

Mesa Redonda RIdIM-Brasil

As imagens do músico caipira: ideias topificadas e tropificadas na consubstanciação de uma referência cultural paulista

Diósnió Machado Neto

Laboratório de Musicologia – LAMUS

Dep. de Música/FFCLRP/USP

RIdIM-Brasil/SP

Na discussão sobre a natureza da música, a questão sobre construção objetiva de ideias ou a geração de emoções, racionalizadas e controladas a partir do som organizado”, formou um espaço de ideias sedimentares que se acumulam desde a Antiguidade . A própria disciplina da estética funda-se sobre esta ideia. Modernamente, o assunto envolveu inúmeras doutrinas e posturas, desde a publicação de Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650). Mattheson, por exemplo, aderiu a ideia de que a música realmente relacionava o movimento musical e a emoção. Para Johann Adolph Scheibe (1708 – 1776), a questão envolvia não uma ideia inata na música, mas uma ação de mimeses. Para o Jean Baptiste Du Bos (1640 – 1742), a relação entre a ideia musical recorria a mesma propriedade pela qual se concretizava a pintura: “o músico não é mais livre do que o pintor: ele está continuamente submetido aos ditames da natureza. Pintando uma tempestade, um pequeno córrego ou uma delicada brisa, os sons vem da natureza, é somente dela deve toma-los” (apud Mirka, 2014, p. 12). Charles Batteux (1713 – 1780) segue o mesmo princípio e, de certa forma, encontra resistência em autores que estarão no trânsito para a ideia romântica da natureza da música, ou seja, a música como a expressão do absoluto. Porém, essa ideia, mesmo dentro da Alemanha, vinha numa zona de influência de princípios defendidos por Rousseau: a música, por ser parte de uma expressão da própria linguagem – como inflexão da voz -, volta às origens reais das paixões.

O problema que essa pequena digressão, e consideravelmente incompleta, nos leva a pensar é sobre a relação entre a circulação de ícones na construção das ideias, imagens e/ou afetos, e como estes se projetam mesmo sem podermos perceber relações físicas de circulação. É sobretudo sobre o processo de apreender e falar sobre o mundo sensível, consubstanciado nos problemas da comunicação.

No caso da música, principalmente a partir do século XVIII, a ideia da expressão de uma razão inata que a música tinha como poder criou um processo de iconização, de organização lexical que buscava uma realização racional da sua comunicação tal qual uma pintura. Como diz Leonard Ratner: “Dada a grande variedade de tópicos disponíveis, compositores do século 18 facilmente deram mais um passo e tornaram sua música francamente pictórica” (1980, p. 25). Tanto na música, como na pintura, as tópicas eram estruturas referenciais que localizavam os afetos e, ao mesmo tempo, criavam espaços expressivos onde diversas formas de manipulação poderiam surgir em prol de uma forma de comunicação baseada num jogo lexical que deveria propor uma compreensão a partir de sua identificação.

Assim como na música, as tópicas como *tempesta*, *ombra*, *pastoral*; assim como as representações de danças, caças e eventos militares, entre outras, estavam também na pintura. E, como na música, se consubstanciavam por estruturas indexadas. Assim que, na *tempesta* a base discursiva era a agitação; as cores escuras; o movimento denso; na *pastoral* emergia o elemento bucólico, com a música se referenciando a famílias das flautas e cordófonos; etc.



Fig 1: Tiziano (atribuído), *Concerto Campetra*, 1510 ca., Musée du Louvre, Paris



Fig 2: Pieter Mulier II, *Storm at Sea*, segunda metade do séc. XVII, National Gallery of Slovenia

O objetivo deste texto é apresentar um estudo ainda em curso: a discussão a “construção” imagética do caipira, que se projeta na música brasileira como um elemento nacionalizante. O trabalho é parte de uma pesquisa ainda em curso que trata de buscar a coleção lexical musical a partir de elementos icônicos disponíveis em modelos tópicos europeus. O apoio iconográfico é fundamental, pois a música, assim como vimos na *pastoral* e na *tempesta* se consubstancia em elementos pictóricos, ou por eles estabelecem relações de representações. A pedra de toque são quadros do acervo permanente da Pinacoteca de São Paulo, principalmente sobre a obra de Almeida Junior.

O Caipira

A expressão caipira refere-se tradicionalmente ao homem da zona rural paulista. A historiografia tradicionalmente o define no encontro de etnias pardas com indígenas. No entanto, cresce a ideia de uma terceira via, na qual o caipira seria uma situação forjada, também, no encontro com a migração italiana, que povoou inúmeras regiões do sul-sudeste brasileiro (Martins, 2004).

Ao caipira se associava inúmeras ideias, apoiadas por uma iconografia que crescia na medida em que o ambiente urbano das cidades buscavam modelos

civilizatórios moldados, principalmente, nas grandes cidades europeias como Paris. Neste movimento, a exaltação do caipira coincide com movimentos nativistas que tratam de resgatar, em São Paulo, a raiz do espírito do bandeirante. Evidentemente, o caipira não se associa, em nenhum aspecto à imagem do bandeirante. Porém tal fato não invalida que o personagem participe do movimento dos regionalismos que surge, principalmente, na literatura brasileira. O caipira, nesta visão, é também fruto de um movimento que produziu obras e personagens como *Iracema*, de José de Alencar, ou *Irecê a Guaná*, de Visconde de Taunay. Trata-se, sobretudo, dos encontros das etnias marcado em geografias precisas do Brasil.

Já o movimento de valorização da cultura caipira e sua personificação, está associado a outro fenômeno, que é o contraponto nacionalizante diante de uma sociedade que se constituída no processo migratório italiano. Em São Paulo, o caipira é um dos elementos de contraste ao *oriundi*, ou seja, uma “expressão” construída num processo de alteridade. Durante todo o século XX, a figura do caipira teve forte impacto nas expressões artísticas, desde o cinema, com Mazzaropi, até os *comics*, como de Maurício de Souza.



Fig. 3 – As imagens consagradas do caipira: Mazzaropi; Jeca Tatuzinho (Monteiro Lobato); Chico Bento (Maurício de Souza)

Sua música aparece como fenômeno radiofônico no momento em que a opereta reinava, mas ao mesmo tempo sofria severas críticas por trazer temas que pouco ou nada diziam respeito à ideia de folclore, principalmente a oriunda da cultura afrodescendente. No entanto, o caipira se projeta em autores como Villa Lobos e Camargo Guarnieri não como uma topificação da música original, mas sim como uma ideia construída a partir de um conceito que relaciona o ambiente rural ao lirismo “modinheiro”.

Tópica “Caipira” em Camargo Guarnieri

Caráter Nostálgico (o tema “saudade”)

Andamento moderado

Melodias que combinam elementos de lamentos (cromatismo descendente) e saltos ásperos (sextas e sétimas)

Caráter penoso pensativo que se relaciona a ideia de contemplação (*O Trenzinho Caipira*, Villa Lobos)

Ritmo “marchado”(ponteio 46, 48 e 50, por ex.)

Nas artes plásticas, já na segunda década do século XX o caipira abria espaços na constituição do acervo da Pinacoteca do Estado. Autores como Almeida Júnior (1850 – 1899) e Oscar Pereira (1865 – 1939) eram a ponta de toque de uma política que tratava de alinhavar o cenário cultural local com algo de discurso regionalista. E o universo caipira é um dos mais visitados.



Fig. 4 – Almeida Júnior, *Caipira Picando Fumo*, 1983, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Todo esse impacto é causado porque o caipira se torna o ponto de resgate num momento de forte impacto do crescimento industrial dos grandes centros. Ele se consubstancia no elemento do paraíso perdido, personagem que condensa contraditoriamente um tempo da ingenuidade e de inocência. Porém carrega consigo alguns saberes espontâneos constituídos num vínculo, quase salvacionista, com um tempo onde a vida transcorria sem atropelos típicos da sociedade industrializada. O caipira é, por si, o símbolo da serenidade perdida; do tempo da contemplação; da vida junto à natureza. É a essência da bondade e humildade que teria sido perdida na cidade industrializada, mas estaria latente como valor a ser resgatado. O caipira é, no seu simbolismo primordial, saudade! E sua saudade é expressa principalmente pela música... a música de viola, a viola caipira! A música traduz o caipira, ou melhor, a imagem do homem abandona a sua viola é a própria personificação do caipira, como se vê na obra *O Violeiro* (1899), de Almeida Junior.



Fig. 5 – Almeida Junior, *O violeiro*, 1899, Pinacoteca do Estado de São Paulo

Elementos tropificados para a construção de um discurso de “resgate”

A construção iconográfica do caipira e sua música, no entanto, não é simples, assim como sua topificação etnográfica. Porém alguns elementos podemos desconstruir no trânsito de ideias e imagens que vão sendo construído no decorrer do século XIX, e encontra sua consolidação na obra de Almeida Junior. Para isso, o quadro “O Violeiro” é fundamental (Fig. 5).

A primeira expressão que salta à vista é a composição sobre um afeto do ócio, da relação da indigência na qual o próprio tocar a viola parece constituir-se. É um quadro eloquente na relação da música com este afeto, com a preguiça em si. Nesta posição não parece sair nada mais do que uma música preguiçosa, de passos lentos, tal qual os ponteios de Guarnieri.

A retórica da indolência acompanha a descrição do caráter brasileiro desde tempos remotos. Inúmeras são as passagens que descrevem a impossibilidade humana de uma raça mestiça, que se constituiu na indolência do convívio com raças tidas como naturalmente avessas ao trabalho. As narrativas vão desde o vício adquirido nas cantigas, como por exemplo nas chulas de Gregório de Matos e os discursos moralizantes de Nuno Pereira, até a descrição de uma natureza melodiosa da música brasileira, feita por um agente de forte impacto no século XIX, Manuel de Araújo Porto Alegre. O que sobra disso é o cânone da informalidade, do abandono à música como forma de contemplação do tempo, como, entre outros, retratou Debret (Fig.6).



Fig. 6 – Jean Baptiste Debret, *Uma tarde de verão*, 1826

Porém, numa associação mais ampla podemos induzir que estas imagens, no fundo, reorganizam o discurso pastoral, ou seja, a natureza como mediadora de um hedonismo sem compromissos a não ser com o prazer (Fig.7). Vinculam-se a seres que ao mesmo tempo são ingênuos, mas propensos a paixões intensas. Paixões constituídas numa sensibilidade vinculada, justamente, pelo estado natural, não afetado pelas convenções artificiais da vida urbana. De qualquer forma, há o discurso da sedução, inclusive a sedução de um canto que fala de um paraíso perdido, onde o tempo não passa, mas se arrasta... tal qual a ideia rítmica de pulsos marchados lentamente.



Fig. 7 – Johann Moritz Rugendas, *A Dança do Lundu*, 1835

A ideia da sedução pela sensibilidade, oriunda do estado natural, encontra-se, ou tropifica-se com outro elemento que se cristalizava no cognitivo através de um discurso, também, apoiado por uma tópica pictórica, a da canção sentimental, relacionando o afeto amoroso à ideia de melodia acompanhada. Essa construção remonta à associação da sensibilidade contemplativa/amorosa aos princípios da poesia lírica árcade e se espalha, entre tantos outros, na figura do cantor acompanhado da seu cordófono. Evidentemente essa construção apoia-se numa construção lexical complexa, já que a ideia de um cantor acompanhado do violão igualmente pode se associar á indolência.

Creio que aqui está um ponto complexo do discurso fundacional do caipira, construído por Almeida Junior, e que se apresenta em *O violeiro* (Fig. 7). A complexidade está na tropificação de elementos diversos: a indolência, a pastoral e o que poderia ser chamado de contemplação divina, na ideia de sensibilidade singela da canção sentimental, cuja música caipira é associada, na virada do século XX.

Este jogo lexical da transcendência pela música é recorrente em autores que ombreavam com Almeida Junior na próprio espaço crítico onde o caipira inspirava o retorno a um mundo simples, mas sensível. Trata-se do quadro de Berthe Worms (1868 – 1937), *Canção Sentimental*, de 1904 (Fig. 8). Worms apresenta uma composição com afeto de absorção religiosa, topificando a contemplação divina, justamente para sublinhar o poder da música para levar a um estado de êxtase místico. Ademais, ambos se apropriam do elemento feminino para intensificar essa correlação.

Todos estes elementos formam o índice dos signos constitutivos da construção imagética de Santa Cecília, ou seja, a música como “caminho” para uma elevação espiritual; ou, então, um elemento de pureza, inclusive pela presença do feminino, que expressa o amor divino (Fig. 9).



Figs. 8 e 9 – Berthe Worms, *Canção Sentimental*, 1904, Pinacoteca do Estado de São Paulo (esq.) e Guido Reni, *Santa Cecilia*, 1606, Norton Simon Museum (dir.)

A tópica da contemplação também é utilizada por Almeida Junior, no seu quadro *O Violeiro*. Assim como os dois exemplos anteriores, os dois sujeitos encontram-se absorvidos na canção, perdidos na sonoridade que deles emana. Almeida Junior, no entanto, mitiga o elemento da transcendência. O ato de cantar não está proposto como uma oração, como se vê no quadro de Worms, e sim como um ato de introspecção mais singelo, simples, sem muita filosofia. Há uma naturalidade no tocar que nos induz a pensar que não há grandes especulações de um espírito culto, mas simplesmente a expressão espontânea de algo belo e sensível.

O ideal do folclorismo

Desde esta perspectiva vejo dois discursos, que encontro bastante significativo na construção da ideia do caipira. O primeiro, bastante simples, é a ação que de forma subjetiva mitiga a ideia da canção violeira do caipira como ato de indolência, transformando a indolência em sensibilidade. O segundo, mais complexo, é apresentar uma ideia do caipira como elemento de ligação entre um mundo que resgata valores essenciais para a constituição de uma metafísica “brasileira”, como enunciaria, anos mais tarde Graça Aranha. Há no quadro de Almeida Junior o mesmo movimento de busca no homem da terra em sua canção, em seu modo de vida, que vemos em Silvio Romero, Araripe Junior, José Veríssimo.

Buscando sistematizar os idiomas, as expressões artísticas, a literatura e a história das ciências, os adeptos da Escola de Recife tratavam de compreender, pela biossociologia, a questão da formação cultural brasileira por uma sistematização de signos da nacionalidade extraídos do folclore, como em Silvio Romero. O discurso era articulado, a partir de uma plataforma darwinista, para equacionar o que teria sido decantando pela seleção natural da evolução social. Os valores da tradição expressiva da população eram estaqueados como elementos de grande potencial de explicitação da mentalidade, como Almeida Junior tenta traçar com seu elemento caipira. Através da medição desses padrões expressivos, imaginava-se extrair o grau de sofisticação das comunidades. Em *Cantos populares do Brasil* é Theóphilo Braga que explicita a questão, na introdução do trabalho de Sílvio Romero:

Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da política e dos interesses dynasticos, formada pelas condições fataes da ethnologia e da mesologia, e a qual a marcha histórica das suas lutas pela independência e do seu conflicto com as velhas civilizações européa

vem completar a obra da natureza dando-se relevo moral, o caráter e o destino consciente no concurso simultâneo de todos os seus factores. A nacionalidade brasileira está n'este período de transição; os vestígios tradicionais dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e o thema fecundo de bellas creações litterarias e artisticas de uma civilização original (BRAGA, 1883, p.IX) (grifo meu).

A ideia de observar evolução observando elementos suturados que constituiriam a expressão nativa, parece nortear, também, Machado de Assis e seu conto "O Machete". Polarizando Inácio Ramos e Barbosa, Machado de Assis trata de expor os elementos colonializantes por comparação: o violoncelo e o machete. O primeiro grave, circunspecto, dado a harmonias divinas, germânico digno de um Mozart. Toca-se com a alma; é instrumento para música composta; exige um mergulho dentro íntimo. O segundo, o machete, é um instrumento faceiro, dada a música de ocasião, ligeira. Toca-se como se vive, sem muita filosofia. O primeiro toca-se com a alma, o segundo, com os nervos.

Este parece ser o contraponto que Almeida Junior busca ao focar sua mirada no caipira, e mais, no violeiro caipira. É um discurso que, aliás, será, duas décadas mais tarde, usado como contraponto a uma cultura considerada já superada, ou seja, o italianismo. Tanto membros da elite conservadora de matriz italiana, como Antônio Piccarolo, como os modernistas, voltavam suas atenções à frivolidade da arte ligeira. O primeiro voltando-se contra a opereta, que denegria os valores da grande ópera séria italiana, e os segundos contra a própria cultura importada, na qual a ópera italiana era o problema. Ambos acabam por valorizar o resgate dos valores da terra.

Este é o momento onde forças impregnadas pelo contrário passam a ter voz. Surge o caipirismo exacerbado de Monteiro Lobato; a própria opereta passa a ter temas regionais, como a companhia de operetas brasileira, de Vicente Celestino. Nesse cenário emerge, em 1929, o trabalho de Cornélio Pires. Enfim, consubstancia-se, efetivamente, o discurso de resgate de uma sensibilidade constituída na natureza, na distância dos grandes centros, traçadas quase trinta anos antes por Almeida Junior.

Conclusão

Almeida Junior, na construção de *O Violero* vale-se de elementos correlacionados por topificações e tropificações. Por este caminho consegue controlar discursos potencializados de preconceito contra a mestiçagem, na qual o caipira se inseria. A partir desse jogo tópica a figura do caipira conseguiu amalgamar elementos que puderam, no vórtice dos cânones de civilização que estavam em voga, criar contrapontos expressivos que ajudaram a criar zonas de identidade necessárias para o desenvolvimento de discursos nacionais.

Por fim, o que preconizava Almeida Junior era um movimento que continuava preso aos ditames biossociológicos, porém, aos poucos, assimilava uma nova doutrina que Taunay definiu como a “conquista do Brasil pelos brasileiros”, ou seja, estudos da formação territorial à constituição dos seus quadros sociais. Eram cânones projetados desde o darwinismo social da Escola de Recife: (1) pela manifestação espontânea como o fator de análise da hibridação advinda da mestiçagem e (2), segundo, pela análise antropológica da música ao invés da análise do discurso formal através da linguagem musical “transplantada”.

Como fruto desse processo forma-se a tópica caipira que será incorporado nos acervos expressivos da música modernista. Torna-se, inclusive, mote de uma dos monumentos mais eloquentes desse período, pelas mãos de Villa-Lobos. Em *O Trenzinho Caipira* tais elementos projetam-se como fantasia lúdica de regresso às origens. Forja-se aqui elementos lexicais que se espraiam e, em muito, replicam nos ponteios de Camargo Guarnieri ou mesmo estilizado pela indústria cultural que forja, contemporaneamente, um simulacro, o sertanejo. Enfim, todos frutos das possibilidades das formações tópicas, como explorou Almeida Junior em *O Violero*.

Bibliografia

BRAGA, Theóphilo. Sobre a poesia popular no Brasil. In: Romero, Sílvio. **Cantos Populares do Brazil**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

MARTINS, José de Souza, A dupla linguagem na cultura caipira. In: Pais, José Machado, José Machado et all. **Sonoridades luso-afro-brasileiro**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade Nova de Lisboa, 2004

MIRKA, Danuta. **The Oxford handbook of topic theory**. New York: Oxford University Press, 2014.

RATNER, Leonard. **Classic Music: Expression, Form, and Style**. New York: Schirmer, 1980.

