupo religioso, se por um lado aceitavam sua disciplina, por outro lhes era ofertada uma participação, “uma participação exigida” (MARTIN 1990, 65). Agora exibiam seus dons espirituais, resultado da conversão, podendo organizar, compartilhar, ajudar uns aos outros, espalhar a mensagem religiosa, assim como cantar, tocar um instrumento, louvar, compor canções, manifestar esses dons artísticos. Assim, algumas pessoas que já tinham uma história com a música, quer seja no contexto familiar rural, ou mesmo alguma trajetória artística iniciada, uma vez introduzidos no ambiente pentecostal, puderam utilizar esses dons livremente para o fortalecimento da fé e para o convencimento de outros à religião evangélica.

Uma das razões porque o Pentecostalismo se adaptou tão facilmente ao novo contexto do País foi por se libertar de algumas das exigências do Protestantismo clássico histórico. Como exemplo, Martin mostra que, embora houvesse um movimento natural em direção à educação teológica entre os pentecostais, “com cautela e em pequena escala”, eles não eram obcecados pelas “questões da hermenêutica ou o ‘conhecimento de Gadamer’”. Inclusive entendiam que a educação teológica, por sua natureza, poderia separar aqueles de raízes originais, mesmo as pessoas língua e experiência comuns. Ao mesmo tempo que o conhecimento valoriza o pregador, “desenha um cordão em volta de uma casta clerical”, separando-o dos demais. A vitalidade do Pentecostalismo depende da quebra desses cordões de separação e poder, seja ela protestante ou católica. “Religiosamente essa é a sua razão de ser e no reino simbólico dramatiza a sua emigração das barreiras de classe da sociedade brasileira” (MARTIN 1990, 66). Esse *ethos* pentecostal de integração de seu contexto pessoal e familiar à nova religião foi que o levou a um acolhimento de elementos da cultura nacional que os primeiros protestantes não conseguiram integrar, como a música caipira, por exemplo. O pentecostal, ao mesmo tempo que acolheu os hinos da Harpa Cristã, muitos deles vindos das

---

<sup>45</sup> “Pentecostalism was fully indigenous and able to provide an all- encompassing world-view for marginalized people, especially in the vast urban agglomerations in the south-east and São Paulo. Pentecostalism was the religious form of a raised consciousness and quite literally of a raised voice. It cut people off from the wider society in order to raise them within a new religious framework. They were peculiar in order to be something different.”



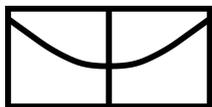
tradições e dos movimentos carismáticos dos EUA, sentiu-se livre para traduzir sua experiência cristã em sentimentos musicais autóctones.

### 3.1.1 As três ondas do Pentecostalismo

Um dos estudos clássicos sobre o Pentecostalismo brasileiro foi escrito pelo sociólogo Paul Freston (1994). Ele descreveu esse movimento como caracterizado por três ondas acontecidas em diferentes momentos da história, tendo como marcos o estabelecimento de igrejas e denominações. A primeira onda é marcada pela chegada das igrejas Congregação Cristã, em 1910, e Assembleia de Deus, em 1911. Ambas têm como transfundo o movimento de avivamento surgido nos Estados Unidos com W. J. Seymour, “um batista nascido como escravo que era cego de um olho e trabalhava como garçom” (p.74). Seymour alugou um velho armazém na Azusa Street, em Los Angeles, e das reuniões da “Missão da Fé Apostólica” surgiram vários grupos que passaram a espalhar a mensagem pentecostal do “batismo com o Espírito Santo” e as manifestações de glossolalia para diversas partes dos Estados Unidos e também do mundo. Para o Brasil, inicialmente vieram a Congregação Cristã, através dos italianos, e a Assembleia de Deus, através dos suecos, ambos grupos formados por imigrantes na América do Norte.

A Congregação Cristã (CC) veio através do italiano emigrado para Chicago, Luigi Francescon que, apesar de nunca morar no Brasil, estabeleceu vínculos no País e deu início ao movimento especialmente entre a colônia italiana. Daí ela se espalhou para o interior de São Paulo, seguindo a rota dos imigrantes e garantiu sua sobrevivência se adequando à língua e à cultura nacional, chegando também ao Paraná e Minas Gerais. Por 40 anos foi a maior igreja pentecostal brasileira. No entanto, seu vigor arrefeceu pela dificuldade de se adaptar às transformações do País. Rejeitou as inovações nos cultos, os modernos métodos de divulgação, não utilizando nem o rádio nem a TV. Desenvolveu-se num ambiente misto de compenetração e sobriedade, diferentemente das demais pentecostais, acaloradas e barulhentas. Seus cultos e decisões, tanto comunitárias quanto pessoais, são tomadas mediante revelações.

A Assembleia de Deus (AD) chegou no Brasil através dos suecos Gunnar Vingren e Daniel Berg. Assim como Francescon, eles vieram dos Estados Unidos. Segundo testemunharam, um profeta em Chicago lhes disse que deveriam ir para um lugar chamado



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

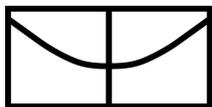
Pará, “onde o povo para quem eu testificaria de Jesus era de um nível social muito simples” (FRESTON 1994, 80). Muito embora a escolha não tenha sido racional, acabou se tornando estratégica. Ao se estabelecer inicialmente no Norte e Nordeste, a AD criou raízes nos pontos de saída dos futuros fluxos migratórios.



Figura 8: Daniel Berg e Gunnar Vingren, fundadores da Igreja Assembleia de Deus no Brasil (<http://www.cpadnews.com.br/assembleia-de-deus/28597/assembleia-de-deus-no-brasil-comemora-104-anos.html>)

Os primeiros quinze anos da AD no Brasil foi de pouco crescimento, limitando-se aos estados do Norte e Nordeste, onde a resistência católica e a dependência social desfavoreciam uma ampliação. No entanto, no final dos anos 1940, através do seu alargamento para outras regiões, a AD ultrapassou a CC, especialmente pela sua maior facilidade de adaptação às cidades em crescimento. É importante ressaltar que essa ampliação se deveu muito aos leigos assembleianos, gente simples, que compartilhava a sua fé por onde passava. Quase sempre o trabalho se iniciava nas capitais. Em 1915 a AD estava estabelecida em três estados, sendo um do Norte e dois do Nordeste. Em 1925, já se estabelecera em 15 estados; e em 1930 em 20 estados, sendo quatro do Norte, nove do Nordeste, quatro do Sudeste e três do Sul (FRESTON 1994, 83). Nessa mesma década a sede da igreja se transferiu de Belém para o Rio de Janeiro, a capital federal, evidenciando a nacionalização da obra.

Marcada pela cultura das sociedades patriarcais e pré-industriais do Norte/Nordeste dos anos 1930 a 1960, o estilo de liderança das AD tendeu a ser centralizador e forte. Com o tempo, foram várias as tensões levando a rupturas e o surgimento de troncos dentro da denominação. Um dos nomes que marca a igreja AD na sua fase carioca é o do pastor Paulo Macalão. Filho de gaúchos, tornou-se um dos grandes líderes de uma igreja de nordestinos. Filho de um general do exército, sentia-se chamado para trabalhar com uma igreja de pobres.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Em 1926, deu início ao seu ministério pregando nos subúrbios servidos pela Central do Brasil. Longe de elevar o padrão social da AD, optou por pregar aos mais pobres e mais necessitados, o que acabou se tornando um ponto distintivo dessa igreja no País.

A segunda onda do Pentecostalismo brasileiro aconteceu nos anos 1950, período em que o movimento cresceu aceleradamente e se fragmentou. Foi um período em que surgiram dezenas de grupos novos, dos quais se destacaram três: A Igreja do Evangelho Quadrangular (IEQ), a Igreja Evangélica Pentecostal Brasil para Cristo (PBC) e a Igreja Deus é Amor (IPDA). Foi uma fase marcada por técnicas modernas na comunicação e uma nova relação com a sociedade.

A IEQ nasceu nos Estados Unidos, tendo como fundadora uma mulher, Aimee Semple McPherson. Descrita como uma pregadora jovem, bonita, distante da imagem tradicional da mulher pentecostal, Aimee percorreu os Estados Unidos pregando sob uma lona de circo, no estilo avivalismo das tendas. Em 1946 a IEQ chegou no Brasil com Harold Williams, um ex-ator de filmes de “faroeste”. Uma das marcas dessa igreja nos EUA era a sua proximidade com o cinema e os meios de comunicação, especialmente o rádio. Trazia também uma nova ênfase: um Pentecostalismo

em que o pecado e o inferno perdem a centralidade, em favor do apelo às necessidades sentidas de cura física e psicológica (sinal de adaptação às sensibilidades da sociedade de consumo e às exigências do mercado religioso); e em que os tabus comportamentais são abrandados, pois já deixaram de ser funcionais para amplos setores urbanos. (p. 113)





# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

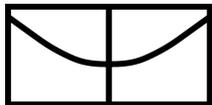
Figura 9: Aimee Semple McPherson, fundadora da *Foursquare Gospel Church*, nos EUA (<https://thoughtco.com/aimee-semple-mcpherson-quotes-3530146>)

Em sua versão nacional, a IEQ manteve a figura feminina na liderança, o que destoava das demais linhas do Pentecostalismo. Em 1991, 35% dos pastores da denominação eram mulheres, inclusive 22% dos titulares (FRESTON 1994, 114). Além do mais, o nível social médio dos membros da IEQ tendia a ser o extremo superior do mundo pentecostal. Essas novas ênfases elevaram a IEQ a posição de uma das mais expressivas igrejas evangélicas nos anos 1980.

A Igreja Evangélica Pentecostal Brasil para Cristo (PBC) foi a primeira igreja pentecostal a ter um fundador brasileiro. Constam ainda em seu histórico a primeira igreja a eleger políticos e a se relacionar com entidades ecumênicas. Nos anos 1950 e 1960 foi considerada uma das mais destacadas igrejas do País. Seu fundador, Manoel de Mello, era pernambucano. Ainda jovem, migrou para São Paulo, onde se converteu numa Assembleia de Deus. Porém, a metodologia assembleiana limitava o seu ímpeto evangelístico. Então, passou pela IEQ, como pregador de tendas, até que decidiu iniciar seu próprio trabalho independente. Freston menciona que “Mello foi o abrasilramento da tradição pentecostal de igrejas fundadas por operários” (FRESTON 1994, 117).



Figura 10: Missionário Manoel de Mello e Silva, fundador da Igreja Pentecostal O Brasil Para Cristo, pregando no centro de São Paulo. Foto de seu arquivo pessoal. (<https://guiame.com.br/gospel/mundo-cristao/em-trajetoria-marcada-por-perseguições-igreja-o-brasil-para-cristo-celebra-60-anos.html>)



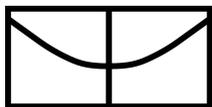
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

A BPC tinha uma estratégia diferente da IEQ: ao invés de se utilizar de tendas para os trabalhos de evangelização passou a alugar espaços como cinemas, ginásios e estádios. Em 1958 encheu o Pacaembu com uma multidão envolvida por seus apelos como a oração da fé, curas de paralíticos e outras doenças. A BPC investiu bastante em programas de rádio e nunca se esquivou de convites para comparecer em programas de grande alcance como o da jovem Hebe Camargo, num tempo em que os pentecostais preferiam ficar recolhidos ao seu meio.

A última das igrejas que destacamos nessa segunda onda é a Igreja Deus é Amor (IPDA). Fundada pelo paranaense David Miranda, a igreja teve uma estratégia inusitada que impactou o Pentecostalismo. Convertido em São Paulo, Miranda aproveitou a indenização trabalhista para iniciar uma igreja independente no bairro operário de Vila Maria. Mas logo mudou de opinião. Entendeu que, ao invés de levar o povo à igreja, deveria levar a igreja ao povo. “Os transeuntes do centro seriam a base de expansão da igreja” (FREESTON 1994, 126). A pregação deveria ser inserida no cotidiano da população das ruas e nas brechas do mundo do trabalho. Em 1970, Mello inaugurou a sede da Rua Conde de Sarzedas, local que no correr dos anos, interessadamente, se transformou no maior shopping evangélico a céu aberto do País. Em 1979, adquiriu a chamada Sede Mundial da Baixada do Glicério, um antigo armazém, considerado na época o maior templo evangélico do País, com capacidade para 10 mil pessoas.

A IPDA foi a igreja que no período mais investiu em comunicações. Aproveitando o enorme fluxo de crescimento das grandes cidades, adquiriu emissoras de rádio, criou estúdios de gravação e empresas para a vendagem e distribuição de seus discos. Na época tinha pelo menos duas gravadoras ligadas a ela: “Voz da Libertação”, administrada pela igreja, e “Deus é Amor”, dirigida por Araci Miranda, irmã mais velha do missionário David. Seu principal programa de rádio, iniciado na emissora Piratininga, em São Paulo, foi depois transmitido pela Rádio Tupi, mantendo-se no topo das pesquisas de audiência por 34 anos seguidos. David Miranda pouco investiu na televisão porque esse veículo ainda não tinha atingido um grau de impacto na sociedade brasileira dos anos 1960 e porque, logo depois, a doutrina da igreja condenava aos membros assistir TV.

Aliás, esses foram pontos que marcaram a IPDA: seu sectarismo e seu legalismo. Os membros deveriam cumprir com uma série de leis como as proibições de jogar bola, utilização de saltos altos pelas mulheres, os homens de vestir roupas vermelhas, jogar de



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

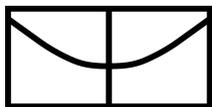
qualquer espécie de jogos etc. Inclusive a proibição de portar armas de fogo era um dos impeditivos para que membros dessa igreja trabalhassem como policiais e soldados.

A IPDA possuía um apelo muito forte para a classe mais pobre, dando a nítida impressão de que a miséria era mais evidente ali do que em qualquer outra igreja pentecostal. Por manter uma postura mais rígida, ela não se atualizou e acabou perdendo adeptos para outros grupos. Além do mais, a liderança centralizadora de David Miranda foi geradora de problemas com os demais líderes da igreja e até mesmo com a própria família que desejava ter acesso à posição de liderança.

Por último, a terceira onda teve início com o apagar das luzes da década de 1970 e início dos anos 1980. As igrejas que representam essa fase são a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) e a Igreja Internacional da Graça de Deus (IIGD). É um Pentecostalismo tão diferente das primeiras igrejas, que chegou a ser designada por alguns estudiosos por Neopentecostalismo, Pentecostalismo Independente (CUNHA 2004, 85), Pentecostalismo Popular (DEIROS 1992, 161) ou Transpentecostalismo (MORAES 2010). Se a segunda onda do Pentecostalismo teve São Paulo como ambiente de nascimento e desenvolvimento, a terceira onda se formou e desenvolveu no Rio de Janeiro. A Igreja Nova Vida (INV), surgida em 1960, é a gênese do neopentecostalismo brasileiro (FONSECA 2003, 48).

O neopentecostalismo reuniu um grupo bem diferente daquele que comumente frequentava as igrejas pentecostais. Os participantes agora eram de um nível social mais elevado e de pele mais clara. O que seus adeptos buscavam já não era mais o mistério da glossolalia ou o poder do Espírito Santo para pregar e realizar maravilhas em nome de Deus. Agora o deslumbramento era com a cura e a prosperidade financeira (FRESTON 1994, 137). Se antes havia o rigor no vestir e na ética comportamental, agora eram incentivados ao embelezamento feminino, ao vestir-se bem; já não havia o rigor dos controles disciplinares e os membros já não eram passíveis de exclusões ou disciplinas. “Se a ênfase na primeira onda pentecostal foi o batismo com o Espírito Santo certificado pelas línguas; o da segunda onda foi a cura”; agora o da terceira era a libertação pelo exorcismo (FRESTON 1994, 139). Os perfis de pessoas encontrados na IURD eram bem diferentes dos encontrados na AD.

A IURD foi fundada em 1977 por Edir Macedo. Ela se aproveitou do aprofundamento da industrialização, do inchamento urbano, da moderna estrutura de comunicação de massa, da crise da igreja católica, do crescimento da umbanda e da estagnação



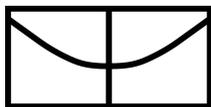
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

econômica dos anos 1980 (FREESTON 1994, 131) para consolidar o novo jeito de ser do Pentecostalismo. Diferentemente dos líderes de outras igrejas, Edir Macedo não simbolizava uma pessoa centralizadora. Morou nos Estados Unidos durante os anos 1986 a 1989, exatamente quando a igreja mais chamava a atenção do País e ocupava os noticiários com sua penetração ousada nos espaços sociais. É interessante também o fato de ele não aparecer tão facilmente nos programas diários da televisão e do rádio. Esses espaços eram divididos com outros bispos e pastores. O que se observa é que a IURD parece ter uma estratégia de ação intencionalmente planejada e elaborada.

A IIGD foi fundada em 1980 e é fruto de uma divisão da IURD. Um detalhe: Romildo Ribeiro Soares, conhecido como R. R. Soares, líder da IIGD, é cunhado de Edir Macedo. Eles estiveram juntos no início da IURD, mas a permanência se tornou inviável por desacordos pessoais e doutrinários. Algumas pesquisas narram que Macedo, ao notar que o cunhado poderia se tornar uma ameaça à sua liderança, convocou uma reunião para definir quem seria o líder primaz da nova igreja. E como era de se esperar, ele foi eleito pela maioria dos votos dos obreiros, gerando uma crise interna e o desligamento de R. R. Soares do restante do grupo (MORAES 2010, 84). Outros autores sugerem uma versão diferente: que R.R. Soares retirou-se da Universal “pelo fato de entender que Edir Macedo imprimia um tom agressivo aos rituais de exorcismo existentes nos cultos, principalmente, na parte destinada ao tratamento dos membros” (WREGE 2001, 69). Percebendo que não teria os privilégios como cabeça da igreja, Soares iniciou seu próprio projeto. Essas igrejas criaram uma nova forma de Pentecostalismo, mais estruturado e ousado, introduzindo doutrinas como “confissão positiva” e “teologia da prosperidade” e elevando rapidamente o número de evangélicos no País.

### 3.1.2 As Igrejas Pentecostais e o mercado fonográfico

Como já foi dito, o período de 1960 em diante contempla a segunda e terceira ondas do Pentecostalismo que se favoreceram, entre outros aspectos, do rápido processo de urbanização. Milton Santos (2009, 31) descreve como esse movimento para as cidades foi espantoso. Entre os anos 1940 a 1990 aconteceu no Brasil uma inversão quanto ao lugar de moradia da população. No ano de 1940 o índice de urbanização era de 26,35%. Em 1990 esta taxa deu um salto para 77,13%. Isso significa que uma grande massa de homens e mulheres migrou para as cidades em busca de emprego, moradia e novas perspectivas de vida. Em 50



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

anos a população brasileira mais que triplicou no geral, enquanto que a população das cidades cresceu mais de 10 vezes. Podemos perceber no quadro abaixo que a população urbana em 1990 possuía o mesmo número da população total de 1980.

**Tabela 12: Quadro do índice de urbanização no Brasil, anos 1940 a 1991 (SANTOS 2009, 32)**

Anos	População total	População urbana	Índice de urbanização
1940	41.326.000	10.891.000	26,35
1950	51.944.000	18.783.000	36,16
1960	70.191.000	31.956.000	45,52
1970	93.139.000	52.905.000	56,80
1980	119.099.000	82.013.000	68,86
1991	150.400.000	115.700.000	77,13

Se compararmos com o quadro das principais religiões brasileiras, apresentado por Magali Cunha (2007, 50), veremos como as transformações ocorridas no País também alteraram o panorama das religiões no Brasil:

**Tabela 13: População brasileira por religião - 1970 a 2000**

Anos	População Total	Católicos	Evangélicos de Missão	Evangélicos pentecostais	Evangélicos Total	Outras religiões	Sem religião
1970	93.470.306	85.775.047 (91,8%)	----	----	4.833.106 (5,2%)	2.157.229 (2,5%)	704.924 (0,8%)
1980	119.009.778	105.860.063 (89,0%)	4.022.330 (3,4%)	3.863.320 (3,2%)	7.885.650 (6,6%)	3.310.980 (3,1%)	1.953.085 (1,6%)
1990	146.814.061	122.365.302 (83,3%)	4.338.165 (3,0%)	8.768.929 (6,0%)	13.157.094 (9,0%)	4.345.588 (3,6%)	6.946.077 (4,7%)
2000	169.870.803	125.517.222 (73,9%)	8.477.068 (5,0%)	17.975.106 (10,6%)	26.452.174 (15,6%)	5.409.218 (3,2%)	12.492.189 (7,4%)

Os católicos no período, embora permanecessem como a grande maioria da população, foram perdendo gradativamente campo para as outras religiões. Entre 1970 a 1990, todos os demais grupos, inclusive os sem religião, tiveram um acréscimo percentual às custas do Catolicismo. No entanto, chama a atenção o crescimento do número de evangélicos, especialmente o número de pentecostais. Segundo os dados acima, nos anos 1970 sequer a pesquisa fazia diferenciação entre Evangélicos de Missão (ou Protestantismo Histórico, destacados no segundo capítulo) e Evangélicos Pentecostais. Ambos somavam um total de 5,2% da população brasileira. Porém, com o advento da segunda e terceira ondas, o Pentecostalismo passou a ser visto como um movimento à parte dos Evangélicos, exatamente pelo crescimento



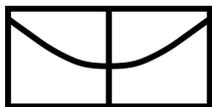
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

esboçado. Num prazo de 20 anos, entre 1980 e 2000, os pentecostais não só ultrapassaram o número dos Evangélicos de Missão, como mais que dobraram esse número, puxando o total de evangélicos para 15,6% da população brasileira.

Das estratégias mais eficazes utilizadas pelos pentecostais para seu crescimento, citamos a incorporação dos modernos meios de comunicação no anúncio da mensagem. Ao ingressarem primeiramente nas rádios e logo depois na televisão alcançaram um público que, ao início, se mostrava resistente, mas que, aos poucos, foi se acostumando e se abrindo para a presença e as novidades da “religião da moda”. Foi uma cultura herdada dos movimentos pentecostais norte-americanos. Tiveram como exemplo a obsessão de Aimee Semple McPherson pelo rádio, nos anos 1940-1950, bem como os televangelistas e as “Igrejas Eletrônicas” dos anos 1970-1980, Rex Humbard, Jimmy Swaggart, Bill Bright, Pat Robertson, entre outros (CUNHA 2007, 96).

Dentre os pentecostais brasileiros que mais investiram no rádio constam a Igreja Brasil para Cristo, a Igreja Deus é Amor e a Igreja Universal do Reino de Deus. Eles investiram desde a compra de espaços na grade de programações até a aquisição de concessões, especialmente por meio de favorecimentos políticos. Inicialmente, compraram horários nas emissoras mais populares de rádio AM, que detinham um grande público de baixa renda. Depois passaram a adquirir rádios AM, num período em que estas foram desvalorizadas pelo mercado das FMs. As primeiras rádios AM evangélicas *full time* foram a Rádio Copacabana (nos anos 50), Rádio Boas-Novas e Rádio Relógio, todas no Rio de Janeiro. Em São Paulo as rádios Tupi, Mulher, Clube de Santo André, ABC e Gazeta tinham a maior parte de sua grade horário ocupada por evangélicos (CUNHA 2007, 60). Com o passar dos anos outros grupos se lançaram nesse empreendimento, inclusive ocupando agora espaço nas FMs das capitais e compondo redes de transmissão pelo Brasil. Entre elas citamos as igrejas Renascer em Cristo, Batista da Lagoinha, Rede Boas Novas, etc.

Na TV, os primeiros pastores brasileiros a ocuparem espaço nos anos 1970 foram R. R. Soares, Nilson do Amaral Fanini, Edir Macedo e Roberto McAllister. Destes, apenas o pastor Fanini, da Igreja Batista, representava o Protestantismo histórico. Os demais eram pentecostais. Em 1986 a Renascer em Cristo ocupou boa parte da grade horária da TV Manchete, nas noites e madrugadas, causando uma verdadeira revolução entre a juventude brasileira, com uma linguagem e comportamento tipicamente juvenil em seus programas de



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

música gospel. No entanto, o maior lance dado pelo Pentecostalismo, no que tange aos meios de comunicação, foi a ousada aquisição da Rede Record pela Igreja Universal do Reino de Deus, no início da década de 1990, envolvendo questões políticas e o próprio governo Collor que procurava se esquivar do impeachment (FREESTON 1994, 144).

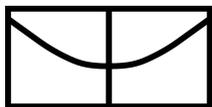
As igrejas também investiram em gravadoras e distribuidoras de discos voltados para o público evangélico. Era preciso ter um repertório musical que fizesse frente às rádios e aos programas de TV. Uma das gravadoras evangélicas pioneiras no País foi a Discoteca Evangélica Deus é Amor, fundada nos anos 1960 por Araci Miranda, membro da Igreja Evangélica Assembleia de Deus do Belém e irmã do fundador da Igreja Deus é Amor, David Miranda (VICENTINI 2007, 141). No mesmo período surgiram as gravadoras Favoritos Evangélicos, no Rio de Janeiro, atuando entre os anos 1960 e 1970, Bom Pastor, criada em 1972, Recanto dos Evangélicos, criada em 1978, entre outras. No início dos anos 1980 havia no País cerca de 40 gravadoras evangélicas em atividade (VICENTINI 2007, 139), sem contar as principais que alcançavam o grande público e que passaram a criar selos voltados para o público das igrejas, como a RCA Victor, Odeon, Som Livre. A partir dos anos 1980 praticamente todas as grandes igrejas neopentecostais possuíam suas gravadoras próprias: a IURD montou a Line Records, a IIGD criou a Graça Music, a Renascer em Cristo, a Gospel Records.

### 3.2 AS DUPLAS CAIPIRAS PENTECOSTAIS

Para quem analisa a atual música evangélica no País, especialmente em sua versão *gospel*<sup>46</sup>, parece improvável dizer que as igrejas protestantes lançaram as primeiras duplas caipiras evangélicas aos primeiros sinais dos movimentos migratórios de urbanização. Não foi exatamente isto que aconteceu. Houve um processo lento e gradual.

---

<sup>46</sup> Segundo Magali Cunha (2007, 67), “gospel é uma expressão relacionada à música que se popularizou no Brasil no início dos anos 90”. Mais que uma música, tornou-se um movimento marcado pelo “Movimento de Jesus”, vindo dos Estados Unidos, que através das missões paraeclesiais influenciou a juventude brasileira nos anos 1970. O gospel brasileiro desenvolveu novas práticas no meio evangélico, como a profissionalização de músicos, cantores e grupos musicais, aliada “ao desenvolvimento da mídia evangélica no Brasil, ambos fundamentados numa teologia que enfatiza o valor superior do louvor e da adoração no culto”.

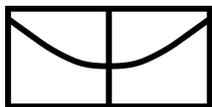


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

A primeira gravação evangélica que se tem registro foi em 1901, quase 30 anos antes do Selo Vermelho de Cornélio Pires. Segundo relata Braga (1961, 379), José D'Araújo Coutinho Junior raspou a cera de um cilindro usado e nele gravou o hino 430 do Salmos e Hinos, em quatro vozes, com as famílias de José Celestino de Aguiar e do Rev. Bellarmino Ferraz. Depois, em fins de 1912, foram gravados hinos sacros pelo Coro da Igreja Evangélica Fluminense em seis discos de dez polegadas, pela fábrica germânica Favorite. Em 1916, por iniciativa de Porfirio Martins, mais alguns hinos foram gravados pela Odeon. E as gravações evangélicas continuaram por décadas, seguindo o mesmo modelo: registro de hinos evangélicos entoados por coros ou pequenos grupos. No entanto, até aquele momento, nenhuma música no estilo nacional havia sido registrada pelas igrejas, num país onde floresciam ritmos e sonoridades como o samba, o chorinho, o maxixe, o lundu, o cateretê, a moda de viola, o cururu. Parecia haver uma separação muito estanque entre o que era permitido e o que não era permitido nas igrejas. Essa compreensão destoava, de certa forma, do entendimento de alguns dos primeiros reformadores protestantes.

Peter Burke (2010, 280) cunhou a expressão “reforma da cultura popular” para descrever o que se passou dentro de ambientes das pessoas cultas nos anos que se seguiram a 1500, período da Reforma Protestante. Houve uma tentativa sistemática para modificar as atitudes e valores da população, valorando e “aperfeiçoando” a cultura popular. E isto não somente dentro do âmbito protestante, mas também católico. De maneira generalizada, sem entrar nos meandros das diversas formas como esse acontecimento se deu em cada região da Europa, pode-se dizer que houve tanto um lado “negativo” quanto “positivo” desse movimento. Em linhas gerais, o lado negativo se demonstrou através da atitude de exclusão de certas formas de religião popular, além de inúmeros itens da cultura popular secular. Essas objeções tinham por base tanto questões teológicas (costumes populares como reminiscências pagãs, ou “superstições”) quanto questões da ética social e moralidade. Segundo Burke, o sagrado e o profano nunca estiveram tão agudamente separados como no período da Reforma, mesmo em comparação com a Idade Média. No entanto, pode-se dizer que houve um lado “positivo”.

É claro que os reformadores tinham ideais positivos, e em todo o caso sabiam que não teriam possibilidade de êxito se não oferecessem ao povo algo para substituir as festas, canções e imagens tradicionais que estavam tentando abolir. Por isso, os devotos tentaram criar uma nova cultura popular; Lutero, por exemplo, organizou uma coletânea de hinos, “para dar aos jovens [...] algo



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

que os afaste das baladas de amor e versos carnais, e ensine-lhes algo de valor em lugar destes”. (BURKE 2010, 299)

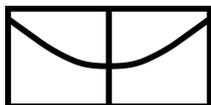
As variadas traduções da Bíblia, inclusive em línguas que os mais simples pudessem entender, foi uma das intenções dos reformadores, com a finalidade de que o conhecimento bíblico norteasse a sociedade. Assim mesmo, nem todos tiveram acesso à Bíblia, ou por não saberem ler ou por não poderem comprar. No entanto, o livro dos Salmos se tornou o mais conhecido pela facilidade de serem cantados e fazer parte dos cultos nas liturgias reformadas. Essas canções integraram de tal forma a vida em algumas regiões calvinistas da Europa que passaram a ser cantadas em funerais, casamentos, banquetes, cervejarias, até o ponto de ocupar funções de canções folclóricas como canções de ninar (BURKE 2010, 301).

Apesar da apreensão dos líderes religiosos em relação à música, o ritual e as imagens comuns das ruas foram aos poucos integradas na cultura popular protestante. Lutero mesmo autorizou que canções de cunho “popular” fossem entoadas na igreja, e ele mesmo escreveu 37 hinos nessa linha, atitude que foi seguida por outros pastores. Ele deu a esse método o nome de *Contrafaktur*: “em tradução direta é ‘contrafação’, mas no sentido de transposição ou substituição, como nos casos em que os hinos eram modelados por canções populares e adaptados às novas melodias” (BURKE 2010, 303). Assim, os ensinamentos dos reformadores, embalados em canções de ritmos e melodias populares, chegavam mais facilmente ao povo.

Essa atitude de Lutero foi seguida por vários líderes em anos posteriores. Inclusive os hinos trazidos pelos missionários europeus e norte-americanos ao Brasil foram compostos tendo por detrás esse sentido de “contrafação” em suas origens. Entretanto, com o correr dos anos, o que era contrafação atingiu um grau elevado de sacralização e a igreja protestante se distanciou das expressões da cultura popular.

A partir do século XIX um estilo novo de canções evangélicas surgiu nos Estados Unidos. Nascidas nas reuniões avivalistas, essas canções se tornaram muito populares e se espalharam rapidamente. No Brasil, posteriormente, ficaram conhecidas como “corinhos”:

são cânticos de cunho evangelístico, (se) caracterizados por uma estrutura melódica simples e intuitiva, de pequena extensão, com textos em linguagem coloquial, cujo conteúdo apelava mais para o emocional do que para o racional. Por serem curtos, eram facilmente memorizados, com uma estrutura rítmica, que lembrava a das músicas populares norte-americanas, mais dinâmicas do que a da hinologia vigente até então. Estavam presentes nas



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

comunidades mais populares, nos movimentos pentecostais e, principalmente, no meio da juventude protestante. (FREDDI JÚNIOR 2002, 41)

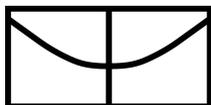
A partir dos anos 1945, sob o impacto do pós-guerra, algumas instituições paraeclesiais norte-americanas enviaram às regiões do mundo grupos missionários levando a mensagem do Evangelho. No Brasil, as principais instituições que chegaram foram a missão *Youth for Christ* (Mocidade Para Cristo), em 1952, as organizações *Word of Life* (Palavra da Vida) e IFES (Aliança Bíblica Universitária) em 1957, e a missão Vencedores Por Cristo, em 1968. Todas elas, além de trazerem uma forma especial de comunicação com o público adolescente e jovem, trouxeram também os cânticos ou corinhos em estilos como as baladas e o country. Rapidamente, esse estilo de música se disseminou nas igrejas do País, inspirando o surgimento das primeiras canções nacionais em estilos populares locais. No meio pentecostal, considerando o público de baixa renda e vindo do interior, predominaram as canções sertanejas e caipiras, além das nordestinas. E dessa forma surgiram as primeiras duplas caipiras evangélicas no País.

Mediante uma pesquisa colaborativa<sup>47</sup>, conseguimos reunir 57 cantores, duplas e trios protestantes, do estilo caipira ou sertanejo, que deixaram registros fonográficos no período entre os anos 1960 ao 2000. São eles:

**Tabela 14: Cantores, duplas e trios caipiras e sertanejos evangélicos - 1960 a 2000**

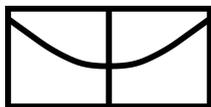
	Cantores, duplas e trios	Anos 60	Anos 70	Anos 80	Anos 90	Anos 2000
1	Abílio e Manoel		x			
2	Amilton Ferreira					
3	André da Viola					
4	Antenor e Antônio					

<sup>47</sup> Abrimos aqui um parêntesis para esclarecer sobre um fato intrigante no meio protestante, especialmente o pentecostal. Muito embora esses grupos lidem frequentemente com os meios de comunicação e com a mídia, é interessante perceber como eles pouco se interessaram em manter a viva a memória de suas ações na história. Tivemos grande dificuldade em levantar o nome de cantores, duplas caipiras e sertanejas que atuaram entre os anos 1960 a 1990. Inclusive não conseguimos localizar em livros, teses ou qualquer outro tipo de material as biografias de cantores da época. As gravadoras deixaram pouco ou nenhum registro de seus catálogos, deixando de preservar os conteúdos dos discos, capas e demais informações de grande relevância para historiadores da música e interessados. Registro aqui a minha gratidão aos pesquisadores e colecionadores de discos e CDs Salvador de Sousa, de Brasília (DF), Edson Sousa, de Penha (SC) e Gisele Patrícia, de São Paulo (SP) que colaboraram conosco no levantamento de informações e confirmações de dados sobre a história da música evangélica.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

5	Antônio e Arino					
6	Arlindo e Antenor					
7	Assis Brasil e José					
8	Curió e Canarinho	x	x	x		
9	Dalvan					x
10	Daniel e Abimael					x
11	Daniel e Samuel				x	x
12	Diego e Romualdo					
13	Dirceu e Marília		x			
14	Duo Celestial		x			
15	Duo Uny Voz		x			
16	Dupla Shekinah					
17	Falcão e Josué					
18	Ferreira e Ferreirinha			x	x	x
19	Goiano e Paranaense					
20	Irmãos Castilhos		x			
21	Irmãos Levi					
22	Irmãos Levita				x	x
23	Irmãos Lopes					
24	Irmãos Lucas					
25	Irmãos Marinho		x			
26	Irmãos Mathias		x			
27	Irmãos Morales		x			
28	Irmãos Nazaré					
29	Irmãs Oliveira		x			
30	Irmãos Paim					
31	Irmãos Viana			x		
32	Irmãs Andrade	x	x			
33	João Garcia e Jurandir		x			
34	Joel e Jonas		x	x		
35	Jonas e Zica					
36	José e Daniel					
37	José e Dulce	x	x			
38	José e Lenita		x			
39	Levita e Levitinha					
40	Marcelo Aguiar					x
41	Mineiro e Mineirinho		x	x	x	x



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

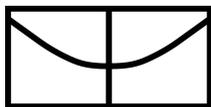
42	Nelson e Valmir (Canarinhos de Cristo)				x	x
43	Os Ministros de Deus					
44	Os Missionários de Cristo					
45	Os Peregrinos				x	x
46	Os Violeiros de Cristo					
47	Parada Firme em Jesus				x	x
48	Pedrinho da Viola					
49	Presente e Futuro			x		
50	Rayssa e Ravel				x	x
51	Rone e Arzelisio					
52	Sebastião Bispo					
53	Tibalgi e Miltinho					
54	Tonico e Toninho					
55	Tony e Tito				x	x
56	Trio Feminino Ternura		x			
57	Zé Marco e Adriano				x	x

Como é possível perceber, não conseguimos levantar com precisão o período de atuação de todos os grupos reunidos na tabela. Muito embora tenhamos tido acesso a vários álbuns, a maioria pela internet, alguns não traziam impressas informações sobre a data de produção e lançamento. Por falta de dados confiáveis, deixamos a tabela em branco. Informamos ainda que seja possível que um grupo ou outro relacionado na tabela tenha atuado num período maior que o descrito.

Considerando o número de duplas levantadas, decidimos escolher apenas duas delas como objeto de pesquisa. Os critérios utilizados foram: (1) longevidade e (2) acesso ao material gravado, senão todo, pelo menos boa parte dos títulos lançados. Foram escolhidas as duplas “Curió e Canarinho” (número 8) e “Mineiro e Mineirinho” (número 41).

“Curió e Canarinho” atuaram de 1962 a 1978, num total de 16 anos, e somente a partir do ano de 1970 a dupla ingressou no meio protestante. Conseguimos reunir todo o acervo fonográfico evangélico da dupla.

“Mineiro e Mineirinho” atuam de 1958 até os dias atuais, num total de 63 anos de parceria. Somente a partir de 1976 é que a dupla passou a atuar exclusivamente no meio evangélico, completando em 2021, portanto, 45 anos. Conseguimos reunir parte do material da dupla. Nem mesmo Mineiro e Mineirinho sabem ao certo quantos discos lançaram, mas



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

imaginam que sejam entre 22 a 24 no total, e alguns deles são relançamentos de LPs em formato de CD álbum duplo. Conseguimos ter acesso a 14 álbuns da dupla pela internet.

### 3.2.1 Biografia e Discografia das Duplas

Já mencionamos anteriormente a dificuldade de levantar os dados dos artistas. Para compor essas biografias, foram feitas pesquisas na internet, leitura de capas e contracapas dos discos, áudios contendo testemunhos de conversão dos artistas e contatos telefônicos com artistas ainda vivos ou pessoas ligadas a eles, no caso dos já falecidos.

#### 3.2.1.1 Curió e Canarinho<sup>48</sup>

Ubirajara Inácio da Silva, o Canarinho, nasceu em 31 de julho de 1920, em Cláudio Manoel, próximo à cidade histórica de Mariana (MG). Seu pai era maestro da banda de música da cidade e, por essa razão, desde cedo aprendeu diversos instrumentos de sopro: sax, trombone, bombardino e pistom.

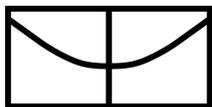
Aos 14 anos, mudou-se para Belo Horizonte. Em 1936, se inscreveu para o programa de calouros “A hora da corneta”, apresentado por Valdomiro Lobo, na Rádio Guarani. Foi nesse período que formou a primeira dupla: Tupi e Guarani. No entanto, a dupla não foi muito longe. Em 1952 formou a dupla Carijó e Canarinho. E assim gravaram o primeiro disco 78 rpm. Quatro anos depois, em 1956, a dupla se desfez.

Ainda em 1956 Ubirajara conheceu Lauzaro Berchor do Amaral, que já fazia relativo sucesso no rádio. Criaram a primeira versão de “Curió e Canarinho”, gravando vários discos 78 rpm pela RCA Victor. Algum tempo depois convidaram o jovem Nelson Fialho, ou José Vieira Fialho<sup>49</sup>, para compor um trio, que permaneceu até 1961. No auge do sucesso, Canarinho desfez a dupla e transferiu o nome Curió para José Fialho. Com essa formação a dupla iria até o final dos seus dias.

---

<sup>48</sup> Dados obtidos através do site [https://recantocaipira.com.br/duplas/curio\\_canarinho/curio\\_canarinho.html](https://recantocaipira.com.br/duplas/curio_canarinho/curio_canarinho.html), da gravação “Curió conta como foi Canarinho”, <https://www.youtube.com/watch?v=UV6HmtgZwLc>, e de dados de capas de discos e de entrevista com o senhor João Ferreira, pastor da Igreja Evangélica Nazareno do Bairro Boa Vista, em Belo Horizonte, MG, nos dois últimos anos que os artistas eram membros daquela comunidade.

<sup>49</sup> Até onde conseguimos levantar, Nelson Fialho era o nome artístico de José Fialho no rádio, antes de compor a dupla.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Fialho nasceu em 19 de março de 1930, em Vermelho Velho, hoje distrito de Raul Soares (MG). Era de origem católica. Aos 21 anos de idade converteu-se ao cristianismo evangélico na Igreja Presbiteriana de Vermelho Velho. Nessa mesma época mudou-se para Belo Horizonte, ingressando na Polícia Civil. Por conta de seus dons musicais diferenciados, conquistou um espaço no rádio. Nessa mesma época se afastou da fé evangélica. Foi nesse contexto que conheceu Canarinho.

A nova dupla rapidamente conquistou o público. Segundo consta em testemunhos, em dezembro de 1961 eles bateram todos os recordes de vendas da RCA Victor, gravadora da qual eram artistas exclusivos. Foram reconhecidos como uma das melhores “duplas regionais” do País.

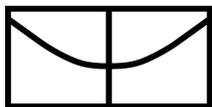
Em 1966, Canarinho se encontrava bastante doente e abatido. No dia 4 de março, por intermédio do senhor Jovino Antônio, Canarinho foi levado ao pastor Antônio Alves de Araújo para receber uma oração. Ao término do encontro, pediu ao pastor que realizasse um culto em sua casa, no Bairro de Dom Pedro II, em BH. No dia 7 de março de 1966, às 20h o culto aconteceu, tendo como pregador o diácono Glaycon Terra Pinto. Nessa ocasião, Canarinho decidiu seguir a fé evangélica. Segundo relata Curió<sup>50</sup>, Canarinho foi curado por Jesus de sua enfermidade.

Desde aquele acontecimento, Canarinho decidiu abandonar a sua carreira artística, “a fama, glória e toda honra do mundo”, e se dedicar para o trabalho de Deus. No dia 6 de janeiro de 1967 foi batizado pelo pastor Antônio Alves de Araújo. Uma vez convertido, abandonou a dupla, mantendo somente os contratos já firmados com a gravadora por um prazo de dois anos. Nessa época começou a cantar com José de Arimatéia em igrejas, enquanto prosseguia com Curió cumprindo a formalidade dos últimos compromissos profissionais.

Canarinho passou a pregar insistentemente para o amigo Curió, mostrando a importância de caminhar com Jesus. Foram três anos de insistência. No dia 14 de maio de 1969, inesperadamente, os amigos se encontraram na Igreja Batista do Calvário. Dessa vez era Curió quem estava doente, em tratamento de “doenças nervosas”. A contracapa do LP “Socorro Divino” detalha que ele foi acometido de “esquizofrenia e epilepsia” e desenganado pelos médicos. Nesse encontro não planejado, de improviso cantaram pela primeira vez um hino

---

<sup>50</sup> Na gravação “Curió conta como foi Canarinho”, <https://www.youtube.com/watch?v=UV6HmtgZwLc>



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

evangélico. Mas foi somente no dia 8 de junho de 1969, às 12h30, que o Curió adotou a fé cristã evangélica e, como aconteceu com o parceiro de anos, recebeu a cura do seu mal. No dia 30 do mesmo mês recebeu alta hospitalar definitiva. No dia 9 de julho de 1969 fez sua confissão de fé, tendo Canarinho ao seu lado.

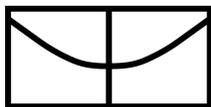
Três dias depois, sob o impacto de grande alegria, começaram uma série de conferências na Igreja Nazareno do Brasil. Era uma prática comum na época entre os nazarenos. Foram 45 dias de encontros diários, às noites. Como ainda não tinham um repertório formado, Canarinho compunha pela manhã as canções do dia, à tarde ensaiavam e à noite se apresentavam. Ao final da campanha, a dupla tinha 70 músicas compostas por Canarinho e ensaiadas pela dupla.

No dia 4 de fevereiro de 1970 eles gravaram o primeiro hino pela Discos Califórnia. “Cantando para Cristo” foi o álbum que marcou essa nova fase como dupla evangélica. Com o disco pronto, passaram a percorrer o País em longas campanhas, passando também pelo exterior.

No dia 29 de janeiro de 1973 a Igreja Evangélica Pentecostal Nacional, no Rio de Janeiro, os consagrou pastores. Essa igreja veio depois a se ligar à denominação Brasil para Cristo.

A última viagem que fizeram como dupla foi no dia 16 de setembro de 1978, a convite da Igreja Evangélica Cristã da cidade de Figueirópolis, na época norte de Goiás, hoje estado do Tocantins. Canarinho retornou para BH adoentado. Mas sem querer ser negligente na obra do Senhor, ainda visitou com Curió a cidade de Viçosa. Depois foram a Mateus Leme (MG), entre os dias 13 e 15 de outubro de 1978. O último hino cantado pela dupla foi “Tudo aqui vai terminar”, encerrando o culto do domingo, dia 15, às 21h40.

Foram 16 anos como companheiros de dupla e, desses, pouco mais de nove como cantores evangélicos. Nos anos finais de vida seguiram como membros na Igreja Evangélica Nazareno do Bairro Boa Vista, em BH. Canarinho faleceu, provavelmente, no final do ano de 1978. Não conseguimos confirmar com precisão a data. Curió ainda gravou cinco discos sozinho e em duplas, alguns deles homenageando seu antigo parceiro. Segundo informações obtidas na internet, Curió, ou pastor José Fialho, veio a falecer no final de 1990.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Curió e Canarinho, ou José Fialho e Ubirajara, gravaram um total de 24 LPs como dupla evangélica, além dos álbuns “Desculpe a Franqueza”, “Os maiores do Bolero” e “Os grandes sucessos de Curió e Canarinho”, na fase pré-conversão.

### Discografia de Curió e Canarinho:

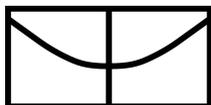
Discos lançados antes da fase evangélica (com diversas formações da dupla):

**Tabela 15: Discos 78 rpm de Curió e Canarinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
01.	Caçada de Tatu (Lado A); Sabiá Conquistado (Lado B)	RCA VÍCTOR	1956
02.	História do Tico-Tico (Lado A); Amor de Mãe (Lado B)	MOCAMBO/ROZEMBLIT	1958
03.	Menina (Lado A); A morte do valentão (Lado B)	MOCAMBO/ROZEMBLIT	1958
04.	Despeito (Lado A); A morte do presidente (Lado B)	MOCAMBO/ROZEMBLIT	1958
05.	Toque Esse Disco (Lado A); Perdão!... Só a Deus (Lado B)	RCA VÍCTOR	1959
06.	Lulu Apaixonado (Lado A); Voltar?... Nunca Mais (Lado B)	RCA VÍCTOR	1960
07.	Piada Carioca (Lado A); Calvário de Dor (Lado B)	RCA VÍCTOR	1961
08.	Súplica de Amor (Lado A); Rosário de Amargor (Lado B)	RCA VÍCTOR	1961
09.	Homem de Verdade (Lado A)	RCA VÍCTOR	1961
10.	Castigo de Deus (Lado A); Bênção de Mãe (Lado B)	RCA VÍCTOR	1961
11.	Palhaço (Lado A); Mariquita (Lado B)	RCA VÍCTOR	1962
12.	Leviana (Lado A); Toma Jeito João (Lado B)	RCA VÍCTOR	1962
13.	Aliança de Noivado (Lado A); Estou Arrependido (Lado B)	RCA VÍCTOR	1962
14.	Casamento do Lulu (Lado A); Amar Sem Ser Amado (Lado B)	RCA VÍCTOR	1963

**Tabela 16: Discos Compacto Duplo de Curió e Canarinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
01.	Curió e Canarinho	---	1962



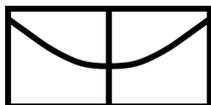
**Tabela 17: Discos LPs de Curió e Canarinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
<b>01.</b>	Caipiras do Asfalto	RCA VÍCTOR	1959
<b>02.</b>	Curió e Canarinho – A dupla do sucesso	RCA VÍCTOR	1962
<b>03.</b>	Desculpe a Franqueza	CANTAGALO	1962
<b>04.</b>	Os maiores do bolero	CANTAGALO	----

Discos lançados na fase evangélica:

**Tabela 18: Discos LPs de Curió e Canarinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
<b>01.</b>	Cantando para Cristo	Califórnia	1970
<b>02.</b>	Andando com o Senhor (, 1970)	Califórnia	1970
<b>03.</b>	Nossa conversão	Jardim discos Estrela da Manhã,	1970 197?)
<b>04.</b>	Ansioso espero	Secal Califórnia,	1971 197?
<b>05.</b>	Com palavras de vida eterna	Califórnia	1971
<b>06.</b>	Boas novas da salvação	Celeste Doce Harmonia	1972 1978
<b>07.</b>	Mensagem de Cristo para o Brasil	Celeste Doce Harmonia	1972 197?)
<b>08.</b>	Socorro divino - Vol.8	Favoritos Evangélicos	1973
<b>09.</b>	Porque vagar nas trevas	Doce Harmonia	1974
<b>10.</b>	Conversão do Padre João	Doce Harmonia	1974
<b>11.</b>	Velando em oração	Califórnia	1974
<b>12.</b>	Batismo com Espírito Santo	Louvores do Coração	1974
<b>13.</b>	A nova Jerusalém	Estrela da Manhã Califórnia	1975 197?
<b>14.</b>	Remédio para a alma	Estrela da Manhã Califórnia	1975 197?
<b>15.</b>	Os 12 sucessos	GEM RDE	1975 197?)



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

16.	A mão de Deus	Carmona Copacabana	1975 1977
17.	Jardim de oração	Califórnia	1975
18.	Subo o morro e desço o morro	União Evangélica	1975
19.	O relógio de Deus	Doce Harmonia	1976
20.	Com o recado do Senhor Jesus	Colibri RDE	1976 197?)
21.	Quero paz	Colibri	1976
22.	Amigo sincero	Cron	1977
23.	Quem é você	Louvores do Coração	1977
24.	Profeta galileu	União Evangélica	1978

Após a morte do Canarinho, o Curió lançou os seguintes LPs solo e com outras duplas:

LPs lançados após a morte do Canarinho:

1. Último pedido (União Evangélica, 1978) – disco-solo do CURIÓ
2. Tem crente que diz que é crente (RDE, 1979) - disco-solo do CURIÓ
3. Cúrio conta como foi Canarinho (Califórnia, 1980) - disco-solo do CURIÓ
4. Homenagem ao Canarinho (Califórnia, 1981) - JOSÉ ELIAS & JOSÉ SILVA
5. A História de Jesus (RDE, 1982) – CURIÓ e TONY SILVA

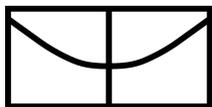
Coletâneas lançadas em CDs:

1. As duas ovelhas (199?)
2. Registro divino (199?)

Relançamentos em CDs:

1. Nossa conversão/Remédio para a alma (Estrela da manhã, 199?) – álbum duplo
2. Andando com o Senhor/Jardim de oração (Estrela da manhã, 199?) – álbum duplo

Obs: vários outros LPs da dupla foram relançados, individualmente em CD.



### 3.2.1.2 Mineiro e Mineirinho<sup>51</sup>

João Custódio de Oliveira, o “Mineiro”, nasceu em 29 de junho de 1946, em Inhapim (MG). José Gonçalves da Silva, o “Mineirinho”, nasceu em 25 de novembro de 1947, em Itanhomi (MG). Embora fossem primos e morassem relativamente próximos um do outro, cerca de 60 Km, só se encontraram a primeira vez quanto tinham por volta de 10 anos de idade. A história começou quando o pai de José decidiu se mudar para perto da família, em Inhapim. E foi assim que os meninos se encontraram. O pai do José tinha um dom para fazer peneiras e demais artesanatos. Um dia pegou uma taquara e fez uma violinha para o filho. A mãe olhou o menino brincando com o instrumento e disse: “Eu acho que esse menino vai ser cantador”<sup>52</sup>.

A música acabou se tornando um ponto de união entre os primos João e José. Tinham prazer em cantar e tocar juntos. Numa dessas brincadeiras, um dia apareceu no bairro um violão de “cavícula” – peças de madeira que faziam a vez das tarraxas de afinação. Para deixar o violão com o som bonito, afinado, só se tivesse do lado uma xícara de café. Quando a corda ia voltando e o tom cedendo, era a hora de derramar um pouco de café nas “cavículas” para a afinação segurar. E assim os meninos foram afinando as vozes, os instrumentos e se tornando conhecidos na região. Aos 12 anos já eram presença certa nas festas das fazendas e sítios.

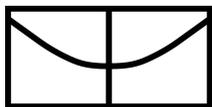
Certa feita, aconteceu uma festa maior na cidade. Até dupla da capital veio cantar: os Irmãos Dias. Os meninos João e José participaram do festival de música e tiraram o primeiro lugar na competição. Uma loja, apostando na dupla, fez a proposta: eles cederiam a Kombi para rodar com os meninos cantores na região divulgando o estabelecimento. Os meninos receberiam em troca o almoço, um dinheirinho e ainda dois uniformes com “suspensol”, um pro João, outro pro José, para cantarem bonitos e bem arrumados. “E todo dia nós fazia isso...”

Com o tempo, os meninos entenderam que era hora de seguir para a capital. Foram cantar na Radio Guarani, de Belo Horizonte, no conhecido programa do Bentinho do Sertão. Depois arrumaram um espaço na Rádio Tiradentes, do Barreiro de Baixo. Nessa época

---

<sup>51</sup> Dados obtidos através da gravação “Mineiro e Mineirinho Testemunho de Conversão Completo”, no site <https://www.youtube.com/watch?v=Cat5zCW-xzc>, além de dados obtidos em capas de discos e em entrevistas pelo pesquisador com José Gonçalves da Silva, o Mineirinho, via telefone.

<sup>52</sup> Na gravação “Mineiro e Mineirinho Testemunho de Conversão Completo”, no site <https://www.youtube.com/watch?v=Cat5zCW-xzc>.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

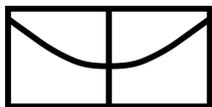
conheceram a primeira formação do Trio Parada Dura – Taperinha, Rancho Fundo e Mangabinha – e se tornaram amigos próximos.

Belo Horizonte foi um tempo de novidades e muitas descobertas. Ali aprenderam os primeiros passos na vida profissional. No rádio receberam primeiramente o nome artístico de “João e Gonçalves”, depois “Gonçalves e Oliveira”, mas nenhum desses pegou. Foi quando perceberam que o público carinhosamente já os chamava de “Mineiro e Mineirinho”. Adotaram o nome para a dupla.

No final de 1964 seguiram para o Rio de Janeiro. Levaram em mãos uma carta de apresentação do Bentinho do Sertão endereçada aos profissionais das rádios fluminenses. Instalaram-se em Nova Iguaçu e procuraram o apresentador Araponga, conhecido na rádio local. Nessa época conheceram o Barrerito, que mais tarde comporia a famosa formação do Trio Parada Dura. Um tempo depois iniciaram as participações no programa do Biguá, na Rádio Nacional. Dali foram para a televisão. Vale lembrar que em 1965 a televisão ainda não tinha um grande público. Poucos tinham aparelho em casa e quem possuía recebia um batalhão de amigos em casa nos horários de programas.

Depois do Rio de Janeiro, Mineiro e Mineirinho seguiram para São Paulo, pois tinham algum “conhecimento” com as duplas de lá. A rádio paulista era mais forte e as duplas mais conhecidas. Chegaram em fins de 1969 e conseguiram espaço num programa de manhã, apesar da dificuldade do horário. Cantaram no programa do Nhô Zé, na Rádio Nacional de São Paulo. Eram os tempos de Canário e Canarinho, Ari e Fandangueiro, Zilo e Zalo, entre outros. Um pouco mais e ingressaram também na TV Gazeta, canal 11, que funcionava na Avenida Paulista. Foi nessa época que lançaram o primeiro disco pela Gravadora Continental, sendo acompanhados por Nardelli, o “sanfoneiro dos dedos de ouro”.

Mineirinho, influenciado pelos amigos do meio artístico, passou a frequentar as reuniões do Espiritismo, procurando formas de favorecer o sucesso na carreira. Na época, casou-se com uma moça simples do interior, como ele, e pouco tempo depois o relacionamento conjugal entrou numa difícil crise. Mineirinho já não se reconhecia em suas crises de violência e ira contra a esposa. Pensou várias vezes em suicídio. A esposa passou a dizer que ele precisava ir para a igreja evangélica, mas ele rejeitava. Porém, num domingo, a esposa lhe procurou para dizer que iria com a vizinha para a igreja. O Mineirinho olhou para aquilo e disse: “Vou com vocês”. Vestiu a roupa “extravagante de show”, a bata grandona amarrada de cordões, a calça



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

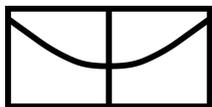
boca de sino com a língua vermelha de lado, ajeitou a cabeleira, a costeleta e foi para a igreja dos crentes.

Entrou na igreja com seus 52 kg, mas com a alma muito pesada. De imediato, foi impactado com as orações do povo que olhando para cima, clamava a Deus em lágrimas. Também achou estranhas aquelas línguas diferentes. Quando o pastor começou a pregar, logo se irritou, pois era como se alguém tivesse contado para ele sobre a sua vida. Chegou a desconfiar que fosse a esposa. Mas enquanto pensava isso, o pastor disse: “Talvez você pense que eu sei sobre a sua vida, mas não conheço ninguém aqui... Se esta palavra está falando com você é o porque o Espírito Santo está mandando te dar esse recado”. Mineirinho ficou espantado.

Ao final, o pastor convidou os presentes que quisessem mudar a sua vida a participarem de uma campanha de sete dias de oração. Disse: “levantem a mão e venham aqui à frente”. E o Mineirinho, meio tonto, cambaleante e com as vistas escurecidas, foi. Era um domingo, novembro de 1975. E ele havia entrado numa das Igrejas Deus é Amor de São Paulo. A partir desse dia ele começou a ir diariamente à igreja, sozinho, cumprindo a campanha de sete dias. O pastor havia feito a promessa de que algo novo aconteceria e ele apostou nisso. Porém passaram a segunda-feira, a terça e nada acontecia. Mineirinho já pensava numa forma de desmascarar o pastor. Até que na quarta-feira algo de sobrenatural aconteceu. No meio de um testemunho dado por uma mulher, ele foi tomado por um sentimento totalmente diferente e, sem entender muito bem o que acontecia, via como que línguas de fogo descendo sobre a sua cabeça. Passou a falar em línguas e a sentir o corpo arder. Havia sido batizado pelo Espírito Santo.

Voltando para casa, tentou em vão esconder da esposa o ocorrido. Nessa época todos os irmãos de José moravam no mesmo terreno, juntamente com a sua mãe. Também dividia o espaço com o parceiro de dupla. Assim que o Mineiro ficou sabendo do acontecido, passou a fugir do amigo. O Mineirinho disse para ele que não iria mais cantar “no mundo”. Pediu para cancelar o contrato com a TV Gazeta, que ainda tinha um ano e dois meses de vigência.

Uma crise se estabeleceu entre eles. Sempre que Mineirinho tocava no assunto da sua nova fé, Mineiro fugia dele. Ia para o campo de futebol nas proximidades para jogar um pouco. Desapontado com a atitude do primo e parceiro, Mineiro decidiu voltar para o Rio, onde



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

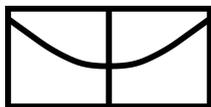
seus pais haviam se estabelecido. Mineirinho passou a orar pelo amigo, a fazer campanha pela conversão dele. Seis meses depois, Mineiro retornou a São Paulo e disse: “Quero ir na igreja com você”. Nesse mesmo dia, numa pregação do missionário David Miranda, no culto das 14h, Mineiro tomou a decisão “de seguir a Jesus”, em meio a lágrimas. O Mineirinho não acreditava no que via.

A Igreja Deus é Amor tinha regras muito rígidas. Somente os convertidos e batizados podiam cantar nos cultos e demais atividades. E para batizar, os novos integrantes deveriam participar de três meses do curso doutrinário oferecido pela liderança. Por essa razão a dupla precisou aguardar o cumprimento das exigências antes de recomeçarem o trabalho musical, agora sob outra inspiração.

Uma vez batizados, foram ao centro da cidade comprar “um casal de instrumentos”: uma viola e um violão. E começaram a ensaiar os primeiros hinos de louvor compostos por Mineirinho. Logo começaram a surgir os primeiros convites para a “ex-dupla sertaneja”, agora “irmãos em Cristo”.

Certo dia, cantando na Praça da Sé, numa programação ao ar livre da igreja, um senhor os procurou e lhes entregou um cartão: “Se vocês tiverem interesse em gravar, me procurem nesse endereço”. Era o senhor Francisco, esposo de Laís Ribeiro de Almeida, proprietários da gravadora Novo Horizonte. Embora tivessem feito contato com o Pr. Manoel Alves dos Santos, vice-presidente da Deus é Amor, e demonstrado interesse em gravar pela gravadora da igreja, a promessa nunca se cumpria. Naqueles dias, em 1978, entraram em contato com o senhor Francisco e gravaram assim o primeiro compacto duplo “O Obreiro Fiel” e, quatro meses depois, o primeiro LP “Os três viajantes”. A dupla ainda permaneceu por 10 anos na Deus é Amor, muito embora não tenha gravado nenhum disco pelas gravadoras “Deus é Amor” e “Voz da Libertação”, ligadas à igreja.

Com 62 anos de atividade musical, Mineiro e Mineirinho vivem atualmente em Cotia, no interior de São Paulo. Nesses últimos 28 anos estão ligados à Igreja Pentecostal de Jesus Cristo, liderada pelo Pr Ademar Lacerda, com sede em Curitiba. Dentre os trabalhos produzidos, consta uma lista de pelo menos 23 álbuns, entre LPs e CDs, lançados pelas gravadoras Novo Horizonte, Voz de Sião, Recanto dos Evangélicos (RDE) e Som e Louvores. Se não fosse a pandemia do COVID-19, nesses anos de 2020 e 2021, teriam lançado um novo álbum.



### Discografia de Mineiro e Mineirinho:

Discos lançados antes da fase evangélica:

**Tabela 19: Discos Compacto Duplo de Mineiro e Mineirinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
<b>01.</b>	-----	Continental	1969

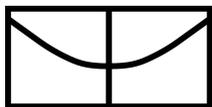
Discos lançados na fase evangélica:

**Tabela 20: Disco Compacto Duplo de Mineiro e Mineirinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
<b>01.</b>	Obreiro Fiel	Novo Horizonte	1978

**Tabela 21: Discos LPs de Mineiro e Mineirinho**

	<b>Título</b>	<b>Gravadora</b>	<b>Ano</b>
<b>01.</b>	Os três viajantes	Novo Horizonte	1979
<b>02.</b>	Ano de 76	Novo Horizonte	197?
<b>03.</b>	Com o sangue de Jesus Satanás não pode não	Novo Horizonte	1979
<b>04.</b>	Nova Jerusalém	Voz de São	?
<b>05.</b>	Jornada Gloriosa	RDE	1981
<b>06.</b>	Homem de Fogo		1985/86
<b>07.</b>	Crete Verdadeiro	RDE	1987
<b>08.</b>	Caquinho de telha	?	?
<b>09.</b>	Cuidado com o ladrão	RDE	?
<b>10.</b>	Lá vai o crente	RDE	?
<b>11.</b>	Gavião Teimoso	RDE	?
<b>12.</b>	Notícias nos jornais	RDE	?
<b>13.</b>	Homem peregrino	RDE	?
<b>14.</b>	Tudo passa	RDE	?
<b>15.</b>	O Evangelho de hoje	?	?
<b>16.</b>	O Gavião	Sons e Louvores	?
<b>17.</b>	Consagração	Sons e Louvores	?



\* Não conseguimos obter a ordem dos discos, nem os anos de lançamento. Na lista acima não constam todos os discos lançados. Segundo os músicos da dupla, foram lançados cerca de 23 ou 24 álbuns da dupla no total, entre LPs e CDs.

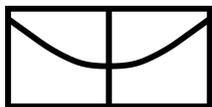
### 3.3 ESCOLHA E ANÁLISE DOS ÁLBUNS

Pela impossibilidade de analisar todos os álbuns, escolhemos quatro lançamentos de cada dupla. Para “Curió e Canarinho”, depois de ouvirmos todos os álbuns da dupla, selecionamos aqueles que representam fases distintas. Selecionamos “Cantando para Cristo” (1970), por ser o primeiro da fase evangélica, “Com as palavras de vida eterna” (1971), por representar uma fase que estavam mais adaptados ao novo público, “Batismo com o Espírito Santo” (1974), o disco que contém mais ritmos caipiras da dupla, e “O profeta galileu” (1978), por ser o último lançamento.

De “Mineiro e Mineirinho”, não foi possível ouvir todos os trabalhos, pois não conseguimos encontrar todo o material. Uma vez que a dupla ainda está em atividade, solicitamos que eles nos ajudassem na escolha dos quatro álbuns que mais marcam a trajetória da dupla. Foram escolhidos “Obreiro Fiel” (1978), o primeiro disco evangélico e que mostra a fase de transição da dupla, “Jornada Gloriosa” (1982), “Homem de fogo” (1985 ou 1986, eles não souberam precisar) e “Crente verdadeiro” (1987). Infelizmente, não tivemos acesso aos álbuns mais recentes.

#### 3.3.1 Análise dos discos de Curió e Canarinho

Através dos discos de Curió e Canarinho percebemos como a dupla foi amoldando seu estilo gradualmente ao público evangélico pentecostal. De imediato nos chamou a atenção como os álbuns voltados para o público evangélico têm produções mais modestas, menos elaboradas, se considerarmos as canções do LP “Caipiras do asfalto”, disponíveis na internet, produzidos antes da fase evangélica. A instrumentação utilizada na fase anterior é mais rica e conta com naipes de metais, entre outros detalhes na produção. Quanto aos arranjos da fase evangélica, fica evidente a “briga” de instrumentos, com dois solos competindo, tocando ao mesmo tempo, nos intervalos das letras, o que, via de regra, caracteriza produções mais



# Universidade de Brasília

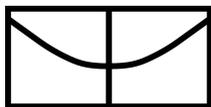
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

espontâneas, sem arranjos previamente elaborados e escritos. Vale destacar também a imprecisão de algumas notas e tempos nas canções.

Analisando as capas dos álbuns de Curió e Canarinho, percebemos que houve uma mudança radical na estética. As capas com fotografias surgem somente nos LPs. Nos discos 78 rpm as artes gráficas ainda não eram comuns. Nas capas antes da fase evangélica, as fotos de Curió e Canarinho eram ao lado de carros, ou em produções de estúdio, vestidos com roupas alegres e coloridas, lenços no pescoço, chapéus com detalhes bordados, que lembravam as roupas dos *mariachi* mexicanos, compondo uma estética “rural-moderna” diferente do visual caipira utilizado pelas antigas duplas. Logo após a conversão, a estética mudou completamente. Na grande maioria dos discos eles agora estão de terno, com a Bíblia nas mãos e um sorriso largo. Os cenários são, quase sempre, ambientes cercados pela natureza: jardins, matas, praças e praias. Mesmo nas praias eles estão vestidos de terno, com sapato social e mantendo a estética pentecostal. Somente nos discos a partir de 1975 é que passam a utilizar ternos mais coloridos e com estampas geométricas ou listras, camisas sociais mais “ousadas” para o meio pentecostal, como é o caso do disco “Jardim de Oração”.



Figura 11: LP Jardim de Oração, de Curió e Canarinho



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Quanto às contracapas, o design dependia da gravadora. Os primeiros cinco LPs apresentam um testemunho escrito sobre a conversão da dupla, enfatizando o sucesso alcançado antes da conversão, somados ao vazio e frustração pelo pecado, em contraste com a nova vida de alegria e paz com Jesus. As gravadoras da dupla, de menor porte, incluíam na contracapa um tipo de catálogo apresentando outros lançamentos de artistas evangélicos.

Quanto aos ritmos na fase evangélica, Curió e Canarinho continuaram na mesma linha do último disco produzido na fase anterior, caracterizado por boleros e guarânicas – os “ritmos de fronteira”. Compõe o repertório do LP “Cantando para Cristo”, gravado em 1970 e lançado pela gravadora Califórnia, três boleros, duas guarânicas, além de valsa, fado, country e balada, o que mostra um repertório bem variado e internacional. Canarinho compôs uma versão evangélica para “La Golondrina”, símbolo dos exilados mexicanos, composta em 1862 por Narciso Serradel Sevilla:

Quanta alegria desfrutou minha alma  
No dia em que com Cristo me encontrei  
E desde então eu sinto plena calma  
Por nada desta vida o deixarei

*E agora eu canto seu amor sem limites  
Que perdoou-me e livrou-me do mal  
Com alegria vivo a glorificá-lo  
Pois não há outro com amor igual*

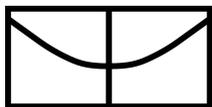
Meu coração alegre, embevecido  
Ao receber os fluxos do amor  
Se transformou, então, agradecido  
Alçou a Deus um hino de louvor<sup>53</sup>

Podemos verificar que nenhuma das canções nesse primeiro disco remete aos ritmos tradicionais caipiras, característica de várias produções anteriores.

Quanto aos temas abordados, não encontramos uma diversidade de assuntos. Na sua grande maioria, enfatizam “o encontro pessoal com Jesus”, em que o cantor narra sua experiência pessoal e convida os ouvintes a se posicionarem diante da fé. Esse é o tema recorrente em pelo menos seis canções. Também enfatiza uma separação entre “o mundo” e a

---

<sup>53</sup> Trecho da canção “Exaltação”, versão feita por Canarinho para “La Golondrina”, faixa 1, lado B.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

vida com Jesus: “Não canto mais para o mundo, só para Ele cantarei”<sup>54</sup>. “Eu cantava para o mundo, agora canto para Jesus”<sup>55</sup>. Outro tema recorrente é a volta de Jesus, ou o tema escatológico, que é um dos assuntos favoritos das canções da época no meio evangélico. O tema da experiência com o Espírito Santo, um dos pontos fortes no meio pentecostal, está presente na canção “Pentecoste pessoal” (faixa 5, lado B).

O segundo LP analisado, “Com as palavras de vida eterna”, foi lançado em 1971, também pela gravadora Califórnia. É composto por 12 canções. Mostra uma fase mais integrada de Curió e Canarinho nas igrejas evangélicas. Nos discos anteriores ele cantaram somente canções autorais, com a predominância do bolero e da guarânia. Agora, os ritmos norte-americanos predominam: cinco no estilo *country*, uma balada e um *fox trote*, o que marca uma influência dos ritmos dos corinhos e hinos cantados nas igrejas da época. Permanecem os ritmos de fronteira, com duas guarânias e um rasqueado. E, para completar, uma valsa. Nesse álbum introduziram hinos do Cantor Cristão e corinhos dos movimentos avivalistas norte-americanos da metade do século XX, já conhecidos das igrejas brasileiras.

Esse é um disco mais voltado para a igreja. Aborda sobre o despertar de uma igreja espiritualmente adormecida (três canções), temas escatológicos (quatro canções), sobre a Bíblia Sagrada e o convite à oração. Estão presentes ainda cinco canções com temas evangelísticos, convidando os ouvintes a um encontro pessoal com Jesus. O testemunho pessoal de Curió e Canarinho, como pessoas que estavam perdidas nos seus pecados, mas que foram alcançados por Jesus, reaparece na guarânia “Caí nos braços de Jesus”.

No terceiro disco que analisamos, “Batismo com o Espírito Santo”, lançado em 1974 pela gravadora Louvores do Coração, vemos Curió e Canarinho retornando aos ritmos que os consagraram nos anos 1950 e 1960. É o disco mais caipira da dupla. É todo formado por cururus, xotes, guarânias, chamamés, valsa, toada e marcha. Especialmente as canções “Batismo com o Espírito Santo”<sup>56</sup> e “Convicção”<sup>57</sup>, dois cururus, trazem um ponteio característico de viola de muito bom gosto, porém, feitos no violão.

---

<sup>54</sup> Trecho da canção “Resgate”, faixa 3, lado A.

<sup>55</sup> Trecho da canção “Transformação”, faixa 6, lado A.

<sup>56</sup> Faixa 1, lado A.

<sup>57</sup> Faixa 3, lado A.

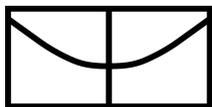


Figura 12: LP Batismo com o Espírito Santo, de Curió e Canarinho.

Um espírito nacionalista está presente no álbum, não somente nos ritmos, mas também na capa. Curió e Canarinho estão sorridentes, com a Bíblia na mão, trajando ternos sóbrios e tendo ao fundo raios verde-amarelos. Precisamos recordar que esse álbum é de 1974, fim do governo Médici, um dos períodos de maior repressão na Ditadura Militar, pós-Copa do Mundo de 70 e das campanhas publicitárias “Ame-o ou deixe-o” e “Ninguém segura este país”. Nenhuma das canções trata sobre questões políticas ou sociais. Seguem na abordagem de temas espirituais numa perspectiva individualista e evangelística salvacionista.

Apesar de ter como título “Batismo com o Espírito Santo”, em momento algum ele menciona o falar em outras línguas, ou a glossolalia, doutrina característica dos pentecostais. O “poder pentecostal” é apresentado como o fogo que queima o “pensamento carnal” e que “tira do mal”. Os temas sobre a volta de Jesus (cinco canções) e o apelo evangelístico a um encontro pessoal com Jesus (cinco vezes) predominam mais uma vez.

“Profeta galileu” foi lançado em 1978 pela gravadora União Evangélica. É o último LP lançado pela dupla, pouco antes do falecimento de Canarinho. Podemos dizer que é uma síntese dos discos lançados na fase evangélica. O repertório revisita os principais ritmos gravados nas 23 produções dos nove anos da dupla como evangélicos: cururu, guarânia, bolero, chamamé, marcha, valsa e balada.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Quanto aos temas, há uma ampliação dos assuntos e suas abordagens, especialmente considerando os primeiros discos. Antes, as rimas eram muito previsíveis: Jesus, cruz e luz; salvação e coração; mundo e imundo; louvor, pecador, dor e Senhor; Jesus voltará e em mim está; etc. Agora, a poesia se mostra mais amadurecida. Neste último trabalho, as composições são praticamente todas de Canarinho. Ele sai da postura de uma fé individualizada e desvinculada da vida como um todo, para uma fé mais comunitária e integrada na vida e na sociedade. Alguns temas envolvem as relações humanas na igreja, como a desunião e as intrigas que devem ser evitadas. O tema do pecado é ampliado de uma questão pessoal, individual e espiritual para manifestações na sociedade, na luta contra “o pecado, o crime e a corrupção”, expulsando Satanás não só das pessoas (um tema muito frequente entre os pentecostais) mas da nação. Inclusive, considerando que esse disco tenha sido lançado em 1978, período do arrefecimento da ditadura militar, essa letra pode ser lida e compreendida sob diversas óticas. No entanto, um ponto que vale a pena ser mencionado: o ritmo é uma marcha, como que sugerindo um exército em desfile.

Avante, avante, desperta mocidade sem temer  
Avante, avante, ao lado de Jesus vamos lutar até vencer

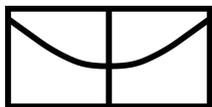
Vamos lutar, vamos meu irmão  
Contra o pecado, crime e a corrupção  
Em nome de Jesus, vamos meu irmão  
Expulsar Satanás da nossa querida nação<sup>58</sup>

Nesse álbum, Jesus agora é apresentado não somente como aquele que salva a alma do inferno, mas também como aquele que “reforma as mentalidades”, como o “redentor da humanidade”, “luz para as inteligências, amor para os corações, mestre que acalenta e consolo nas tribulações”. As canções agora falam de questões existenciais e a fé deixa de ser uma solução mágica para a existência. No primeiro disco evangélico da dupla, Jesus é a “celeste luz” que dá a “plena salvação” e “o mal inato pode extirpar”<sup>59</sup>. Agora Canarinho, já combatido e próximo da morte, diz: “Neste mundo há sofrimento, neste mundo há prisão [...] / Com Jesus

---

<sup>58</sup> “Avante” (faixa 4, lado A) do disco “Profeta Galileu”.

<sup>59</sup> “Gloria a Deus” (faixa 3, lado B) do disco “Cantando para Cristo”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

estou alerta e confio nele só. / Minha carne é muito fraca, ela é somente pó”<sup>60</sup>. “Na luta e na dor, com Cristo sou um vencedor”<sup>61</sup>. Assim, apresenta que a vida é bem mais complexa do que uma fé imatura pode sugerir. Ela é composta de “marés fortes” de “aflição”, de dramas, “incertezas” e “instabilidades”, inclusive na vida daqueles que experimentam a fé em Jesus. As letras passam por questões da vida comum e como a fé se relaciona a elas: negócios, alimentação, descanso, trabalho: “o homem passa pela vida apressado e sobrecarregado, preocupado com a riqueza, enlouquecido e assoberbado”<sup>62</sup>.

Em comparação com os primeiros discos, percebemos que houve uma ampliação dos temas e dos ritmos. Os arranjos se apresentam mais elaborados e maduros. No entanto, agora encontramos uma dupla tecnicamente mais limitada, com dificuldades de afinação, vozes roucas e cansadas.

### 3.3.2 Análise dos discos de Mineiro e Mineirinho

Mineiro e Mineirinho mantém ainda hoje uma simplicidade interiorana que os caracteriza desde o início. A maneira de cantar do sertanejo e do caipira, o anasalado e os portamentos característicos compõe natural e originalmente o estilo dessa dupla.

O primeiro álbum gravado, “Obreiro fiel”, é um compacto duplo. É composto por quatro canções: “Obreiro fiel” e “Jesus em Galiléia”, no lado A, e “Minha conversão” e “Jesus em breve virá”, no lado B. As letras dessas canções são extensas, se considerarmos a média das músicas em geral. “Jesus na Galiléia”, por exemplo, é composta por cinco estrofes com 8 versos cada. Apesar de se manterem dentro do tempo padrão médio de três minutos, Mineiro e Mineirinho parecem esticar o tempo, dando a impressão da música ser mais longa do que é. Como vimos, canções longas eram uma característica das músicas caipiras, antes das gravações. Nos álbuns seguintes da dupla essa característica mudaria.

Muito embora os discos de Mineiro e Mineirinho não tenham sido realizados por grandes gravadoras comerciais, como a Continental, as produções são muito bem feitas, tendo a participação de instrumentistas que dominam muito bem o estilo. As guarânias, chamamés,

---

<sup>60</sup> “Minha carne é fraca” (faixa 5, lado B).

<sup>61</sup> “Paz inefável” (faixa 6, lado B).

<sup>62</sup> “Buscai primeiro o reino de Deus” (faixa 2, lado A).



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

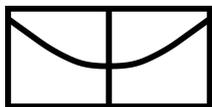
polcas e xotes caipiras são executados com maestria, acompanhados de sanfona, violão, viola caipira, baixo, harpa e, raramente, instrumentos percussivos. A dupla canta as vozes em terças bem justapostas, “coladas”, o que demonstra entrosamento e ensaio, mantendo o sotaque de duplas do interior. As melodias são simples e, algumas, repetitivas.

No repertório de Mineiro e Mineirinho a teologia e a doutrina da Igreja Deus é Amor está explícita. Foi nessa igreja que eles se converteram e foi nela que permaneceram por mais de dez anos. São frequentes temas como “o batismo com o Espírito Santo”, “falar em línguas estranhas” (glossolalia), “libertação de endemoninhados”, “cura de doenças”, “manifestações sobrenaturais do poder de Deus”, entre outros assuntos caros aos pentecostais. As rigorosas exigências morais dessa denominação também serão encontradas em várias canções desses artistas, como veremos adiante.

Apesar da simplicidade das canções, a dupla lida muito bem com as palavras. Dos quatro discos pesquisados, todas as canções são de autoria da dupla, com exceção de “Jesus em Galiléia”, feita somente por Mineirinho. Erros gramaticais e de concordância, se analisados sob o rigor da norma culta, são comuns. Abordam temas amplos com riqueza de vocabulário, de forma poética e criativa. As rimas não são tão previsíveis quanto se encontra no segmento. Para este trabalho transcrevemos algumas canções, e as soluções poéticas e rimas, não poucas vezes, nos surpreenderam. Várias delas são hilárias.

A canção “Obreiro fiel” é um chamamé dirigido aos diáconos, presbíteros e pastores: “Ô irmão, obreiro, seja um obreiro fiel, / para buscar as ovelhas perdidas da casa de Israel”. “Jesus da Galiléia” é outro chamamé. Nele a dupla descreve o ministério que Jesus realizou junto ao Mar da Galiléia, enfatizando as curas e libertações. “Minha conversão” segue a linha de testemunhos, igualmente encontrados em Curió e Canarinho, em que a dupla fala de sua vida antes e depois de seu encontro com a fé. “Jesus em breve virá” é outro tema recorrente no meio evangélico. Anuncia que Jesus voltará para buscar os que nele creem.

O segundo LP da dupla que analisamos foi gravado em 1981 pela gravadora Recanto dos Evangélicos (RDE) e tem por título “Jornada Gloriosa”. Muito embora nas apresentações Mineirinho e Mineirinho sejam acompanhados por viola caipira e violão e incluam no repertório pagodes de viola e outros ritmos caipira, foram raras as gravações com esses ritmos. Uma delas está nesse álbum. É a canção “Uma voz no deserto”, um cururu com ponteio de viola. Ela representa um grupo de composições característico da dupla em cima de



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

narrativa bíblicas dos evangelhos. Nela recontam a história de João Batista, o pregador do deserto que batizava no Jordão. No mesmo estilo o álbum ainda traz “Dia do Pentecoste”, baseado na descida do Espírito Santo, e “Cumprindo as profecias”, que descreve a morte de Jesus e as suas relações com as profecias do Antigo Testamento.

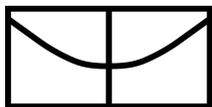


Figura 13: LP Jornada Gloriosa, de Mineiro e Mineirinho

Dentre os temas, ainda encontramos músicas de consolo e admoestação aos fiéis da igreja, músicas evangelísticas, que são bastante comuns entre os artistas desse segmento musical. Porém, Mineiro e Mineirinho trazem ainda duas inovações: primeiramente, as narrativas de suas viagens pelo interior do País, que relembram as canções caipiras tradicionais e sua forma de narrativa, encontradas no repertório de duplas como Tônico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, entre outras. Nesse caso, na guarânia “Saudação no Senhor”, contam a viagem que fizeram em visita a igrejas no interior da Bahia. A outra inovação aparece em canções sobre questões éticas e morais ligadas à doutrina da IPDA. Em “Conselho aos amigados”<sup>63</sup>, orientam:

---

<sup>63</sup> “Conselho aos amigados” (faixa 1, lado B), do disco “Jornada Gloriosa”.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Agora eu te digo, você meu amigo  
Está em perigo de ser condenado  
Porque desse jeito Jesus não te quer  
Com outra mulher você é casado

*Você que diz ser casado  
Com essa mulher você amigou  
A sua primeira esposa foi Deus quem te deu  
E tu abandonou*

Por uma ilusão do seu coração  
Deixou sua esposa com os seus filhinhos  
Pra viver com essa mulher  
Jesus não te quer vivendo assim

Ainda trazem temas como “por que você desviou voltando novamente para o mundo?”, na guarânia “Primeiro Amor”; “não bebo mais pinga, e não fumo e não jogo”, na valsa “Eu vivia nas trevas”; e a orientação de ser fiel a Deus indo à igreja e o risco de frequentá-la somente por obrigação, em “Vigilância”<sup>64</sup>:

Tem crente que vai na igreja  
Só por uma obrigação  
E na hora da mensagem  
Ele não presta atenção  
Cuidado, muito cuidado  
Jesus tá de olho em ti  
E quando ele voltar,  
E a assim te encontrar  
Não poderás subir

Ó meus queridos irmãos  
E minhas irmãs também  
Se queres morar no céu  
Na Nova Jerusalém  
Pois na palavra de Deus  
Irmãos vamos meditar  
Jesus Cristo vem de novo  
Para buscar o seu povo  
Com ele vamos morar

É a palavra de Deus  
É quem manda desentortar  
Como nós tomar cuidado  
Jesus em breve virá

---

<sup>64</sup> “Vigilância” (faixa 6, lado B), do disco “Jornada Gloriosa”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

As escrituras é quem diz  
Ele vem como ladrão  
Muitos crente aqui vai ficar  
Por falta de vigiar  
Vai perder a salvação

“Homem de fogo” é o terceiro disco analisado. Foi gravado em 1985 ou 1986<sup>65</sup>, pela RDE. O instrumental desse disco é muito bem arranjado e tocado. Predominam, mais uma vez, a polca, o chamamé e a guarânia. Alguns temas se repetem, como o “batismo com o Espírito Santo”, em duas canções pelo menos, e as narrativas bíblicas, desta vez sobre a parábola do joio e do trigo, a cura do cego Bartimeu e a viagem do apóstolo Pedro à cidade de Jope, que culminou com o primeiro batismo com o Espírito Santo entre não judeus.

As questões morais se manifestam em “Verdadeiro escândalo”<sup>66</sup>:

O mundo está mudado, ficou tudo diferente  
Não existe mais vergonha, não é como antigamente  
Nas bancas de jorná as fotos das mulher nuas  
É um verdadeiro escândalo que a gente vê pelas ruas

Jesus Cristo está irado com esta humanidade  
Abraçaram a mentira e abandonou a verdade  
Da semente que plantaram, muito breve irão colher  
É a perdição eterna, se eles não se arrepender

Jesus Cristo está chamando, vinde a mim ó pecador,  
Ele quer salvar você assim como me salvou  
Aceite Jesus agora dentro do seu coração  
Pra quando ele voltar ter a sua salvação

A faixa título do disco “Homem de fogo” descreve Jesus como um homem de fogo voando pelo espaço: “tinha fogo nos pés, tinha fogo na boca, tinha fogo nos olhos, tinha fogo nos braços”. Um fogo que, quando queima, batiza e purifica. Uma visão sobre Jesus bem diferente do que os Evangelhos apresentam, uma linguagem repleta de simbolismos encontradas em textos apocalípticos do Antigo e Novo Testamentos.

---

<sup>65</sup> Os próprios autores não sabem ao certo o ano de lançamento.

<sup>66</sup> “Verdadeiro Escândalo” (faixa 4, lado B), do disco “Homem de Fogo”.

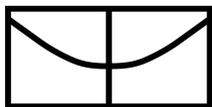


Figura 14: LP Homem de Fogo, de Mineiro e Mineirinho.

O quarto álbum de Mineiro e Mineirinho que tivemos acesso, “Crente verdadeiro”, não traz nenhuma inovação considerando os trabalhos anteriores. Explora os ritmos polca, chamamé, guarânia, xote e valsa. Duas canções são relançamentos de LPs passados: “Jesus em breve virá” e “Jesus em Galiléia”<sup>67</sup>. Algumas temáticas são repetições: “Porque você desviou” se assemelha bastante a “Primeiro Amor”<sup>68</sup>, e “Barquinho da vida” a “Mar tenebroso”<sup>69</sup>.

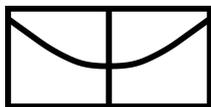
As canções baseadas em textos bíblicos agora são “Os três viajantes” (faixa 1, lado B), sobre os discípulos no caminho de Emaús, e “Os guardas romanos”, que descreve as ações dos guardas na crucificação, segundo os Evangelhos. Como reforço das doutrinas da igreja pentecostal, encontramos “Jesus nos deu poder”, sobre a guerra espiritual, e “Para o mundo não canto mais”, que segue na mesma linha adotada por Curió e Canarinho em algumas de suas canções: que cantavam “no mundo” que lhes oferecia sucesso e fama, embora vivessem frustrados e vencidos pelo pecado; mas agora, cantam somente para Jesus e são felizes e abençoados:

---

<sup>67</sup> Faixa 4, lado A e faixa 3, lado B.

<sup>68</sup> Álbum “Jornada Gloriosa” (1981), música 3, lado A.

<sup>69</sup> Álbum “Jornada Gloriosa” (1981), música 1, lado A.



Eu cantava pro mundo no rádio, na televisão  
Procurando disfarçar a tristeza do meu coração  
Afogando a minha mágoa no jogo, no cigarro e bebida,  
Quando encontrei a Jesus Ele transformou minha vida

Hoje eu dou glórias a Deus  
Prá o mundo eu não canto mais  
Dos prazeres do mundo o homem não satisfaz  
Hoje eu dou glórias a Deus  
Prá o mundo eu não canto mais  
Pois somente em Jesus que eu encontrei paz

O mundo só oferece tormento, tristeza e dor  
Ilusão, pura falsidade, o mundo é enganador  
Pois somente em Jesus eu pude encontrar a verdade  
Alegria, paz e perdão, prazer e felicidade<sup>70</sup>

### 3.4 CONCLUINDO O CAPÍTULO

Neste capítulo traçamos uma linha história da música caipira, de Cornélio Pires aos anos 1960, mostrando como se deu a sua dinâmica numa interação com o movimento de urbanização. Vimos ainda como a igreja evangélica se desenvolveu nesse mesmo período, após a chegada e o estabelecimento do Pentecostalismo no país.

Algo que fica claro é que a urbanização, ou seja, o deslocamento das populações rurais para as cidades que ofereciam emprego e trabalho, favoreceu tanto a efetivação da música caipira no cenário nacional, como as novas igrejas pentecostais. O encontro desses dois movimentos já estava fadado a acontecer, uma vez que ambos lidavam em sua maioria com o público da periferia, ou os suburbanos, que se adaptavam à uma nova realidade de vida.

O investimento das igrejas pentecostais no rádio e nas gravadoras favoreceu o alcance da população urbana da periferia que lutava para se manter na vida, debaixo de uma enorme pressão social e econômica. As mensagens anunciadas pela igreja possuíam um conteúdo positivo de fé, de ânimo e de vitória sobre as lutas, em contextos de pobreza, violência e exclusão. A própria inserção dos novos membros numa comunidade acolhedora, que buscava o poder sobrenatural de Deus, era visto, pela própria igreja, como a possibilidade de vislumbrar

---

<sup>70</sup> “Para o mundo não canto mais” (faixa 6, lado B), do disco “Crente verdadeiro”.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

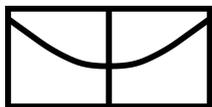
novos horizontes para vida, deixando o status de vítimas sociais para agentes de mudança na sociedade; de ouvintes passivos para interlocutores da mensagem da fé.

Os integrantes das duplas caipiras analisadas neste capítulo tinham algumas coisas em comum: vieram de contextos rurais, ingressaram no meio artístico através do rádio e, ao passarem por crises pessoais (enfermidades, problemas no casamento, etc), foram acolhidos pelas igrejas pentecostais. Não escolhemos essas duplas baseados nesse critério, mas nos chamou a atenção essas características comuns. Estando nas igrejas, não lhes foi exigido que deixassem de cantar, antes, ao contrário, foram oferecidos a eles meios e condições para prosseguirem com o trabalho musical, agora sob outra perspectiva e motivados por outros fins. Aos artistas convertidos no meio pentecostal foram oferecidos espaços de apresentação, um público crescente, gravadoras, meios de divulgação dos discos gravados através do rádio, mercado, ou seja, condições talvez até superiores às que possuíam antes.

Por outro lado, as igrejas pentecostais passaram a contar com artistas já reconhecidos no meio musical, verdadeiros garotos-propaganda da fé, com fortes testemunhos de conversão nestas igrejas, que eram difundidos largamente, reforçando assim, ainda mais, sua mensagem de proselitismo religioso.

É importante citar que a música caipira chegou às igrejas já ambientalizada com as transformações ocorridas em sua estrutura poética e rítmica. Os discos de Curió e Canarinho nos dão conta que, ainda mantendo o nome de dupla sertaneja ou caipira, agora o repertório trazia as atualizações do estilo, naquele período. O primeiro disco evangélico é uma viagem pela música internacional, passando por ritmos latino-americanos, portugueses e italianos, sem perderem a configuração de dupla sertaneja. Estando na igreja introduziram no repertório ritmos como o *fox trot*, *country* e baladas, de grande aceitação nas igrejas evangélicas que acolheram tão bem as músicas do movimento avivalista norte-americano.

O mesmo se dá com Mineiro e Mineirinho. Eles estão totalmente familiarizados com os “ritmos de fronteira”, que a partir dos anos 1960 se tornam uma coqueluche no meio caipira e sertanejo através de Cascatinha e Inhana, Pedro Bento e Zé da Estrada, e nos anos 1970 com Milionário e José Rico, entre outros. E nesse estilo, Mineiro e Mineirinho, prosseguiram cantando, agora sob a tutela da Deus é Amor. Muito embora não tenham sido contratados pelas gravadoras desta igreja, suas músicas foram por ela divulgadas, tanto para o



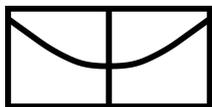
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

público interno, os membros, como para os de fora, sendo veículos de evangelização e afirmação das principais doutrinas pentecostais.

É notória a relação entre a música caipira e o Protestantismo que se desenvolveu nesses anos, e como a igreja se utilizou dessa música para o seu crescimento e fortalecimento no contexto brasileiro.

A partir dos anos 1970, as igrejas do Protestantismo histórico também se abriram para a música popular brasileira. Em 1972 a Associação de Seminários Teológicos Evangélicos (ASTE) realizou um simpósio para debater sobre o “relacionamento dos elementos dos cultos que se realizavam nas igrejas evangélicas do Brasil com a cultura brasileira” (FREDDI JUNIOR 2002, 51). Desse encontro surgiu um hinário de músicas brasileiras, o “Nova Canção”, e anos depois o “Novo Canto da Terra”, com centenas de partituras de composições brasileiras voltadas para o culto. Outro marco foi a gravação do disco “De Vento em Popa”, de Vencedores por Cristo, no ano de 1977, com uma característica revolucionária para a época: “trazer somente canções compostas por brasileiros e que, em sua maioria, carregam, tanto em termos estéticos quando literários, influências da música popular brasileira mais difundida na época” (J. CAMARGO 2009, 23).<sup>71</sup> Vencedores por Cristo ela era ligada à Serviço de Evangelização para a América Latina (SEPAL), missão vinda dos EUA que realizava, entre outros, um trabalho de apoio às igrejas protestantes históricas.

Esses trabalhos foram iniciadores de um significativo movimento musical no Protestantismo histórico, que paralelo aos das igrejas pentecostais e neopentecostais, incentivou, promoveu e abriu portas para artistas que iriam desenvolver, a partir dos anos 1980, trabalhos musicais de diferentes estilos no meio protestante. Entre eles figurou a música caipira, tocada na viola, na sanfona e no violão, com seus principais ritmos: cururu, pagode de viola, folia de reis, toada, catira, moda de viola, entre outros. Praticamente um retorno à estética inicial da música caipira de raiz. Mas essa já é outra história, tema para outras pesquisas.



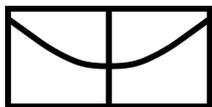
### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É comum ouvir que o Protestantismo teve muitas dificuldades para se acomodar em terras brasileiras. Além da oposição e das dificuldades impostas pela Igreja Católica Romana, que detinha o monopólio religioso no País até metade do século XIX, as diferenças culturais entre os missionários estrangeiros e a população local são apresentadas como enormes. No entanto, alguns autores mostram que houve alguma interação entre o Protestantismo de fins de século XIX e início de século XX e a esfera pública brasileira. Comprovam que, por meio de vários intelectuais protestantes, surgiu um movimento nacionalista que produziu gramáticos, literatas, jornais, instituições de ensino e hospitalares, entre outras ações que marcaram o País. Esse movimento gerou escritores, jornalistas e produtores culturais que trouxeram contribuições significativas para a formação da identidade cultural nacional. Dentre eles, citamos o escritor, regionalista e produtor cultural Cornélio Pires.

Em 1910 ou 1911, como vimos, data ainda incerta, o tieteense Cornélio realizou no Colégio Mackenzie, em São Paulo, um encontro da cultura caipira. Acontecido nas dependências de uma instituição de ensino presbiteriana, esse encontro é tido como o início de uma série de apresentações que se dariam a partir de então, apresentando ao público a literatura, música, danças, festas e outras expressões da cultura caipira. Esse evento é tratado pelos pesquisadores como um marco simbólico da divulgação da cultura caipira em São Paulo. No entanto, parece-nos que o próprio Mackenzie, apesar de abrir as portas para receber o evento, não o valorizou como poderíamos imaginar. Constatamos essa hipótese ao visitarmos o seu Centro Histórico e Cultural, no Bairro de Higienópolis, na cidade de São Paulo. Apesar da orientação e da ajuda dos funcionários, não conseguimos localizar nenhum registro nos livros que guardam a memória histórica dessa instituição, em especial nos relatórios que eram enviados para os mantenedores norte-americanos, o que pode demonstrar algum tipo de desinteresse na época pelas expressões da cultura local.

Em suas apresentações, Cornélio apresentava causos com muito humor, através de personagens que criava, e mostrava ao público a sua Turma Caipira formada por cantores e violeiros que entoavam as músicas e danças típicas, como o cururu, o catira, entre outras. Essas apresentações se tornaram famosas e percorreram vários estados brasileiros.

Em 1929, a Turma Caipira de Cornélio Pires entrou no estúdio de gravação da Columbia para registrar as primeiras modas de viola em discos de 78 rpm, inaugurando assim



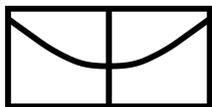
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

um movimento cultural que se expandiria nas próximas décadas e que se tornaria uma das mais ricas e importantes expressões culturais do País: a música caipira. Porém, vale ressaltar que os discos do Selo Vermelho trouxeram bem mais que música caipira. Os 53 discos, cada qual com duas faixas, lançados por Cornélio, entre maio de 1929 e novembro de 1930, apresentam uma diversidade de gravações que vão desde a imitação de aves e animais, passando por anedotas com personagens do campo e da cosmopolita São Paulo, versos poéticos e músicas de diversos estilos, como marchas, ritmos nordestinos, chorinhos, valsas e, de forma destacada, músicas caipiras e músicas regionais, sendo estas duas últimas os estilos que predominam, perfazendo juntas um total de 54 faixas, ou mais de 50% do total das gravações do Selo Vermelho.

Como vimos, é certo que alguns protestantes demonstraram interesse pelas expressões da cultura popular nacional, valorizando-as. Porém, a Igreja institucional não se empenhou em fazer uso delas em sua prática litúrgica, por causa do rigor da religião trazida pelos missionários europeus e norte-americanos. Ela prosseguiu cantando seus hinos fortemente influenciados pelo Atlântico Norte e elaborando seus hinários que se mantêm até os dias atuais. A música caipira recebeu dos protestantes a contribuição da valorização do caipira como figura legítima no País, a promoção da cultura caipira nas cidades, o registro das primeiras gravações de modas de violas, cururus, folias de reis, entre outros estilos. No entanto, a relação estabelecida entre a música caipira e o protestantismo não avançou, ao contrário, parece ter havido um distanciamento nos anos posteriores.

Somente trinta anos depois, a música caipira voltou a se encontrar com os protestantes, agora em outro contexto. A partir dos anos 1940 e 1950 o rádio foi o responsável pela formação de muitos artistas, apresentadores e produtores de programas, inclusive alguns vindos da zona rural para as cidades. Era o período em que a urbanização crescia de tal forma que, em pouco tempo, se elevou o número de habitantes urbanos para um patamar maior do que o número de moradores do campo. A música caipira nessa época cumpria importante papel na acomodação e adaptação dessa nova população que se instalava nas periferias das cidades.

Paralelamente, crescia nos subúrbios um movimento religioso, uma nova versão do Protestantismo, conhecido como Pentecostalismo. Trazia uma mensagem de salvação, cura, poder e libertação. Nos anos 1960 a música caipira, que havia alcançado grande sucesso, passou a ser utilizada por essas igrejas como instrumento de convencimento do público à nova fé. Alguns artistas e mesmo duplas que atuavam nas rádios e que mantinham contratos com



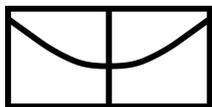
## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

gravadoras conhecidas se tornaram cristãos evangélicos e, agora sob outras motivações, passaram a cantar exclusivamente dentro das igrejas pentecostais. Multiplicaram-se as gravadoras evangélicas, os programas de rádios evangélicos e o número de adeptos ao Pentecostalismo.

Essa foi uma característica que marcou especialmente o movimento pentecostal, o uso dos meios de difusão para o anúncio da mensagem religiosa. Influenciados pelos movimentos pentecostais norte-americanos que se instalavam no Brasil, inicialmente fizeram uso de espaços na grade de programação das rádios locais. Porém, em curto espaço de tempo foram adquiridos estúdios, gravadoras e rádios com programação exclusivamente religiosa. Essa estratégia foi uma das principais responsáveis pelo crescimento rápido do pentecostalismo. Assim, surgiu um mercado de música religiosa que lançou inúmeros cantores, grupos musicais e duplas caipiras. Inclusive, como vimos, algumas duplas que atuavam no mercado da música caipira tornaram-se evangélicas, “convertendo-se” ao Protestantismo, motivadas por questões pessoais, de saúde, existenciais, entre outras. As igrejas promoviam e divulgavam seus artistas a um público cada vez maior nos cultos e reuniões, através das gravadoras e dos programas de rádio; e por outro lado esses artistas, alguns já conhecidos, cantavam novas canções com mensagens proselitistas em ritmos de grande aceitação, promovendo as igrejas e suas doutrinas.

Para analisar os temas e linguagens das canções compostas e cantadas pelas duplas caipiras evangélicas em sua interação com a igreja e o público, detivemo-nos nas produções de “Curió e Canarinho” e “Mineiro e Mineirinho”. A primeira dupla era ligada à Igreja Evangélica Pentecostal Nacional, no Rio de Janeiro, transferindo-se depois para a Igreja Evangélica Nazareno, em Belo Horizonte; a segunda dupla era ligada à Igreja Pentecostal Deus é Amor, em São Paulo, vindo depois para a Igreja Pentecostal de Jesus Cristo, em Curitiba. As canções gravadas por esses artistas, em sua grande maioria, utilizavam os ritmos que faziam sucesso no meio caipira da época, ou seja, os chamados “ritmos de fronteira”, como a guarânia, o bolero, o chamamé. Mas também encontramos nas suas produções o cururu, a toada e outros ritmos tradicionais característicos das primeiras duplas caipiras. As letras reforçavam as doutrinas das igrejas pentecostais seus usos e costumes e eram um convite à nova fé e à nova igreja.

Fazendo uma análise da relação entre a música caipira e o Protestantismo nesses dois períodos, ou seja, no período representado por Cornélio Pires e depois pelas duplas Curió e Canarinho, e Mineiro e Mineirinho, chegamos a algumas conclusões. Em primeiro lugar

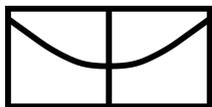


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

percebemos que as igrejas protestantes mantiveram uma relação diversa com música caipira. Na primeira fase, vimos que a maneira como os protestantes se envolveram com a cultura do interior do País, no intuito de iniciar novas igrejas e ampliar sua atuação, favoreceu o surgimento de uma geração de intelectuais que prepararam o solo para a produção de literatura com a linguagem típica do povo do campo e as primeiras gravações musicais. Em outras palavras, a música caipira se beneficiou dos protestantes para sua difusão. Porém, anos mais tarde, os protestantes, no afã de alcançar o público das cidades que inchavam com o fluxo migratório, fizeram uso da música caipira para comunicar sua “mensagem de salvação” – ou seja, os protestantes agora é que se beneficiaram da música caipira. Se num primeiro momento essa relação foi limitada no contexto protestante, não permitindo que a música caipira adentrasse os templos, anos depois essa música ocupou um lugar de destaque no meio evangélico atraindo muitas pessoas para as fileiras da fé pentecostal. Vale destacar que a igreja adotou a forma da música caipira, mas não faz caso de uma relação mais profunda com a cultura do Brasil interior.

Em segundo lugar, vemos que na primeira fase, há uma elevação da figura do caipira na sociedade, com a cooperação dos protestantes e a reboque do movimento modernista, promovendo a cultura rural e conseqüentemente a música. As canções caipiras saíram do campo e ocuparam em curto tempo os espaços da cultura, como escolas e teatros, sendo inclusive cortejada pelas gravadoras e, logo depois, pelo rádio e a TV. No entanto, na segunda fase, a música caipira perdeu a sua posição de destaque e foi deslocada para os espaços suburbanos, onde se encontrava grande parte dos caipiras migrantes para as urbes. E é por essa razão especialmente que ela se tornou uma ferramenta útil para os protestantes pentecostais em seu trabalho de evangelização das periferias. A estética musical caipira comunicava afetivamente com os migrantes.

Um outro ponto de destaque é o fato de que parece haver com a música caipira utilizada pelo Protestantismo, um retorno da relação desta música com as religiões populares. Como vimos no primeiro capítulo, através de Martins e Caldas, a música caipira originalmente estava associada os rituais religiosos, de trabalho ou lazer. Assim, era uma das formas de expressão da religiosidade popular católica do povo rural. Com o evento das gravações, a música caipira adquiriu novos horizontes, e a sua relação com a religião se distanciou de certa forma, sendo mantida apenas em pequenos grupos de resistência espalhados pelo país, nas

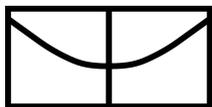


## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

Folias de Reis, nas Folias do Divino Espírito Santo, entre outras festas. Ao ser incorporada no cotidiano da prática religiosa protestante, conforme vimos na segunda fase da pesquisa, a música caipira passou a se relacionar com uma outra expressão da religiosidade popular – o pentecostalismo, que se tornou a forma de religião popular evangélica. Porém, os fundamentos que identificam essa relação são diferentes: no catolicismo a música caipira preserva a tradição da cultura popular, enquanto que no pentecostalismo a música caipira adquire novas nuances e se estabelece a partir da realidade urbana e do mercado.

Em quarto lugar, vemos que na primeira fase desta pesquisa a música caipira saiu do contexto rural, das temáticas a ela ligadas, e alargou suas fronteiras para o espaço das cidades e da modernidade. Muito embora o “ethos” protestante tenha cooperado nessa ampliação de atuação da música caipira, ela não se tornou música da religião. Isso é percebido em Cornélio Pires, que incluiu no repertório dos discos da série Selo Vermelho temas como política, questões sociais, nacionais, internacionais, entre outros, mas não discorreu sobre temas religiosos. À medida que a música caipira galgou novos espaços, as temáticas foram ainda mais ampliadas pelos compositores e artistas. Porém, na segunda fase, ao estabelecer as novas conexões com a religião, é perceptível o estreitamento temático. Como música a serviço da religião, ela perdeu seu discurso social, político e se limitou quase que exclusivamente ao proselitismo religioso, ao conversionismo e à publicização das novas religiões pentecostais.

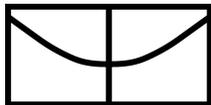
Apesar das dificuldades que enfrentamos para encontrar material que tratasse diretamente sobre o assunto desta pesquisa, conseguimos reunir um bom número de livros, dissertações e teses sobre temas próximos ou paralelos, nas áreas de sociologia, ciências da religião, história, comunicação, musicologia, o que deu um caráter multidisciplinar a esta dissertação. Realizamos ainda pesquisas na internet, viagens a localidades citadas no trabalho, em busca de material, entrevistas e a colaboração de pesquisadores, estudiosos e colecionadores de material fonográfico. Notamos que há escassez de material arquivado e catalogado sobre a música protestante caipira e as duplas que atuaram nos anos 1960 em diante. Este é um desafio que fica proposto para os futuros pesquisadores. Infelizmente, grande parte dos discos das duplas caipiras evangélicas se tornou peça rara, difícil de encontrar; nem mesmo alguns artistas têm consigo a discografia completa que produziram. Quando tratamos de músicos que atuaram nos anos 1960 e 1970, por exemplo, alguns já faleceram e outros estão em idade avançada, e raras são as duplas que possuem ou deixaram registros memoriais de sua história. Infelizmente,



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

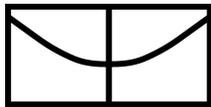
algumas antigas gravadoras fecharam e outras perderam as fitas de gravações originais, ou exemplares de suas produções em mudanças, acidentes e até incêndios. Ou seja, parte da memória musical do nosso país, que nos ajudaria a entender os diferentes períodos do contexto histórico nacional, está se perdendo rapidamente. Como vimos através dos escritos de Gary Tomlinson e outros teóricos, a arte surge do contexto e, portanto, é um dos elementos importantes que nos situam dentro do tempo e dos pensamentos de uma época.

Muito embora tenhamos conseguido reunir parte da história, muito ainda precisaria ser pesquisado e dito. Faltam trabalhos que investiguem como a Igreja Protestante Histórica, ou seja, aquelas iniciadas no Brasil do final do século XIX, se relacionaram e se relacionam com a música caipira e com outras expressões da música popular brasileira. Sabemos que os anos 1980 foram frutíferos na produção musical desse grupo do Protestantismo, mas são raras as produções acadêmicas sobre o tema. Muito se fala do movimento gospel, mas ele é apenas uma parte da história mais recente dentro da história maior. Aliás, é um equívoco querer falar sobre a História da Música Brasileira. Precisamos entender que existem muitas histórias da Música Popular Brasileira. E para compor esse mosaico de histórias que se interagem, muito ainda precisa ser pesquisado. São temas desafiadores e urgentes, pois vários protagonistas dessa história ainda estão entre nós, o que enriqueceria sobremaneira estas pesquisas.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALINCOURT, Luis d'. Memoria sobre a viagem do porto de Santos à cidade de Cuiabá. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 1950.
- ANDRADE, Arlete Fonseca. “As ‘estrambóticas’ aventuras de Cornélio Pires.” Tese de Doutorado, PUC São Paulo, 2012.
- BAGGIO, Sandro. *Música cristã contemporânea*. São Paulo: Ed. Vida, 2005.
- BESSA, Virgínia de Almeida. “Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo.” *Opus*, set / dez (2019): 308-335.
- BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil*. Rio de Janeiro - São Paulo - Porto Alegre: Livraria Kosmos Editora, 1961.
- BRITO, Fausto, e Joseane de SOUZA. “Expansão urbana nas grandes metrópoles: o significado das migrações intrametropolitanas e da mobilidade pendular na reprodução da pobreza.” *São Paulo em perspectiva*, outubro/dezembro (2005): 48-63.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CALDAS, Waldenyr. *Acorde na Aurora - sociologia da comunicação*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- CAMARGO, Cândido Procópio. *Católicos, Protestantes, Espíritas*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- CAMARGO, Jorge. *De vento em popa*. São Paulo: Editora Reflexão, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do rio Bonito*. São Paulo: Edusp, 2017.
- CAVALCANTI, Robinson. *Igreja Evangélica: identidade, unidade e serviço*. Viçosa: Ultimato, 2013.
- CHIARINI, João. “Cururu.” *Revista do Arquivo Municipal*, nº 115, julho/agosto/setembro (1947): 81-198.
- CORRÊA, Lays Matias Mazoti. “O cosmopolitismo-caipira de Cornélio Pires: rebatidas de um intelectual genuinamente paulista.” Tese de Doutorado, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho Campus Marília, 2017.
- CUNHA, Magali do Nascimento. “Vinho novo em odres velhos: um olhar comunicacional sobre a explosão gospel no cenário religioso evangélico no Brasil”. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2004.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

—. *A explosão gospel: um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X: Instituto Mysterium, 2007.

DEIROS, Pablo Alberto. *Historia del cristianismo en América Latina*. Buenos Aires: Fraternidad Teologica Latinoamericana, 1992.

FAUSTINO, Jean Carlo, e Rafael Marin da Silva GARCIA. “A serie Cornélio Pires: análise da forma musical das suas modas-de-viola.” *Debates*, junho (2016): 63-89.

FEITOZA, Carlos da Veiga. “O “selo vermelho” de Cornélio Pires: uma proposta de catalogação.” Em *Linguística, letra e artes e as novas perspectivas dos saberes científicos 2*, editado por Adaylson Wagner Sousa VASCONCELOS e Thamires Nayara Sousa VASCONCELOS, 143-159. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

FEITOZA, Carlos da Veiga, e Beatriz Magalhães CASTRO. “Os trancos do progresso: o olhar caipira sobre São Paulo na moda de viola Bonde Camarão.” Em *Linguística, Letras e Artes e sua Atuação Multidisciplinar 2*, editado por Adaylson Wagner Sousa VASCONCELOS, 227-242. Ponta Grossa: Atena Editora, 2020.

FEITOZA, Pedro Barbosa de Souza. Historical Trajectories of protestantism in Brazil, 1810-1960. In *Brazilian Evangelicalism in the twenty-first century*, editado por Eric Miller e Ronald J. Morgan, 31-63. Gram, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019.

—. 2019. “Protestants and the Public Sphere in Brazil, c. 1870 – c. 1930”. Tese de doutorado, University of Cambridge, 2019.

FONSECA, Alexandre Brasil. *Evangélicos e mídia no Brasil*. Bragança Paulista e Curitiba: Editora Universitária São Francisco e Faculdade São Boaventura, 2003.

FREDDI JUNIOR, Sérgio. *Musica cristã contemporânea: renovação ou sobrevivência*. São Paulo: Editorial Press, 2002.

FRESTON, Paul. “Breve história do pentecostalismo brasileiro.” In *Nem anjos nem demônios: interpretações sociológicas do pentecostalismo*, editorado por Alberto Antoniazzi, 67-99. Petrópolis: Vozes, 1994.

GARCIA, Rafael M. S. “Moda-de-viola: lirismo, circunstância e musicalidade no canto recitativo caipira.” Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, 2011.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: USP, 2006.

LÉONARD, Émile G. *O protestantismo brasileiro*. São Paulo: Aste, 2002.

LIMA, Éber Ferreira Silveira. “Entre a sacristia e o laboratório – os intelectuais protestantes brasileiros e a produção da cultura (1903 – 1942)”. Tese de Doutorado, UNESP, 2008.



LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

MACEDO, Emiliano Unzer. “Religiosidade popular brasileira colonial: um retrato sincrético.” *Revista Ágora*, n.7 (2008): 1-20.

MACERANI, Pedro. *A história da turma caipira*. São Paulo: Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo e Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo. 2012.

MARTIN, David. *Tongues of fire: the explosion of protestantism in Latin America*. Oxford e Cambridge: Basil Blackwell, 1990.

MARTINS, José de Souza. “Adolfo Coelho: os embates da língua e da linguagem.” *Análise social* (2015), 5-25.

—. “Viola Quebrada.” *Debate & Crítica - Revista Quadrimestral de Ciências Sociais*, nº 4 (1974), 23-47.

MATOS, Alderi Souza.. “As primeiras igrejas presbiterianas do Brasil”. 2015. Disponível em [https://thirdmill.org/portuguese/62045~11\\_1\\_01\\_9-36-23\\_AM~As\\_Primeiras\\_Igrejas\\_Presbiterianas\\_do\\_Brasil.html](https://thirdmill.org/portuguese/62045~11_1_01_9-36-23_AM~As_Primeiras_Igrejas_Presbiterianas_do_Brasil.html). Acesso em: 04 de dezembro de 2018.

MATOS, Maria Izilda Santos, e Elton Bruno FERREIRA. “Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira.” *Hist. Crist.* , 10 de setembro (2015): 37-54.

MENDONÇA, Antonio Gouvea. *O celeste porvir: a inserção do protestantismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2008.

MENDONÇA, Antonio Gouvea, e Procoro VELASQUES FILHO. *Introdução ao Protestantismo no Brasil*. São Paulo: Ed Loyola, 1990.

MORAES, Gerson Leite de. “Neopentecostalismo - um conceito-obstáculo na compreensão do subcampo religioso pentecostal brasileiro.” *Revista de estudos da religião*, junho (2010): 1-19.

MOTTA, Othoniel. *Selvas e Choças*. São Paulo: Imprensa Metodista, 1922.

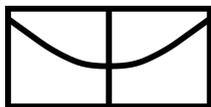
NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira - da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34, 1999.

NETO, Luiz Longuini. *O novo rosto da missão*. Viçosa: Ultimato, 2002.

PEIXOTO, Silveira. *Falam os escritores*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971.

PEREIRA, Eduardo Carlos. *Grammatica Histórica*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1919.

PICOLOTTO, Mariana Reinisch. “O pentecostalismo no Brasil: uma reflexão sobre novas classificações.” *Revista Contraponto*, (2016): 68-89.



## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

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

— . *Patacoadas*. Itu: Ottoni Editora, 2002.

— . *Sambas e Cateretês*. Itú: Ottoni Editora, 2004.

— . *Tarrafas*. Itú: Ottoni Editora, 2007.

PRODANOV, Cleber Cristiano, e Ernani Cesar FREITAS. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

*Recenseamento do Brasil em 1872*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, 1874.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música Caipira*. São Paulo: Editora Globo, 2010.

SANTOS, Milton. *Urbanização brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2000.

SILVA, Ivanilson Bezerra da. “Intelectuais protestantes, circulação de ideias e educação no jornal *Imprensa Evangélica* na segunda metade do século 19.” Em *O jornal 'Imprensa Evangélica' e o protestantismo brasileiro*, editado por João LEONEL, Ivanilson Bezerra da SILVA e Silas Luiz de SOUZA, 101-124. Votorantim: Editora Linha Fina, 2020.

SILVA, Kleber Eliandro. “Mazzaropi, um caipira cangaceiro: encontro de culturas no cinema brasileiro.” Dissertação de Mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2007.

SOUSA, Salvador de. *História da música evangélica no Brasil*. São Paulo: Ed. Ágape, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

— . *Pequena história da música popular*. São Paulo: Editora 34, 2013.

TOMLINSON, Gary. “The web of culture: context for musicology.” *19th Century Music*, abril (1984): 350-362.

TOMLINSON, Gary. “The historian, the performer, and authentic meaning in music.” Em *Authenticity and early music: a symposium*, editado por Nicholas KENYON, 116-136. New York: Oxford University Press, 1988.

TREITLER, Leo.. “What Kind of Story is History?” *Essays for Joseph Kerman*, 3 de abril (1984): 363-373.



# Universidade de Brasília

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

VEIGA, Jofre Martins. *A vida pitoresca de Cornélio Pires*. São Paulo: Edições o livreiro, 1961.

VICENTINI, Érica de Campos. “A produção musical evangélica no Brasil.” Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2007.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EdUSP. 2015.

WATANABE, Tiago Hideo Barbosa. “A Construção da Diferença no Protestantismo Brasileiro.” *Revista Aulas - Dossiê Religião*, nr. 04, abril-julho (2007): 7. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/~aulas/Conjunto%20III/4\\_22.pdf](http://www.unicamp.br/~aulas/Conjunto%20III/4_22.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2020.

WREGGE, Rachel Silveira. “As igrejas neopentecostais: educação e doutrinação.” Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2001.