

## Uma abordagem iconográfica musical da obra *O violeiro*, de Almeida Júnior

Luciana Pereira da Costa e Silva (Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil)  
lucianapsilva09@gmail.com

Luciane Viana Barros Páscoa Silva (Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil)  
luciane.pascoa@gmail.com

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo interpretar a obra *O Violeiro*, do pintor brasileiro Almeida Júnior, pelo viés da iconografia musical. A fundamentação teórica está contida na abordagem proposta pelo crítico e historiador de arte Erwin Panofsky, que divide a análise de obras imagéticas em três partes principais: a pré-iconográfica, iconográfica e iconológica. De acordo com essa proposta serão descritos os aspectos formais da obra como: personagens, disposição dos elementos na cena, cores e formas. Como elemento iconográfico musical, será pontuado de forma panorâmica o uso do cordofone viola na música brasileira, desde os tempos de colonização até o século XIX, enfatizando também o teor nostálgico contido nas canções acompanhadas por esse instrumento.

**Palavras-chave:** Iconografia musical; Almeida Júnior; viola.

A iconographic music approach of the painting *Violeiro* by the artist Almeida Júnior

**Abstract:** This work aims to interpret the work *Violeiro* of the Brazilian painter Almeida Júnior for the bias of musical iconography. The theoretical basis is contained in the approach proposed by the critic and art historian Erwin Panofsky, who divides the analysis of imagery works in three main parts: the pre-iconographic, iconographic and iconological. According to this proposal will be described the formal aspects of the work such as characters, arrangement of elements in the scene, colors and shapes. As a musical iconographic element, the use of the viola chordophone in Brazilian music will be punctuated in a panoramic way, since the times of colonization until the nineteenth century, also emphasizing the nostalgic content contained in the songs accompanied by this instrument.

**Keywords:** Musical Iconography; Almeida Junior; viola.

### Introdução

A Iconografia musical é considerada uma das ramificações da Musicologia por tratar de um objeto de pesquisa imagético, que possui em seu conteúdo elementos da linguagem musical. Esta área da ciência, ainda a despontar em termos de sistematização, é relevante no trato de pesquisas que tem como fonte primária a imagem, imbuída de um conteúdo musical. Através do contato e da análise de obras dessa alçada, podem-se encontrar diversas informações inerentes à mesma, como o período histórico, a mentalidade da época, a estética e a prática musical. Estas informações são de grande utilidade para os estudiosos e praticantes da música, uma vez que uma boa interpretação está pautada no conhecimento extrínseco e intrínseco da obra a ser executada. Sintetizando a opinião de outros teóricos acerca da natureza da iconografia musical, o pesquisador Silva Filho (2013, p. 13) afirma:

[...] Iconografia Musical não se restringe à mera identificação dos instrumentos nas obras, mas também às condições de performance, ambiente acústico, função social da música e detalhes organológicos; oferecendo dados que auxiliam e enriquecem o conhecimento sobre os compositores e o meio no qual trabalharam, trazendo também, mais que outros veículos de Informações, a atmosfera social e intelectual da época em que se situaram as obras e constituindo, enfim, um importante documento da história cultural [...].

Grande parte das pesquisas voltadas para os estudos iconográficos se apropria dos pressupostos estabelecidos pelo crítico e historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968).

A abordagem analítica de uma imagem, segundo este teórico, compreende três níveis: Pré-iconográfica, Iconográfica e Iconológica. A primeira diz respeito à análise estritamente formal do objeto (tema primário ou natural). A segunda remete a alegorias ou histórias (tema secundário ou convencional). A terceira busca os valores externos à obra (âmbito social, político, histórico etc.); isso compreenderia o significado intrínseco do objeto em análise. Panofsky (1991, p. 54) descreve sua teoria:

Assim concebo a iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar [...] Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.

Embora se utilize o termo iconografia musical para designar pesquisas deste cunho, isto não quer dizer que a abordagem esteja contida somente em aspectos primários ou secundários da obra. Os três níveis são levados em consideração. Ou seja, além dos aspectos formais da obra e sua relação com outros elementos, serão ressaltados também os aspectos mais intrínsecos, como os sintomas culturais inerentes ao objeto em estudo. Para análise da obra *O Violeiro*, de Almeida Júnior, segue-se o estudo dos aspectos formais da obra como personagens, formas, cores, temática, estilo artístico. Em relação aos aspectos secundários será feita uma abordagem do instrumento viola, que pode ser considerado um dos ícones de acompanhamento de canções tanto religiosas como profanas no que remete aos primeiros anos de colonização do Brasil, sendo seu uso perpetuado como um dos principais instrumentos populares, utilizado com frequência por profissionais e diletantes. No que concerne à descrição dos aspectos mais intrínsecos à obra, é pertinente relacionar o teor nostálgico contido nas canções brasileiras, principalmente aquelas tocadas à viola, à vida do artista que morre assassinado pelo marido da amante. Logo, serão ressaltados os aspectos ontológicos da obra, como mentalidade da época, momento histórico e social, acontecimentos na vida do artista que possam ter interferido na obra, correspondendo assim ao nível iconológico.

### **O *Violeiro* de Almeida Júnior**

José Ferraz Almeida Júnior nasceu no dia oito de maio de 1850, na cidade interiorana de Itu/São Paulo, e faleceu no dia treze de novembro de 1899, em Piracicaba/São Paulo. Filho dos fazendeiros José Ferraz de Almeida (?-1898) e Anna Cândida do Amaral Souza (1822-1880), viveu sua infância em um ambiente campestre onde absorveu os costumes e características do homem caipira. Desde criança, já apresentava habilidades artísticas para o desenho e a música. Entretanto, só aos 19 anos, ajudado pelo padre Miguel Corrêa Pacheco (fl. 1869) e outros colaboradores, viajou para o Rio de Janeiro para estudar na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). Desta forma, teve uma formação acadêmica norteada pela influência francesa, uma vez que a AIBA foi fundada em 1816 pela Missão Francesa no Brasil, na época de D. João VI (1767-1826). Foi retratista e professor de desenho no interior de São Paulo. Obteve o prestígio de D. Pedro II (1825-1891), do qual ganhou uma bolsa para estudar na École National Supérieure des Beaux-Arts, em Paris, entre 1876 e 1882. Seu principal professor foi Alexandre Cabanel (1823-1889), considerado maior inimigo dos impressionistas. Este colaborou para consolidar no artista os preceitos aprendidos na AIBA. Sendo assim, Almeida Júnior teve uma formação neoclássica. Sua contribuição estética de viés realista social foi projetar em suas obras aspectos culturais inerentes ao homem interiorano.

Embora tenha chegado a Paris no momento de efervescência da pintura impressionista, não seguiu essa tendência vanguardista. Pode-se dizer que ao retornar para o Brasil, há uma exploração dos efeitos de luz em seus quadros, porém prevaleceu a tendência realista. Retratar a vida simples do homem do campo não era práxis do academicismo. Almeida Júnior, assim como o pintor francês Gustave Courbet (1819-1877) e o pintor português José Malhã, tinham esse ponto em comum. Nos relatos de Gompertz (2013, p. 39-41), há uma descrição dessa impopularidade do pintor Courbet em meio aos academicistas, por ressaltar em suas obras temas considerados vulgares e rudes.

Almeida Júnior destacou-se, principalmente, ao compor obras como *Caipiras Negaceando* (1888), *Caipira Picando Fumo* (1893), *Amolação Interrompida* (1894), *Apertando o Lombinho* (1895) e *Violeiro* (1899). Nestas obras, é factível o desejo do artista em retratar o cotidiano do homem interiorano de forma realista, sem ridicularizá-lo, mas mostrando a simplicidade e a pureza inerente ao homem do campo. Não há relatos que descrevam a intenção do artista em ser um revolucionário. Apesar das inovações na temática de suas obras e na inserção de mais luminosidade, o artista não abandonou as lições formais de desenho e composição geométrica. Sobretudo pelo fato de destacar temas regionalistas em sua pintura, pode-se dizer que este abre precedentes para os futuros artistas modernos atrelados a tendências nacionalistas. Segundo Silva (2013, p. 102), o pintor Almeida Júnior foi o único pintor nacional que retratou a história do caipira do interior de São Paulo no século XIX. Ele pinta o homem ligado a terra, o caboclo em oposição ao homem da cidade grande. Para Migliaccio, o camponês de Almeida Júnior não era um herói:

Cansado de abater troncos, de domar a floresta, ele se apresenta sentado numa pedra, fumando o forte tabaco em um cigarro feito de palha de milho, com ar esperto e tranquilo de quem está desfrutando um prazer animal. É o primeiro de uma série de caboclos pouco heroicos, flagrados em seus gestos diários, naquele pouco de sombra em que, sob um céu imóvel, buscaram refúgio da luz incandescente do sol tropical. [...] os quadros de Almeida Júnior surpreendem nos gestos e olhares, a desconfiança, a surpresa, a ironia, a indolência típica da esperteza do caráter camponês. (2014, p. 26-27)



**Figura 1:** *O Violeiro*

Almeida Júnior, *O Violeiro*, 1889, óleo sobre tela, 141 x172cm, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Fonte: Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra980/o-violeiro>>. Acesso em: 25 de fev. 2018.

*O Violeiro* (óleo sobre tela, 141x172 cm) foi pintado pelo artista em 1899 e encontra-se na Pinacoteca de São Paulo. Este quadro foi exposto pela primeira vez na 6ª Exposição Geral da Escola de Belas Artes (Rio de Janeiro) e depois no ateliê do próprio artista em São Paulo.

A obra em estudo apresenta dois personagens que aparecem em primeiro plano: o violeiro e a dileitante cantora. No segundo plano observa-se uma janela de uma casa simples. O homem encontra-se sentado de forma horizontal do lado esquerdo da janela com uma viola em mãos. Parece tanger o instrumento e acompanhar uma canção mais popular. Veste camisa xadrez, calça clara, chapéu escuro aparentemente confeccionado com um tecido mais maleável, dobrável. Ele tem aparência de um homem simples, interiorano, com mais de trinta anos. Os traços realistas vistos no rosto e nas mãos dele são evidentes, e ressaltam a vida simples e a fadiga por conta da labuta do dia a dia. A mulher encontra-se de pé do lado de fora da janela à direita do tocador de viola. Ela veste camisa de manga comprida vermelha com detalhes em branco, uma saia de cor aparentemente cinza e um lenço no pescoço. Seu cabelo está amarrado e aparenta ter mais de 30 anos também. Sua postura é de quem canta de forma bem descontraída uma canção popular. Ela segura o lenço que envolve o pescoço com as duas mãos e abre a boca levemente não mostrando esforço para entoar a melodia. No segundo plano observa-se a janela retangular de madeira, pregada em uma parede bem rústica, feita de taipa. No interior da janela não há iluminação. A luz está em evidência no ambiente externo e realça as figuras principais desta obra.

A viola é o instrumento musical utilizado pelo violeiro para acompanhar a dileitante que entoa uma canção. “Este instrumento musical faz parte da família das guitarras, portanto um cordofone com extensão de braço”, afirma Nogueira (2008, p. 16). O mesmo recebeu vários sobrenomes em conformidade com as regiões onde era executado, com o processo de construção e estilo de tocar. Segundo a mesma autora:

O termo designativo viola caipira ou sertaneja não está catalogado em tratados internacionais de organologia. Os instrumentos aqui em uso derivam das violas portuguesas de Amarate, Beira alta, Beira litoral, Braga, Minho, Guimarães, Beja e outros mais identificados por Oliveira, sem acréscimos de quaisquer características relevantes que já não tivessem por lá. Podemos nomear uma única exceção à viola de cocho, não catalogada por Oliveira em Portugal e difundida na região do pantanal Mato-Grossense. (p. 4).

Quanto à origem deste instrumento estima-se que o seu mais antigo ancestral é o alaúde renascentista utilizado na Península Ibérica. Entre tantos povos que passaram por essa região destacam-se os árabes, os maiores responsáveis pela inserção de instrumentos de cordas dedilhadas. Partindo do alaúde surgem as *vihuelas* na Espanha e as violas de mão em Portugal, onde o instrumento passou por modificações de acordo com as regiões. Segundo Tinhorão (2010), as variações se davam no tamanho, forma e números de cordas.

Segundo revelam os modernos estudos na área da musicologia, principalmente quando examinam características de construção dos instrumentos cordofones e suas afinações, a velha guitarra latina dos antigos trovadores do século XIII ter-se-ia transformado pela virada dos séculos XIV-XV na vihuela espanhola, que era afinal a mesma viola usada em Portugal por tocadores palacianos ilustres como Garcia de Resende, com suas seis ordens de cordas próprias para execução ponteada ou dedilhada, que fazia supor para seu uso um estudo de música mais aprimorado. Pois ao lado desta – e já como a anunciar uma extensão ao campo da música instrumental, da diversificação promovida na sociedade urbana pela divisão do trabalho –, apareceriam então as violas mais simples, chamadas às vezes de guitarra, menores no tamanho e com número de cordas reduzido geralmente a quatro ordens, e que qualquer curioso possuidor de bom ouvido podia tocar de golpe ou de rasgado, suprimindo a falta de recursos técnicos com o ritmo da mão direita. (p. 27-28).



Estudar a inserção desse instrumento no Brasil e sua relação com a execução de canções é pertinente, uma vez que o mesmo foi utilizado desde os primeiros séculos de colonização como principal instrumento de acompanhamento do canto, e na contemporaneidade ainda encontra adeptos principalmente na região Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, evidenciando o que se cristalizou como moda caipira.

A viola chega ao Brasil por intermédio dos portugueses. Os padres jesuítas utilizavam a música e o teatro como linguagem de ensino para alcançar os nativos com a mensagem cristã. As cerimônias religiosas continham elementos da liturgia portuguesa mesclados com elementos da cultura indígena. As procissões continham tanto elementos cristalizados, como os hinos e o cantochão, quanto os elementos populares, como as danças e os cantos coletivos. Além dos padres jesuítas tem-se também a participação dos tropeiros e dos bandeirantes que adentraram no território brasileiro levando a moda de acompanhar canções à viola. Tinhorão (2010, p. 46) descreve o uso da viola em cerimônias litúrgicas:

A mais antiga referência expressa a versos cantados pelo personagem de uma comédia encenada em 1580 ou 1581 na matriz de Olinda, por ocasião da festa do Santíssimo Sacramento, aparece nas denúncias de Pernambuco, de 1593, confirmando desde logo a ligação da viola com a canção citadina.

No século XVII, Gregório de Matos Guerra (1636-1695) é um dos importantes nomes no que se refere ao uso deste cordofone para o acompanhamento de versos e canções no recôncavo baiano. Ele reproduziu a tradição dos trovadores quinhentistas, que tocavam músicas românticas acompanhadas à viola. O poeta músico utilizava glosas, cantigas, coplas e cançonetas para tratar de temas variados. Abordava situações do cotidiano, romances, despedidas amorosas, críticas à vida das camadas da elite branca, usando sempre a forma satírica para manifestar suas intenções. Quanto a estas afirmações, Albin (2003, p. 18) relata:

Um dos mais remotos registros de canto popular é do grande poeta satírico Gregório de Matos Guerra, *O Bôca do inferno*, que, mesmo já velhote, tentava seduzir as escravas mais apetitosas do Recôncavo Baiano, cantando versos frascários ao som de uma viola de arame.

O lundu, oriundo de danças africanas, também passou a ser praticado no Brasil por volta do século XVIII. Rotulado de indecoroso por conta dos movimentos sensuais executados na dança pelos escravos negros, cristalizou-se como um gênero musical praticado no Brasil tanto por populares quanto por músicos profissionais com acompanhamento à viola. Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) também foi um intérprete de modinhas e lundus. Músico, tocador de viola nascido no Brasil, fez sucesso em Portugal encantando a corte portuguesa com versos satíricos e maliciosos. (ALBIN, 2003, p. 21).

A modinha também foi um gênero difundido tanto nos palacetes quanto em meio às camadas mais populares. Caracterizado pelos compassos quebrados, letras que enalteciam o amor carnal, foi considerado o pecado das orelhas, sendo proibido de ser executado em alguns momentos por ameaçar a boa ordem da sociedade. Com a influência da ópera italiana, as modinhas e os lundus passaram a ser estudados e escritos por compositores profissionais, o que ocasionou a italianização do gênero. Segundo Tinhorão (2010, p. 125-126):

No Brasil, a consequência dessa eruditização da modinha e do próprio lundu (que em certas peças compostas ou harmonizadas por mestres contrapontistas quase não mais permitia diferenciar um gênero de outro) iria levar, a partir do século XIX, a uma curiosa evolução: a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas, (onde em meados de oitocentos o piano romântico desbancaria o cravo clássico), e as das violas populares –

logo dos violões de rua – transforma-se-iam, respectivamente, em canções de seresta (a modinha) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório dos palhaços de circo (o lundu).

No século XIX, com a chegada da família real ao Brasil, Dom João VI instituiu no Rio de Janeiro a criação da Capela e da Câmara Real do Teatro São João, além da contratação de vários músicos europeus. O interessante é que os lundus e as modinhas eram praticados tanto nas apresentações da corte quanto por populares. Sobre isso o musicólogo Alberto Pacheco (2009, p. 65) descreve:

Paralelamente a esta produção vocal de origem mais “erudita”, temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes. Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão quer no dos diletantes. Da mesma forma, tanto amadores e populares, quanto compositores profissionais compuseram estes gêneros tão presentes na vida musical carioca oitocentista e vários memorialistas descreveram a riqueza e a qualidade desse repertório.

Contextualizando o estado da música na segunda metade do século XIX, tem-se a prática e a apreciação da música mais erudita, como óperas e operetas pelas elites sociais da época, acompanhadas ao piano e outros instrumentos de concerto, enquanto nas camadas mais baixas da sociedade, compreendidas por negros e mestiços, cantava-se canções mais populares, acompanhadas por palmas e viola, e na classe média em formação no segundo império ouviam-se gêneros europeus de salão, como a polca, valsa, mazurca etc. (ALBIN, 2003, p. 38).

Enquanto o piano tornou-se um dos principais instrumentos para o acompanhamento de músicas de concerto, a viola continuou sendo usada principalmente nas áreas interioranas. As pessoas de menor posse não tinham condições de ter um instrumento tão dispendioso como o piano, comparado ao valor de uma viola. À medida que nas áreas urbanas prevaleceu a inserção de novos instrumentos como o piano e o violão, na área rural consolidou-se a moda de tocar canções acompanhadas da viola. No sudeste do Brasil, por influência dos desbravadores bandeirantes, a cultura musical dos chamados caipiras é imbuída dessa simplicidade e da tradição de se acompanhar canções a base desse instrumento. Silva (2013, p. 25-26) descreve os costumes e a prática musical característicos da região interiorana em que viveu Almeida Júnior:

Nos finais de tarde, era hábito que os meninos escutassem ao pé do fogo variados *causos* de caipira e caboclos, com histórias fantásticas de sacis, caiporas, curupiras, lobisomens etc. A vida na roça paulista de então corria assim, ao som das antigas músicas sertanejas, representadas pelas modas da viola, com letras românticas e melodias tristes criadas no ambiente das senzalas e taperas [...] Nas tulhas e paiós de milho – sempre enfeitados com bandeirolas coloridas e flores de papel – se instalavam os salões para os bailes animados pelos sanfoneiros e violeiros. Tocavam mazurcas, polcas, valsas e quadrilhas [...].

Pelo fato de Almeida Júnior ter nascido na região interiorana de São Paulo, teve a oportunidade de vivenciar e se apropriar de costumes do homem caipira. Foi inspirado nesse ambiente que Almeida Júnior pintou seus quadros, evidenciando esta forma rústica, descontraída e realista da vida do povo interiorano. Machado Neto (2015, p. 154), descrevendo acerca da figura do caipira, ressalta a provável intenção do artista em retratar um ambiente mais bucólico, contemplativo, simples e brejeiro, a despeito da agitação trazida pela industrialização nos grandes centros urbanos.

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!

As canções brasileiras possuem em sua natureza uma característica nostálgica e saudosista advinda das modinhas. Cantar as condolências do amor que não se consumou é característico das canções desde os tempos passados e se prologa até a contemporaneidade. O Romantismo no Brasil só reforçou a dicotomia do amor que sofre e se alegra, do prazer e desprazer. *O Violeiro*, de Almeida Júnior, é uma obra que traduz esse ambiente musical de canções domésticas, brejeiras, nostálgicas. É pertinente enfatizar que o ano em que é pintado *O Violeiro* corresponde ao mesmo ano da morte do artista. Este incidente ocorreu em Piracicaba, onde Almeida Júnior foi assassinado por se envolver em uma relação amorosa ilícita. Tal relação foi a causa do artista ter sido apunhalado publicamente pelo marido da mulher amada.

Maria Laura do Amaral Gurgel (1871-1913) manteve um relacionamento extraconjugal com Almeida Júnior por cerca de dez anos. O registro dessa relação é comprovado por meio de cartas de amor que ela escrevia para seu amante assinando como 666. Nestas cartas, além de falar sobre seu amor por Almeida Júnior, retratava o seu desamor pelo marido Juca Sampaio (?-1930), assassino do artista. Sobre isso, Silva (2013, p. 129) transcreve: “Na companhia desse cousa atoa eu não quero [...] me faz sofrer ver esse sujo entregar tudo, eu sinto mais ver o J. do que essa peste porque não desejo mesmo viver dos meios dele, se eu pudesse fugir do mesmo ar que ele respira seria felicidade”.

O interessante é que havia uma relação amigável entre Almeida Júnior e Juca Sampaio, a ponto de frequentarem as casas uns dos outros, e manterem contato constante. Talvez por isso a decepção tenha sido letal e desencadeadora do assassinato. Almeida Júnior guardava as cartas em sua casa, e estas se tornaram a prova da traição. Juca Sampaio, ao se deparar com as cartas e reconhecer a letra da esposa, maquinou o brutal assassinato do artista.

Almeida Júnior, além de artista plástico era um praticante e apreciador de canções brasileiras. Associou-se ao clube Haydn em São Paulo, um lugar de renome no que diz respeito à prática e divulgação da música erudita. O interessante é que o artista optou por utilizar como temática em seu quadro *O Violeiro* uma prática mais popular das canções brasileiras do que mostrar um ambiente mais formal onde se praticava música de concerto. Quanto ao contato do artista com a linguagem musical, descreve Silva (2013, p. 97):

Almeida Júnior apreciava música. Não só era um bom pianista, ágil e expressivo, como compunha valsas e canções brasileiras, chegando a divulgar entre os amigos que fez na França algumas composições nacionais. Em uma das cartas que lhe mandou, a amante Laura do Amaral Gurgel faz alusão à sua veia de compositor [...] “Não pude conter as lágrimas; passei pelo sono enquanto esperava o jantar, sonhei com aquela linda mazurca, composição sua, acordei chorando, chamei Nhandina e contei-lhe meu sonho”.

Essa dualidade do amor e do ódio, do prazer de amar e desprazer de não consolidar o amor, certamente foi o conflito existencial de Maria Laura e Almeida Júnior. Enquanto ela expressava sua dor através das cartas, o artista exprimia seus sentimentos e anseios na tela de sua pintura. *O Violeiro* foi pintado na Fazenda do Pimenta, próximo à cidade de Itu. Esta propriedade pertencia a Juca Sampaio, marido de Maria Laura, onde Almeida Júnior costumava se hospedar, pois era tido como membro da família. Certamente o lugar, as circunstâncias, as lembranças evocaram em Almeida Júnior a cena descrita no quadro: um

violeiro acompanhando uma diletante que entoa canções seresteiras que enaltecem o amor não consumado. Fazendo conjecturas, o semblante triste e cansado do músico que aparece no quadro, pode estar relacionado ao conflito existencial do próprio artista. É possível que Almeida Júnior, ao pintar aquela cena musical, estava fazendo alusões ao som nostálgico das canções de serestas acompanhadas à viola, e enaltecidas de histórias românticas que descrevem as condolências do amor.

Almeida Júnior não esperava morrer tão tragicamente em 1899, ano em que pintou *O Violeiro*. Na época as pessoas esperavam o fim do mundo, segundo a previsão de estudiosos, pela queda de um meteoro, no entanto, o fim chegou para o artista de outro jeito. Juca Sampaio, ao descobrir a traição através das cartas da esposa, foi ao encontro da vítima e na frente de sua família e de outras testemunhas apunhalou o artista que veio a óbito logo depois. Uma cena trágica e triste. Cena talvez premeditada no quadro *Saudade* (1899), em que Rita de Paula Ybarra, mulher com quem o artista conviveu na época, aparece com roupas de luto, chorando, olhando para uma carta. Para Migliaccio (2014), Almeida Júnior foi o primeiro a introduzir no Brasil o ideal do artista *dandy*, que no interior de seu ateliê, libera-se da vulgaridade do ambiente que o circunda, pois era o lugar onde poderia se dedicar às paixões mais sinceras: a mulher, a pintura, a música. O ambiente do ateliê como espaço de liberdade e fruição está presente em várias obras do artista, tais como *O descanso da modelo* (1882) e *O importuno* (1898), esta última até parece prenunciar o seu trágico fim.

Almeida Júnior deixou em sua obra um cabedal de informações acerca da vida e da cultura do homem do campo. Por partilhar das agruras e felicidades do caipira, pôde descrever em suas telas aquilo que lhe era considerado peculiar. A respeito das raízes estabelecidas pelo academicismo da época, que não aprovava a representação de pessoas e coisas simples, ele tornou-se um artista peculiar por retratar elementos regionalistas ainda no século XIX. Assim como Antônio Carlos Gomes destacou-se como um dos precursores no processo de construção da música nacional brasileira, Almeida Júnior ensaia os primeiros passos dessa vertente nas artes visuais.

### Considerações finais

O quadro *O Violeiro*, de Almeida Júnior, destaca-se como uma obra de cunho regionalista e de relevante significado em termos iconográficos musicais. É possível fazer diversas leituras no âmbito histórico, social e cultural. Além dos aspectos formais que transcrevem o cotidiano do homem interiorano, seus costumes e suas vivências, é possível refletir sobre o uso do cordofone viola como instrumento de acompanhamento da música urbana e rural. A postura realista dos personagens da obra reflete um *locus* brejeiro e nostálgico de quem deseja executar uma canção por prazer, para vivenciar aquele momento peculiar. O uso de personagens caipiras evidencia a preocupação do artista em retratar esse aspecto simplório das pessoas que vivem na zona rural, cristalizando um tipo característico de cidadão brasileiro em meio a uma nação híbrida, repleta de pessoas com características e costumes diferentes. Em termos retóricos, a antítese ou *confutatio* transcrita na obra imagética encontra-se na figura do violeiro que apesar de possuir a habilidade de tocar, apresenta-se com um semblante triste e cansado. Especula-se que talvez Almeida Júnior tenha posto seu próprio conflito existencial em evidência na figura do violeiro, uma vez que mantinha um sentimento amoroso por uma jovem casada e não podia consolidar o mesmo por conta do compromisso da amada com o marido.

No âmbito de execução de canções brasileiras, é possível refletir que a moda da viola cristalizou-se na região sudeste e Centro-Oeste do Brasil, dividindo espaço com o que se



denomina música sertaneja. Com o advento da modernidade e da valorização dos meios de produção, a indústria cultural comanda o lançamento de novos artistas nessa vertente. Porém, a música de raiz ainda é cultivada, apesar da sobreposição imposta pelos meios de comunicação ainda é possível encontrar em sua forma mais pura a música caipira, que guarda em sua natureza o acompanhamento da viola.

## Referências

ALBIN, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB. A História de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ALMEIDA JÚNIOR. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18736/almeida-junior>>. Acesso em: 24 fev. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

GOMPERTZ, Will. *Isso é Arte? 150 anos de Arte Moderna do Impressionismo até hoje*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MACHADO NETO, Diósnio. As imagens do músico caipira: ideias topificadas e tropificadas na consubstanciação de uma referência cultural paulista. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 3., 2015, Bahia. *Anais...* Bahia: Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil, 2015.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKY, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes/Editora SESC São Paulo, 2014. p. 174-231.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A Viola con anima: uma construção simbólica*. 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PACHECO, Alberto. *Castrati e outros Virtuoses: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SILVA, Domício Pacheco. *A morte no fim do mundo: a história do pintor Almeida Júnior*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

SILVA FILHO, Wellington Mendes da. *Iconografia Musical da sala do capítulo do Convento da ordem Primeira de São Francisco em Salvador — Bahia*. 2013. Tese (Doutorado) - Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

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

---

**Luciana Pereira da Costa e Silva:** Mestra em Letras e Artes; Especialista em Psicopedagogia; Graduada em Licenciatura em Música com Habilitação em Canto pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Professora da disciplina de Artes pela Secretaria Municipal de Educação (SEMED – Manaus/AM).

---

**Luciane Viana Barros Páscoa:** Doutora em História Cultural pela Universidade do Porto; Mestra em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Graduada em Artes Plásticas e Música (Licenciatura) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita. Professora Adjunta da Universidade do Estado do Amazonas.

---