

Violeiro: reflexão sobre representação e imaginário

Cleisson Melo
UFCG

José Ferraz de Almeida Junior (1850 - 1899) e Oscar Pereira da Silva (1865 - 1939) foram dois pintores de significativa importância para o movimento realista brasileiro. Suas obras ricas em detalhes e realismo podem ser vistas como parte importante na construção de uma imagem histórica, capazes de fixar o imaginário social com narrativas e representações iconográficas. Nesta busca por um contraponto com os moldes euro centristas, especialmente na obra de Almeida Junior, novos códigos de expressão emergem, trazendo uma aproximação com o real e uma representação de signos e símbolos socioculturais.

Para Bakhtin, a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social. Por outro lado, a partir da visão de Saussure, em contraponto, com base na semiótica, é possível uma análise sógnica partindo do próprio signo. Ou seja, estudar o signo de dentro. Da mesma forma, Tarasti aponta para a possibilidade de análise que vai do superficial a aspectos mais profundos e cognitivos, passando pela representação social do puramente corpóreo (superficial), até as normas e regras sociais. Neste sentido, a representação do caipira enquanto ser cultural e representativo, onde a viola é parte essencial dessa cultura, é parte significativa na construção de um imaginário como lugar e espaço de representação. Assim, com base em algumas obras destes pintores, este trabalho pretende trazer um olhar iconográfico pelo viés semiótico, no sentido dialógico do processo de representação e construção intersemiótica do imaginário identitário social no entorno da cultura caipira.

Introdução

No que diz respeito aos estudos da música e imagem, muitos são os caminhos e consequentemente as possibilidades analíticas. Neste sentido, a iconografia pode assumir grande relevância na discussão da natureza da música e na construção de ideias (afetos, sentimentos, traços culturais, etc.). Fazendo um breve paralelo, considerando o pensamento de Heidegger que “ser obra de arte quer dizer instalar um mundo” (HEIDEGGER, 2012, p. 35), ressaltando que mundo, aqui, vai além dos objetos mensuráveis ou não, uma possível imagem que a obra produz no espectador/receptor, seja essa imagem simbólica, cultural ou social, pode colocar compositor e pintor em igual grau de liberdade – o compositor é tão “livre” quanto o pintor. Se considerarmos que isso aponta para uma discussão do interior da obra de arte, ou seja, a partir da atividade criadora, é possível pensar o significado/símbolo na construção de ideias, sentimentos e imagens, por exemplo, dentro de um contexto comunicativo.

Isso nos coloca na direção de que, “sendo a comunicação um ato de transferir significados, e a imagem uma espécie de mensagem aberta, as possibilidades de transmitir signos significativos são inúmeras através de uma imagem” (MELO, 2019, p.302). Assim, tendo a imagem como um complexo de signos, os significados vão muito além de seus elementos constitutivos, extrapolando para como sua carga significativa-simbólica é transmitida e/ou recebida.

A iconografia tem tido um papel de grande importância no trato das pesquisas que envolvem imagem, não se atendo apenas a mera identificação de elementos visuais. Mesmo não havendo uma sistematização, no campo da música, a iconografia musical (ramo da musicologia) tem, também, como parte de seu amplo campo de atuação, investigar elementos culturais, tradições, saberes populares, etc., que levam a uma interpretação com base em significados intrínsecos e historicamente codificados.

Desta forma, a semiótica pode (e tem sido) um caminho possível, permitindo ser incorporada à iconografia musical, servindo de alicerce para a interpretação e análise das narrativas entre os elementos musicais, visuais e imagéticos. Assim, como a iconografia não somente reconhece o significado e significação, mas também o contexto presente na própria imagem/obra, parece haver uma espécie de fusão¹.

1 Fusão no sentido mais homogêneo possível, sem “derreter” uma na outra, mas de convivência e influência mútua

Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva

José Ferraz de Almeida Júnior, nasceu em 08 maio de 1850, em Itú-São Paulo, e faleceu em 13 de novembro de 1899 na cidade de Piracicaba-São Paulo. Pintor e desenhista, tinha uma forma peculiar de representação do nacional, estando distante das abordagens e alegorias românticas, permanecendo mais próximo do ser humano comum. Sua infância interiorana campestre pode ter sido o meio que estabelece o pertencimento, enquanto lugar de existência, dos costumes e características caipiras. Não pretendo discutir o mérito desta questão, mas, como veremos mais adiante, trazer estes signos imagéticos memorativos às questões analíticas.

Mesmo o pintor tendo estudado na Europa, com formação “clássica”, não seguiu pelo caminho do impressionismo, tão pouco o vanguardismo em voga à época. Ao voltar ao Brasil em 1882, adota de vez a tendência realista, assim como os pintores Gustave Courbet (1819 – 1877) e Édouard Manet (1832 – 1883). Para isso, ele busca retratar a vida simples do homem interiorano, destacando elementos realistas e cotidianos; a representação significativa de símbolos e signos representativos de uma realidade.

Já Oscar Pereira da Silva, nasceu em 29 de agosto de 1867 em São Fidélis-Rio de Janeiro, e faleceu em 17 de janeiro de 1939 na cidade de São Paulo. Foi pintor, desenhista, decorador e professor. Foi assistente de Zeferino da Costa e trabalhou como artista decorador de várias igrejas em São Paulo. Também estudou em Paris, o que contribuiu grandemente para sua formação. Ao retornar ao Brasil em 1896, depois de passar um tempo no Rio de Janeiro, se transfere para São Paulo, polo econômico, político e cultural, onde as elites ligadas à cafeicultura assumem cada vez mais o protagonismo num cenário republicano. Sua pintura detalhista e realista contém, da mesma forma, elementos de brasilidade, evidentes nos motivos escolhidos pelo pintor.

Tanto Almeida Júnior como Oscar Pereira, dentro do estilo realista, retratam, em algumas de suas obras, o homem e a cultura caipira. É possível observar a representação e expressão do homem da terra, rural, comum, sem que isso signifique ridicularizar de alguma forma os costumes e a pessoa do caipira/sertanejo. Isso caracteriza um profundo estudo da cultura e costumes, considerando as questões naturais da existência e essência caipira paulista, nestes casos. Quadros de Almeida Júnior como *Caipira Picando Fumo* (1893), *O Violeiro* (1899), *Oscar* (s.d.), e de Oscar Pereira da Silva como *Velho de cachimbo* (s.d.) e *Violeiro Caipira* (1918), tocam diretamente na temática caipira, alvo deste trabalho. Essa forma de trazer à

tona a representação do mundo social e cultural, dentro de um contexto histórico e cultural, torna possível, então, discutir e entender o enraizamento destas representações como parte de uma prática cultural.

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real (CHARTIER, 2002b, p. 23-24).

Assim, dentro de um contexto republicano, onde a busca pela representação do nacional, não coincidentemente, a representação do caipira, do regional, do homem comum, passa a ser um objeto de significação do nacional simbólico, onde o leitor/receptor passa a se sentir neste lugar de existência, mesmo que imageticamente.

Semio-Caipira

É comum se referir à palavra caipira como o homem da zona rural, interior, rústico de alguma forma. Porém, há de se considerar que toda a «fusão» étnica presente na formação do Brasil, ao caipira se pode associar uma série de ideias imagéticas em um contexto sociocultural, quando à época em voga, se buscava por modelos especialmente alicerçados nos moldes europeus. Neste contexto histórico, a distinção do caipira ao tempo em que o movimento regionalista cresce na literatura brasileira, por exemplo.

É muito provável que a figura do caipira e a valorização de sua cultura tenha sido uma espécie de movimento nacionalizante de alteridade; personagens, imagens, instrumentos, influências. Isso parece constituir numa ideia de folclore que serve de base para a invenção de uma tradição que permanece até hoje no imaginário constitutivo do brasileiro. Não pretendo discutir este ponto mais profundamente devido à brevidade deste trabalho, mas trazer pontos que podem ser discutidos no embasamento para a análise das obras.

Por outro lado, a projeção do caipira na música de compositores como Villa-Lobos, e escritores como Mário de Andrade, há um ambiente propício à construção de uma ideia de conceito relacionado ao rural, natureza, à moda de viola e o lirismo cancionero. Tanto Almeida Júnior como Oscar Pereira da Silva, nas artes plásticas, abrem uma frente importante, compondo um espaço de pertencimento, existência e fala de grande importância.

Dentro desse paradoxo de existir e resistir, a noção de uma identidade/cultura caipira, sem dúvida, passa pela música da mesma forma. Ao mesmo tempo, as características nostálgicas e até mesmo um pouco bucólicas, estão presentes nas representações imagéticas, signíca simbólica e de valores. Assim, se considerarmos que cada cultura define suas fronteiras entre o representativo e o real, esses signos são percebidos de distintas formas.

Para Bakhtin (1997), a cultura é uma ininterrupta dialogia de confrontos e embates de vozes, onde a análise dialógica do discurso vê a língua como uma prática social. Ainda neste ponto, interseccionando com os conceitos de Yuri Lotman (1996) sobre semiosfera, ambiente onde códigos culturais e seus significantes, combinados ou não, é possível que estas representações, através de sistemas signícos, sirvam de suporte para a preservação, reprodução e manutenção da cultura e suas práticas. Essa abordagem da cultura como espaço semiótico de suas práticas, evidenciam uma possível subdivisão da cultura onde a modalização da representatividade real, como uma construção de sentido e re-significação² da realidade. Assim, para Lotman, os sistemas culturais, são capazes de criar um outro mundo paralelo à medida que modalizam o real (LOTMAN, 1996; SÁNCHEZ, 1996).

Sem dúvida que isso se aproxima da estética da recepção de Hans Robert Jauss. Jauss (1982, 1994) defendia que um leitor à época de concepção de uma obra não tinha a mesma experiência de um leitor dos tempos atuais, por exemplo, indo de encontro a um entendimento de uma única ou fechada forma de interpretação. Por mais óbvio que possa parecer, ele evidencia que uma obra não pode ser lida da mesma forma, sobretudo em épocas distintas. Não se pode deixar de fora a experiência estética do espectador/receptor da obra. Uma vez que o escritor na concepção de uma obra também tem em mente o leitor/espectador, há aí uma linha de comunicação.

Com relação a isto, Eero Tarasti (2009) aponta para

como os signos tornam-se signos e, principalmente, como eles são precedidos por aquilo que eu [o autor] chamo de “pré-signos”, ou seja, virtual, entidades transcendentais. Na forma mais abstrata estes pré-signos são valores axiológicos, entidades; na forma mais concreta, eles são “ideias” que, digamos, um artista pode ter, antes de serem actualizadas, transformadas ou transcritas para o que eu [o autor] chamo de “signos atuantes”. Além disso, quando os signos

2 Aqui há uma alusão ao re-presentar (*nachzumirken* – continuar a ter efeito), no sentido de interconectar a semiótica com o fazer.

atuantes são executados ou recebidos pela comunidade em que os signos são transmitidos, tornam-se “pós-signos”, ou seja, eles são notados e exercem o seu impacto “real” sobre os destinatários³ (TARASTI, 2009, p. 1756, grifo do autor).

Essa ideia de signos (pré, atuante e pós) aplicados ao processo de criação, dentro de um contexto cultural, e com base no ponto de vista de Lotman, significa, nestes termos apresentados, transformar valores em signos. Tarasti mais uma vez destaca que o caminho para que valores se tornem signos é através das modalidades (TARASTI, 2015).

Pegando como gancho a modalização do real (de Lotman) como maneira de criar um mundo paralelo, este mundo então está repleto de signos; não que isso já não esteja subentendido. Porém, considerando que este mundo, no qual também estamos inseridos, ao observarmos e sermos observados, como determinado socialmente, está, então, avultando aspectos essenciais e existenciais do individual e do coletivo; o eu e o outro, corpo e forma.

Se pensarmos a cultura caipira e sua formação como parte do processo da formação do Brasil, de alguma maneira, também como um traço da sensibilidade brasileira, essas múltiplas expressões do cotidiano são alicerces para o aprendizado cultural e da construção do sentimento de pertencimento. Assim, como uma expressão consciente de valores compartilhados, sua articulação como um traço cultural traz diferentes significados. Isso consolida a cultura caipira, o que envolve todo o arcabouço constitutivo, como uma prática também cultural. Enquanto memória social através da música, costumes, imaginário, e assim por diante, funciona, semioticamente como dispositivo mnemônico para a preservação desta memória social; ressignificação de valores e traços socioculturais.

Observando o caipira (aqui abarcando o ser, indivíduo, mas também o coletivo com sua cultura e complexa formação) como o homem da terra, pés descalços, vestimentas rústicas, pele castigada pelo sol e o trabalho na roça, o caboclo, sertanejo, estamos considerando uma visão imagética antropológica de uma representação icônica.

3 How signs become signs and, particularly, how they are preceded by what I call “presigns”, i.e., virtual, transcendental entities. In the most abstract form these presigns are values, axiological entities; in more concrete form, they are “ideas” which, say, an artist may have, prior to their being actualized, transformed, or transcribed into what I call “actsigns”. Moreover, when actsigns are performed or received by the community in which signs are conveyed, they become “post-signs”; i.e., they are realized and exercise their “real” impact upon the destinatees.

Por outro lado, em contraponto como a estética ocidental alicerçada nos moldes europeus, essa fundamentação de uma cultura nacional, que até então carecia de uma “explicação”, a vida do homem interiorano, seja através da representação pictórica, literária ou musical, nos possibilita entender a construção dessa naturalidade com bases próprias. Ou seja, investigar o signo e sua constituição a partir dele mesmo, o signo a partir dele mesmo.

As Obras e a Viola

Para este exíguo trabalho, duas obras serão abordadas: *Oscar* (s.d.) de Almeida Júnior e *Violeiro Caipira* (1918) de Oscar Pereira da Silva. Ambas apresentam a figura do caipira retratados em momento musical com a viola “em punho”. Ao contemplarmos as obras, nos deparamos com uma imagem representativa de uma típica cena fora da lida diária. Ou seja, em Almeida Júnior é comum o símbolo do homem em momentos de “ócio”. Isto é, o retrato de características peculiares à cultura caipira, fazendo assim uma leitura com grande carga simbólica. Isso também se aplica à obra de Oscar Pereira da Silva, especialmente esta em questão.

As contribuições para a construção da simbologia de nossa cultura são notórias. A primeira, e talvez mais expressiva, seja a não ridicularização da imagem, onde a imagem é de uma representação rica em detalhes, mas que em nenhum momento traz alguma insinuação de uma menor cultura ou diferenciação social. O retrato de uma realidade, aqui se apresenta como a leitura de um Brasil paralelo, no sentido Lotmaniano, que modaliza o real tornando-o, assim, um símbolo/signo. Afirma-se, desta forma, a importância na construção do nacional, com suas simbologias e signos.

Mesmo sabendo que não é simples assim uma construção iconográfica do caipira e sua música/cultura, em ambas as obras há um trânsito de ideias construídas no contexto histórico do final do século XIX e início do XX. Essa construção retórica do caráter brasileiro traz consigo a presença da música como um elo cultural sem o qual a cultura caipira não estaria inteira.

Em *Oscar*, como veremos mais adiante (figura 01), é possível notar ao centro da imagem, a viola. A viola (como é mais conhecida a viola caipira, sertaneja ou cabocla), é, sem dúvida, um dos mais importantes atores (e símbolo) da música caipira. Este instrumento musical está presente no Brasil desde a colonização, sendo usado como um instrumento pelos jesuítas para a catequização. Oriunda das violas portuguesas, que por sua vez têm sua origem ligada ao alaúde, mesmo não se tornando um instrumento central nos meios urbanos, onde predominava a mú-

sica nos moldes europeus, torna-se um porta-voz (ou um deles) do Brasil interior. Sendo esta parte preponderante nas manifestações indígenas, negras e mestiças, foi muito discriminada, já que os movimentos populares crescem na contramão dos moldes europeus palacianos.

A viola foi muito usada e difundida entre os trovadores quinhentistas. “Ricardo Cravo Albin (2003), relata que, nos mais longínquos registros da música popular brasileira, o poeta/escritor Gregório de Matos costumava tentar seduzir escravas no recôncavo baiano cantando versos acompanhando por uma viola de arame” (MELO, 2019, p.307). A modinha, oriunda de comunidades rurais portuguesas, por sua vez, se difunde nas diversas camadas da sociedade brasileira, bem como na portuguesa. Com a preeminência amorosa ou erótica, no Brasil se hibridiza aos poucos com o lundu e dá origem à modinha brasileira. Mesmo assim, tanto a modinha como o lundu são mal vistos - como motivadores de maus costumes - chegando a denúncias nos tribunais da inquisição em Lisboa.

O fado, por sua vez, ícone da cultura lusitana, tem na viola um de seus principais expoentes, dando suporte harmônico e rítmico, sendo esta o suporte para a coesão do grupo. Mesmo sendo uma música preponderantemente vocal, neste contexto, a viola é um ponto central na construção da identidade portuguesa; seja de forma simbólica ou poética.

A viola, assim, um dos instrumentos de cordas mais antigos na produção musical/cultural no Brasil, vai se consolidando simbolicamente como um instrumento rural (viola rural). A viola caipira, assim definida, se torna um símbolo da música e da cultura caipira.

Leitura das obras

Ao observarmos o quadro *Oscar* de Almeida Júnior (figura 1), a riqueza de detalhes, a luz e as cores já são amplamente percebidas. Há uma preocupação do pintor na construção de camadas plásticas e também significativas. Se formos do primário/corpóreo ao valorativo (corpo e forma), podemos destacar a escolha das cores e o uso com base na luz (presente na obra) e nos contrastes existentes. Estando o violeiro de frente para a luz, a sombra se torna um importante elemento desta obra. Por um lado, não podemos notar detalhes laterais do rosto do personagem, mas ao mesmo tempo provoca contrastes no lenço, na barba, e ao fundo, bem como no rosto. O uso da luz é tão característico na obra de Almeida Júnior, que traz à tona os detalhes de pele, roupas, parede, e assim por diante, até mesmo na representação do desgaste das vestimentas e do instrumento musical. Pode parecer óbvio, pois sem luz não percebemos tais detalhes, mas estando Almeida

Júnior alicerçado no estilo realista, o que não significa reproduzir como uma fotografia, o seu olhar destaca pontos e elementos julgados por ele como definidores da linguagem e da mensagem a ser transmitida.

Nesta imagem disponível através de fotografia, não há definição suficiente para observarmos mais atentamente as camadas de tinta e pinceladas, o que julgo ser uma das camadas constitutivas da transição entre o primário e o valorativo. Mas mesmo assim não escapa o ar bucólico e até contemplativo que o artista deixa impresso em suas telas, especialmente às relacionadas ao tema aqui proposto. Há uma certa nostalgia neste quadro, que pode estar relacionado às músicas e serestas com acompanhamento da viola, se considerarmos a pintura de um momento musical, assim como o olhar “perdido” do violeiro direcionado à fonte de luz, provavelmente uma janela; olhar ao horizonte.

Figura 1. Almeida Júnior. *Oscar* (s.d.)



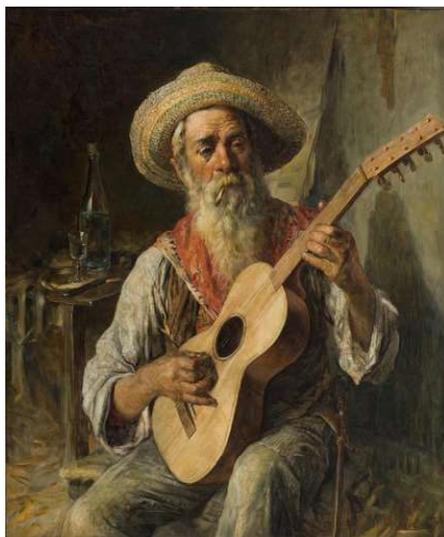
Fonte: Printertest

A ambientação rústica, a parede desgastada, fica ainda mais evidente no contraponto com a camisa branca, o que ilustra ainda mais a ação do tempo. A estratégia não é somente relatar um momento, mas construir uma narrativa com base

na observação e na vivência. Esse senso de pertencimento se transforma em lugar de fala, onde o personagem retratado, em seu momento um tanto introspectivo, se torna o porta voz de uma construção narrativa, neste caso, o caipira. Se considerarmos isso uma construção paradoxal entre a cidade e o campo, aproximações e distanciamentos, o Almeida Júnior do campo e da cidade, há traços do individual e do coletivo. Isso deixa ainda mais evidente as realidades campo e cidade em suas transformações históricas e suas interrelações. “Se considerarmos a São Paulo de fins do século XIX como uma inextrincável relação entre as temporalidades do mundo rural e urbano, esse público é e não é caipira, identifica-se e distancia-se, a um só tempo, das personagens almeidianas” (PERUTTI, 2007, pg.205).

Diferentemente da obra *O Violeiro* (1899), aqui, talvez, o som e a voz não se fazem tão presentes. Porém, mesmo não estando diretamente intrínseco, a relação com a música, mais uma vez, é mais física que formal -- a posição da mão na viola (que está quase na horizontal), o dedilhado com polegar e indicador, o desgaste do verniz da viola pelo constante atrito dos dedos, o ar despreocupado do violeiro. Há uma memória imagética nisso tudo. Ao ser acionada, a imagem do “real” passa a se fundir com a imagem/mundo paralelo, o que faz com que toda uma narrativa representativa entre passado e presente se manifeste em cada camada de tinta, sentidos das pinceladas, e assim por diante; modalizar o real como meio para significar este, ao mesmo tempo em que valores emergem do trânsito sígnico.

Figura 2. Oscar Pereira da Silva. *Violeiro Caipira* (1918)



Fonte: Acervo Itaú Cultural.

Em *Violeiro Caipira* (figura 2) de Oscar Pereira da Silva, há uma aproximação com o quadro de Almeida Júnior no sentido já exposto. Vestimentas, o cigarro, a viola, o chapéu de palha, são exatamente alguns dos principais pontos de contato com a construção imagética do caipira.

O sistema de cores aqui é mais fechado, imprimindo um ambiente mais escuro, bucólico e até mais nostálgico. A luz para vir do mesmo sentido da obra *Oscar*. Os detalhes são muitos; cordas da viola soltas na ponte no instrumento, os fios da barba, o cigarro de palha, o trançado do chapéu e a mesma escolha de faixa de cores, aliança. Também é possível observar o sentido das pinceladas, a superposição de cores na criação de camadas. O olhar, assim como em Almeida Júnior, para fora da tela, mas um pouco mais lânguido, cria um ambiente ainda mais real de um momento.

Os valores são os mesmos nas duas obras. A carga sgnica simbólica busca no imaginário do espectador a transcrição do mundo paralelo em real. Isso quer dizer que a representação do real não o seria se não houvesse uma memória social (e/ou cultural) do objeto em questão.

Não quero dizer com tudo isso que as semelhanças são no sentido de influência, o que até pode ser, mas no sentido simbólico na construção da imagem de uma cultura. Não é somente representar o real, mas narrar uma realidade em transformação contínua. Levando em consideração que Oscar Pereira só terá contato com a cultura paulistana mais tarde, sua leitura e construção imagética segue a mesma diegese alemidiana, que na verdade é uma diegese da cultura caipira, da construção simbólica do homem do campo em todos os seus aspectos e elementos representativos.

Aqui também podemos notar a viola como um dos elementos centrais da pintura. Cores e formato com mais definição, a posição estrategicamente colocada a torna o elemento mais notado depois do tocador, ou em conjunto com o violeiro. Dentro dessa leitura semiótica não há uma separação simbólica, pois a intenção do pintor é construir uma imagem culturalmente narrativa, onde o espectador possa identificar elementos característicos do caipira, a começar pelo título da obra.

Outro ponto importante é o contraste do preto no canto superior esquerdo com a luz e cores do inferior direito. Isso direciona o olhar neste sentido, passando pela viola e “iluminando-a” mais ainda, o que deixa a garrafa com líquido transparente ao fundo em um plano mais atrás da narrativa. Este é apenas um elemento da cena, mas que mesmo sem ele a imagem não perderia sua voz.

Ir do corpóreo ao valorativo nas duas obras quer dizer ir do traço ao sentimento, condicionado a uma experiência entrelaçada com a memória numa narrativa constitutiva da imagem de um Brasil sociocultural.

Concluindo

Posso, primeiramente, destacar um ponto importante que é a construção iconográfica de uma identidade almejada na transição de uma sociedade submersa na cultura arquetípica europeia. O realismo regionalista, especialmente em Almeida Júnior, é parte preponderante na construção de uma imagem identitária valorativa do ser brasileiro, sem com isso estereotipar a figura do caipira. Para isso, o uso, neste caso, da viola como elemento representativo da cultura caipira, além de vincular a viola à música caipira, consolida uma modalização do real como símbolo representativo. Ou seja, valores emergem através das modalidades, onde signos que representam o caipira se cristalizam em nossa memória imagética.

Como criadores de imaginários, Almeida Júnior e Oscar Pereira da Silva retratam o moderno e o rústico. Isso pode estar mais evidente na obra de Oscar Pereira da Silva, mas o processo transição de um passado contínuo como “solução” para uma sociedade altamente urbana, coloca lado a lado o moderno e o tradicional, alinhando iconografia (também como representação imagética) e cultura, projetando o homem do campo, neste caso, o homem paulista interiorano, como um signo representativo de uma cultura identitária. Assim, este modo de entrelaçar experiências individuais, seja através de memórias ou pertencimento, com a experiência coletiva (lugar de fala, imagética e narrativa sociocultural), pelo viés da semiótica, abrangendo também a estética da recepção, é possível dimensionar a narrativa de uma construção cultural do caipira nas obras em questão, especialmente tendo na iconografia musical um caminho para evidenciar traços identitários como uma representação imagética como um retrato étnico de identidade; representação comunal, social ou local. Desta forma, territórios simbólicos presentes nas obras fundamentam uma construção estética de possíveis idealizações de realidades.

Referências

- ALTMANN, Eliska. Sociologia, cultura e arte: um debate entre espaços e tempos. In: **Ciências Sociais Unisinos**, Rio de Janeiro, v. 54(1), p. 70-81, janeiro/abril 2018. DOI <https://doi.org/10.4013/csu.2018.54.1.07> Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/938/93860389007/html/> Acesso em: 25 jun. 2021.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia**: a história entre incertezas e inquietudes. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002a.
- _____. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés/Portugal: DIFEL, 2002b.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa: Edições 70, 2012.
- JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- _____. A História da Literatura Como Provocação à Teoria Literária. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. Yuri Lotman e a semiótica da cultura. **Revista Práxis**, Novo Hamburgo, ano 2020, v. 2, julho-diciembre, p. 63-72, 10 jul. 2021. ISSN: 1807-1112. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=525552623010>. Acesso em: 25 jun. 2021.
- LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Vol.1. Tradução Desidero Navarro. Valência: Frónesis Càtedra Universitat De València, 1996.
- MELO, Cleisson de Castro. **Saudade**: territórios para uma iconografia semio-musical. In: Anais 5o. CBIM, 2019.
- PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SÁNCHEZ, Manuel Cáceres. Iuri Mijáilovich Lotman (1922-1993): una biografía intelectual. In: LOTMAN, Iuri. **La semiosfera**. Valência: Frónesis Càtedra Universitat De València, 1996. p. 164-174.
- TARASTI, Eero. **Existential Semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- _____. “What is existential semiotics? From theory to application”. In: Eero Tarasti, Paul Forsell, and Richard Littlefield (Ed.). In: COMMUNICA-

TION: UNDERSTANDING/ MISUNDERSTANDING: PROCEEDINGS OF THE 9TH CONGRESS OF THE IASS/AIS, 09., Helsinki-Imatra, 2007. Vol 3. Anais. Helsinki: International Semiotics Institute, 2009.

_____. **Semiotics of classical music:** How Mozart, Brahms and Wagner talk to us. Berlin: De Gruyter Mouton, 2012a.

_____. **Existential semiotics and Cultural Psychology.** In: VALSINER, J. (Ed.). The Oxford Handbook of Culture and Psychology. Oxford: Oxford University Press, 2012b.

_____. **Seen und Schein:** Explorations in existential semiotics. New York: De Gruyter Mouton, 2015.