

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O UNIVERSAL, O LOCAL E A MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA DE PEDRO  
WEINGÄRTNER (1853-1929)**

LUCAS GIEHL MOLINA

PORTO ALEGRE, 2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O UNIVERSAL, O LOCAL E A MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA DE PEDRO  
WEINGÄRTNER (1853-1929)**

LUCAS GIEHL MOLINA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini.

PORTO ALEGRE, 2014

Lucas Giehl Molina

**O UNIVERSAL, O LOCAL E A MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA DE PEDRO  
WEINGÄRTNER (1853-1929)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini.

Aprovado em:

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini (orientador) – UFRGS

---

Prof. Dr. Éder da Silveira – UFCSPA

---

Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS

---

Prof. Dr. José Rivair Macedo – UFRGS

PORTO ALEGRE, 2014



## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, José Augusto Costa Avancini, por me acompanhar durante toda a trajetória de pesquisa com sabedoria e humanidade.

Aos professores Francisco Marshall e Caleb Faria Alves pelas sugestões que fizeram durante a pesquisa, aos professores do Departamento de História e ao PPG-História UFRGS.

Aos integrantes da banca avaliadora por me propiciarem esta oportunidade de aprendizado.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Capes e aos sistemas e instituições que incentivaram a produção desta pesquisa.

Ao colega Cydne Losekann pelo apoio, companheirismo e lealdade do início ao fim, e aos demais colegas pela companhia e pelo esforço em crescermos juntos durante as aulas.

Aos meus alunos e alunas por me inspirarem através de seu interesse pela História e me motivarem a aprender mais.

À minha família por tudo.

*Naturalmente que tudo isso era muito precário, mas quando a tinta começasse a craquelar e o pano se desfiasse, ele já estaria morto. E tudo seria atribuído ao tempo. Tempus edax rerum, ele sabia das Metamorfoses. De resto, ninguém teria visto algo melhor aqui no Rio Grande, terra tão inculta e provisória.*

*E para demarcar sua nova existência, libertou-se de Il Libro dell'Arte, jogando-o num arroio de águas confusas: "Vai-te, petulante, que não tens nenhum valor nesta parte do mundo".*

Luiz Antonio de Assis Brasil (*O Pintor de Retratos*)

## RESUMO

Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um pintor brasileiro. Sua arte figurativa, realista e acadêmica retratou temas bastante diferentes: tanto paisagens e costumes de camponeses e imigrantes no jovem Rio Grande do Sul quanto a mitologia greco-romana, parte dos cânones temáticos da Europa no século XIX. O artista pintou do agricultor pobre ao presidente da província, havendo em sua arte diversa uma homogeneidade pictórica: o estilo acadêmico herdado do Velho Mundo e aprendido com o mestre William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) em Paris. Pedro Weingärtner viveu entre o Brasil e a Europa representando as diferenças entre os dois continentes. Como se articula essa complexidade da obra de Weingärtner entre o *local* e o *universal*? Qual é o peso da cultura europeia em sua arte como *memória cultural*, e o quanto dela também o artista produziu, principalmente em relação à figura do imigrante alemão? São essas as questões que esta dissertação procura responder.

**Palavras-chave:** História Cultural; História da Arte; Academismo; Arte Brasileira; Pedro Weingärtner

## ABSTRACT

Pedro Weingärtner (1853-1929) was a Brazilian painter. His figurative, realistic and academic art portrayed rather different themes: landscapes and customs of peasants and immigrants in Rio Grande do Sul as well as Greco-Roman mythology, part of 19th century European canons. The artist painted from the poor farmer to the president of the province, having in his diverse art one homogeneous pictorial aspect: the academic style inherited from the Old World and learned from the master William-Adolphe Bouguereau (1825-1905) in Paris. Pedro Weingärtner lived between Brazil and Europe representing the differences between both continents. How is this complexity between *local* and *universal* articulated in his work? What is the weight of European art as cultural memory in his art, and how much of it did the artist produce himself, especially relative to the image of the German immigrant? These are the questions that this dissertation tries to answer.

**Keywords:** Cultural History; Art History; Academic art; Brazilian art; Pedro Weingärtner



## SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	9
INTRODUÇÃO .....	10
1. PEDRO WEINGÄRTNER E SEU CONTEXTO HISTÓRICO .....	24
1.1 Academismo e Modernismo.....	24
1.2 História e memória: o conceito de memória cultural .....	29
1.3 A carreira de Pedro Weingärtner do Brasil à Europa e sua inserção na arte acadêmica.....	33
2 A OBRA DE PEDRO WEINGÄRTNER .....	41
2.1 Pintura de Gênero na Obra de Weingärtner.....	41
2.2 Chegou Tarde (1890).....	45
2.3 Cena de Guerra (1894) .....	50
2.4 Tempora Mutantur (1898) .....	57
2.5 Rodeio (1908).....	63
2.6 La faiseuse d'anges (1908).....	65
3 MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA DE PEDRO WEINGÄRTNER .....	73
3.1 Classicismo e Neopaganismo .....	73
3.2 A Modernidade em Weingärtner.....	84
3.3 Tempo e Trabalho .....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	103
ANEXOS.....	109
Cronologia da vida de Pedro Weingärtner e Lista de Obras .....	109
Reproduções de Obras de Pedro Weingärtner .....	113

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Pedro Weingärtner. <i>Julio de Castilhos, Presidente Constituinte do RGS, 1905</i> (Roma).....	39
Ilustração 2 – Pedro Weingärtner. <i>Chegou tarde, 1890</i> .....	45
Ilustração 3 – <i>Casamento de conveniência, 1909</i> (Roma).....	48
Ilustração 4 – Pedro Weingärtner. <i>Cena de Guerra, 1894</i> . ....	50
Ilustração 5 – Pedro Weingärtner. <i>A derrubada, 1894</i> . ....	52
Ilustração 6 – William Etty. <i>Britomart Redeems Faire Amoret, 1833</i> .....	54
Ilustração 7 – John Everett Millais. <i>The Knight Errant, 1870</i> . ....	55
Ilustração 8 – Edward Poynter. <i>Andromeda, 1869</i> .....	55
Ilustração 9 – Pedro Weingärtner. <i>Tempora Mutantur, 1898</i> (Roma).....	57
Ilustração 10 – Análise da composição de <i>Tempora Mutantur</i> . ....	61
Ilustração 11 – Pedro Weingärtner. <i>Rodeio, 1908</i> (Roma).....	63
Ilustração 12 – Pedro Weingärtner. <i>La faiseuse d’anges</i> (tríptico), 1908 (Roma). ....	65
Ilustração 13 – Análise do 1º quadro do tríptico <i>La Faiseuse d’Anges</i> .....	67
Ilustração 14 – Análise do 2º quadro do tríptico <i>La Faiseuse d’Anges</i> .....	68
Ilustração 15 – Análise do 3º quadro do tríptico <i>La Faiseuse d’Anges</i> .....	69
Ilustração 16 – Pedro Weingärtner. <i>Julgamento de Páris, sem data</i> . ....	74
Ilustração 17 – Lawrence Alma-Tadema. <i>A Favourite Custom, 1909</i> . ....	78
Ilustração 18 - Paul-Joseph Jamin. <i>Le Brenn et sa part de boutin, 1893</i> . ....	80
Ilustração 19 – Pedro Weingärtner. <i>Ninfas surpreendidas, 1908</i> (Roma).....	81
Ilustração 20 – Pedro Weingärtner. <i>Banho em Pompeia, 1897</i> (Roma).....	82
Ilustração 21 – Pedro Weingärtner. <i>Dafne e Cloé, sem data</i> . ....	83
Ilustração 22 – Pedro Weingärtner. <i>Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma, 1890</i> .....	88
Ilustração 23 – Pedro Weingärtner. <i>As Três fases da Vida, 1919</i> . ....	91
Ilustração 24 – Pedro Weingärtner. <i>Velhice e Juventude, 1916</i> .....	92
Ilustração 25 – Pedro Weingärtner. <i>No Penhor, 1907</i> (Roma).....	93

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação propõe o estudo da obra do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929), considerando a dialética entre o universal e o local bem como o papel da memória cultural em sua arte. Analisamos estes aspectos em uma seleção de suas obras. Para tanto, pesquisamos fontes visuais – obras de Weingärtner e de outros artistas correlatos – e fontes escritas, principalmente cartas do pintor, além de outras pesquisas sobre o assunto. Nesta introdução apresentamos o objeto de pesquisa e a interrogação proposta sobre essas fontes, além de uma revisão bibliográfica dos estudos sobre Weingärtner.

Pedro Weingärtner nasceu em Porto Alegre em 1853 e morreu em 26 de dezembro de 1929 na mesma cidade. O artista alcançou grande sucesso como pintor no Rio Grande do Sul, tendo também projeção nacional e internacional, sendo considerado por Athos Damasceno “o nome de maior relevância e prestígio nas artes plásticas do Rio Grande do Sul, na última vintena do século passado e o primeiro quartel deste” (DAMASCENO, 1971, p. 196).

Faremos um breve acompanhamento da carreira de Weingärtner, desde seu aprendizado inicial com seus familiares até o final de sua vida, no sentido de expor aqui sua trajetória geral para então focarmos nos aspectos centrais para essa pesquisa.

De acordo com Athos Damasceno, Pedro Weingärtner inicialmente aprendeu arte em um ambiente familiar: através de seu pai, Inácio Weingärtner, e de seu irmão, Inácio Weingärtner Junior. Também estudou com o pintor Delfim da Câmara durante um curto período de tempo. Weingärtner trabalhou como comerciante até sua vida adulta, quando foi para a Europa para se tornar um artista, sendo seu primeiro paradeiro a cidade de Hamburgo, Alemanha (GUIDO, 1956, p. 16).

Deslocou-se então para Baden e então Berlim, até sair da Alemanha em 1882, quando foi até Paris e acabou estudando com William-Adolphe Bouguereau, como muitos outros artistas brasileiros da época, em uma academia de artes chamada *Académie Julian*. O artista conseguiu manter-se na França através de uma bolsa de estudos concedida pelo governo imperial brasileiro, adquirida através da ajuda de seu mestre, Bouguereau (DAMASCENO, 1971, p. 199-200).

A partir desse momento, Weingärtner enviou obras para o Brasil e participou de exposições mesmo não comparecendo pessoalmente, já que seguia suas viagens na Europa. Seus irmãos gerenciavam suas exposições no Brasil. O destino principal do artista após Paris foi Roma, e Weingärtner viveu entre a Itália e o Brasil a partir de então até 1920, data na qual retornou para Porto Alegre e permaneceu até 1929, ano de seu falecimento.

Alguns pontos dessa biografia geral formulada nas pesquisas de Angelo Guido e Athos Damasceno merecem ser desenvolvidos, pois nos ajudam a entender Pedro Weingärtner, sua obra e as características dessa que propomos estudar. Conforme Angelo Guido, a saída do artista do Rio Grande do Sul para a Europa deu-se de maneira conflituosa e elucida algumas das características que nos interessam (GUIDO, 1956, p. 13-19).

Weingärtner teria decidido ir à Europa para tornar-se artista após uma doença que o afastou do trabalho. Para recuperá-lo, sua família o afastou do emprego e o levou para o campo, onde passou meses desenhando e pintando ao ar livre, o que o fez tomar a decisão de tornar-se artista quando retornou a Porto Alegre, conforme ele mesmo teria reconhecido (GUIDO, 1956, p. 17-18).

Quando Weingärtner retornou ao Rio Grande do Sul, após seu período de estudos na Europa, viajou desenhando e pintando novamente, *en plein air*, as paisagens e costumes do estado em Porto Alegre e no interior. São essas obras que serão consideradas como possuidoras de características *locais*, em oposição a *universais*. No que se refere à temática, trata-se, por um lado, da pintura naturalista (CAMPOFIORITO, 1983, p. 116), no caso das paisagens, e, de outro, da pintura de gênero, temática artística que surgiu nos Países Baixos no século XVI que trata da representação de costumes, cenas da vida cotidiana, particularmente de camponeses (GOMBRICH, 2002, p. 270-271), no caso das pinturas dos costumes e da cultura riograndense.

Na Itália, Weingärtner se estabeleceu em diferentes regiões de Roma, da Via Margutta, no centro de Roma, à Villa Strohl-fern, que consistia em edifícios com ateliês-moradias no qual Weingärtner conviveu com outros artistas da época. O artista ainda circulou por Nápoles, Florença, Pompeia e Anticoli Corrado.

Entre essas pinturas produzidas na Itália e as produzidas no Brasil há a relação dialética que queremos estudar nesta pesquisa. As características *universais* ficam evidentes nas obras neopagãs criadas pelo artista, caso da pintura neo-pompeiana influenciada pelas visitas à cidade de Pompeia e demais obras de inspiração clássica.

A dialética do local e do universal na arte brasileira foi estudada por Antonio Candido, especificamente no caso da literatura. A questão é abordada de maneira histórica, sendo colocada como causa dessa relação o processo de formação política e cultural brasileira, incluindo a transmigração da corte portuguesa em 1808, a partir da qual intensificou-se o entrosamento “entre a vida intelectual e as preocupações político-sociais”, o que significou no Brasil a “confiança na força da razão, considerada tanto como instrumento de ordenação do mundo, quanto como modelo de uma certa arte clássica, abstrata e universal”

(CANDIDO, 2006, p. 105). Por isso queremos salientar a influência da cultura europeia e ao mesmo tempo sua manifestação de maneira dialética no caso específico do Brasil, devido ao desenvolvimento histórico do país. Antonio Candido explicou a motivação para essa relação apontando a vontade brasileira de expressar sua especificidade através do universalismo europeu:

No caso brasileiro, estes pendores se manifestaram frequentemente pelo desejo de mostrar que também nós tínhamos capacidade para criar uma expressão racional da natureza, generalizando o nosso particular mediante as disciplinas intelectuais aprendidas com a Europa. E que havia uma verdade relativa às coisas locais, desde a descrição nativista das suas características, até a busca das normas justas, que deveriam pautar o nosso comportamento como povo (CANDIDO, 2006, p. 105).

Fala-se em uma relação dialética porque se trata da tensão “entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição europeia (que se apresentam como forma da expressão)” (CANDIDO, 2006, p. 116). Essa relação entre a influência europeia e os temas locais na arte persiste através da história brasileira até o modernismo. Para o autor, trata-se de um fenômeno de longa duração, verificável tanto no século XVII na obra literária de Gregório de Matos até a expressão artística de Mário de Andrade no século XX, sofrendo transformações ao longo do tempo porém mantendo essa articulação dialética entre o cosmopolitismo de influência europeia e o localismo brasileiro.

A forma europeia aplicada ao conteúdo brasileiro é a característica da obra de Weingärtner que analisamos na pesquisa aqui proposta. Trata-se de uma relação dialética que procuraremos compreender através da análise da obra do artista, em particular as obras selecionadas como foco desta pesquisa.

Escolhemos algumas obras centrais para este estudo segundo os itens aqui estabelecidos: em primeiro lugar, sua pertinência em relação ao nosso problema de pesquisa e sua possibilidade de ajudar-nos a respondê-lo. Em segundo lugar, a importância já atribuída a algumas obras por estudos anteriores, sendo então maior a possibilidade de discussão com a produção científica já existente acerca da obra de Weingärtner. Em terceiro lugar, em contraste, de acordo com a escassez de material sobre algumas obras, contribuindo assim para o estudo de pinturas e desenhos que foram até agora pouco pesquisadas. Em quarto lugar, segundo sua disponibilidade através de publicações de fotografias em álbuns e outros meios físicos; de fotografias nos sítios virtuais dos museus e instituições que as abrigam; e, preferencialmente, da possibilidade de visita à obra ao vivo, o que foi possível por estar grande parte da produção artística de Weingärtner no Brasil e particularmente nas cidades de Porto Alegre e São Paulo.

Não nos limitaremos, porém, apenas a essas obras seletas. Será usada a obra do

artista em geral para comparações e relações, além da obra de outros artistas e também de fontes escritas, como críticas em periódicos sobre exposições e cartas de Weingärtner, no intuito de responder ao problema de pesquisa proposto da maneira mais completa possível.

O problema de pesquisa a ser contemplado pela análise da obra de Weingärtner, além de sua trajetória e inserção em seu contexto histórico, é o seguinte: “Como está colocada a relação entre universal, local e memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)?”

As principais obras do artista selecionadas para esta pesquisa são as seguintes: *Chegou Tarde* (1890), *Cena de guerra* (1894), *Tempora Mutantur* (1898), *Rodeio* (1908), *La faiseuse d’anges* (1908), *Banho em Pompeia* (1897), *Ninfas Surpreendidas* (1908) e *Dafne e Cloé* (1916)<sup>1</sup>.

As primeiras quatro obras são de temática regional. *Chegou Tarde* foi a primeira com essa temática (GUIDO, 1956, p. 54), e é citada para comprovar o senso de humor e a alegria que o artista era capaz de imprimir em suas telas<sup>2</sup>. Nela, um caixeiro-viajante se surpreende ao ver que outro já havia chegado antes dele para vender suas mercadorias em uma casa do interior riograndense. Como as demais, trata-se de uma pintura narrativa de costumes. Evidentemente não se esgota aqui sua leitura, já que há um grande número de elementos a serem estudados na obra, desde sua composição às ações de cada figura, que fazem a narrativa, aos mínimos detalhes, tão prezados pelo artista. *Tempora Mutantur* foi a obra máxima da pintura regionalista de Weingärtner, construindo uma memória da imigração alemã no Rio Grande do Sul. *Cena de guerra* foi inspirada pela inusitada presença do artista na Revolução Federalista e *Rodeio* foi duramente criticada na época.

As obras de temática clássica, como *Banho em Pompeia*, *Ninfas Surpreendidas* e *Dafne e Cloé* também sofreram suas críticas. Angelo Guido comenta a artificialidade e falta de espontaneidade dessas obras (GUIDO, 1956, p. 80). Interessa-nos mais, porém, a motivação para a escolha desses temas, que o mesmo autor indica ter sido pelo contato com Bouguereau e com as obras de Jean-León Gérôme na França, que eram bem sucedidas nos *Salons*.

Angelo Guido foi um biógrafo de Weingärtner que muito ajudou na preservação da memória do artista no Rio Grande do Sul e no Brasil. Não fosse sua biografia, saberíamos muito menos sobre as obras de Weingärtner, devido ao trabalho de catalogação feito por Guido, e também sobre a vida do artista e das pessoas que o cercavam, já que o autor estava

---

1 As referências completas dessas obras encontram-se nas fontes desta pesquisa.

2 Ver GUIDO, 1956, op. cit. p. 60 e GOMES, Paulo. Alguns comentários sobre Pedro Weingärtner. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_pg.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm). Acesso em: 28 set. 2011.

temporalmente próximo o suficiente para conseguir entrevistar pessoas que conviveram com Weingärtner, como a esposa do artista. A obra de Angelo Guido, apesar dessa importância, carrega, como se espera, uma série de noções da época em que o autor viveu. Uma delas é seu julgamento negativo das obras neoclássicas, consideradas artificiais. Cabe a nós, se quisermos entender melhor a obra de Weingärtner, compreender o contexto do artífice que criou essas pinturas, bem como o contexto do biógrafo que o considerou artificial. Guido escrevia dentro de uma sociedade na qual o modernismo triunfara e há poucas décadas havia se estabelecido através do questionamento de valores anteriores. É compreensível que tenha feito suas considerações dentro desses moldes de quebra com a tradição.

O estudo do tríptico *La faiseuse d'anges*, com a temática do infanticídio, assunto polêmico e tabu na época, possibilitará o diálogo com as pesquisas recentes de Rafael Cardoso e Vivian Paulitsch, e será útil sua comparação tanto com as obras de temática clássica, por ser uma obra que partilha do cosmopolitismo das mesmas sem fazer referência à mitologia greco-romana, quanto com as cenas de gênero, por ser em última instância também uma obra de representação do cotidiano.

Os estudos sobre Pedro Weingärtner têm aumentado em anos recentes, conforme se verifica em publicações impressas e digitais, as últimas estando concentradas na revista eletrônica de história da arte *19&20*<sup>3</sup>. As pesquisas aumentaram em particular com a exposição recente “Pedro Weingärtner (1853-1929) – Um artista entre o Velho e o Novo Mundo”, que será comentada a seguir. Há, no entanto, um estudo considerado clássico sobre o artista que precisa ser mencionado em primeiro lugar.

A biografia “Pedro Weingärtner”, escrita por Angelo Guido, inaugurou, em 1956, os estudos mais aprofundados sobre o artista. Acreditava-se então ser aquele o ano do centenário do nascimento de Weingärtner, mas a própria pesquisa provou esse ter ocorrido em 1853 (a data aceita até hoje) através de uma extensa investigação em uma série de documentos, incluindo o registro de batismo do pintor, que revelou o ano correto. A monografia de Angelo Guido foi a primeira pesquisa de importância sobre o assunto e continua sendo fundamental para qualquer estudo sobre o artista, o que se verifica através de seu permanente uso em pesquisas posteriores.

Nessa biografia, Angelo Guido utilizou vasta documentação para precisar as datas de produção das pinturas e de viagens – como sua primeira viagem à Europa em 1878 e não 1879, como se acreditava – e acontecimentos da vida do artista. Além dessa pesquisa

---

3 <http://www.dezenovevinte.net/19e20/>, acesso em 18/04/2013.

empírica, Guido também propôs algumas interpretações sobre as obras de Weingärtner, bem como a análise de algumas de suas cartas e de comentários sobre o artista em periódicos. Além disso, sua pesquisa beneficiou-se da relativa proximidade com o passado estudado, o que permitiu, por exemplo, o acesso a fontes orais de grande valor, como a viúva de Weingärtner, Elisabetha Schmidt, da qual, inclusive, Angelo Guido duvida em alguns pontos, como sobre o artista ter estudado sob Araújo Guerra, já que, quando este estava em Porto Alegre, Weingärtner já estava na Alemanha, o que mostra tanto a utilidade da pesquisa minuciosa de Guido quanto sua atitude crítica perante as fontes<sup>4</sup>.

Athos Damasceno inseriu o artista em sua *História das Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*, colocando-o como parte do processo de desenvolvimento das artes plásticas no estado durante o século XIX e apontando-o como grande nome da Exposição Brasileiro-Alemã, mostra grupal de 1881, assim como havia feito a crítica da época (DAMASCENO, 1971, p. 188). Era então o início da carreira de Weingärtner, a qual o autor descreve de maneira mais sucinta que Angelo Guido, até por não se tratar de uma obra biográfica completa, mas de uma síntese. Sua análise é mais factual, preocupada em datar as obras, apontar seus locais de exibição, valores de venda e destinatários, e só raramente em interpretá-las.

Quanto à historiografia da arte como um todo, faremos algumas breves considerações sobre esse campo da pesquisa histórica, comentando autores como Giorgio Vasari (1511-1574), considerado o primeiro historiador da arte, Johann Winckelmann (1717-1768), Aby Warburg (1866-1929), Alois Riegl (1858-1905), Erwin Panofsky (1892-1968) com seu método iconológico e algumas críticas a este através de Otto Pächt (1902-1988).

Vasari, que escreveu, no século XVI, um livro conhecido como *Vite* – vidas dos artistas italianos – escrevia uma história da arte com uma concepção particular de história. Germain Bazin coloca Vasari da seguinte forma: “Vasari, ao escrever as *Vite*, buscava restituir a personalidade de cada um dos artistas” (BAZIN, 1989, p. 31).

A escrita de Vasari não possui o mesmo rigor metodológico ou compromisso com os fatos que a historiografia moderna desenvolveria (e que a pós-moderna questionaria). A verdade é substituída pela verossimilhança e falsificações são usadas desde que ajudem Vasari com a imagem que pretende passar em seu retrato escrito dos artistas. Sucintamente: “Vasari não escreveu a história da arte, mas o romance da história da arte.” (BAZIN, 1989, p. 31).

---

4 A discussão sobre o artista ter estudado ou não sob Araújo Guerra encontra-se em GUIDO, 1956, Angelo. op. cit. p. 15. Athos Damasceno afirma que Weingärtner estudou sob Delfim da Câmara, podendo ter sido esse o artista ao qual a esposa de Weingärtner se referia.



Winckelmann, no século XVIII, deslocou, em relação a Vasari, o ideal da arte na Antiguidade de Roma para a Grécia (embora essa fosse uma ideia já lançada desde Allan Ramsay e J. D. Leroy, em 1758). O autor ganhou força, já em sua época, devido ao gosto europeu que, “sob o império da razão”, deslocava-se do rococó ao neoclassicismo. A originalidade do pensamento de Winckelmann estava em seu poder de síntese. Assim como Vasari, Winckelmann via a arte sempre em relação à arte da Antiguidade – as fases posteriores limitavam-se a imitações desse ideal. Resulta da contribuição de Winckelmann um conceito de arte deslocado de seu objeto empírico para um âmbito teórico e abstrato (BAZIN, 1989, p. 77-81).

O conceito Hegeliano de estética inovou por poder ser aplicado a todos os povos e tempos, não girando em torno da Antiguidade como em Vasari. “No quadro da visão de mundo propagada por Hegel, a arte, como revelação sensível do espírito, cumpriu uma função já histórica, que só pode ser iluminada retrospectivamente por uma historiografia da arte universal”. Bazin segue descrevendo a estética para Hegel da seguinte maneira:

A estética de Hegel tem o seu próprio lugar na história e coincidiu temporalmente com a cultura burguesa, na qual o artista estava referido a si mesmo e a arte era exposta apenas ainda em museu. A reflexão artística alcançou então um novo estágio, que possibilitava efetivamente a pesquisa história de arte como ciência. (BAZIN, 1989, p. 189-192).

É interessante notar que Warburg chegou a, pelo menos em uma ocasião, considerar-se um historiador da arte. Isso sabemos pelas palavras de abertura proferidas pelo mesmo na abertura de uma conferência sobre arte italiana do renascimento e astrologia proferida em 1912 na Itália: “Para nós, historiadores da arte, o mundo Romano da arte do Alto Renascimento Italiano representa a conclusão bem sucedida de um longo processo no qual o gênio artístico emancipou-se de sua servidão ilustrativa medieval”<sup>5</sup> (WARBURG, 1912, p. 563).

Podemos pensar que a Warburg surge como uma solução para a falta de abertura no campo da história da arte, problema que foi colocado por Hans Belting. Sua percepção ampla da história, ligando todos seus aspectos, não apenas culturais, mas econômicos, políticos e sociais, coloca um precedente para uma história articulada entre todos os fatores de uma época.

O quanto Warburg não estava falando de seu próprio tempo ao comentar o gênio

---

<sup>5</sup> “To us, art historians, the Roman world of Italian High Renaissance art represents the successful conclusion of a long process in which artistic genius emancipated itself from its medieval illustrative servitude” (WARBURG, 1912, p. 563).

artístico do Renascimento? O autor fala do artista emancipando-se da servidão ilustrativa. Isso pode servir para o Renascimento, quando a fantasia e a imaginação humana floresceram, indo além das formas medievais, mas pode servir também para o século XX, quando a vanguarda artística livrou-se das regras acadêmicas e das limitações reais do visual e de sua imitação. A questão central para Warburg, como seria para seus seguidores depois dele, era o a influência da Antiguidade na arte do Renascimento. No caso da obra citada, essa influência é especificamente o conhecimento astrológico antigo. Mas há também uma influência da antiguidade na concepção pré-moderna de arte que, na época de Warburg, estava sendo questionada. Não esqueçamos que, neste ano de 1912, o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) alcançava grande repercussão na Europa.

Panofsky, como Warburg, tem como objeto central de estudo o Renascimento, mas isso não impediu que fizesse alguns comentários sobre a arte moderna (PANOFSKY, 2009, p. 146). Na teoria do autor, que consiste em dividir a leitura da obra de arte em três partes, cada uma com diferentes requerimentos metodológicos, a interpretação da arte não-figurativa modernista é realizada através da supressão do segundo nível de leitura, descritivo. Mantém-se o conceito central do autor, que permanece no terceiro nível de leitura: *Kunstwollen*, a intenção artística, conceito esse compartilhado por Alois Riegl.

A “leitura” de Panofsky das obras de arte visuais não é apenas uma comparação. De fato, o autor transfere uma tradição hermenêutica, tipicamente alemã, do estudo de textos para o estudo de produções visuais, de modo que essas possam ser “lidas” como textos. Otto Pächt explica o motivo: “A iconografia nasceu primeiramente como iconografia da arte cristã.”, e, já que “A religião cristã é uma religião livresca”<sup>6</sup>, a metodologia criada por Panofsky foi eminentemente literária – buscando, de acordo com o próprio autor, o “sentido semântico”<sup>7</sup> – apesar de ter como objeto fontes não-literárias. Uma problemática consequência disso é a visão distorcida de que a arte não pode ser inovadora: “Acredita-se *a priori* que as artes plásticas jamais são capazes de inventar algo por si mesmas, que elas em última instância meramente ilustram o que foi concebido anteriormente em outras esferas espirituais.”<sup>8</sup>

Em geral, os estudos sobre a arte do século XIX ganharam renovado interesse a partir dos anos 1970, especialmente na década de 80 com a publicação do manifesto sobre a história

---

6 PÄCHT, Otto. Questões de método em história da arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura: textos essenciais. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 149

7 PANOFSKY, Erwin. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura: textos essenciais. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 89.

8 PÄCHT, Otto. Questões de método em história da arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura: textos essenciais. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 151.

da arte acadêmica, de Jacques Thuillier, *Peut-on parler d'une peinture "pompière"?* e a criação do *Musée d'Orsay*, na França, que se foca em preservar e expor a arte acadêmica do século XIX. O movimento de recuperação dessas obras, que haviam sido antagonizadas quando do estabelecimento do modernismo na passagem para o século XX, teve repercussões também no Brasil, como os esforços do Museu Nacional de Belas Artes em restaurar obras de Victor Meirelles e Pedro Américo (COLI, 2005, p. 10).

Esse movimento de renovada valorização ocorreu também com a obra de Weingärtner. Até a recente exposição "Pedro Weingärtner (1853-1929) – Um artista entre o Velho e o Novo Mundo", realizada em 2010 no MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (além da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro), nenhuma exposição retrospectiva da obra de Weingärtner havia sido realizada. Essa ausência denota ao mesmo tempo a relativa desvalorização do artista nos 80 anos que seguiram sua morte, e uma retomada recente de sua obra, evidenciada pela própria exposição, pela publicação de um livro homônimo juntamente com essa e pelo aumento no número de pesquisas acadêmicas sobre a obra do artista. O livro reuniu artigos de diferentes autores que já vinham pesquisando sobre Weingärtner em meios acadêmicos nos anos anteriores.

Na medida em que as fontes visuais ganharam espaço na pesquisa histórica, a obra artística de Pedro Weingärtner passou a fazer parte da preocupação dos historiadores. No Brasil, entre os trabalhos sobre pintura e gravura que têm sido realizados em meios acadêmicos, estão aqueles que têm na obra de Weingärtner seu foco, como as pesquisas de Vivian Paulitsch, Alfredo Nicolaiewsky, Paulo Gomes, Anico Herskovitz, Ruth Sprung Tarasantchi, Susana Gastal, Ana Maria Albani de Carvalho, Neiva Maria Bohns e Camila Dazzi<sup>9</sup>. Nota-se aqui o papel da revista *19&20*, revista eletrônica que se dedica ao estudo da arte brasileira do século XIX às primeiras décadas do XX e que agrupou boa parte desses autores em suas publicações, além da publicação realizada pela recente exposição, que articulou essas pesquisas.

Há ainda muitas questões sobre a obra de Weingärtner que não foram abordadas. Paulo Gomes comentou da seguinte forma a ausência de suficientes pesquisas sobre o artista:

A inexplicável escassez de estudos, sobre a vida e obra de Pedro Weingärtner, tem diversas razões, mas acreditamos que a causa principal seja talvez devido ao descaso com que ele tem sido tratado pelas instituições e pelos estudiosos. Acreditamos que a certeza da importância da sua obra criou uma aura impenetrável de consagração e também de silêncio. (GOMES, 2008).

Tal silêncio vem sendo quebrado nos últimos anos. A dissertação que propomos aqui

---

9 As referências para as obras destes autores encontram-se na bibliografia desta pesquisa.

visa contribuir para os estudos sobre Weingärtner de um ponto de vista que até agora foi pouco explorado. Há pesquisas sobre uma série de aspectos pontuais da obra do artista, como sobre a paisagem estudada por Ana Maria de Carvalho, o papel da pintura neo-pompeiana estudado por Camila Dazzi, os estudos sobre gravuras e desenhos de Alfredo Nicolaiewsky e Paulo Gomes, ou ainda a contextualização histórica realizada por Neiva Maria Bohns. Propomos a articulação dos elementos que nos parecem centrais na obra do artista, tangenciados em muitas dessas pesquisas, a serem estudados da perspectiva da história, fundamentada na discussão teórica do uso das imagens e das obras de arte como fontes históricas e nas metodologias pertinentes. Nossa pesquisa, que se insere nessa retomada da arte do século XIX, aqui como fonte histórica, justifica-se pela contribuição importante aos estudos sobre Weingärtner, além da contribuição para a interpretação da cultura local porto-alegrense e gaúcha.

Temos como objetivo responder nosso problema de pesquisa, ou seja, compreender como está colocada a relação entre universal, local e memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929). Tal objetivo requer a compreensão da influência da cultura europeia do ponto de vista do cosmopolitismo para a obra do artista, verificando assim até onde a forma europeia se aplicou aos conteúdos locais que o pintor não apenas retratou mas destinou como projeto cultural, como podemos perceber na obra *Tempora mutantur*, que se estende às demais obras do cotidiano sul-brasileiro e difere assim das obras de temas clássicos.

Também é necessário identificar as semelhanças e diferenças na obra de Weingärtner entre a pintura de temática europeia (clássica, italiana, francesa) e a americana (brasileira, riograndense) no sentido de verificar quais aspectos o artista representa como idiossincráticos do cotidiano rio-grandense e quais as semelhanças com as características concebidas pelo artista como europeias, italianas ou de uma região particular, o que nos dá maior compreensão sobre a esfera *local* na obra do artista.

Além disso, esta dissertação pretende comparar, para a compreensão histórica da obra de Weingärtner, sua produção com a cultura de sua época, além de artistas contemporâneos e anteriores a ele desde que haja pertinência de tais comparações para a leitura das obras, como é o caso, por exemplo, de Lawrence Alma-Tadema e William-Adolphe Buogureau.

Por fim, esta pesquisa tem como objetivo contribuir para a produção acadêmica acerca da pintura do século XIX, para as pesquisas sobre a cultura brasileira, gaúcha e porto-alegrense e para a pesquisa histórica com fontes visuais.

De um ponto de vista teórico, essa pesquisa absorve conceitos de autores variados, conforme a variedade das fontes requer. Como essas fontes são, em sua maioria, visuais, aproveitamos diferentes correntes de interpretação da arte para compreender a obra de Weingärtner, da iconologia à semiótica e desenvolvimentos recentes da historiografia da arte.

A pesquisa histórica com fontes visuais intensificou-se nas últimas décadas, tendo essa intensificação sido indicada por W. J. T. Mitchell como uma “virada pictórica” (MITCHELL, 1994, p. 11), na qual se configuraria um novo estágio das ciências humanas, tal qual havia sido a virada linguística. Ulpiano Meneses discute essa questão e não vê uma nova virada, mas sim o aumento do interesse pelas fontes visuais pela História, Antropologia e Sociologia (MENESES, 2005, p. 44). O autor expõe, seguindo esse raciocínio, o desenvolvimento teórico das pesquisas históricas com imagens, passando pela metodologia de Erwin Panofsky até as contribuições da semiótica e da *história visual*, que, antes de se constituir como disciplina específica, separada da história, trata-se de um campo de estudos para a disciplina que exige reflexões metodológicas particulares.

Paulo Knauss também tenta aproximar a história das fontes visuais de uma perspectiva teórico-metodológica. Para o autor, essa aproximação tem se dado pela crítica à abordagem probatória da história, tendo a história das representações valorizado novamente as imagens como fontes. Sobre o uso das fontes visuais e, em particular, da arte, o autor salienta que “há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico” (KNAUSS, 2008, p. 153 -165). Ou seja, o campo da história precisa contribuir para o estudo da imagem e da arte, sem perder de vista a historicidade desses conceitos. Para tanto, são importantes as contribuições da vertente anglo-saxã do estudo das imagens, particularmente de W. J. T. Mitchell, que apontou a “virada pictórica” e Martin Jay, que ressalta a relevância de “abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade”, priorizando assim uma história da cultura atenta às variações das diferentes experiências visuais através do tempo e espaço. Já uma outra vertente, a germânica, principalmente com Hans Belting, remete-se à iconologia de Panofsky, na qual a história da arte se configura como disciplina própria, desviando assim o foco da imagem em geral (KNAUSS, 2008, p. 153 -165).

A metodologia de Erwin Panofsky permitiu um novo tratamento das imagens pelos historiadores, conceitualmente definido e capaz de apreender as *formas simbólicas* de uma sociedade colocadas no objeto. Jean-Claude Schmitt, em uma revisão bibliográfica do uso de imagens pelos historiadores, aponta o legado warburgiano através de sua aplicação histórica por Panofsky como “uma mudança conceitual sem precedentes”, na qual a história da arte

abandonou a história dos estilos, que visava apenas classificar os movimentos estéticos de acordo com a ideia de *Zeitgeist* ou espírito da época (compartilhada por autores como Jacob Burckhardt e Johan Huizinga) e, com uma nova proposta teórica e metodológica, pôde analisar a estrutura de uma determinada cultura, incluindo suas contradições e conflitos (SCHMITT, 1998, p.79-102).

Os conceitos de *iconografia* e *iconologia* se fazem úteis principalmente devido ao objeto que será tratado nesta pesquisa. O método iconológico presume três níveis de significado em uma imagem: 1) *Tema primário ou natural*, 2) *Tema secundário ou convencional* e 3) *Significado intrínseco ou conteúdo*. Cada nível requer procedimentos metodológicos específicos para sua compreensão, quais sejam: a análise pré-iconográfica, a análise iconográfica e a interpretação iconológica (PANOFSKY, 2009, p.64-65). Em alguns casos, como na arte “não-objetiva”, nas quais não há a representação da realidade, é admitidamente inútil o conceito de *tema secundário* pois não há significado simbólico colocado na imagem, sendo então essa possibilidade de análise conscientemente eliminada do estudo (PANOFSKY, 2009, p. 54). Cabe à investigação de cada obra identificar a existência de símbolos em um segundo nível de interpretação da imagem ou sua inexistência. Em geral, a obra de Weingärtner, por seguir em sua forma os princípios acadêmicos europeus do século XIX, possui elementos simbólicos e narrativos, não sendo puramente visual mas remetendo, desse modo, a significados. Os significados simbólicos são mais evidentes nas obras de temas clássicos (como os personagens mitológicos em *Dafne e Cloé*) mas se mostram também nas obras de temas regionais (como a figura do imigrante em *Tempora Mutantur*).

Sendo assim, serão considerados os conceitos de *iconografia* e *iconologia* de Panofsky, compreendendo-os como níveis de significado da obra de arte que exigem métodos distintos para sua análise mais do que como uma pré-formulação teórica rígida que poderia limitar nossa leitura das obras. Nesse sentido consideraremos também o conceito de *intenção artística* ou *kunstwollen* (PANOFSKY, 2009, p. 98), um conceito histórico que vai além das fronteiras materiais da obra de arte para perceber as relações históricas de sua produção com a sociedade na qual foi produzida, para nos remetermos à reprodução de elementos culturais verificados nas obras que eram presentes na sociedade da qual Weingärtner fazia parte. Também E. H. Gombrich, outro discípulo de Warburg, segue na mesma linha de Panofsky, e seus comentários sobre seu método complementarão tais conceitos, como, por exemplo, a afirmação do autor de que os objetos da iconologia não são “os símbolos constituídos, mas as

instituições que os constituem”<sup>10</sup>, isso porque a intenção artística perpassa não apenas as artes visuais, mas todo o conjunto cultural, no sentido de estarem relacionados pela história.

Bourdieu procurou aplicar seus conceitos de bens simbólicos e capital cultural à arte, tendo então que definir a arte e fazendo assim uma leitura de Panofsky e considerando a intenção como possível definidor do que torna uma criação humana arte, porém não definindo-a como resposta final para essa questão. Um dos motivos para isso é a consideração da arte moderna de Duchamp, que colocava qualquer objeto como obra de arte, independentemente da intenção de seu criador (BOURDIEU, 2011, p. 274).

Somadas à metodologia de Erwin Panofsky, as contribuições da semiótica têm sido usadas por historiadores no estudo das fontes visuais. Segundo Ulpiano Meneses, a semiótica é um “precioso instrumento de trabalho para o historiador”, estando seu auxílio na “ampliação do leque de questões a levantar e que incluem o conhecimento do potencial semiótico dos documentos mobilizados” (MENESES, p. 48-50). Destacaremos algumas das contribuições da semiótica à nossa pesquisa que servirão para nossa análise das fontes visuais.

De maneira geral, a interpretação da cultura tem muito que beneficiar-se da teoria semiótica, como indicou Umberto Eco: “a cultura, em sua complexidade, pode ser entendida melhor se for abordada de um ponto de vista semiótico” (ECO, 2009, p. 21). A maneira de fazer essa abordagem também foi indicada pelo autor: “a cultura, como um todo, deveria ser estudada como um fenômeno de comunicação baseado em sistemas de significação” (ECO, 2009, p. 16).

Para tanto é necessária a compreensão desses sistemas de significação indicados pela semiótica. O conceito central aqui é o de *signo*, que podemos definir da seguinte forma: “Os signos são funções triádicas onde representações interagem” (NEIVA, p. 25). Trata-se da relação, seguindo a teoria de Charles Peirce (1839-1914), entre significante (aquilo que podemos perceber do signo) objeto (aquilo ao que o signo se refere) e significado (a interpretação do signo). O *signo* é, então, a representação de um objeto externo a ele, e se apresenta nessas três manifestações (SANTAELLA, p. 12).

A ação dos signos, na teoria da semiótica, configura o processo denominado *semiose*, que pode ser entendida como sua ação na história, relacionando-se com o método da iconologia: “A noção de semiose está diretamente relacionada com a ideia de séries conexas sugeridas pela iconologia. História e semiótica partilham, portanto, de um princípio comum que nos permite aproximá-las em campos teóricos contíguos” (NEIVA, p. 26).

---

10 GOMBRICH, E. H. *apud* NEIVA, Eduardo. Imagem, história e semiótica. In: Anais do Museu Paulista.

Desse modo, confiamos que também essa aproximação e articulação da teoria da semiótica com a metodologia iconológica seja útil na pesquisa aqui proposta para a interpretação das fontes visuais de um ponto de vista histórico<sup>11</sup>.

O primeiro capítulo trata de lançar uma compreensão histórica sobre o movimento artístico e cultural no qual Weingärtner se inseria, o academismo, e o embate deste movimento com o modernismo. Estudaremos a trajetória desse artista, sua viagem para a Europa, relação com o Imperador D. Pedro II, seu retorno ao Brasil e os subsequentes trânsitos entre o Velho e o Novo Mundo, sua posição na arte europeia, nos *Salons* franceses e sua residência em Roma, reduto europeu da arte esteticamente conservadora (GUIDO, 1956, p. 74), além de seu lugar no Brasil como pintor e professor da Escola Nacional de Belas Artes, suas exposições em São Paulo e sua presença no Rio Grande do Sul.

No segundo capítulo, faremos a análise da obra de Pedro Weingärtner, indicando primeiro suas características gerais e depois estudando algumas obras selecionadas de acordo com sua articulação temática. O último capítulo dará conta do papel da memória cultural nas obras de temática clássica do artista, relacionando-as também com a tradição do academismo e a trajetória de Weingärtner nesse movimento e sua interação com outros artistas da época.

---

11 Para isso também precisamos considerar as especificidades históricas de nosso objeto de pesquisa, o que significa, para Jorge Coli, “proceder a uma aplicação na inteligência do olhar contemporâneo” (COLI, Jorge. op. cit. p. 125) para podermos compreender os fenômenos artísticos e culturais do século XIX. Isso deve ser feito principalmente através da eliminação dos preconceitos sobre a arte daquele século.



## 1. PEDRO WEINGÄRTNER E SEU CONTEXTO HISTÓRICO

### 1.1 Academismo e Modernismo

Para entendermos o academismo do século XIX, é necessário também compreender o significado do termo para os historiadores hoje. Como afirma Jorge Coli, o termo “academismo” tem uma carga histórica grande que deve ser reconhecida em qualquer estudo da arte do século XIX. Alternativas a essa nomenclatura foram propostas, como é o caso do termo “realismo burguês”, conceito que reconhece que os pintores figurativos pré-modernos foram relegados até um determinado momento a um patamar mais baixo pela historiografia da arte:

Sob a bandeira de uma nova concepção de arte, menosprezo foi derramado por estetas não apenas na técnica dos pintores do Realismo Burguês, que seguiam princípios aceitos naquele tempo, mas também em suas ideias morais; já que sua pintura não apenas recebia inspirações dessas visões, mas também de uma maneira agiam como bocal para elas.<sup>12</sup> (CELEBONOVIC, 1974, p. 14).

A dificuldade de estudar o academismo foi relatada também por Caleb Faria Alves. Segundo o autor, a complexidade do conceito está na heterogeneidade do movimento, encontrada na possibilidade de “diferentes academismos”<sup>13</sup>. As diferenças, no Brasil, se apresentam principalmente na transição do Império à República (1889), e nas adaptações necessárias que decorreram na cultura devido a essa transformação política.

A tendência parece ser de mostrar a inovação desses artistas acadêmicos para legitimá-los perante um clima atual de “vitória política do Modernismo”<sup>14</sup>. Essa preocupação tem sido superada, como no caso dos estudos de Alves sobre o artista brasileiro Benedito Calixto, que põe em questão analisar um pintor acadêmico a partir de parâmetros vanguardistas: “Eu não concebía a hipótese de que Calixto fosse um *outsider* solitariamente revolucionário, cujos méritos estariam na identificação de suas audácias em comparação com

---

12 “Beneath the banner of a new conception of art, scorn has been poured by aesthetes not only on the techniques of Burgeois Realist painters, which followed principles accepted at the time, but also on their moral ideas; for their painting not only received its inspirations from these views, but also in a way acted as a mouthpiece for them.” (CELEBONOVIC, 1974, p. 14).

13 TOREN, Cristina. Making the present, revealing the past: the mutability and continuity of tradition as process. *MAN*, The Journal of the Royal Anthropological Institute, v. 32, n.4 p. 696-717, Dec. 1988 *apud* ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, SP: EDUSC, 2003, p. 29.

14 MICELI, Sergio. Poder, sexo e letras na República Velha. São Paulo: Perspectiva. 1977. p. 13 *apud* ALVES, Caleb Faria. *Op. cit.*

o conservatismo de outros pintores” (ALVES, 2003, p. 34).

Outras pesquisas também têm recuperado pintores acadêmicos desprezados pela história da arte até recentemente. Segundo Alves, “uma das primeiras pesquisadoras brasileiras a propor uma reavaliação de um pintor pré-modernista foi Gilda de Mello Souza” (ALVES, 2003, p. 39). Comentarei a seguir um pouco da pesquisa dessa autora e alguns referenciais teóricos de seus estudos para entendermos as origens dos estudos historiográficos sobre a pintura acadêmica no Brasil.

Gilda de Mello e Souza apontou a valorização por Claude Lévi-Strauss, inicialmente, da arte moderna, afirmando: “Lévi-Strauss prefere mostrar como o Cubismo foi uma aventura estética que modificou a visão do mundo – não apenas a visão do esteta, mas a do homem comum” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 15). Desse modo, analisando obras menos tradicionais que a pintura (como pequenos objetos de decoração) no lugar da pintura. Jean Maugüé faria o contrário, valorizando a noção de beleza da arte realista. Posteriormente, a posição de Lévi-Strauss mudou: “Em plena maturidade, Lévi-Strauss retrocedeu, e aproximou-se curiosamente da posição de Maugüé.” (MELLO E SOUZA, 1980, p. 16). Sobre as posições de valorização e desvalorização da arte moderna em comparação com a arte acadêmica, a autora afirma que:

Ambos refletem uma posição estética da representatividade, extremamente racional, européia – diria mesmo, de uma estética do Classicismo – nostálgica dos momentos em que a arte traduziu uma relação harmoniosa do homem com a natureza, em que o trabalho humano se inscrevia sem sofrimento na paisagem (MELLO E SOUZA, 1980, p. 18).

Almeida Júnior (1850-1899), pintor brasileiro, é valorizado nesse contexto na medida em que supera ou avança além do realismo. A presença do estilo realista é um “apesar de”, compensado por outros fatores, como a representação da figura do caipira, personagem popular paulista (MELLO E SOUZA, 1980, p. 234):

Certos pintores acadêmicos [...] apesar de alheios ao Impressionismo, já vinham adotando alguns elementos parecidos com os preconizados pela sua estética, sobretudo quando, nas telas ainda convencionais, desejavam dar a impressão de ar livre. Conservavam o código acadêmico em alguns elementos, no desenho, na composição, no modelado, no ilusionismo do volume, mas substituíam a luz atenuada por uma luz mais franca, solar, amarelecida, que esfarinhava um pouco os contornos e realçava as cores. Foi uma solução desse gênero, européia e ambígua [...] que Almeida Júnior deve ter achado adequada para solucionar, sem causar rupturas violentas com a tradição, o problema da luz tropical.

[...]

Nesta perspectiva, e quanto à notação da luz, Almeida Júnior surgiria menos como um inovador, do que como um pintor tradicional, que teria sofrido a influência do Impressionismo indiretamente, através dos acadêmicos secundários e ajeitara esse sistema híbrido à luminosidade do país. (MELLO E SOUZA, 1980, p. 231)

A questão da inovação parece ser um modo inicial de recuperar o interesse atual na

arte pré-moderna, apesar de não ser esse o valor procurado pelo artista da época. A busca do pesquisador posterior, cercado pela valorização recente do ímpeto de originalidade modernista, é pela capacidade ou não de inovação destes artistas. É o caso de estudos sobre o uso da fotografia por Pedro Weingärtner, buscando recuperá-lo através de suas inovações e interpretando-o de um ponto de vista mais relacionado com a arte moderna do que com a arte acadêmica.

Não propomos aqui uma busca por características que redimem o artista perante a modernidade. Essa redenção não é necessária, embora tenha sido e ainda seja procurada longamente para que se valorizem os pintores brasileiros acadêmicos em meio a um clima de hegemonia da arte vanguardista a partir da segunda metade do século passado. Partindo desse ponto, o contrário também não é o objetivo aqui colocado. Não é uma questão de valorizar apenas o classicismo, o realismo, a pintura figurativa como uma arte superior, mais bela e mais verdadeira, conforme percepções tipicamente europeias de ordem e manutenção do *status quo*. A busca é por entender, particularmente em Weingärtner, a interação entre essas duas vertentes de maneira complexa e não evidente. Conforme veremos, na obra deste artista convivem esses dois mundos e, diante das fontes, torna-se impraticável determinar se Weingärtner foi puramente conservador ou um artista constantemente inovador.

A divisão entre acadêmicos e modernos também não é absolutamente clara. O termo francês *petits maîtres* tem uma conotação pejorativa de parte dos acadêmicos e também dos modernistas. Trata-se de uma denominação para artistas que iniciaram uma experiência na arte moderna mas não abandonaram os princípios acadêmicos (TARASANTCHI, 2009, p. 32). Os *petit-maîtres* são definidos como pintores tradicionais, praticamente participantes do movimento academicista e que foi chamado, pejorativamente, de *pompier* e posteriormente de "realismo burguês".

Dois dos artistas mais relevantes que podemos classificar como participantes desse movimento são Jean-León Gérôme e William-Adolphe Bouguereau, um dos mestres de Weingärtner em Paris. Uma das características de Bouguereau foi a de retratar camponeses e trabalhadores como figuras de enorme beleza, assemelhando-os aos seus quadros com temas da Antiguidade clássica – mitos e deuses. Dava-os, através de sua representação visual, da arte, uma importância que a sociedade não concedia às classes mais baixas.

A revolta dos pintores modernos contra o sistema acadêmico voltou-se às obras de William-Adolphe Bouguereau. Concentrou-se em algumas temáticas do artista, como a pintura mitológica e de temas cristãos, sendo esquecidas as obras de temáticas que não se encaixavam nessa crítica, como é o caso da pintura de gênero, que representava camponeses e

pessoas comuns da França. Bouguereau, em relação aos modernistas, foi certamente tradicional em sua forma. Suas obras naturalistas não têm a intenção de inovação dos impressionistas, buscam sim os ideais de beleza já estabelecidos anteriormente pela Academia.

A dificuldade de substituir o termo “academismo” por “pré-modernismo”, que talvez pareça mais neutro e abrangente por ser uma limitação temporal e que coloca essas obras como simplesmente “antes do modernismo” mais do que participantes de um único projeto cultural, é que os “pré-modernos” continuam desempenhando seu trabalho, cronologicamente, mesmo durante o modernismo, como é o caso de Pedro Weingärtner. A categoria mesma já os define como “superados”, tratando-se de um discurso da vanguarda triunfante do século XX. Para entendermos o academismo devemos também entender os conceitos e princípios desse movimento e não só as concepções e julgamentos posteriores sobre ele. Um desses fundamentos é a perspectiva, que se dissemina na arte ocidental a partir do Renascimento e permanece como um elemento central durante o academismo até ser questionada pelas vanguardas modernistas.

Em *A Forma e o Inteligível*, Robert Klein oferece uma interpretação peculiar sobre a arte, tendo o Renascimento como ponto de partida e objeto de estudo. Sua análise dos símbolos rejeita a divisão clássica de Panofsky entre significados naturais e significados culturais, considerando que qualquer interpretação de uma imagem já traz consigo pré-concepções culturais. Seu estudo da perspectiva renascentista mostra a importância dessa para a composição e seu caráter institucional, em relação às academias e ateliês, como uma ciência de racionalização do espaço mais do que um elemento de subjetividade artística (KLEIN, 1998).

Samuel Edgerton mostra uma preocupação contemporânea em relação à perspectiva, que seria também um dos fundamentos da arte acadêmica, julgada do ponto de vista modernista, apesar de seu estudo focar-se no período do fim da Idade Média e início do Renascimento, no início do século XV:

A perspectiva nas artes foi vítima de uma nova onda de crítica da arte que não mais a considera uma ideia positiva; que ela em vez disso inibiu a expressão artística inata, até se tornando uma maneira imperialista de colonizar culturas não-Ocidentais. De fato, existe uma tendência atual de rebaixar a importância da perspectiva como um breve desvio na evolução da arte mundial. (EDGERTON, 2009, p. xiv).<sup>15</sup>

---

15 “Perspective in the arts has fallen victim to a new wave of art criticism that no longer considers it a positive idea; that it has instead actually inhibited innate artistic expression, even becoming an imperialist means to colonize the cultures of non-Western societies. Indeed, there is a tendency nowadays to downgrade the importance of perspective as merely a brief sidetrack in the evolution of world art” (EDGERTON, 2009, p. xiv).

No modernismo, que viria a criticar fundamentos acadêmicos como a perspectiva, Peter Gay percebe uma “unidade na diversidade, um único quadro mental estético e um estilo identificável – o estilo modernista”, tendo o movimento algo que o une apesar de sua heterogeneidade. Esse movimento foi “um clima de ideias, sentimentos e opiniões” que configurou “uma nova maneira de ver a sociedade e o papel do artista dentro dela”, tendo essa nova maneira duas características principais: “o fascínio pela heresia, que impulsionava suas ações a confrontar as sensibilidades convencionais” e “o compromisso com um exame cerrado de si mesmos por princípio” (GAY, 2009, p. 20). A primeira característica podemos entender como inovação, a segunda como subjetividade. Também para Erwin Panofsky, essa tendência subjetiva foi a maior característica da arte moderna (PANOFSKY, 2009, p. 147). O inimigo evidente dos modernistas era, ao menos inicialmente, a burguesia (GAY, 2009, p. 30).

A interpretação de Peter Gay é de que o modernismo era caracterizado por um “vigoroso senso de oposição àquele mundo tal como existia”, sendo nas palavras de Picasso “uma soma de destruições” (GAY, 2009, p. 149). É importante, porém, considerar a historicidade das interpretações contemporâneas ao modernismo, como alerta o próprio autor: “O historiador que levar esses açodados gritos de batalha ao pé da letra apenas perpetuará contos de fada ciosamente acalentados, em vez de desmascará-los” (GAY, p. 27). O autor também coloca a questão de que o modernismo chegou às posições de poder que criticava em sua gênese, sendo suas obras “absorvidas no mesmo cânone desprezado pelos autores que haviam se empenhado em desacreditá-lo”. Ou seja, o modernismo acabou se tornando aquilo que tentou destruir:

É uma aparente contradição, mas também um fato histórico irrefutável, que as obras modernistas, criadas para apresentar uma aura de heresia, tenham acabado por receber o epíteto de clássicas. (GAY, 2009, p. 25).

Pierre Bourdieu ainda afirma que a arte moderna teve sucesso em sua contestação ao academismo e instaurou em lugar dos cânones e fundamentos do século XIX uma autocrítica permanente:

A partir de um trabalho metódico com vistas a destruir todas as convenções propriamente pictóricas, o artista moderno assegura a si mesmo um domínio completo de sua arte e, ao mesmo tempo, introduz na prática artística e, paralelamente, na relação entre a obra de arte e o público dos não-artistas, uma contradição insuperável: na medida em que tende a inscrever na própria linguagem da obra uma indagação acerca de sua linguagem, seja pela destruição sistemática das formas convencionais da linguagem, seja por um uso eclético e quase parodístico de formas de expressão tradicionalmente incompatíveis, seja simplesmente pelo desencantamento produzido pela atenção dirigida à forma em si mesma e por ela mesma, a arte moderna acaba por fazer a denúncia de si própria como efeito arbitrário da arte e do artifício, e passa a exigir uma leitura paradoxal que implica do domínio do código de uma comunicação tendente a colocar em questão o código da

comunicação. (BOURDIEU, 2011, p. 275)

Parece-nos impossível abordar os pintores brasileiros do século XIX, chamemos eles de acadêmicos ou pré-modernos, sem essas considerações teóricas. Daniela Carolina Perutti, em sua análise sobre um desses pintores, Almeida Júnior, apontou as disputas sobre a modernidade, considerando o contexto histórico como um campo de combate entre a vanguarda e o naturalismo artístico (PERUTTI, 2011, p. 16). A intenção desta pesquisa é considerar a obra de Weingärtner através dessa percepção de sua época como um momento de conflitos entre antigas e novas ideias. Pedro Weingärtner encontrou-se no meio desse embate e tomou posições artísticas que nos permitem compreender melhor sua figura e os processos históricos envolvidos.

## **1.2 História e memória: o conceito de memória cultural**

Discutiremos um conceito de memória particularmente útil para o estudo da arte brasileira do século XIX, sendo tomada como exemplo a obra de Pedro Weingärtner. Essa discussão será feita a partir de uma série de autores, de antigos como Homero, Hesíodo, Tucídides e Platão a modernos como Aby Warburg, Maurice Halbwachs, Frances Yates e Jan Assman, entre outros. Apontaremos algumas possibilidades de aproximação dessas fontes através de uma questão a elas feita, conforme os apontamentos metodológicos de Marc Bloch (BLOCH, 2001): Como opera a memória na obra de Pedro Weingärtner? Para tornar compreensível tal pergunta, no intuito de então respondê-la, definirei um conceito autoral de memória a partir dos autores mencionados tendo como objetivo esclarecer o que é, para esse estudo específico, o conceito de “memória”.

Jacques Le Goff fornece uma pista inicial para pensar a posição do conceito de memória para o estudo das sociedades: “A memória coletiva sofreu grandes transformações com a constituição das ciências sociais e desempenha um papel importante na interdisciplinaridade que tende a instalar-se entre elas” (LE GOFF, 2012, p. 452). O autor fornece o conceito de Pierre Nora de memória coletiva: “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado”<sup>16</sup>.

Podemos traçar a origem da noção contemporânea de memória para a Grécia

---

16 NORA, Pierre *apud*. LE GOFF, Jacques. *Op. cit.* p. 453.

antiga. *Mnemosyne* (Μνημοσύνη), na mitologia grega, é o nome da titânide esposa de Zeus, mãe das musas, e personificação da memória, segundo consta na Teogonia de Hesíodo. Não se trata, no entanto, de qualquer memória, da memória como *mneme* ou lembrança (TUCÍDIDES, 2008). *Mnemosyne* é uma memória particular: a memória heroica. A Teogonia inicia-se pelas musas pois a reprodução da memória heroica pelo rapsodo é feita em uma relação tríplice desse com o mundo divino e os heróis. Isso se mostra nos versos do rapsodo que, ao ouvir o relato das musas, o reproduzia: “inspiraram-me um canto divino para que eu glorie o futuro e o passado” (HESÍODO, 1995). A função do artista não seria muito diferente da do rapsodo.

Nessa relação, o rapsodo reconta os feitos heroicos através de uma inspiração divina (um contato exclusivo com as musas) para os aristocratas, que assumem a posição de heróis e, por sua vez, produzem os feitos a serem contados. Percebemos a ligação entre rapsodo e mundo divino na primeira linha da citação, na qual Hesíodo é ensinado um “belo canto” pelas musas. Ele então o reproduz para seus ouvintes, a aristocracia, com a intenção de glorificar (com a memória, no sentido de dar glória, proclamar) os heróis. As musas se manifestam na arte da poesia. O poema ou o canto são sua teofania (TORRANO, 1995). Segundo Torrano, há aí uma “noção mítica da linguagem como manifestação divina”. Trata-se do conhecimento do mundo através do mito. As musas são vinculadas a atividades artísticas. Frequentemente, Hesíodo usa palavras que remetem a dança, como a menção da leveza dos pés, que seria refletida nas artes visuais quando da recepção das figuras das musas pelos renascentistas. Sua dança e seu canto são direcionados: honrar os reis e a liderança da aristocracia. Essa ideia será retomada a seguir quando for comentado a quem era direcionada a arte de Pedro Weingärtner.

Frances Yates, em seu livro *A Arte da Memória*, aborda, de uma perspectiva cultural, a questão de uma faceta específica da memória, a mnemotécnica. Sua abordagem segue a tradição warburguiana de pesquisa ao ter como chave da produção do conhecimento a compreensão do Renascimento, no caso os escritos de Giordano Bruno, que levaram a autora ao Teatro da Memória de Giulio Camilo e demais conteúdos sobre a memória. A autora apresenta sua pesquisa de maneira cronológica, iniciando, na antiguidade, pelo *Ad Herennium*, manual de retórica romano, e a memória artificial em Cícero, que tem em seu funcionamento o conceito central de *loci*, ou lugares de memória (YATES, 2007). Personagem central do livro de Yates, Giordano Bruno (1548-1600) contribuiu de maneira complexa para a arte da memória. Em linhas gerais, Bruno buscou, em sua vida (primeiro como monge dominicano e posteriormente como mago a serviço de reis europeus) e em sua principal obra,

referida como *Sombras*, conciliar a arte da memória clássica e o lulismo. Fez isso através do conceito hermético de “magia”, transformando ambos elementos em conhecimento oculto hermético.

Aby Warburg (1866-1929), predecessor de Yates, também buscando a compreensão do Renascimento a partir da Antiguidade, definiu um dos conceitos mais importantes para o trabalho com a memória. O conceito de *pathosformel*, formas passionais, estabelece as permanências de memória ao longo do tempo, considerando não só o mito, não apenas os elementos imediatos e óbvios da representação, mas sim o elemento de movimento em um sentido histórico-cognitivo e estético, pensando questões como movimento, noção de corpo, mundo, comportamento, e indo além da historieta mítica. Em sua análise sobre o Palazzo Schifanoia, em Ferrara, Warburg percebe a expressão grega (em um mural astrológico com representações de deuses olímpicos, signos zodiacais e sua ligação com o mundo profano) que sobreviveu ao tempo como *pathosformel* (WARBURG, 1912, p. 563). Como colocou Mathias Bruhn, a história feita por Warburg foi a história da sobrevivência de uma ideia<sup>17</sup>.

Um conceito comparável ao de *pathosformel* é o de *points de repère*, de Maurice Halbwachs. Esses “pontos de recuperação” denotam momentos, lugares ou objetos nos quais a memória é produzida e reproduzida. Por exemplo, ritos, jogos, festas, bandeiras, identidades, relações de parentesco, e, é claro, a arte. Podem ser consideradas também narrativas de comemoração, seja a história do Estado, da classe ou qualquer outra. Trata-se da ordenação da memória, e desses pontos provém o conceito de memória coletiva. No caso da religião, é a reiteração de uma memória mítica e de valores. Esses efeitos da memória geram coesão social e produzem a sociedade. Fica, no entanto, a questão de como ocorrem as inovações, já que no conceito não há espaço para elas (HALBWACHS, 1967).

Jan Assmann não trabalha com o fenômeno psíquico individual da memória com foco no coletivo que Halbwachs desenvolve. Ao invés disso, o autor coloca, entre outras facetas da memória, o fator organizacional, que cria a especialização de membros da sociedade capazes de gerar e manter a memória cultural (ASSMANN, 1995, p. 125-133). É o caso dos artistas.

Uma quebra com a primazia do mundo divino nas narrativas heroicas ocorre na obra de Tucídides. No Livro I da História da Guerra do Peloponeso Tucídides faz considerações metodológicas como a questão de ouvir os relatos de testemunhas oculares e

---

17 BRUHN, Mathias. Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> Acesso em: 31/09/2012.



reproduzir as informações com a maior exatidão possível, o que pode parecer menos atraente mas seria ao mesmo tempo mais útil para a sociedade (TUCÍDIDES, 2008, p. 29). Há nessa ideia a oposição entre os sentidos da audição e da visão, o primeiro ligado ao *mythos* e o segundo ao *logos*. O testemunho ocular, naquele momento, tornava-se mais importante – testemunho esse que Odisseu faz ao longo da narrativa homérica e, ao ouvir o canto de Demódoco, se emociona como se o aedo fosse também uma testemunha, embora esse, cego e sem visão, pudesse ter tido acesso à verdade apenas através das musas. Tão significativo quanto o procedimento metodológico de Tucídides é a abertura de sua obra, que coloca o historiador como autoridade sobre o conhecimento em detrimento das filhas de *Mnemosyne*. A mudança de sujeito, da musa para o cidadão, implica a mudança da origem da verdade e da produção da memória. Não mais ela provém de uma relação mítica, mas é constituída por procedimentos explicitados pelo historiador.

Enquanto Platão, na República<sup>18</sup>, demonstra a concepção de um mundo das ideias, de formas puras, comparáveis ao mundo homérico de verdade das musas (o que se evidencia no conceito de *anamnesis*, pelo qual se é possível deduzir verdades a partir do mundo, o que provém de uma visão numérica desse mundo), Aristóteles contesta tal concepção, retomando Tucídides e o problema da memória como lembrança, sendo essa parcial, humana e falível.

Conhecendo as nuances e diferenças entre *Mnemosyne* (memória) e *mneme* (lembrança), além de sua relação com o mito, podemos compreender melhor a relação desses elementos com alguns estudos mais recentes da história cultural sobre memória. Podemos considerar a arte como um *point de repère*, segundo o conceito de Maurice Halbwachs, na medida em que ela define e torna acessível uma ligação com, mais que o passado, a memória de uma sociedade sobre esse passado.

O conceito de *pathosformel* também contribui para o estudo da arte e da pintura de Pedro Weingärtner. A expressividade corporal antiga é mais evidente no *contrapposto*, a quebra assimétrica do corpo humano. Por outro lado, as formas simétricas, como se vê no retrato de Júlio de Castilhos pintado por Weingärtner, também persistem através do tempo, assim como os gestos: a mão que repousa sobre o ofício pode ser encontrada em uma série de obras da cultura ocidental feitas sobre, para e sob encomenda das figuras de poder.

Com Assmann, há uma síntese entre o pensamento de Warburg e o de Halbwachs. O autor toma do primeiro seu conceito de energia mnemônica, equivalente a *pathosformel*, ou seja, a ideia de relação entre memória e linguagem das formas culturais, e do segundo o nexo

---

18 PLATÃO, República. Disponível em: <http://www.portalfil.ufsc.br/republica.pdf> Acesso em: 31/09/2012.

entre memória e grupo (ASSMANN, p. 129). O conceito de memória cultural é necessário para a pesquisa histórica sobre a arte acadêmica.

### **1.3 A carreira de Pedro Weingärtner do Brasil à Europa e sua inserção na arte acadêmica**

Weingärtner teve sua educação em artes iniciada por seu pai, Inácio Weingärtner, um imigrante alemão possuidor de habilidades artísticas apesar de não ser essa sua profissão, e seu irmão Inácio Weingärtner Junior, litógrafo em Porto Alegre, além do pintor Delfim da Câmara, originário do Rio de Janeiro, que esteve na capital gaúcha de 1870 a 1872. O artista trabalhou no comércio local incentivado por seu pai (GUIDO, 1956, p. 16) até partir para a Alemanha em 1878 com o propósito de tornar-se artista, onde estudou, em Hamburgo, na *Kunstgewerbeschule*, Liceu de Artes e Ofícios, indo logo após à Nobre Escola de Belas-Artes de Baden e finalmente à Real Academia de Belas-Artes, em Berlim. Em 1882, Weingärtner deslocou-se até Paris, estudando sob Tony Robert-Fleury e William-Adolphe Bouguereau na *Académie Julian*. Lá sua situação econômica se tornou difícil e o artista conseguiu manter-se com empréstimos de amigos até receber uma pensão oficial de D. Pedro II, graças a um atestado de sua competência artística enviado ao imperador brasileiro por Bouguereau (DAMASCENO, pp.199-200). Deve ser notada a importância de Paris para o cenário artístico mundial. A cidade contava com dezenas de milhares de estudantes de artes, muitos estrangeiros, tendo um papel central na produção artística e sendo também um centro de difusão das noções imbuídas nessa arte.

Temos não apenas evidências claras de que Weingärtner seguiu um treinamento acadêmico rigoroso, primeiro na Alemanha e depois na França, mas também indícios e exemplos desse treinamento que chegaram até nós. Esses primeiros desenhos do artista revelam grandes informações sobre o caráter de seu aprendizado e sua capacidade artística desde o início de sua estadia na Europa. Os primeiros desenhos de Weingärtner já mostram grande habilidade no desenho, habilidade essa que seria impossível sem aprendizados prévios no Brasil. Uma explicação bastante citada para os conhecimentos pictóricos prévios de Weingärtner é a de que o artista aprendeu arte desde cedo com sua família. Tal explicação nos ajuda a entender a decisão do artista de partir para a Europa e aprimorar seus conhecimentos tão tardiamente, com 25 anos. Weingärtner já possuía grandes habilidades artísticas e sabia que tinha grandes chances de sucesso ao ir para a Europa, apesar de a possibilidade de

fracasso ser um motivo de apreensão de qualquer modo. Mas a decisão foi facilitada pelo fato de Pedro ter certamente demonstrado que tinha potencial para tornar-se um artista profissional, apesar de não termos encontrado, até agora, desenhos ou pinturas feitos por ele antes de sua viagem para a Alemanha.

Os primeiros desenhos de Weingärtner de que temos conhecimento mostram estudos que fazem parte do sistema acadêmico do século XIX, feitos na Alemanha a partir de 1879. São desenhos de estátuas, anatomia (crânios e moldagens em gesso de partes do corpo humano), cópias de obras de grandes mestres (*Escravo de Michelangelo*, sem data), retratos e modelo vivo. Alfredo Nicolaiewsky e Paulo Gomes dedicaram-se a pesquisar a produção gráfica de Pedro Weingärtner. Segundo os autores, os desenhos do artista são menos estudados do que sua pintura porque os primeiros são tradicionalmente considerados uma arte menor (NICOLAIEWSKY, in: TARASANTCHI, 2009, p. 227).

Weingärtner então passou a participar de exposições no Brasil, enviando seus quadros da Europa enquanto viajava pelo continente dando continuidade a seus estudos e tendo contato com os novos estilos artísticos de vanguarda, como o impressionismo, sem aderir a ele ou às demais novidades artísticas que surgiam na passagem do século XIX ao XX. O artista chegou até Roma e então retornou ao Brasil, após mais de nove anos longe de seu país, onde, no Rio de Janeiro, fez sua primeira e bem sucedida exposição individual. Nos próximos anos transitou entre a Europa e o Brasil até o ano de 1920, quando se instalou definitivamente em Porto Alegre até sua morte em 1929.

Quando Weingärtner voltou ao Rio Grande do Sul, o que ocorreu após seus estudos na Europa, o artista pintou as paisagens e costumes locais utilizando as técnicas aprendidas no Velho Mundo. Muitas das obras de costumes e cenários do sul do Brasil foram terminadas na Europa, no entanto, presumindo-se que o artista levava muitos esboços realizados durante suas viagens pelo interior para seu ateliê para então terminá-los. Esse é o motivo de algumas obras feitas na Itália retratarem não paisagens italianas, mas brasileiras.

Por outro lado, na Itália, o artista esteve situado principalmente em Roma, circulando entre um estúdio na Via Margutta, localizada no centro da cidade, e a Villa Strohl-fern, um conjunto de edifícios que possuía mais de cem ateliês-moradias onde conviveram diversos artistas, entre os quais estiveram os conhecidos Ilya Repin (1844-1930), russo, e Arturo Martini (1889-1947), italiano. Sabemos ainda a localização exata da moradia do artista em Roma: "Weingärtner se instalou no amplo atelier envidraçado da Via Margutta, 53B, nas proximidades da Piazza del Popolo, no 2.º andar de uma casa situada no fundo de um jardim, no bairro dos artistas" (GUIDO, 1956, p. 71).

Weingärtner ainda visitou outras cidades italianas como Florença, Nápoles e Pompeia conforme relatos de Angelo Guido: "ausentava-se semanas do seu atelier, para ir fazer estudos em Pompéia ou para passar o verão em Anticoli di Corrado" (GUIDO, 1956, p. 78). Em Pompeia, junto às ruínas romanas, Weingärtner buscou inspiração para suas pinturas de temática clássica (DAZZI, 2009), e outras localidades como o vilarejo de Anticoli Corrado, onde fez diversas pinturas de paisagens e cenas de gênero, como se sabe, na companhia do pintor espanhol Mariano Barbasán Laguerela (1864-1924) (TARASANTCHI, 2009, p. 22-28). Angelo Guido conta que, nesse estúdio em Roma, Weingärtner alcançou grande prestígio junto à elite da sociedade italiana:

Em Roma o prestígio do nosso artista não se limitava aos círculos artísticos, onde era muito apreciado pelo talento e pelo caráter: informaram pessoas que lhe visitaram o atelier da Via Margutta das vastas simpatias conquistadas pelo distinto pintor brasileiro nas altas rodas da aristocracia romana e, mesmo, junto à S. Santidade, o Papa Leão XIII, que o tinha em grande estima. Intelectuais, artistas, homens de negócios, políticos e diplomatas que iam do Brasil a Roma, sempre reservavam alguma hora para visitar o atelier. (GUIDO, 1956, p. 105)

A elite brasileira a qual o autor se refere é o presidente Campos Sales, "quando após a sua eleição em março de 1898 fez uma viagem à Europa, ao passar pela capital italiana não deixou de ir visitar o digno pintor brasileiro da Via Margutta" (GUIDO, 1956, p. 105).

Segundo Neiva Maria Fonseca Bohns, a escolha de Weingärtner por instalar-se em Roma mostra uma certa rejeição ao movimento cultural de vanguarda que surgia na época, principalmente na cidade de Paris. Diferente da capital francesa, Roma vivia mais de seu passado do que de seu presente. Artistas estrangeiros iam à cidade em busca de suas ruínas antigas mais do que de sua situação contemporânea, que era de decadência econômica e conservadorismo cultural (BOHNS, 2008). No período em que esteve na Itália, Pedro Weingärtner ainda sofreu influência de Domenico Morelli e Lawrence Alma-Tadema.

Weingärtner viveu em Roma durante grande parte de sua carreira como pintor. Podemos dizer que essa cidade foi seu lar mais do que Porto Alegre, já que o artista vinha para o Brasil apenas para expor as obras que lá pintara e para coletar novos esboços e materiais que se tornariam pinturas acabadas quando o artista retornasse ao seu atelier europeu. Foi nessa época em que o movimento impressionismo iniciado em Paris passou a ganhar força pela Europa, certamente alcançando a cidade de Roma. Angelo Guido afirma que Pedro Weingärtner, fazendo parte do círculo de artistas da cidade, teria contato com tais novidades ao frequentar locais como a "trattoria", o Café Greco ou o "Café Poli". Muitos artistas de vanguarda estavam ativos na Itália juntamente a Weingärtner, como é o caso de

Teçêmaco Signorini, Silvestro Lega, Giovanni Fattori e Gioacchino Toma (GUIDO, 1956, p. 72). Weingärtner, no entanto, seguiu com sua orientação tradicional e acadêmica, seguindo seus antigos mestres como William-Adolphe Bouguereau. A tenacidade de Weingärtner em manter-se fiel ao academismo é um dos alvos de maior especulação sobre o artista. Por que Weingärtner não teve interesse em aderir ao modernismo? Angelo Guido ofereceu a primeira tentativa de resposta:

Até mesmo um pintor de quadros de gênero e da vida do povo como Favretto, que admirava muito, tinha uma pincelada, uma vivacidade de colorido, que dava um calor especial ao seu verismo pictórico. E essa mais ardente vibração do verismo italiano, que sem aderir ao impressionismo francês, se caracterizava por uma técnica mais desenvolvida e por uma visão nova da cor, não chegou a assimilar Pedro Weingärtner, talvez por demasiado temor de trair os princípios tradicionais em que se orientara durante o período da sua formação acadêmica. Ele preferiu ficar com aquela corrente que em Roma dos fins do século ainda pensava em defender um ideal de beleza antiga ou que, embora pintando assuntos da vida quotidiana, os tratava com o mesmo colorido, a mesma técnica formalista que empregava nos assuntos de caráter clássico. (GUIDO, 1956, p. 73-74)

[...]

"Ali, em Roma, pôde encontrar ambiente a tenaz resistência que ao invadente impressionismo francês opunham um pintor como Nino Costa e um movimento conservador e classicizante como foi o do grupo de "In Arte Libertas", que trabalhou com intensidade precisamente naquê[ic] fim de século em que Weingärtner voltava, após alguns anos de ausência no Brasil. Nesse ambiente de artistas conservadores, voltados a temas clássicos ou a motivos da vida popular e paisagens da campanha romana, como Carlandi, Giuseppe Raggio, Alfredo Ricci e outros, Weingärtner encontrou atmosfera propícia, para, sem inquietações estéticas, firme no formalismo tradicionalista que escolhera, continuar a pintar suas amenas composições de caráter clássico, seus quadros de gênero, as cenas populares, como as de Anticoli ou as que eram evocadoras de ambientes e costumes de sua terra natal." (GUIDO, 1956, p. 74)

A ligação de Weingärtner com a elite é significativa para a compreensão de sua escolha estilística. Pedro Weingärtner tinha uma posição estratégica na produção de uma memória da elite política nacional. Seu estilo, segue desse raciocínio, deveria se adequar ao gosto dos compradores de sua arte. Weingärtner integrava uma rede complexa de figuras da sociedade brasileira que incluía Joaquim Nabuco. Há correspondências entre os dois nas quais se trata do assunto de Nabuco encomendar um autorretrato ao artista (TARASANTCHI, 2009, p. 37).

A pensão imperial que Weingärtner recebeu a partir de 1884 trazia expressamente a mensagem de que o artista deveria voltar ao Brasil para produzir seus quadros. Em uma carta do Barão de Itajubá, Weingärtner foi comunicado do recebimento de sua pensão da seguinte maneira:

Tenho a satisfação de participar a V.S. que, por officio da Mordomia da Casa Imperial de 11 de janeiro último, fui informado de que Sua Majestade O Imperador

Dignou-se de conceder-lhe a pensão de 300 francos, de acôrdo com a informação por mim prestada, afim de completar na França e na Itália seus estudos de pintura e vir exercer no Brasil a sua arte; devendo, portanto, ser-lhe abonada a referida pensão a contar do 1.º do mês corrente e durante o tempo em que V. S. cursar as respectivas aulas de aproveitamento. Rogo, pois, a V.S. queira vir receber na Chancelaria da Legação a sua primeira mesada correspondente ao presente mês de março, sob as condições acima especificadas. (GUIDO, 1956, p. 34-35)

A política imperial era de que os artistas brasileiros em treinamento poderiam estudar na Europa utilizando uma pensão do Estado mas que, futuramente, voltassem ao Brasil para contribuir para o desenvolvimento da arte no país. Muitos dos artistas que receberam essas pensões acabaram tornando-se professores da Academia Imperial de Belas Artes quando terminaram seus estudos e voltaram para o Brasil, como é o caso de Weingärtner. No entanto, o artista permaneceu menos no país do que a presença de sua obra sugere. Weingärtner muitas vezes produzia seus quadros na Europa, particularmente em Roma e seus arredores na Itália, e enviava as pinturas para o Brasil, onde eram vendidas.

Posteriormente, Weingärtner recebeu autorização da Legação Imperial do Brasil para viajar à Itália e lá continuar seus estudos:

O ofício da Mordomia da Casa Imperial que, de Ordem de Sua Majestado O Imperador, encarregou esta Legação de fornecer a V. S. uma pensão mensal, permite expressamente que V. S. possa aperfeiçoar-se na Itália, onde certamente a sua estada será muito profícua aos seus estudos.

Não me parece, portanto, que ofereça o menor inconveniente a viagem que tenciona empreender àquele país para onde o acompanham os meus melhores votos. Juntas encontrará as cartas de recomendação que deseja. (GUIDO, 1956, p. 38)

Weingärtner retornou ao Brasil e, como conta Angelo Guido, conheceu pessoalmente o imperador D. Pedro II. Porém, cumpriu a promessa de compensar o Estado por sua bolsa de estudos apenas na República. Antes disso, Weingärtner apenas visitou o país para reencontrar a família e expor e vender suas obras, não permanecendo durante muito tempo para ser artista no Brasil e retornando em pouco tempo para Roma. Três anos depois desse primeiro retorno e exposição, em 1891, Weingärtner foi nomeado como professor da Academia de Belas Artes, ensinando desenho figurado, por Deodoro da Fonseca (GUIDO, 1956, p. 46).

Segundo Angelo Guido, a crítica da época fez a seguinte publicação sobre a chegada de Weingärtner para lecionar na Academia de Belas Artes, embora o autor não cite sua referência: "A Escola Nacional de Belas Artes tem mais um professor de primeira ordem e o

Brasil um pintor de talento, que não necessitaria voltar à pátria, para que pudesse, com facilidade, vender tôdas as suas produções" (GUIDO, 1956, Angelo. p. 54)

A citação implica a maior facilidade dos artistas brasileiros venderem seus quadros em sua terra natal, sugerindo que a Europa seria um mercado mais difícil e competitivo. O elogio é justamente que Weingärtner poderia ser bem sucedido mesmo nesse ambiente com condições menos favoráveis, o que não é certeza, já que temos poucas evidências sobre o sucesso de vendas do pintor naquele continente. Por maior facilidade de vender suas obras aqui ou por sentir necessidade de enviar sua arte para o Brasil como retribuição, Weingärtner usualmente guardava suas obras para eventualmente expor e vender em seu país.

A ligação de Weingärtner com o poder político brasileiro continuou após o fim do Império através de sua ligação com os políticos republicanos. Um exemplo é o retrato de Júlio de Castilhos também intitulado *Júlio de Castilhos, Presidente Constituinte do RGS*, feito em 1905, em Roma como homenagem póstuma ao político. A pintura mostra um homem em composição escura vestido em roupas igualmente (ou mais) escuras, o que dá destaque, visualmente, para as partes claras da imagem: o rosto, as mãos e o papel sobre uma mesa de madeira com uma toalha fina. O chão bloqueia a parte de baixo da composição. A mão direita do homem repousa sobre o papel, no qual se lê mais claramente a palavra "Constituição".



Ilustração 1 – Pedro Weingärtner. *Júlio de Castilhos, Presidente Constituinte do RGS*, 1905 (Roma)  
Óleo sobre tela, 240 x 140 cm  
Acervo Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, RS.<sup>19</sup>

Este retrato de Júlio de Castilhos celebra um homem de poder, o presidente constituinte, em um ato de exercício de seu cargo público. Em sua expressão corporal ereta, em pé, há um rigor oligárquico, transmitindo visualmente um valor de estabilidade.

A vinculação dos artistas aos espaços de poder, no caso do Brasil, foi estudada por Sergio Miceli, em seu livro sobre a pintura de retratos da elite política nacional por artistas brasileiros (MICELI, 1996). Apesar dessa ligação não ser o foco desta pesquisa, é importante notar a celebração dessas figuras que se coloca na pintura de Pedro Weingärtner e as consequências artísticas e estéticas da relação do pintor com seu mercado consumidor.

Weingärtner foi um artista altamente apreciado, na maior parte do tempo, por sua época e por seus compradores. O mesmo pode ser dito sobre a narrativa atual que estuda o artista. Ruth Tarasantchi comenta, sobre Weingärtner, "seu enorme talento e a qualidade extraordinária de sua pintura" (TARASANTCHI, 2009, p. 36). É o mesmo tipo de elogio encontrado em Ângelo Guido, que exalta a obra de Pedro Weingärtner dando um valor especial à "obra-prima" do artista, *Tempora Mutantur*. São compreensíveis os elogios na

---

<sup>19</sup> Reprodução em Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 63.



medida em que se trata, na primeira obra, de uma coleção de artigos para acompanhar a primeira grande exposição do artista em diversos museus brasileiros e, na segunda obra, da primeira biografia do artista. Ambas as obras, apesar de tratarem-se de pesquisas científicas, têm também um viés de valorização histórica, particularmente da valorização de um artista acadêmico brasileiro e gaúcho.

Se o mesmo pode ser dito desta pesquisa, não se coloca aqui, no entanto, um elogio ao talento ou à qualidade do artista. Nem mesmo uma crítica ao seu estilo acadêmico em detrimento das inovações modernas. Deve ser registrado, contudo, a inferioridade técnica das obras de Weingärtner em relação às obras de outros artistas acadêmicos, como, por exemplo, seu professor William-Adolphe Bouguereau. Seja devido a uma falta de habilidade ou ao início relativamente tardio dos estudos artísticos de Weingärtner na Europa, muitas pinturas não possuem a fidelidade à natureza ou a expressividade que outras obras atingem. Reconhece-se, assim, a condição humana e falível do artista em questão, não sendo necessariamente todas suas ações produto de intencionalidades. Weingärtner atingiu enorme reconhecimento durante sua vida, mas mesmo em seu tempo sofreu também duras críticas. Analisaremos algumas obras de Weingärtner a seguir, bem como sua recepção pela sociedade.

## 2 A OBRA DE PEDRO WEINGÄRTNER

### 2.1 Pintura de Gênero na Obra de Weingärtner

Pedro Weingärtner formara a sua personalidade artística na velha Europa; pintara seus primeiros trabalhos em Munique e em Roma, entretanto, ao chegar aqui, em sua terra, é possuído[sic] pelo fascínio do ambiente novo, ambiente, aliás, a que estavam vinculadas impressões e recordações da infância e da adolescência. Esqueceu momentaneamente a campanha romana, Anticoli e seus camponeses, Roma e Pompéia com as suas ruínas evocativas, para se colocar, emotivamente, como artista, diante da paisagem, dos costumes, da gente, das coisas do Rio Grande do Sul, que encontrava, afinal, o pintor que pela primeira vez procuraria fixar-lhe os aspectos vários com alma e com talento. (GUIDO, 1956, p. 63)

Weingärtner iniciou seus trabalhos de temática rio-grandense com mais de 40 anos de idade, em torno do ano de 1893 (GUIDO, 1956, p. 59). Até então o artista ainda estava concluindo seus estudos e se encontrava em maior sintonia com a arte europeia, criando pinturas de temática neo-pompeiana e pinturas de gênero, em geral mostrando os camponeses europeus. Foi um início relativamente tardio para pintar esse tipo de obras, e as motivações dessa mudança de rumo na obra de Weingärtner não é de compreensão simples.

O principal motivo para a transição é que o artista estava geograficamente afastado de sua terra natal, impossibilitando-o de representá-la com o realismo e o compromisso com a fidelidade à luz e à vida que caracterizava o artista. Weingärtner pintou o Rio Grande do Sul apenas após retornar ao estado como um artista consagrado. Uma exceção é a obra *Chegou Tarde*, que já em 1890 anunciava a temática rio-grandense no repertório do artista. Também em 1892 Weingärtner pintou *Kerb*, uma obra que mostra os costumes dos imigrantes alemães na região. Nesse ano Weingärtner passou as férias pintando em Novo Hamburgo. Foi nesse período que conheceu Elisabeth Schmitt, sua esposa, que seria retratada pelo marido posteriormente (TARASANTCHI, 2009, p. 243). Ambas as obras mencionadas têm como temática a colônia alemã, ainda não trazendo o gaúcho como um elemento central. A presença do gaúcho surgiria com mais força em 1893, seguindo o modelo tradicional da pintura de gênero: "O artista também registra cenas distintas da vida gaúcha, na variedade dos afazeres tradicionais de uma província desde sempre acostumada à lida do gado, na região dos pampas." (TARASANTCHI, 2009, p. 96)

Essas obras foram feitas a partir de estudos coletados no Rio Grande do Sul e posteriormente acabados e transformados em quadros na Europa. O processo de Weingärtner

na criação dessas obras era acumular rascunhos de tudo que conseguia observar no estado, desde a vegetação até os animais, as pessoas e as cidades, e então criar pinturas finalizadas utilizando esses rascunhos como estudos. As pinturas do artista que dizem respeito à temática regionalista brasileira foram em geral executadas na Europa, mas a partir de registros coletados pelo artista.

Weingärtner, assim, documentava momentos selecionados por ele do cotidiano gaúcho e das atividades que, na sua visão, constituíam a identidade daqueles que viviam nessa região. Ao pintar esses costumes, fazia ao mesmo tempo um trabalho de documentação das experiências cotidianas da população e uma seleção daqueles momentos, objetos e pessoas que deveriam ser pintados. Isso não torna seu registro menos verídico, mas torna-o uma visão necessariamente parcial, uma interpretação direcionada dos acontecimentos que Weingärtner testemunhava pessoalmente e colhia ao ar livre em seus esboços para depois fazer uma nova seleção de quais desenhos se tornariam pinturas ou estariam presentes como elementos nas mesmas.

Qual é essa seleção? Que recorte é feito por Weingärtner? Suas obras sobre o Rio Grande do Sul mostram, em sua maioria, o trabalho humano e suas derivações. São homens cortando e secando o charque (*Charqueada*, 1893), reunindo o gado (*Rodeio*, 1908), mulheres lavando roupas (*Lavadeiras*, 1921). Há também os momentos de lazer e descanso do trabalho, como em *Pousada de carreteiros* (1914) ou *Gaúchos chimarreando* (1911). O conjunto dessas obras nos permite entender a concepção que o artista tinha sobre sua terra seus habitantes e a imagem que estava construindo e selecionando para o Rio Grande do Sul.

Por realistas que sejam as obras de Weingärtner, não podemos tomá-las como demonstrações imediatas da realidade como então se apresentava, mas como fragmentos escolhidos pelo artista para produzir uma memória.

Weingärtner também representa as atividades cotidianas das mulheres, fazendo também nesse caso uma seleção do evento que deve ser registrado. As lavadeiras são um grupo recorrente dentro da pintura de gênero na obra de Weingärtner<sup>20</sup>. Esquecem-se, assim, outras atividades que poderiam ter sua presença nas obras de Weingärtner e não figuram nesses quadros. A nossa visão do passado testemunhado por Weingärtner é parcial e devemos identificar quais são as seleções feitas pelo artista.

A natureza parece ocupar um espaço central em muitos desses quadros. Muitas

---

<sup>20</sup> "Outro tema caro a Weingärtner ao retratar a vida no campo e nos pequenos vilarejos é o das lavadeiras, que ele coloca em fundos de quintais, aproveitando a presença dos riachos ou pequenos olhos d'água" (TARASANTCHI, p. 102)

vezes, temos a impressão de que o objeto principal da pintura não são as pessoas, mas o cenário no qual elas estão inseridas. Weingärtner frequentemente prioriza a forma de árvores e formações naturais – a paisagem – sobre os seres humanos que a ocupam. Em determinadas obras conseguimos perceber a importância do ambiente mais do que outros elementos. As figuras humanas parecem ser inseridas como um adendo: pequenas, menores e menos importantes do que sua terra.

Dentro da natureza, a água é um dos elementos constantes na obra de Weingärtner, conforme notou Ruth Tarasantchi: "O tema dos riachos e pequenos lagos, da roupa lavada ou estendida nas cercas e varais em fundos de quintal, é uma constante na obra de Weingärtner, que assim registra lembranças de cenas presenciadas na Barra do Ribeiro, em Bento Gonçalves, Desterro e muitos outros lugares" (TARASANTCHI, 2009, p. 105-108).

O reflexo da água é uma imagem permanente na obra do artista. Weingärtner era capaz de representar a água com grande habilidade - sua natureza detalhista contribuía para sua capacidade de representação fiel dos espelhos d'água, e nela se vê algumas das pinceladas mais ousadas do artista que, em geral, tentava escondê-las ou evitá-las através de seu realismo mimético. É nas representações de lagos e rios que Weingärtner se permite a liberdade de fazer traços rápidos e inacabados para representar o movimento constante da água.

Os ambientes retratados por Weingärtner são, de modo geral, locais calmos e pacatos. Fazem parte também de seu recorte os animais:

"A galinha, que nunca para quieta, era um animal que certamente fascinava o pintor, pois ele a colocou em inúmeros quadros, focados tanto no Brasil quanto na Itália, para completar a composição ou simplesmente pelo prazer de incluí-las na tela. E seus galináceos ciscam, andam, mexem-se sem parar, quando não são os galos que se enfrentam numa briga" (TARASANTCHI, 2009, p. 114)

Há na pintura de Weingärtner também um número expressivo de representações de negros no Brasil. Dois exemplos são "Passagem de Barra do Ribeiro" (1913) e "Passarinheiro" (1893). A primeira pintura mostra uma jovem que conversa com uma mulher na beira de um rio, e, na segunda, vemos alguns meninos com uma gaiola de passarinhos e também lavadeiras negras. Weingärtner, assim, não se ocupa apenas com pinturas da alta sociedade brasileira ou os lugares por ela frequentados, como é o caso da obra "Jockey Club Moinhos de Vento" (1922). Também compõem sua obra as pessoas de menor poder econômico, aquelas que não poderiam comprar seus quadros.

A imagem do Rio Grande do Sul e do Brasil não é registrada apenas como um lugar do gaúcho ou do imigrante (embora esse último tenha uma grande importância em sua obra), mas também do negro e das mulheres e, sobretudo, da natureza.

Há, assim, uma grande complexidade na imagem que Pedro Weingärtner nos mostra do Rio Grande do Sul. Seria insuficiente considerar sua obra apenas como a exaltação da figura do imigrante alemão, ou da cristalização da memória gaúcha através da imagem do gaúcho do campo e das charqueadas. Por outro lado, seu realismo não alcança um testemunho imparcial. Suas obras registram mudanças e conflitos. Weingärtner não foge das contradições que surgem em sua época – pelo contrário, sua obra reconhece e compõe a situação vivida com todas suas nuances, ou, pelo menos, aquelas identificadas pelo artista. Não se trata assim de um registro neutro e distante – Weingärtner surge como uma parte do processo de produção dessa imagem do Rio Grande do Sul através de suas escolhas. Se existe alguma diversidade nos tipos retratados pelo artista, também é verdade que há uma preferência por sua herança cultural pessoal: a imigração alemã.

As obras de temática regional de Pedro Weingärtner lidam com as questões da colonização, particularmente de imigrantes alemães e da documentação visual dos costumes. O artista mostra a expansão da fronteira agrícola sem esquecer daqueles que a fazem: os imigrantes e seus dramas pessoais, costumes, festas e cotidiano. Certos quadros mostram aspectos positivos dessa vida: o descanso, o lazer e o trabalho são por vezes documentados alegremente em suas pinturas, como em *Kerb* ou *Chegou Tarde*, este último evidenciando a competição entre diferentes viajantes que disputam uma cliente para vender seus artigos, com um deles chegando tarde demais para fazer a venda, que já estava em andamento.

## 2.2 Chegou Tarde (1890)



Ilustração 2 – Pedro Weingärtner. *Chegou tarde*, 1890.  
Óleo sobre tela. 74,5 x 100 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/IBRAM/MinC. Rio de Janeiro, RJ.  
Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 83.

Em *Chegou Tarde*, o artista representa uma cena em um ambiente típico da região colônia gaúcha no século XIX, uma casa de comércio que vende variedades.

A composição da obra tem como centro não uma figura ou objeto, mas a interação entre as figuras humanas representadas na tela. Da esquerda vemos um comerciante atrasado chegando, em pé, com sua mala de amostras, usando óculos redondos e roupas tipicamente gaúchas (um poncho, um lenço, bombachas e botas com esporas) e lançando um olhar para o lado direito, onde se encontra um outro comerciante já sentado e confortável, sorridente, negociando com uma mulher que faz as escolhas de mercadorias, com as amostras caindo e espalhando-se pelo chão. Entre essas figuras, o vazio de sua troca de olhares é preenchido pela cena do estabelecimento comercial: uma mulher parece dobrar uma toalha atrás de um balcão com um homem, talvez um cliente, sentando-se à sua frente. Objetos variados são dispostos por cima de mesas e armários: garrafas, vidros, panos e jarros. Entre a possível dona da loja e o vendedor sentado há ainda outra mulher, uma negra usando um lenço nos cabelos que serve alguma bebida. Ao lado dela, a janela mostra o verde de fora da construção, árvores que indicam a localização dessa cena: estamos no Brasil. No entanto, no outro extremo do

quadro há algo de outro país. Atrás do comerciante de chapéu, um cartaz em alemão parece representar um navio e traz palavras em língua estrangeira. Sugere também uma rota: "Hamburg - Lisbon - Brazil", com uma parte dela oculta pela cabeça do homem.

É uma venda simples, construída em madeira, o que no interior do Rio Grande do Sul seria chamado de "bolicho". O piso ajuda a evidenciar a perspectiva e ajuda a dar profundidade ao cenário ao aponta as duas diagonais que compõem a pintura, levando-nos à troca de olhares entre as pessoas envolvidas na cena. Foi essa interação, a surpresa de um mascate ou caixeiro viajante chegar e ver lá outro comerciante, que Weingärtner procurou demonstrar com a obra.

Segundo a interpretação clássica de Angelo Guido:

A cena tem um caráter anedótico, pois representa a surpresa[sic] de um caixeiro-viajante que entra no armazém com a sua pesada bolsa cheia de amostras e tem a desagradável surpresa de verificar que um colega chegou antes. Contente com o bom negócio feito, o caixeiro mais solícito está junto à dona do armazém, em torno de uma mesa, tomando nota das mercadorias vendidas, enquanto uma crioula prepara o mate. As atenções do caixeiro mais feliz, da dona de casa, da crioula voltam-se para o recém-chegado com sorriso malicioso de mofa. Êste, surpreso e encabulado, parou à entrada. Completando a cena pitoresca, vê-se, ao fundo, uma jovem caixeira medindo um crote de fazenda para um garoto encostado ao balcão. (GUIDO, 1956, p. 60)

O autor segue afirmando que Weingärtner preocupou-se tanto em garantir a fidelidade visual do quadro através de sua representação detalhada da luz quanto a sua beleza através de uma composição bem definida que faz uso da perspectiva presente principalmente na representação do chão e concluída através da distribuição dos objetos na cena, como é o caso das amostras do caixeiro viajante que se encontra sentado à direita na obra. Essa é uma das obras mais amenas e engraçadas de Weingärtner, como nota Guido: "Êle evitou o drama, a emoção violenta, como se até para as criaturas dos seus quadros quizesse[sic] poupar o sofrimento. Sòmente num ou noutro trabalho acentuou a nota dramática, sem, entretanto, exagerá-la." (GUIDO, 1956, p. 87)

De fato, a grande maioria dos quadros de Weingärtner é de uma natureza tão calma quanto as descrições da vida do próprio pintor, identificado por Angelo Guido como calmo e reservado. As pinturas de Weingärtner são de um realismo banal, pouco dramatizado, como se a vida em si fosse suficiente, sem a necessidade de dramatizá-la. Weingärtner não exagerava a realidade em seus quadros, apenas a transformava em arte. Isso é o que torna suas obras ao mesmo tempo não grandiosas e extremamente próximas do observador, já que são cenas que poderiam muito bem existir diante de nossos olhos, fora de uma moldura. Mesmo as cenas clássicas não evocam grandes emoções, apenas uma calma constatação de sua não-existência

através da visualidade. A pintura de Weingärtner é realista e verossímil.

Até os quadros mais dramáticos, como *Cena de Guerra*, têm de maneira latente essa tranquilidade observadora de Weingärtner, apesar de suas diferenças fundamentais. Em "Casamento de Conveniência", por exemplo, vemos a tristeza de uma existência tranquila porém marcada por problemas. Em *Chegou Tarde*, a felicidade no trabalho. Em ambos vemos a realidade através de uma aparência simples, e nessa simplicidade as observações complexas do artista. Não existe uma só palavra que descreva o artista, mas, em meio ao universo complexo de elementos que compõe Pedro Weingärtner, Angelo Guido parece identificar com precisão seu senso de humor: "A nota de humor agrada-lhe, às vezes, no quadro de gênero em que fixa aspectos da vida quotidiana, em ambientes de aldeia ou das grandes cidades. Êle encontra o lado divertido de certas situações que, para quem as vive, são, no momento, bastante aborrecidas" (GUIDO, 1956, p. 88).

Neiva Maria Fonseca Bohns ressalta o caráter documental de muitas obras do artista, como é o caso de *Chegou Tarde*: "São documentos históricos, que dão seu testemunho sobre as atividades comerciais nos mais remotos rincões do Rio Grande do Sul. O detalhismo das cenas permite identificar vestuário, mobiliário, e hábitos que dizem respeito ao modo de vida dos habitantes rurais." (BOHNS, 2008).

*Chegou Tarde* foi intitulado com certa ironia. Weingärtner parece rir da decepção do vendedor que chegou tarde demais. Essa característica do artista, que aparece em alguns quadros, Angelo Guido chamou de "sutil ponta de ironia, mas bondosa ironia que parece trair o desejo de tudo na vida e nas criaturas querer compreender e desculpar" (GUIDO, 1956, p. 88).

A interpretação de Angelo Guido sobre esse lado de Weingärtner segue da seguinte maneira, comentando também o já mencionado *Casamento de Conveniência*:

Weingärtner parece que se diverte como uma criança com certos aspectos da vida dos quais percebeu o lado cômico. Tem certo prazer de acentuar o que há de ridículo ou de divertido muitas vezes na criatura humana, como, por exemplo, naquele Casamento de conveniência, que acabou tornando-se tremenda massada para um e para outro, como na noite em que ela, bela e sedutora no seu rico traje de gala, vê adormecer numa poltrona o velho e trôpego consorte, que terá que arrastar para a festa. Massada para êle que terá que ir; massada para ela que terá que dar um geito[sic] para o levar. (GUIDO, 1956, p. 89)



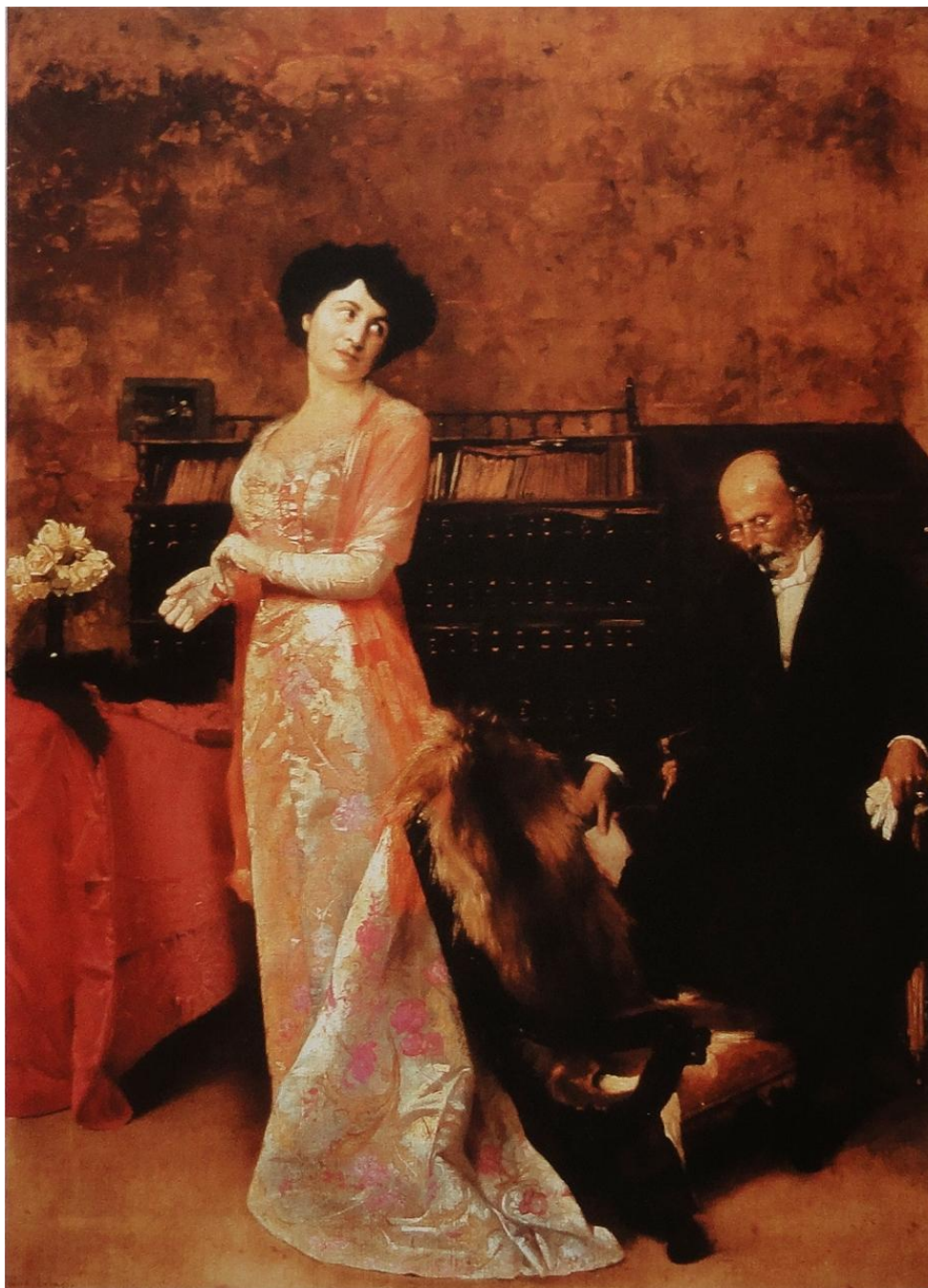


Ilustração 3 – *Casamento de conveniência*, 1909 (Roma). Óleo sobre tela. 51,5 x 38 cm. Coleção particular. São Paulo, SP. Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 58.

Aleksa Čelebonović aponta que, para os pintores do realismo burguês, o casamento e amor surgia como um tema vinculado às finanças. Um relacionamento amoroso era sujeito à questões financeiras e se trataria mais de um acordo comercial do que de uma união afetiva. Isso é verdadeiro na arte de Weingärtner quando consideramos um quadro como "Casamento de conveniência". Vale notar que o artista não aborda o tema, porém, sem fazer uma crítica social. Uma pintura muito semelhante é de Sir William Quiller Orchardson, *Le Mariage de convenance*, de 1883. Nela, um casal janta em lados opostos de uma longa mesa, distantes. O

homem mais velho e rico olha para sua esposa jovem que lança um olhar distraído e triste para o horizonte (ČELEBONVIĆ, 1974, p. 129).

Todas essas obras fazem parte de um grande grupo da pintura de gênero de Weingärtner. Por um lado ele observava os camponeses e as pessoas comuns, por outro a vida da burguesia urbana. Essas pinturas de caráter anedótico de Weingärtner parecem fazer parte de um conjunto mais amplo de obras de observação da sociedade de sua época. Ao fazer essas observações, Weingärtner colocava também uma sutil crítica. Em "Casamento de Conveniência" há uma crítica do artista aos casais burgueses e os motivos do casamento para ambas as partes. A mulher por casar-se com um homem rico porém mais velho, e o homem por casar-se com uma moça bela e jovem porém em outra fase da vida e com outras expectativas de convívio. Tal crítica é feita com humor, revelando-nos a sutil ironia do artista. Outras críticas são mais duras, como é o caso de *La Faiseuse d'Anges*, quadro no qual há também a crítica à sociedade burguesa através da observação de Weingärtner, mas sem o toque de humor. É o caso também do outro tríptico do artista, "As Três Fases da Vida", que será comentado posteriormente. Mas não são apenas fatos do cotidiano urbano burguês que são criticados por Weingärtner. O mundo rural também sofre de seus problemas, como veremos a seguir. Angelo Guido notou essa dualidade na obra de Weingärtner, comentado de um lado a parte cômica e de outro a tristeza:

Algumas vezes, porém, transpõe os domínios dessa calma e risonha visão das coisas e se aventura a motivos de mais amarga realidade, em que o tema do fluir do tempo e da natureza transitória das nossas alegrias e ilusões parece sobre ele exercer singular fascínio. Remorso, As três fases da vida, Tempora mutantur e Faiseuse d'anges são os trabalhos que, dolorosamente, falam do tempo que passa e do mudar das coisas (GUIDO, 1956, p. 90)

Essa é a avaliação inicial de Angelo Guido sobre a obra *Tempora Mutantur*. O autor a agrupa juntamente com outras obras de teor igualmente sombrio de Weingärtner, como é o caso dos trípticos *La faiseuse d'Anges* e *As três fases da vida*, bastante diferentes em temática mas semelhantes em sua representação triste da realidade, destoando da mais comum leveza humorística dos quadros do artista. Mas as obras mais dramáticas de Weingärtner foram aquelas inspiradas pela Revolução Federalista.

### 2.3 Cena de Guerra (1894)

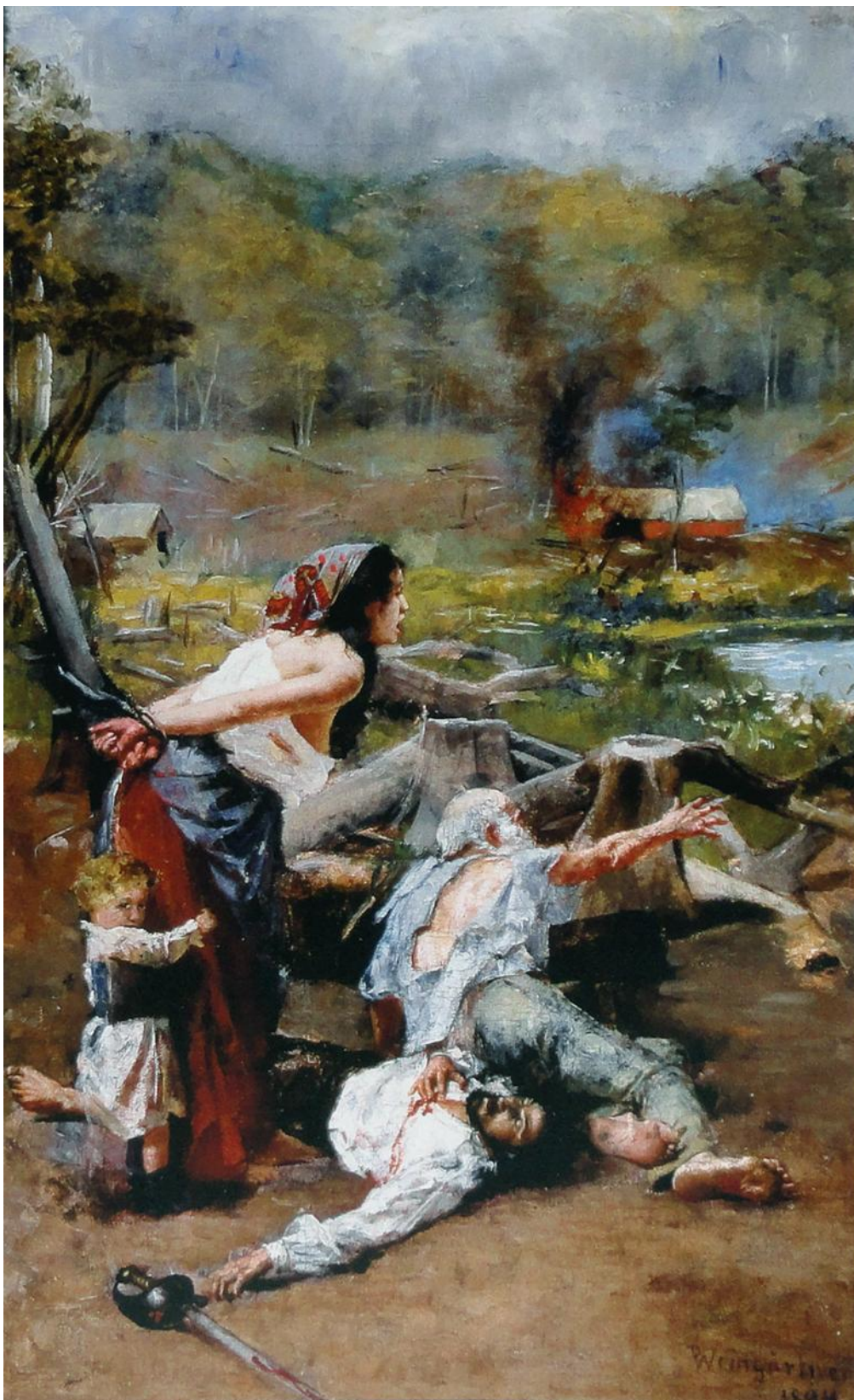


Ilustração 4 – Pedro Weingärtner. *Cena de Guerra*, 1894.  
Óleo sobre tela. 45 x 30 cm. Coleção particular. Belo Horizonte, MG. Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 124.

A participação de Weingärtner na Revolução Federalista foi um dos mais inusitados e surpreendentes eventos de sua carreira. Não como soldado, é claro - Weingärtner encontrava-se em Santa Catarina em torno de 1893, e acabou por deparar-se com uma tropa que estava envolvida no conflito e, assim, envolver-se também nele. É uma grande coincidência que Weingärtner tenha presenciado cenas dessa guerra, já que eram raras as suas visitas ao sul do país. O artista ficava a maior parte de seu tempo na Europa e poderia muito bem ter visitado seu estado apenas em tempos de paz, mas ocorreu que Weingärtner estava no Brasil justamente na época em que a revolução se deu. Este encontro gerou algumas das obras mais trágicas de Weingärtner, que, de outro modo, procurava produzir quadros com temáticas mais amenas, menos chocantes.

A fonte para as desventuras de Weingärtner durante a revolução é a biografia de Angelo Guido, a quem devemos o conhecimento maior sobre esta parte da vida do artista. O autor conta não apenas a narrativa de como Weingärtner teve que, após não conseguir embarcar para Porto Alegre no porto de Desterro (atual Florianópolis), retornar ao Rio Grande do Sul por via terrestre e assim encontrar os federalistas, mas também como esses acontecimentos afetaram sua vida e sua obra: "Há uma energia nesses quadros não comum na obra de Weingärtner. Em *Piquete de fôrças* a composição é severa, como severa a paisagem e duras as fisionomias dos homens armados de lanças, aos quais um lavrador está indicando o caminho por onde os federalistas se retiram" (GUIDO, 1956, p. 67)

Há de fato uma qualidade excepcional nas obras que Weingärtner produziu inspirado pela revolução. São obras mais inacabadas e com cores mais vivas, composições fortes e bem direcionadas que evocam emoções dramáticas. São apressadas, diferentemente das calmas e detalhadas pinturas que o artista produziu em seus passeios pelo interior do estado e no interior de seu atelier.

O quadro *Cena de guerra* (1894) é um dos mais intensos de Weingärtner. Nele, vemos uma mulher com as mãos amarradas a um tronco, gritando em uma direção fora do quadro. No chão, um velho deitado se apoia em um braço e, com o outro, tenta alcançar a mesma direção que a moça. Um homem aparece deitado e de olhos fechados (possivelmente morto) com uma mão em um ferimento no seu peito, que mancha sua camisa de sangue. A outra mão se estende para uma espada ensanguentada próxima a uma criança que se agarra à mulher, provavelmente sua mãe. Todos estão com roupas esfarrapadas. A mulher tem um lenço na cabeça e a blusa branca solta em uma alça, quase revelando seu seio, o que, somado às mãos atadas, indica que houve violência sexual. O cenário é de uma mata derrubada e há uma casa ou galpão em chamas ao fundo, com a fumaça ainda subindo pela vegetação ao

fundo até o céu. O vermelho do sangue e do incêndio contrasta com o verde e o azul da natureza. A composição segue duas diagonais que se cruzam: no centro delas encontram-se os personagens da narrativa: a mulher, o velho com a camisa rasgada e o homem ferido em combate.

Há um tom dramático nessa pintura que dificilmente se encontra nas demais obras do artista. Suas obras que, em geral, retratam a tranquilidade de paisagens rurais (justamente o que o artista foi procurar em Nova Veneza quando se encontrou, por acaso, diante dos revolucionários), aqui tomam o lado sombrio dos horrores da guerra. A narrativa sugerida é que o homem morreu tentando proteger sua família, sua esposa foi estuprada e seu pai (ou o dela) foi ferido no ataque. Pouco tempo depois, ambos os sobreviventes chamam pela ajuda de alguém que apareceu no local.

Um quadro muito semelhante é *A derrubada*, do mesmo ano (1894). Nele há os mesmos elementos do outro, mas trata-se de um retrato da mulher com as mãos atadas, sem os demais personagens (sua família).

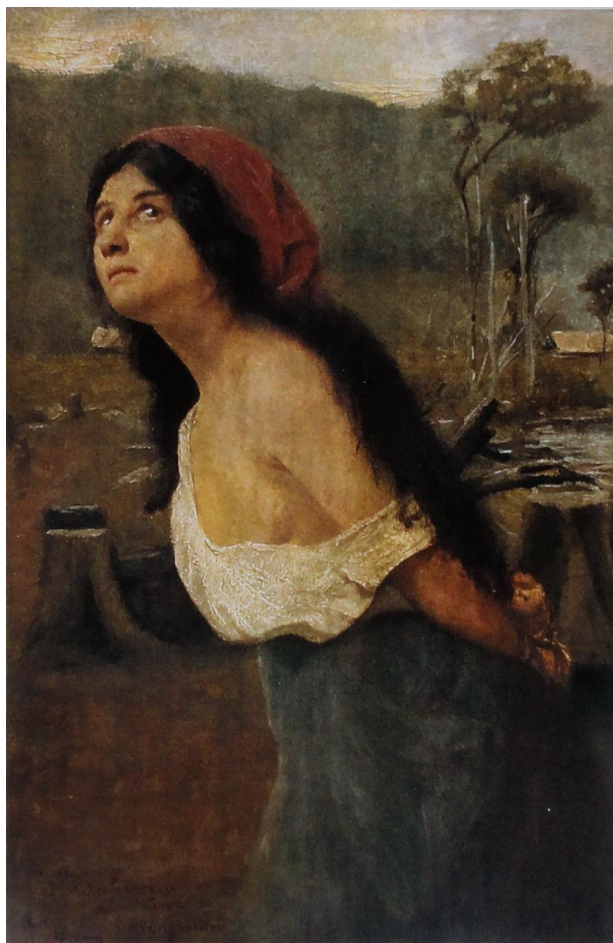


Ilustração 5 – Pedro Weingärtner. *A derrubada*, 1894.  
Óleo sobre madeira. 23,5 x 16 cm. Acervo Sala de Arte de Porto Alegre, RS. Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 125.

Essa poderia muito bem ter sido uma cena realmente presenciada por Weingärtner, mas tal temática é recorrente na arte acadêmica do século XIX. Se o artista de fato presenciou a cena, também usou seus conhecimentos das tendências europeias para compô-la e transformá-la em arte.

O quadro *The Knight Errant*, de John Everett Millais, pintado em 1870 (24 anos antes do de Weingärtner), mostra uma cena semelhante. Uma mulher amarrada a um tronco com suas mãos atrás das costas, nua, com o rosto em perfil, é salva por um cavaleiro em sua armadura que corta com sua espada as cordas que a prendem. É provável que Weingärtner nunca tenha visto a obra e essa não seja uma influência direta, mas há uma raiz comum entre as duas obras que as aproxima. Millais ainda explora o mesmo tema na obra *The Martyr of the Solway*, de 1871 (SMITH, 2002, p. 70).

Também é o caso do quadro *Britomart Redeems Faire Amoret* de William Etty, pintado em 1833. Nele, uma mulher seminua está amarrada com as mãos atrás das costas a uma escultura de pedra. Ao invés de cordas, são correntes de metal que a seguram. Seu rosto também está de perfil. Completando a composição, o herói no centro aparece em sua armadura vencendo o vilão, que está com uma adaga e uma expressão assustada, ao segurá-lo pelo braço e prestes a golpeá-lo com sua espada.

Edward John Poynter nos revela a raiz mais antiga dessas representações. Em seu quadro *Andromeda*, de 1869, o artista nos mostra uma mulher nua com as mãos acorrentadas atrás das costas e seu rosto também em perfil (SMITH, 2002, p. 96).

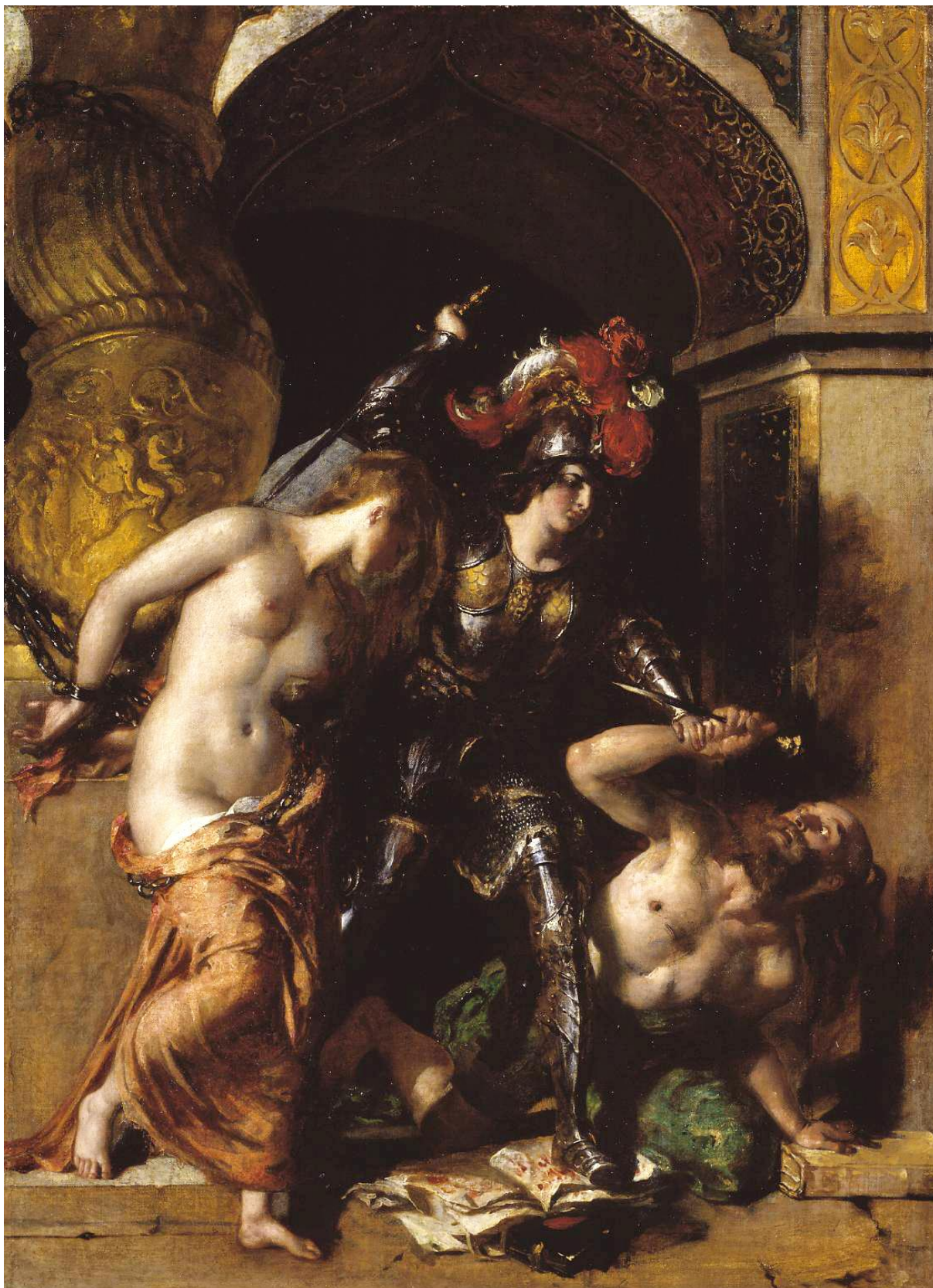


Ilustração 6 – William Etty. *Britomart Redeems Faire Amoret*, 1833.  
Óleo sobre tela. 90,8 x 66 cm. Coleção Tate Gallery, Londres.



Ilustração 7 – John Everett Millais. *The Knight Errant*, 1870.  
Óleo sobre tela. 184 x 135 cm. Coleção Tate Gallery, Londres.



Ilustração 8 – Edward Poynter. *Andromeda*, 1869.  
Óleo sobre tela. 49,5 x 33 cm. Coleção particular.



Entre os temas antigos e medievais trabalhados pelo academismo do século XIX, essa convenção foi preservada na arte ocidental<sup>21</sup> e chegou até Weingärtner, que pintou em seu quadro um tipo de "Andrômeda brasileira". Ao testemunhar as atrocidades da Revolução Federalista, o artista apropriou-se desse *pathosformel* (tomando o termo de Aby Warburg) para reinterpretá-lo na história do Brasil, do Rio Grande do Sul e de sua trajetória pessoal.

No quadro de Weingärtner, a temática toma uma forma assustadoramente real. Consideraríamos esse quadro como qualquer outro dos quadros imaginativos de Weingärtner (como é o caso das pinturas neoclássicas) não fosse a presença do artista em parte da Revolução Federalista, talvez presenciando um evento semelhante. Não seria a única vez que o artista pintaria um tema sombrio - é o caso também do tríptico *La Faiseuse d'Anges*, sobre o infanticídio. É um dos poucos, no entanto, em que o artista não representa cenas amenas do dia a dia ou paisagens líricas da Antiguidade greco-romana.

Nessa obra, o testemunho realista de Weingärtner sobre os acontecimentos de sua terra natal se mistura com as influências europeias, particularmente a mitologia grega. Os dois mundos do pintor entram em contato em uma obra dramática, relevante e bela. De um lado, as formas europeias que caracterizam tanto a temática quanto a técnica colocadas no quadro. De outro, a situação do Rio Grande do Sul expressada através naturalismo que caracteriza o testemunho deste artista.

Por que Weingärtner não pintou sua "Andrômeda brasileira" nua, como sugeriria a fórmula original repetida por diversos artistas ocidentais? Uma possível explicação é a de que não se trata da Andrômeda real, mas de uma adaptação. A nudez era aceita sem problemas no academicismo desde que se limitasse às representações neoclássicas. Uma deusa nua era concebível e aceitável, já uma mulher nua não. Essa foi a diferença entre a boa recepção da pintura de William Etty e da de Edward John Poynter, ambas mostradas na mesma exposição. A de Etty, diferentemente da de Poynter, mostrava a nudez em um contexto não-classicista,

Talvez deva ser notado também que uma representação semelhante é a da Liberdade, como vemos no quadro de Eugène Delacroix *A Liberdade Guiando o Povo* (1830). Também aqui uma mulher revela os seios com um vestido claro caindo dos ombros, também de perfil e, analogamente ao pano na cabeça da mulher na pintura de Weingärtner, com um barrete vermelho. Dada a proximidade de Weingärtner com a arte francesa, é possível que o artista

---

<sup>21</sup> As representações da "donzela em perigo" são muitas na história da arte ocidental. Pintores como Rembrandt produziram imagens de Andrômeda.

conhecesse tal obra. Para não correremos o risco de fazer interpretações excessivas e comparações distantes demais no tempo e no espaço, limitamo-nos a afirmar que há certa forma europeia na temática de *Cena de Guerra*, forma essa que foi aplicada a um contexto regional.

#### 2.4 *Tempora Mutantur* (1898)



Ilustração 9 – Pedro Weingärtner. *Tempora Mutantur*, 1898 (Roma).  
Óleo sobre tela. 110,3 x 144 cm. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, RS.  
Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 86.

As obras de Weingärtner não são todas amenas e sem engajamento cultural ou político. É particularmente impossível fazer tal afirmativa diante de obras como *La Faisuse d'Ange*, em sua crítica social, ou *Tempora Mutantur*, no seu poder de construção de uma narrativa histórica extremamente consciente. A obra de Weingärtner, longe de ser vazia de conteúdo, contém não apenas a continuação da tradição estética europeia como também significados únicos expressados pelo artista.

*Tempora Mutantur* (1898) é uma pintura de gênero incomum. Em vez de retratar os

camponeses em pleno trabalho, alegres no campo, retrata-os em seu pior momento: a decepção com o trabalho e com a imigração. Weingärtner segue o modelo europeu da pintura de gênero realista ao deslocar o sujeito de sua pintura do herói aristocrata, como se faz na pintura histórica, ao camponês comum. Vai ainda além ao não simplesmente glorificar a vida simples do camponês com seu trabalho, mas mostrar seus conflitos internos e externos. O estabelecimento de uma identidade regional que integrava o imigrante alemão ajudou Weingärtner a ter sua obra aceita e comprada pelo governo do Rio Grande do Sul.

Nesta obra vemos o cansaço desse casal de imigrantes após um dia de trabalho. Em primeiro plano há um homem e uma mulher. O homem é a encarnação de um tipo de imigrante alemão descrito por Weingärtner. A figura retratada pelo artista é inspirada na realidade verificada por ele na colônia alemã, conhecida por Pedro em sua juventude: “Seu olhar perdido mostra que talvez esteja pensando em como foi parar em um lugar tão longínquo, ele um dia fez parte de algum exército valoroso, como podemos verificar pelas calças de um uniforme militar que ainda usa.” (TARASANTCHI, 2009, p. 87). A mulher olha para suas mãos calejadas e com bolhas após o trabalho árduo com o qual não estava acostumada. A natureza integra o tom da obra, mistura-se com os sofrimentos humanos. O céu nublado tira qualquer resquício de alegria da cena, em uma cena na qual todos os aspectos da realidade se dobram à intenção do artista de mostrar-nos uma realidade.

Esta é a obra prima de Weingärtner, segundo Angelo Guido, e uma das mais significativas do estado (GUIDO, 1956, p. 93). O quadro mostra dois imigrantes melancólicos após um dia de trabalho na lavoura. O homem veste uma calça militar que indica ter feito parte de algum glorioso exército europeu. A mulher olha as delicadas mãos agora com calos. Ao fundo, a paisagem após uma derrubada (TARASANTCHI, 2009, p. 87). Pedro Weingärtner comentou sua criação em uma carta:

Êste quadro fiz expressamente para nós, porque aqui na Europa não se compreende facilmente o assunto; inspirei-me, para fazê-lo, em certo tipo que encontrei em nosso caro Brasil, homens que aqui na Europa faziam figura, de famílias nobres, que por qualquer motivo abandonaram a pátria atrás da fortuna na América e cairam no caminho e lá se foram água abaixo e ficaram reduzidos ao que ví. (WEINGÄRTNER apud. GUIDO, 1956, p. 92).

Em suas palavras, Weingärtner revela não apenas o mercado que receberia a obra como também sua experiência pessoal com a temática do quadro (a mudança nos tempos, como indica o título, para alguns imigrantes alemães que chegaram no Brasil) e um projeto cultural ao direcioná-la ao Brasil, já que na Europa não seria entendido. Mais do que isso, Weingärtner queria que sua obra permanecesse no Rio Grande do Sul. O quadro fora pintado em Roma, onde Campos Sales, então presidente de São Paulo, demonstrou interesse em

comprá-lo. Weingärtner recusou-se e a compra não ocorreu - o artista havia destinado a pintura para o Rio Grande do Sul. A obra acabou por ser adquirida pelo então presidente da província, Borges de Medeiros, para o Palácio do Governo (DAMASCENO, 1971, p. 208). Assim, como era o desejo do artista, *Tempora Mutantur* chegou ao estado:

O quadro, estando terminado, foi remetido para os dois irmãos do pintor, Inácio e Miguel, então ainda estabelecidos com a litografia a que já nos referimos, os quais, depois de convidar para vê-lo ao então presidente do Estado, dr. Borges de Medeiros, que foi acompanhado do dr. Júlio de Catilhos e outras personalidades, o expuzeram[sic] no conhecido estabelecimento comercial Preço Fixo, à rua dos Andradas, em julho de 1899. (GUIDO, 1956, p. 93)

Weingärtner demonstrou, ao longo de sua carreira, grande interesse pela paisagem e pela natureza. Angelo Guido nota corretamente que a paisagem preferida de Weingärtner era aquela povoada, tendo presente o elemento humano (GUIDO, 1956, p. 136). Mas há também paisagens pintadas pelo artista que aparecem desprovidas de população, embora muitas delas fossem estudos para outras pinturas que posteriormente seriam povoadas, como é o caso da paisagem *Derrubada*, que acaba por tornar-se, com apenas algumas mudanças, *Tempora Mutantur* após o acréscimo de figuras humanas à composição.

A paisagem não é apenas um fundo para os personagens humanos, mas trata-se de um elemento tão importante quanto as figuras. A natureza acaba sendo um dos personagens, ou um dos elementos centrais do quadro:

*Derrubada*, do gaúcho Pedro Weingärtner, talvez seja a obra de maior êxito entre todas as que se inserem no filão da retomada da paisagem nacional baseada no exemplo de Taunay. Contudo, nos troncos retorcidos e nas raízes revoltas, expostas a uma luz crua, o artista soube captar as consonâncias simbólicas do tema, ao passo que resolve os planos e os contrastes luminosos mediante densos empastes de cor na superfície. Em sua pintura de gênero, Weingärtner fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira, representando o mundo dos emigrantes no sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal. (MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: Arte do Século XIX. Fundação Bienal de São Paulo: 2000).

O Rio Grande do Sul definitivamente não era o melhor mercado para as obras de Weingärtner. Algumas de suas obras acabavam sendo vendidas, mas o Rio de Janeiro e principalmente São Paulo eram os estados nos quais o artista conseguia maior quantidade de compradores para seus quadros. *Tempora Mutantur* foi uma das exceções apenas pela recusa do artista em vendê-la à São Paulo. Paulo Gomes nota que a legitimação de Pedro Weingärtner como um dos grandes nomes da pintura brasileira ocorre primeiramente em São Paulo e no Rio de Janeiro, não no Rio Grande do Sul. Segundo o autor, as exposições nos dois primeiros estados eram as mais prestigiosas e bem sucedidas do artista, tendo grande destaque na mídia e sendo capazes de venderem todos ou boa parte dos quadros expostos. No Rio

Grande do Sul, porém, Weingärtner tinha maiores dificuldades em vender suas obras a partir de exposições. Isso não significa, no entanto, que o artista não tivesse um bom número de clientes no sul do país: a elite política rio-grandense é um dos principais consumidores de suas obras, como atesta o retrato de Júlio de Castilhos feito pelo artista, que tinha fortes relações com pessoas vinculadas ao poder político no Brasil (GOMES, p. 19-20).

Devemos lembrar que a pintura não é apenas um universo de significados, mas que há também seu aspecto físico, limitado em um espaço e produzido através de trabalho manual. Ruth Tarasantchi descreve alguns detalhes técnicos da pintura de Weingärtner: "Sua técnica pictórica exigia que a execução de cada obra se fizesse em etapas, pintando várias camadas, que devia deixar secar para poder continuar o trabalho. A pincelada quase sempre invisível dá à pintura um acabamento liso. Outras vezes, ela tem massa pictórica mais grossa, e então se vê o sentido do trabalho do pincel nas mãos deste artista que raras vezes usa a espátula." (TARASANTCHI, 2009, p. 165)

Os quadros de Weingärtner foram feitos de aprendizados, sentimentos e memórias, mas também de tintas, telas e pincéis. Os elementos formais também constituem a obra de Weingärtner e têm tanta importância quanto os símbolos que eles criam. Não é o foco desta pesquisa uma análise extensa dos materiais utilizados por Weingärtner na produção de suas obras, mas é importante ressaltar que os conteúdos simbólicos só são possíveis através de uma produção material e de uma existência física, sendo inseparáveis os elementos formais daquilo que eles representam em um nível interpretativo.

Desse modo, também características formais das obras, como a composição – o arranjo de elementos em um espaço bidimensional, guiado tanto pelos conteúdos representados quanto pela presença puramente visual das cores e tons colocados na tela, tem uma posição central na criação da obra de arte. A composição é um dos aspectos fundamentais da produção pictográfica e Weingärtner não apenas a conhecia e reconhecia como tal, como dominava suas técnicas e colocava em suas obras seus conhecimentos. Uma análise da composição nas obras de Weingärtner é não apenas útil mas necessária para a compreensão dos significados subjacentes em suas pinturas. A composição faz parte da linguagem da pintura, e saber entender a composição é saber ler essa linguagem.

A composição de *Tempora Mutantur* foi evidentemente pensada e planejada pelo artista. Seu foco principal é o olhar do homem, e todos os elementos visuais da pintura se articulam de modo a levar o olhar do observador ao olhar distante do imigrante. Sua posição é pouco abaixo e à direita do centro do quadro, e algumas figuras são usadas para equilibrar a composição do lado esquerdo e na parte de cima da tela: à esquerda um tronco cortado e,

acima, árvores.

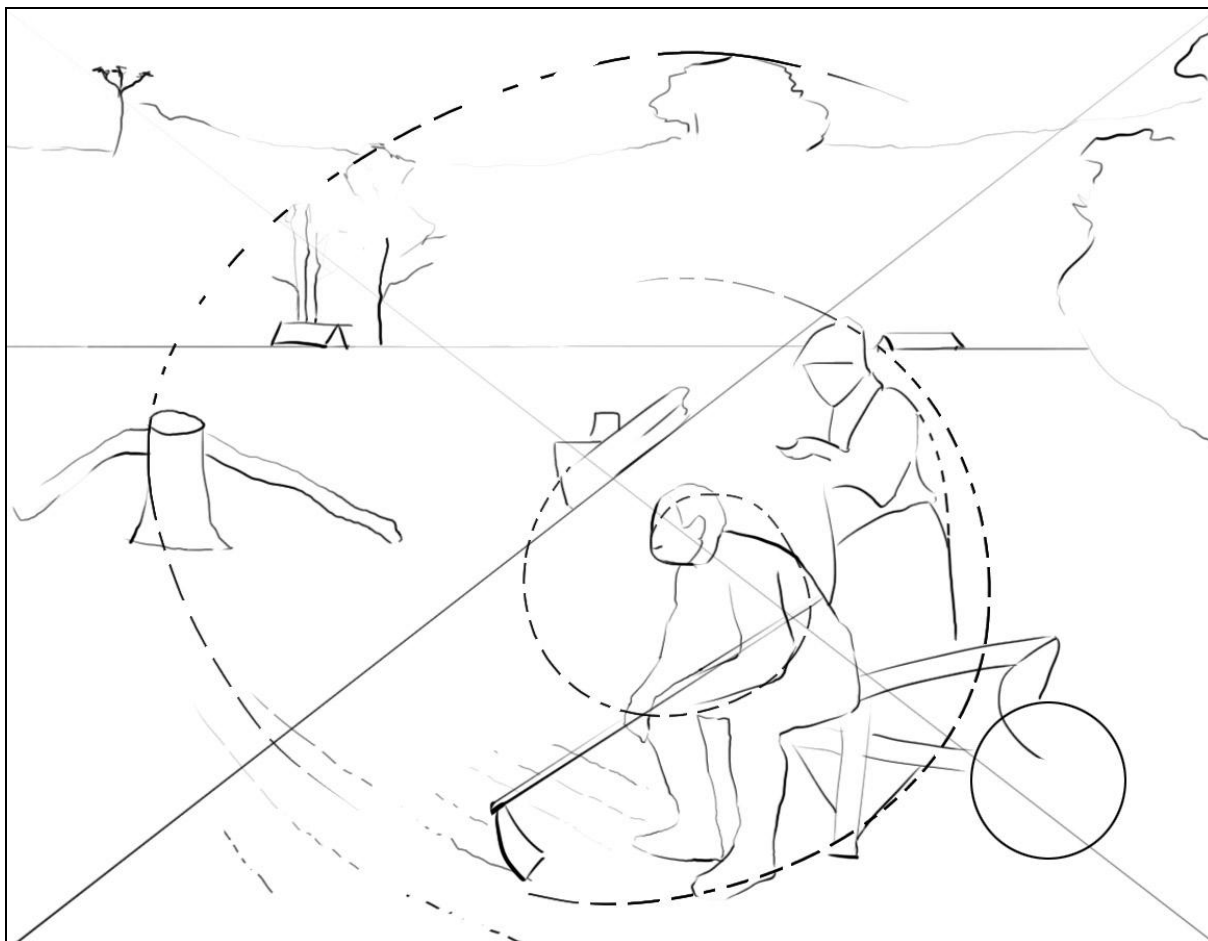


Ilustração 10 – Análise da composição de *Tempora Mutantur*.  
As linhas traçadas sobre a pintura indicam o funcionamento da composição no quadro.

Duas diagonais cortam a tela e determinam a posição das figuras. De cima para baixo, da esquerda para a direita, vemos a árvore mais alta com o céu ao seu fundo, uma construção humana abaixo das árvores, os troncos derrubados no centro, o homem e, por fim, o instrumento de trabalho sobre o qual o homem está sentado, terminando com uma roda e o espaço vazio da terra.

A outra diagonal, da direita para a esquerda, de cima para baixo, determina as posições das plantas e mata ao fundo, atrás da mulher, depois da própria mulher e da outra construção humana, e segue descendo passando pelo homem e por sua enxada. Se, em um nível de significado, o homem está sentado para representar seu cansaço, essa posição foi aproveitada em um nível pictórico por Weingärtner para levar o olhar da mulher, em pé, ao homem – é esse também o motivo pelo qual ela está virada para ele e não para fora do quadro.

Uma grande espiral que começa na cabeça do homem engloba os elementos mais significativos do quadro e determina a ordem de leitura da imagem. Começando pelo seu olhar, descemos através de seu corpo até o cabo da enxada e o campo lavrado imediatamente próximo ao homem, depois voltamos através dos troncos mais próximos até a mulher (que tem uma espiral própria de seu rosto à sua mão), depois ao carrinho, passando pelos pés do homem e pela enxada. As linhas da lavoura acompanham essa espiral até o tronco cortado na esquerda, que fecha a composição deste lado e obriga os olhos para cima e para a direita, onde vemos o casebre e as árvores.

Toda esta composição articula os elementos de *Tempora Mutantur* de modo a focar o drama do olhar perdido e cansado do homem, acompanhado do olhar da mulher sobre sua mão recentemente calejada, e como todo o cenário contribuiu para esse drama. Primeiro vemos o sofrimento do casal, depois compreendemos seu motivo.

Tal composição foi planejada por Weingärtner cuidadosamente, como era o caso na maioria de suas pinturas. Angelo Guido descreve esse processo do artista no planejamento de suas composições:

Diversos de seus pequenos cadernos estão cheios de rápidos projetos de composições, de desenhos de figuras ou detalhes das mesmas, em que se vê que vai reunindo o material para quadros que está compondo na mente antes de passar a realizá-los na tela. No mesmo caderno, na mesma página, às vezes, figuram em desenhos de traços finos, delicados, elementos que iremos encontrar neste ou naquele quadro ou, em alguns casos, em mais de um quadro. (GUIDO, 1956, p. 75)

Na obra de Weingärtner é significativa a presença de quadros de temas riograndenses pintados na Europa, particularmente em Roma, quando se esperaria que fossem pintados no próprio Rio Grande do Sul. A isso se deve o processo de trabalho de Weingärtner. O artista executava estudos e esboços em suas viagens pelo estado, e esses eram eventualmente levados ao ateliê para serem usados na criação das pinturas. Assim como *Tempora Mutantur*, *Rodeio* é mais uma dessas obras, altamente criticada na época justamente por esse motivo (GUIDO, 1956, p. 114).

## 2.5 Rodeio (1908)



Ilustração 11 – Pedro Weingärtner. *Rodeio*, 1908 (Roma).  
Óleo sobre tela. 51 x 99,5 cm. Coleção Carlos F. de Carvalho. Rio de Janeiro, RJ. Reprodução idem, p. 99.

Surpreende que, com sua fidelidade em representar a realidade, Weingärtner tenha provocado tantas críticas com o quadro *Rodeio*, de 1908. O público criticou duramente a pintura devido a inconsistências com a realidade – as tradições do Rio Grande do Sul não estariam ali adequadamente representadas. O artista não foi compreendido por seu público, já que sua pintura não se tratava de um testemunho presencial, mas da "permanência afetiva do Rio Grande do Sul na memória do artista, um mundo imaginado e quase alegórico" (TARASANTCHI, 2009, p. 140).

*Rodeio* é um quadro de costumes que retrata o gaúcho lidando com o gado no campo. Trata-se de uma das paisagens com figuras humanas de Weingärtner que não foca em nem um nem outro, mas na relação entre esses dois elementos: o homem e o ambiente. A paisagem é de um fim de tarde rosado no Rio Grande do Sul, uma planície verde com algumas colinas e montanhas ao fundo que se tornam azuis através do efeito de perspectiva atmosférica dado pelo artista. Abaixo do horizonte, homens montados em cavalos cercam o gado. Alguns deles se destacam na composição: no canto inferior direito, um gaúcho com seu chapéu, lenço e bombachas segura um laço que prende a pata traseira de um boi no centro do quadro. Ao lado do homem, um cachorro observa a ação. Do outro lado, um gaúcho montado gira o laço sobre sua própria cabeça. À sua esquerda, dois homens se abaixam sobre um cavalo, talvez auxiliando uma égua em trabalho de parto. Ao fundo há também uma carroça, cercas e



algumas construções: um galpão de madeira e uma casa mais clara, possivelmente de tijolos.

Quem eram os gaúchos representados por Weingärtner? O artista nunca esteve, até onde sabemos, na fronteira do Rio Grande do Sul, limitando-se aos arredores de Porto Alegre, da serra e do interior de Santa Catarina em suas viagens. Angelo Guido comenta essa proximidade do artista com o Guaíba: "Não nos consta que tenha andado pela região pampeana da fronteira, o que é de lamentar. Mesmo os seus quadros mais tipicamente gauchescos, como as Pousadas e Rodeio, são das planícies próximas ao Guaíba" (GUIDO, 1956, p. 137).

As críticas na mídia apontavam para a inconsistência dos elementos pintados pelo artista com o que se verificava no estado na época. Ruth Tarasantchi chama a atenção para o fato de que tal representação não foi necessariamente um erro de Weingärtner, mas a expressão de sua noção subjetiva das tradições riograndenses: "O que os críticos não foram capazes de compreender é a verdade artística e poética destas terras gaúchas que permaneceram na memória e no coração de Pedro Weingärtner, que com elas construiu um mundo próprio" (TARASANTCHI, 2009, p. 140).

Segundo Angelo Guido, Rodeio foi uma pintura encomendada pelo governo do Rio Grande do Sul para Weingärtner. O artista:

recebera do dr. Carlos Barboza Gonçalves, presidente do Estado, a incumbência de pintar um quadro de costumes gaúchos, destinado ao salão de honra de um dos scouts em construção na Europa para a nossa marinha de guerra. Essa encomenda foi feita em setembro de 1909, quando o dr. Carlos Barboza Gonçalves recebeu do almirante Alexandrino de Alencar a comunicação de que a um dos novos vasos de guerra seria dado o nome de Rio Grande do Sul. (GUIDO, 1956, p. 113)

Weingärtner executou essa encomenda enquanto estava em Roma, portanto longe do Rio Grande do Sul. Tinha consigo, no entanto, um grande número de estudos realizados no interior do estado – Angelo Guido conta que viu estudos de bois e era comum o pintor viajar pelo Rio Grande do Sul acumulando estudos da paisagem da província que depois se tornariam pinturas realizadas na Europa, como é o caso da já mencionada *Tempora Mutantur*. O quadro para Carlos Barboza foi pintado da mesma forma.

Angelo Guido é elusivo ao tratar das críticas feitas ao *Rodeio*. Aponta que as maiores críticas foram feitas por um colega do pintor e que se referiam principalmente a "minúcias de indumentária, de objetos, coisas, técnica de uma parada de rodeio" e outros detalhes, e que dá a entender que Weingärtner sabia quem havia feito tais críticas. A imprensa e o público tomaram conhecimento das críticas à obra de Weingärtner e Carlos Barboza parece ter decidido cancelar o uso da pintura no navio. Enquanto isso, Weingärtner passava

alguns meses pintando em Portugal conforme a sugestão de Joaquim Nabuco (GUIDO, 1956, p. 114).

O quadro foi um dos maiores fracassos de Weingärtner, ao menos sob o ponto de vista da crítica e da recepção que teve na época. De uma decepção surpreendente vamos a um sucesso igualmente inesperado, o tríptico que consolidou Weingärtner como um dos grandes nomes da pintura não só gaúcha como brasileira.

## 2.6 La faiseuse d'anges (1908)



Ilustração 12 – Pedro Weingärtner. *La faiseuse d'anges* (tríptico), 1908 (Roma). Óleo sobre tela. 150 x 375 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP. Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 70.

No início do século XX, Weingärtner teve sua consagração total como um grande artista brasileiro. Sua exposição em São Paulo em 1910 conseguiu vender todas as obras, e a mídia da época noticiava esses feitos, como evidenciado por Garcia Redondo, que escreveu, em meio a elogios ao artista, que todos os quadros exceto dois haviam sido vendidos, e esses dois não estavam à venda por Weingärtner destiná-los ao Rio Grande do Sul. (GUIDO, 1956, p. 117-119)

Foi nesta exposição que Weingärtner expôs, ao seu final, o famoso tríptico *La Faiseuse d'Anges*.

O termo "faiseuse d'anges" se refere a mulheres que, no século XIX, praticavam abortos e também faziam o trabalho de matar crianças depois de nascidas (GUIDO, 1956, p. 120). A questão do aborto não está explicitamente colocada em *La faiseuse d'Anges*, mas Angelo Guido utiliza a palavra para descrever o grupo de mulheres que tem na sociedade da época, particularmente na França, a função de lidar com a gravidez indesejada de uma

maneira ou outra.

*La faiseuse d'Ange* é uma só obra dividida em três quadros colocados lado a lado. A interpretação de Angelo Guido do primeiro quadro do tríptico é a seguinte:

A primeira fase é a da sedução em uma "noite de carnaval" uma moça vestindo uma "fantasia evocadora da romântica Margarida de Goethe" enquanto a recebe um homem com um "petulante monóculo" enquanto a "figura de Mefistófeles" encontra-se agachado, quase escondido na composição. (GUIDO, 1956, p. 121).

No centro o drama é claro: a mãe permanece com um olhar perdido, prestes a entregar o bebê à mulher que irá matá-lo, saiba ela disso ou não – Weingärtner deixa para interpretação do observador se a mulher que entrega o bebê tem ciência de que a criança será morta ou se ela acredita que a criança será criada por alguém, embora o peso dramático da cena sugira que a mãe entenda que está causando a morte de seu filho ou filha.

Angelo Guido continua sua interpretação do tríptico descrevendo a cena da terceira parte da seguinte forma: “No terceiro momento a horrenda figura da megera conta algumas moedas sobre a mesa e de um forno sai uma fumaça azulada na qual flutuam incorpóreas, algumas cabeças que querubins...” (GUIDO, 1956, p. 123).

As moedas apresentadas sobre a mesa no terceiro quadro revelam a motivação da assassina, que mostra sua maldade (como expressada por Weingärtner) através de sua aparência repugnante, velha e feia. É através de elementos visuais que Weingärtner cria a narrativa e os personagens de sua pequena história em três quadros.

Angelo Guido inicialmente sugeriu a ligação de *La Faiseuse d'Ange* com *Fausto* de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Ele pondera se os esboços encontrados em um caderno de 1881 (para nós perdido) não acabaram se transformando nessa pintura, o que seria plausível considerando o método de trabalho de Weingärtner, que em geral fazia esboços de seus quadros antes de finalizá-los em óleo sobre tela.

Muitos paralelos foram traçados entre a obra *La Faiseuse d'Ange* de Weingärtner e a obra literária e teatral *Fausto* de Goethe. Reconhece-se a temática do infanticídio nas duas obras, tendo sido esse ato praticado pela personagem Gretchen em *Fausto*. Também se aponta comparações entre figuras na obra e personagens do drama: Margarida e a jovem no primeiro quadro, assim como Mefistófeles e o homem de roupas e capuz vermelho que aparece abaixado, quase escondido na pintura do artista.

A composição do tríptico *La Faiseuse d'Ange* merece uma análise mais detalhada.

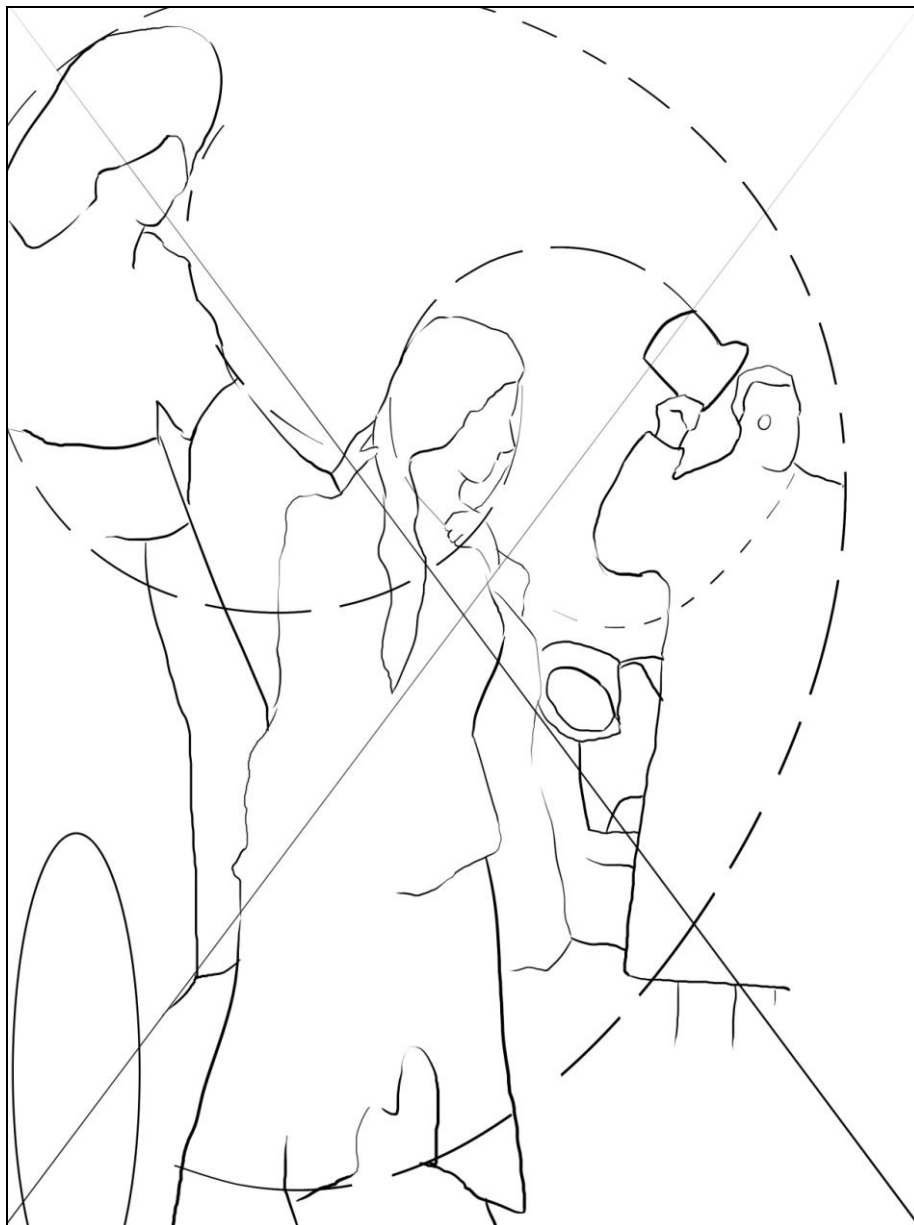


Ilustração 13 – Análise do 1º quadro do tríptico *La Faiseuse d'Anges*.

No primeiro quadro, o homem de capuz vermelho ocupa um vazio na composição: nenhuma linha de movimento da imagem leva a ele, e o natural seria que, em seu lugar, houvesse um espaço vazio, e não uma figura. Sua existência não contribui para uma disposição harmônica das figuras segundo os preceitos acadêmicos do século XIX. Sendo assim, ele aparece ali como um intruso. Sua cabeça foi cuidadosamente colocada por Weingärtner entre a moça e o homem de monóculo - está no exato centro entre os dois, intermediando sua relação na imagem. O Mefistófeles de Weingärtner, representando a concretização de um demônio através da teatralidade do carnaval em que os personagens se encontram, insere-se na imagem como uma figura desarmônica.

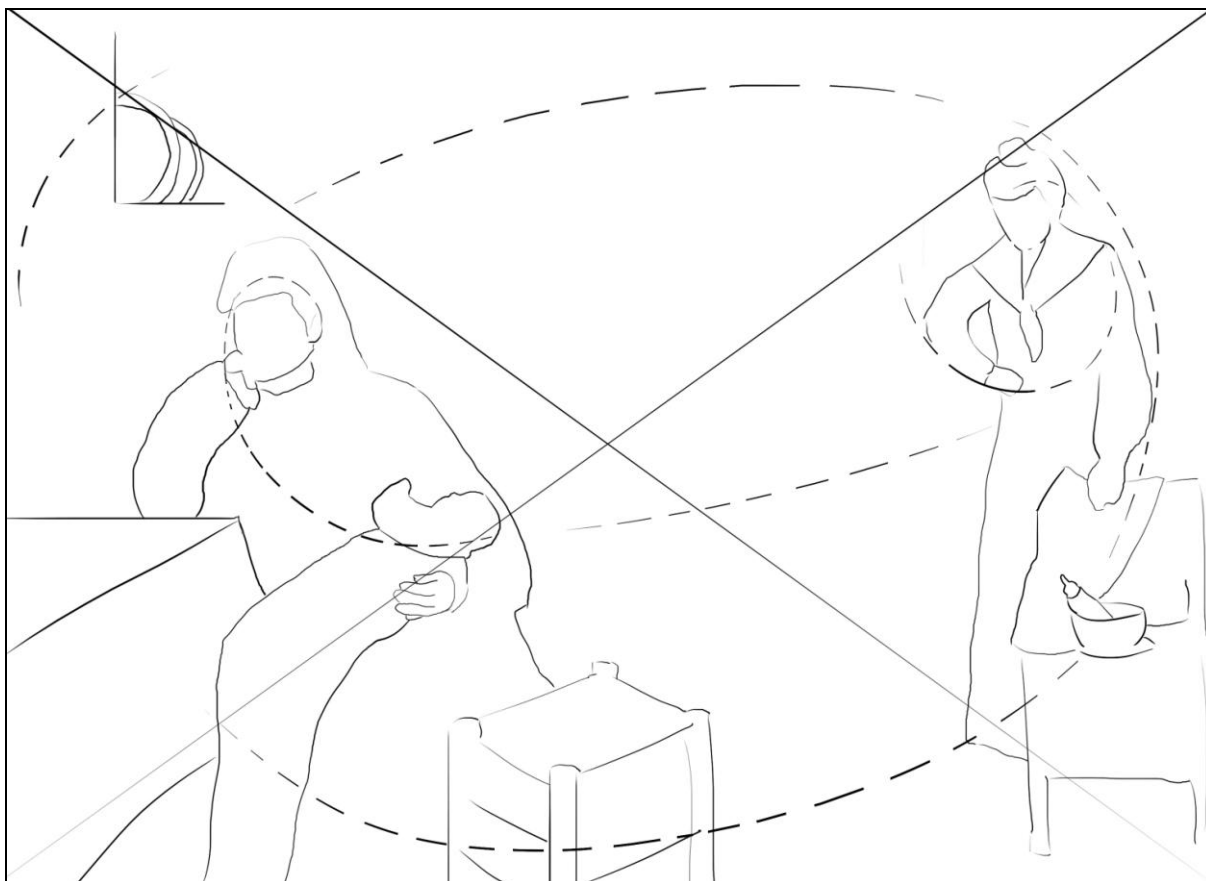


Ilustração 14 – Análise do 2º quadro do tríptico *La Faiseuse d'Ange*.

O quadro central do tríptico não tem um único elemento em foco na composição. Ao invés disso, o foco é na interação entre a figura da esquerda e a da direita. Entre elas há um espaço vazio que, apesar de estar no centro da imagem, não chama atenção para si por causa do movimento colocado no quadro pelo artista - trata-se de um movimento circular que poderia muito bem ser um círculo, não fosse a intenção de estendê-lo justamente para criar um espaço vazio, um espaço que, na imagem, torna-se tempo. O tempo para tomar a decisão de abandonar um filho. O drama seria reduzido se as figuras estivessem mais próximas, o propósito do afastamento e do espaço vazio é intensificá-lo.

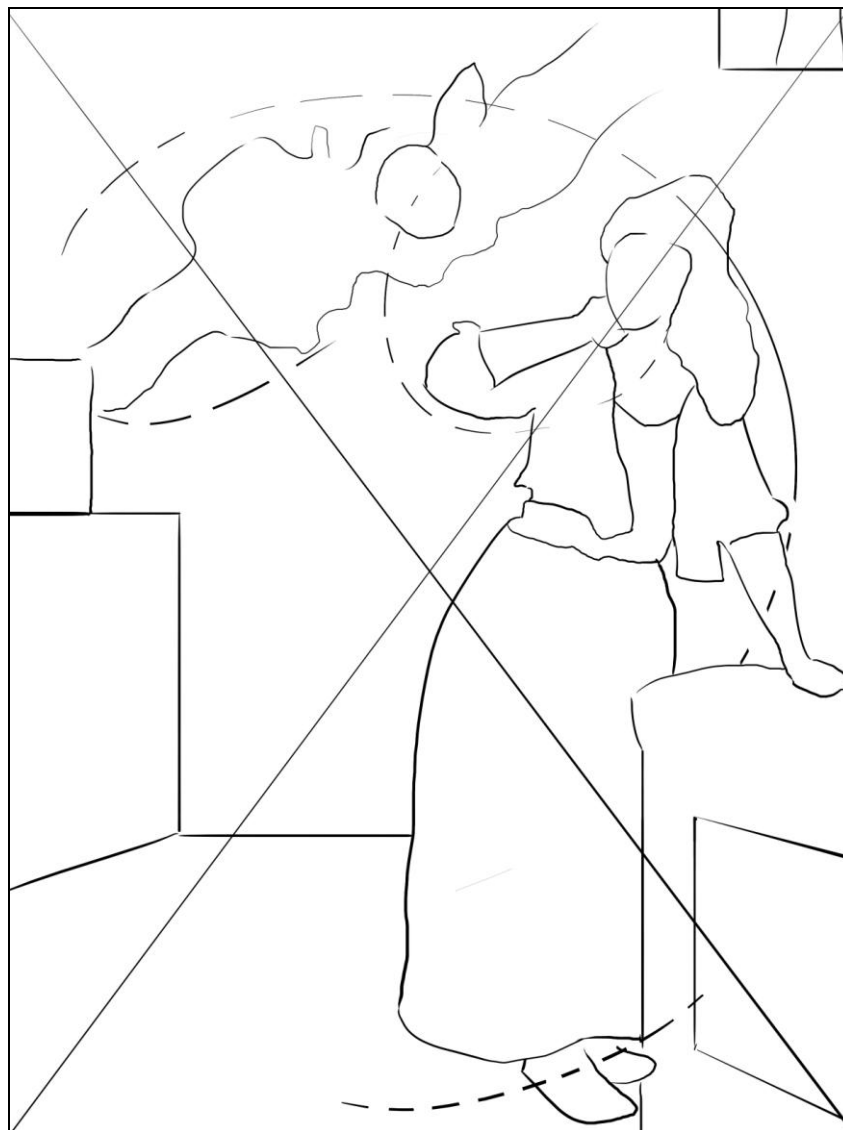


Ilustração 15 – Análise do 3º quadro do tríptico *La Faiseuse d'Anges*.

O terceiro quadro do tríptico *La Faiseuse d'Anges* revela o desfecho da história, encerrando assim o tempo da narrativa em um momento final. O fechamento no tempo é representado de maneira pictórica através do fechamento do espaço: a composição é voltada, em um arco, para dentro, ficando claro o fato de que não há uma continuação da narrativa após essa imagem na direção em que o tempo transcorria, para a direita (a mesma direção da escrita). Dentro desse grande arco há uma quebra, causada pelo braço e pela expressão da mulher, que leva-nos a um rosto principal que se forma na fumaça, talvez o rosto do bebê no quadro central. Também foge do arco a nuvem de fumaça, que voa pela janela em forma de anjos e sai do cômodo e da imagem rumo ao céu.

A direção dos olhares das figuras humanas é um detalhe sutil da composição de Weingärtner. No primeiro quadro, os olhares são direcionados para a direita, de modo a levar

o olhar do observador também para essa direção, fechando a composição do lado esquerdo. Olhamos, assim, para o quadro central, no qual a figura principal não tem essa mesma atitude: ao invés de olhar para o centro e para dentro do quadro, a mãe do bebê olha para fora, para a esquerda, talvez para seu próprio passado, relembrando os eventos que a levaram até essa situação em seu gesto pensativo com a mão no rosto e o braço apoiado sobre a mesa. A mulher mais velha olha para ela, direcionando também o nosso olhar para lá. No último quadro, a composição é agora encerrada na direita, na janela pela qual a fumaça escapa sendo vista pela infanticida que olha para a esquerda, compondo o movimento visual total do tríptico.

O papel dos olhares na composição de *La Faiseuse d'Anges* foi notado por Rafael Cardoso: "Esse pequeno truque, típico da boa composição pictórica, direciona a atenção para o painel central, fazendo com que seja ele o ponto de pouso final do olhar". (CARDOSO, p. 140-142).

As composições de cada quadro do tríptico funcionam de maneira independente, não havendo um só movimento que perpassa as três obras. No entanto, há certa harmonia entre os quadros e elementos que demonstram que as composições foram estabelecidas com cuidado. Os olhares das figuras humanas, uma das maneiras usada pelo artista para direcionar o olhar do observador, leva-nos sempre ao quadro central e, no quadro central, à mãe do bebê, cujo olhar, por sua vez, nos leva ao nada, a um lugar externo, a um momento de introspecção, dúvida e sofrimento, ou ao passado que a levou até ali.

Vivian Paulitsch aborda, em seus estudos sobre a obra de Weingärtner, a questão do feminino que aparece em destaque no tríptico *La faiseuse d'anges*. A obra gerou uma grande repercussão na época e hoje é uma das mais conhecidas e comentadas obras do artista, sendo importante sua menção aqui para estabelecermos um diálogo com as demais pesquisas sobre Weingärtner que vêm sendo feitas nos últimos anos. Através da discussão dessa obra podemos contemplar diversos pontos de vista sobre os significados colocados na arte de Pedro Weingärtner.

Nessa obra, Weingärtner expressa uma posição sobre a prostituição e o infanticídio, colocando nos três quadros uma narrativa temporal que nos mostra três momentos na vida das pessoas envolvidas. Há três mulheres na obra: uma cafetina, uma prostituta e uma infanticida. Suas interações ocorrem de modo que a prostituta entrega seu bebê a uma cuidadora, já que não pode cuidar de seu filho ao mesmo tempo em que exerce sua profissão, e o resultado final desse drama é o homicídio da criança.

O artista aborda um tema polêmico que revela uma atitude crítica perante a sociedade

burguesa da época, denunciando os crimes subjacentes e práticas escondidas. Nesse caso, a arte revela uma realidade obscura – Weingärtner segue aqui com sua característica de documentarista da vida cotidiana, mas faz um recorte sinistro que chama a atenção de seu público para aquilo que ele vê como um problema. Verifica-se isso a partir de alguns indícios deixados na obra. Um deles é a representação dos bebês mortos, que aparecem como rostos entre a fumaça que, por vezes, assemelha-se a asas de anjos. Nessa representação está implícita uma comparação dos bebês a anjos, remetendo à inocência, segundo a tradição cristã, daqueles que nunca pecaram conforme os preceitos desta religião. Não se trata de uma representação convencional de anjos, afinal essa simbologia cristã não faz parte da obra de Weingärtner, mas de uma mensagem específica que compõe a crítica feita pelo artista através de seu quadro.

O próprio artista nos revelou a inspiração para criar esta obra através de uma carta: "Fiz um quadro grande; um tríptico (chez la faiseuse d'anges) o qual mede 4.20 x 2.20 m, reproduzindo uma cena que se deu há dois anos[sic] em Paris. Trata-se de uma mulher que queimou 150 criaturas. O assunto é pouco simpático, mas devo marchar com o progresso" (WEINGÄRTNER *apud* PAULITSCH, in TARASANTCHI, 2009, p. 174)

Vivian Paulitsch aponta que o caso da mulher, sobre o qual Weingärtner deve ter ficado sabendo através dos jornais em Roma ou Paris, é provavelmente o de Jeanne Weber, que teria cometido esses crimes na época em que o artista estava na Europa. A colocação de Weingärtner sobre seu tríptico nos mostra sua ligação com os jornais, já que só poderia saber sobre os assassinatos através das notícias da época. Assim, Weingärtner transforma em arte um acontecimento veiculado pela mídia e, através do fato, cria um quadro que expressa uma responsabilidade cívica de denunciar um crime, suas consequências e a sociedade que criou as condições para seu acontecimento. A interessante menção de Weingärtner sobre “marchar com o progresso”, revelando seu ímpeto pela inovação, será tratada posteriormente.

Weingärtner segue comentando sua criação: "Não é quadro 'patriótico', por isso, talvez encontrarei qualquer obstáculo, mas as galerias de arte da Europa não se importarão e não fazem questão que seja quadro patriótico. Basta que seja um trabalho d'arte" (WEINGÄRTNER *apud* PAULITSCH, in TARASANTCHI, 2009, p. 174).

Nessa frase, o artista demonstra uma compreensão sobre o mercado de arte e revela que suas ações e até mesmo as escolhas dos temas de suas pinturas sofrem influência do gosto dos consumidores de arte e dos compradores de suas obras. Weingärtner está consciente de que seus quadros precisam agradar alguém ou algum público para serem vendidos e expostos, mas é interessante notar que, além disso, o artista percebe o teor nacional de suas outras



obras, vindo com um certo distanciamento sua própria produção. É bem estabelecido que os quadros de cenas neoclássicas representavam uma boa fonte de renda para os artistas e que tratava-se, assim, de uma produção fortemente comercial (pela qual Bouguereau, professor de Weingärtner, seria duramente criticado pelos artistas modernos), mas seria o caso de Weingärtner estar produzindo não apenas as obras que retratam a Antiguidade para sustentar-se, mas também criando seus retratos, narrativas e memórias do Rio Grande do Sul e do Brasil para vendê-las em um mercado brasileiro que demandava esse tipo de obras? A sugestão é de que a Europa não é um bom mercado para suas obras patrióticas, opondo-a assim ao Brasil, que seria esse mercado. Segundo Paulo Gomes, o artista demonstra grande conhecimento não só da produção técnica como também do mercado de arte no qual estava inserido: "Em Paris, Weingärtner, evidentemente, está a par da efervescente vida artística do período, mas aqui fica clara não só uma inclinação artística (que a crítica de Guido chamaria de "temperamento"), mas também uma visão estratégica" (GOMES, Paulo. In: TARASANTCHI, 2009. p. 197)

O formato da obra em tríptico também é significativo para sua compreensão. A origem desse tipo de enquadramento na pintura religiosa cristã, já que o tríptico surgiu como peça de altares medievais, remete a uma estrutura também religiosa. De fato, este é o quadro de Weingärtner que mais se aproxima com a religião cristã ao comparar as figuras dos bebês mortos a anjos, temática essa que não é encontrada em suas outras pinturas. O quadro se afasta da religião na medida em que se trata de uma crítica moderna, moralizante porém laica. Weingärtner implicitamente condena o comportamento da jovem e da assassina, contrastando-as com os inocentes mortos no processo de suas decisões.

O tríptico *La Faiseuse d'Anges* fez grande sucesso em São Paulo, assim como a exposição de Weingärtner que o mostrou na cidade. Um detalhe interessante é que o tríptico foi revelado na exposição apenas ao seu final (CARDOSO, Rafael. pp. 141-142), o que indica que Weingärtner queria encerrar sua boa sequência de vendas com um quadro ainda mais impactante ou que o artista tinha ressalvas quanto à temática colocada no quadro, que o mesmo julgava controversa e por isso talvez não quisesse expor durante muito tempo e para muitos olhos. Apesar disso, o tríptico foi a obra mais bem sucedida da exposição e acabou sendo vendido para o governo, que enviou-o diretamente para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde seria exposta permanentemente e se encontra até hoje.

### 3 MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA DE PEDRO WEINGÄRTNER

#### 3.1 Classicismo e Neopaganismo

Pedro Weingärtner, ao estudar pintura nas academias europeias, ter contato com o classicismo e visitar as cidades e ruínas da Antiguidade, recebeu fortes influências da temática neo-clássica que caracteriza o outro grande agrupamento de obras do artista. Já conhecemos o Weingärtner gaúcho, que através de sua arte produziu memórias para o Rio Grande do Sul. Agora estudaremos o Weingärtner europeu, influenciado pela memória cultural do Velho Mundo.

Weingärtner teve contato com o classicismo através do academismo. A presença da temática na arte europeia, e portanto na arte de Weingärtner, vincula-se ao cenário cultural do século XIX bem como à demanda do mercado europeu. Os compradores da produção artística tinham uma preferência específica pelos temas greco-romanos. A produção para esse mercado seria denominada *art pompier*.

Aleksa Čelebonović afirma que os artistas *pompier*, através de suas temáticas bem como de seu estilo, vinculavam-se às preocupações de grupos sociais claramente definidos. Esses grupos, por sua vez, apreciavam e incentivavam essa arte por verem nela uma imagem de si mesmos. A autora sugere um novo nome para esse estilo de arte, que já foi chamado de *pompier*, *academicismo* e *Kitsch*: realismo burguês. A proposição vem justamente do fato dos pintores desse estilo estarem ligados de maneira próxima aos seus clientes burgueses através de sistemas como o *Salon* e as exposições do século XIX de maneira geral, nas quais as obras expostas eram vendidas a um público específico e feitas em primeiro lugar tendo em vista essa venda futura (ČELEBONOVIĆ, 1974, p. 13-14).

É importante considerar a interação de Weingärtner com outros artistas para entender sua produção de obras com temáticas greco-romanas. Não fosse um ambiente favorável para esse tipo de pintura, Weingärtner talvez tivesse seguido apenas com suas pinturas de gênero mostrando o cotidiano dos lugares por onde passou, limitando-se ao presente e ignorando o passado. Mas não foi o caso.

Por um lado, o interesse do público em geral na Antiguidade havia aumentado muito com a descoberta das ruínas de Pompeia e Herculano na Itália – a influência greco-romana na cultura europeia, sempre presente e intensificada durante o Renascimento, recebeu um novo ímpeto com tais descobertas arqueológicas. As pinturas de temas antigos, assim, tinham uma

boa recepção no mercado europeu de arte.

Por outro lado, os artistas também passaram a se interessar ainda mais pela mitologia antiga. A Itália era um caso exemplar, estando tão perto das recentes escavações. Os pintores italianos, ou de diversas nacionalidades que haviam ido para a Itália, tinham um apreço especial pela cultura greco-romana (TARASANTCHI, 2009, p. 142).

O caráter de elite da pintura neoclássica pode ser percebido quando verificamos a quem se destinavam essas obras. Algumas das pinturas de Weingärtner foram compradas pela elite política brasileira e então dadas, como presente, à elite argentina. Conforme nos conta Angelo Guido: "três telas de Pedro Weingärtner estão vinculadas à política de cordialidade sul-americana estimulada durante o período presidencial de Campos Sales. Estas telas são as seguintes: Julgamento de Páris, Safo e Rapsodo, as quais foram pelo presidente brasileiro oferecidas a três damas argentinas." (GUIDO, 1956, p. 106)

Isso fez parte da política do governo brasileiro de Campos Sales na virada do século XIX, procurando fortalecer as relações entre o Brasil e a Argentina. As mulheres argentinas que receberam os quadros eram parte da alta aristocracia do país, eram elas: Elvira de la Riestra de Láinez, Lucrécia Guerrico de Ramos Mexia e Maria Esther Llavallol de Roca, esposa do então presidente da Argentina Julio Roca.

Vale lembrar que, assim como em muitas das pinturas de Weingärtner, em *Rapsodo* e *Julgamento de Páris* há diferentes versões das telas. Há duas versões de *Rapsodo*: uma pintada em 1898 e outra em 1916. Há duas versões também de *Julgamento de Páris*, uma de 1897 e outra de 1906. As diferenças entre essas versões são, em geral, sutis, mantendo o tema geral da pintura mas também alterando-se na medida em que detalhes são mudados ou elementos são pintados de maneira diferente.



Ilustração 16 – Pedro Weingärtner. *Julgamento de Páris*, sem data. Óleo sobre madeira. 26,3 x 56 cm. Coleção Ronald J. Aldworth. São Paulo, SP.

A obra *Julgamento de Páris* conta "o episódio da mitologia grega que está na origem da guerra de Tróia, o banquete oferecido por Zeus para celebrar o casamento de Peleu e de Tetis, para o qual Eris, a Discórdia, não foi convidada. Irritada, ela foi ao banquete e atirou na sala uma maçã de outro ("o pomo da Discórdia"), para ser oferecido "à mais bela". Presentes à festa, Hera, Atena e Afrodite pediram a Zeus que decidisse a quem entregar o pomo, mas o deus preferiu delegar a um mortal, Páris, príncipe de Tróia, a tarefa de julgar o caso. Buscando aliciá-lo, cada uma das deusas ofereceu-lhe um prêmio em troca da escolha: Hera prometeu-lhe poder, Atena, sabedoria e habilidade na guerra, mas Afrodite lhe ofereceu o amor da mulher mais bonita do mundo, Helena de Esparta, mulher do rei Menelau. Páris não hesitou em entregar o pomo a Afrodite, e em troca recebeu Helena, que com ele partiu para Tróia, dando assim início à guerra dos maiores heróis da Grécia para trazê-la de volta, tal como narrado por Homero na *Ilíada*" (TARASANTCHI, 2009, p. 148)

A representação de Weingärtner é bastante pessoal e humanizada, como coloca Ruth Tarasantchi: "a cena é perpassada por certa ironia que lhe dá um toque de humanidade, na banalidade cotidiana de sua representação da mitologia clássica" (TARASANTCHI, 2009, p. 148). De fato, as deusas de Weingärtner parecem divertir-se sobre um pasto com ovelhas ao fundo, deitadas com a exceção da Afrodite de Weingärtner, que centraliza a composição em pé, nua. Um homem vestido de pastor a observa e parece levar a mão à barba em um gesto de dúvida.

Muitas das obras de Weingärtner sobre mitologia têm em comum a presença da música, representada através de um instrumento musical sendo tocado: a flauta. A musicalidade é um dos elementos básicos em sua representação da Antiguidade. A presença desses instrumentos está ligada ao lazer, que, em oposição ao trabalho, figura como uma das diferenças fundamentais entre a pintura de gênero de Weingärtner e sua pintura neopagã. Angelo Guido comparou os dois tipos favorecendo o primeiro: "Nesse sentido, pelo conteúdo humano que encerram e mesmo pelo que de mais real há em suas qualidades pictóricas, êsses quadros interessam mais, em verdade, do que aquelas composições, caprichosamente arranjadas, que se inspiravam em assuntos clássicos ou procuravam reconstituir alguma cena antiga de Roma ou de Pompéia" (GUIDO, 1956, p. 79)

Guido conclui que as obras de Weingärtner pintadas em Anticoli Corrado têm uma expressividade maior por se tratar de figuras humanas concretas, reais. O autor usa o exemplo do quadro "Ceifa", no qual vemos uma mulher que dá um breve descanso à si do seu trabalho e observa duas crianças que sentam embaixo da sombra projetada por um guarda-sol. A observação de Angelo Guido é correta: esse tipo de expressividade humana só seria possível

nos quadros de gênero pintados por Weingärtner, pois naqueles quadros inspirados pelo mito greco-romano não há trabalho nem tempo. O trabalho é completamente substituído pelo prazer e o tempo é estagnado, transformando as figuras humanas do artista em criaturas míticas. Ao mesmo tempo, Weingärtner humaniza algumas dessas figuras aplicando suas técnicas de pintor de gênero aos seus quadros clássicos.

Angelo Guido comenta a influência de pintores neoclássicos como Lawrence Alma-Tadema e Jean-León Gérôme na arte de Weingärtner. O autor percebe a teatralidade destas obras e sugere que há nelas "alguma coisa de artificial, de procurado, de demasiadamente arranjado". O autor faz assim uma crítica às obras neoclássicas de Weingärtner, sem perceber que poderia muito bem ter usado sua percepção para compreender melhor essas obras ao invés de desmerecê-las ao compará-las à obras de temáticas diferentes como *Tempora Mutantur*. É fato que há uma diferença importante entre essas obras, mas isso não significa que as pinturas neoclássicas sejam de qualidade inferior. A "artificialidade" descrita por Angelo Guido se dá pela intenção do artista nessas obras. Ao invés de pessoas reais, como vemos nos quadros nos quais estão representados camponeses italianos ou imigrantes europeus no Rio Grande do Sul, estão colocados nos quadros neopagãos ideais de beleza em um estado de existência separado da realidade. Não se trata, portanto, do realismo de Gustave Courbet (1819-1877), preocupado em representar a realidade literalmente nua como em *A Origem do Mundo*, mas de um realismo clássico e acadêmico que busca, através de uma representação naturalista da luz, expressar conceitos específicos sobre a existência, o tempo e o trabalho. Não são mulheres como em Courbet, são ninfas, deusas. Tais entidades mitológicas não envelhecem, não trabalham, vivem apenas de lazer em um tempo que não passa e por isso Angelo Guido nota a artificialidade que representa não um fracasso de Weingärtner, mas seu sucesso em representar os ideais que procurava representar em sua pintura neoclássica.

Sobre as pinturas neoclássicas de Weingärtner, Ruth Tarasantchi concorda com Angelo Guido sobre sua qualidade inferior, mas faz também uma autocrítica importante: "É uma pena que a teatralidade e os gestos duros das figuras interfiram na beleza da composição. Entretanto, é necessário admitir que vai neste julgamento muito do preconceito que ainda mantemos sobre esse gênero de pintura. E dificilmente o perderemos, a menos que se multipliquem os novos historiadores que, a exemplo de Aleksa Celebonovic, hoje se dedicam a procurar nos depósitos dos museus as obras dos grandes mestres desse gênero". (TARASANTCHI, 2009, p. 150)

Não é o caso de julgar quem são ou não os grandes mestres da pintura, mas entender

artistas como Weingärtner sem criticá-lo do modo que a modernidade o fez na primeira metade do século XX.

O pintor francês (e mestre de Weingärtner) William-Adolphe Bouguereau tinha uma predileção pelo corpo nu em suas pinturas realistas neoclássicas, em particular o nu feminino. A temática greco-romana era, assim, um meio de expressar erotismo (ČELEBONOVÍČ, 1974, p. 80-81). Jean-Léon Gérôme, contemporâneo de Bouguereau, produzia um realismo em todos seus aspectos, certificando-se inclusive de que a pintura era historicamente correta através de estudos sobre arqueologia e etnografia, fazendo uso da ciência para produzir suas pinturas tanto em seu tema quanto em sua forma, já que estudava tanto a anatomia humana e teorias científicas sobre a luz e a perspectiva quanto a arquitetura da antiguidade (ČELEBONOVÍČ, 1974, p. 76).

Lawrence Alma-Tadema, um holandês naturalizado inglês que se tornou um dos pintores mais renomados do período com suas pinturas inspiradas na mitologia grega e que foi, como William-Adolphe Bouguereau, criticado e esquecido em grande parte após a ascensão da arte moderna e a mudança do gosto dos consumidores europeus da arte no pós-1ª Guerra Mundial. Em comum, esses artistas têm o prestígio trazido pela sua arte e seu subsequente esquecimento ao longo do século XX pela cena artística vanguardista.

Alma-Tadema, em sua pintura *A Favourite Custom*, faz algo semelhante a Bouguereau mas com uma intenção mais realista, querendo retratar um momento específico do passado como se tirasse uma fotografia. A pintura mostra um banho romano no qual mulheres nuas se banham em primeiro plano. A representação dos banhos era bastante comum – Pedro Weingärtner pintou pelo menos duas obras também com essa temática.

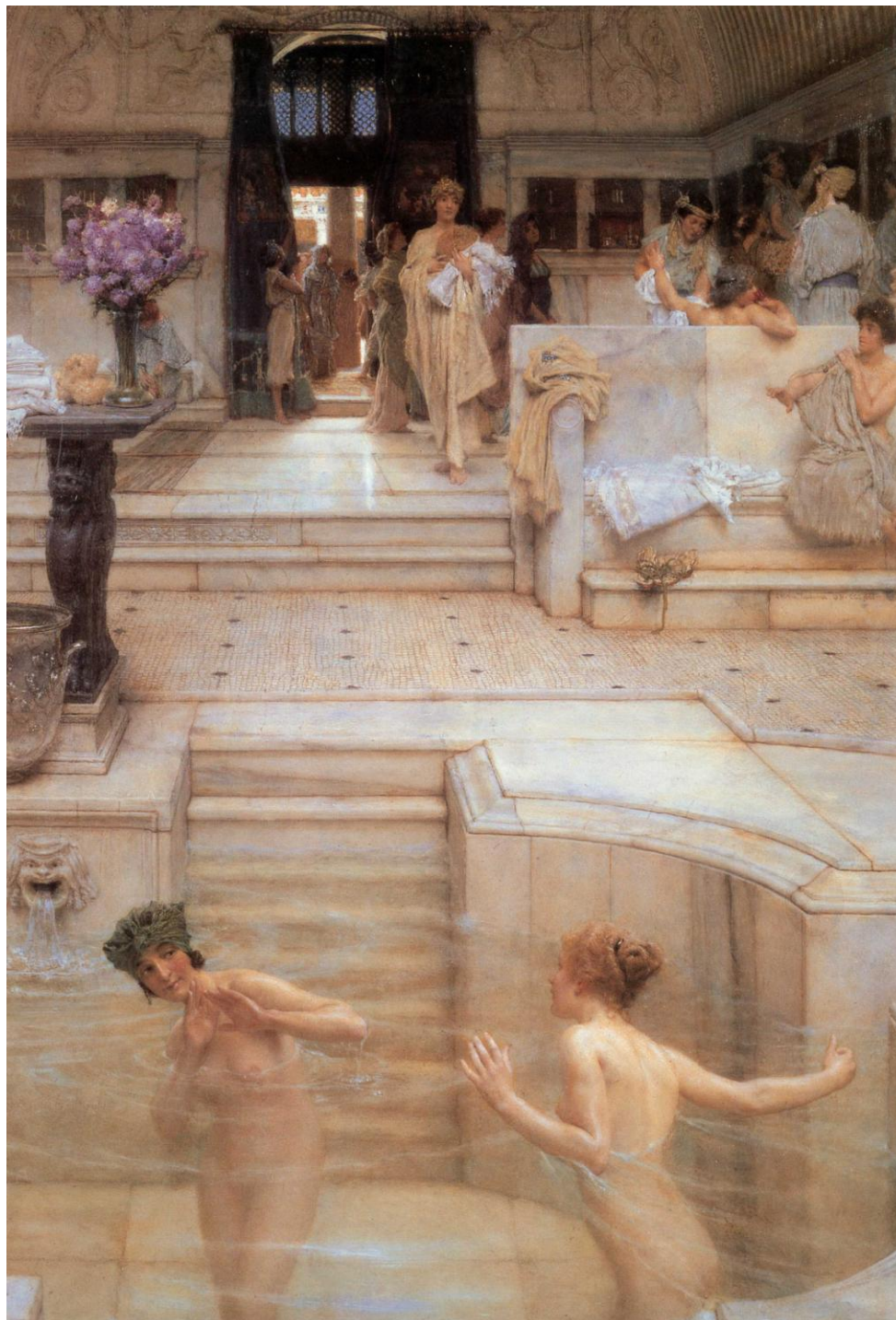


Ilustração 17 – Lawrence Alma-Tadema. *A Favourite Custom*, 1909.  
Óleo sobre madeira. 66 x 45,1 cm. Coleção Tate Gallery, Londres.

Na obra de ambos Lawrence Alma-Tadema e Pedro Weingärtner, encontramos inspirações históricas que remetem à Antiguidade. É o caso de pinturas que representam cenas, espaços e personagens da Roma Antiga, vinculados em particular à cidade de Pompeia, da qual permanecem as ruínas no sul da Itália após sua destruição em 79 d.C. pela erupção do Monte Vesúvio. Camila Dazzi elege o termo “pintura neo-pompeiana” para descrever a arte

que tem como cenário a cidade de Pompeia ou é inspirada pela produção artística que se encontrou em suas ruínas. Tal categoria enquadra-se em um campo maior de pintura neoclássica (DAZZI, 2009).

Através das escavações arqueológicas de Giuseppe Fiorelli, a Europa pôde reencontrar os artefatos da Roma Antiga em Pompeia. Através da pintura de Alma-Tadema e Gérôme, a temática pompeiana atingiu um público em geral na elite intelectual burguesa que buscava na História alguma identificação.

O conteúdo da pintura neo-pompeiana era majoritariamente de gênero, assim como as paisagens com camponeses que haviam se popularizado a partir das obras holandesas do século XVII. Os temas antigos foram retratados como eram os contemporâneos pelos acadêmicos: mostravam a vida comum, os acontecimentos do cotidiano e retratavam a vida das pessoas em uma determinada cena. Segundo Camila Dazzi, a pintura, assim, buscava mostrar aquilo que as grandes obras arquitetônicas que sobreviveram ao tempo não conseguiam mostrar: a existência humana daqueles que viveram na época de Augusto e Pompeia, esquecidos pelo tempo mas eternizados pela arte.

Rodolpho Bernardelli também participou desse movimento e pintou as temáticas neopompeianas. De fato, os dois artistas eram próximos: Bernardelli pintou um retrato de Pedro Weingärtner que talvez seja a imagem mais clara do artista gaúcho, já a produção de autorretratos deste não foi particularmente intensa, ficando muito aquém da grande produção de autorretratos de artistas como o realista Gustave Courbet.

A tendência da pintura com temática neopagã, portanto, não é apenas uma característica da arte europeia, mas também foi cultivada pelos artistas brasileiros que estudaram no Velho Continente. Os artistas brasileiros mergulharam nessa temática tanto quanto os europeus, e Weingärtner não foi exceção.

Weingärtner possivelmente foi para Roma considerando o fato de que alguns outros artistas brasileiros, como Zeferino da Costa e os irmãos Bernardelli (Henrique Bernardelli e Rodolpho Bernardelli), encontravam-se na capital italiana naquele ano (DAZZI, 2009). Uma temática comum na pintura neopompeiana de Weingärtner é a dos banhos romanos, as termas. Uma possível resposta para essa escolha é a de que os banhos eram uma atividade comum entre patrícios e plebeus, um espaço de convivência do cotidiano em Roma, e assim a temática encaixa-se nos parâmetros e ideias da pintura de gênero, adaptada para a Antiguidade. Não apenas o camponês oitocentista como também o romano comum figuram na arte de Weingärtner.

Weingärtner visitava Pompeia com frequência. Há pouco as escavações



arqueológicas na cidade haviam revelado novas descobertas sobre a Antiguidade, principalmente sobre o que diz respeito à arte romana. Tais descobertas serviram de inspiração para os artistas do século XIX, entre eles Weingärtner, que pintaram com ainda maior frequência do que anteriormente os temas greco-romanos.

Paul-Joseph Jamin, em *Le Brenn et sa part de boutin*, de 1893, também disfarça seu erotismo através da representação do passado. Em primeiro plano, mulheres amarradas dentro de um ambiente romano, juntamente a objetos preciosos, aguardam o chefe guerreiro que entra triunfante pela porta para reclamar seu butim de conquista sobre Roma.

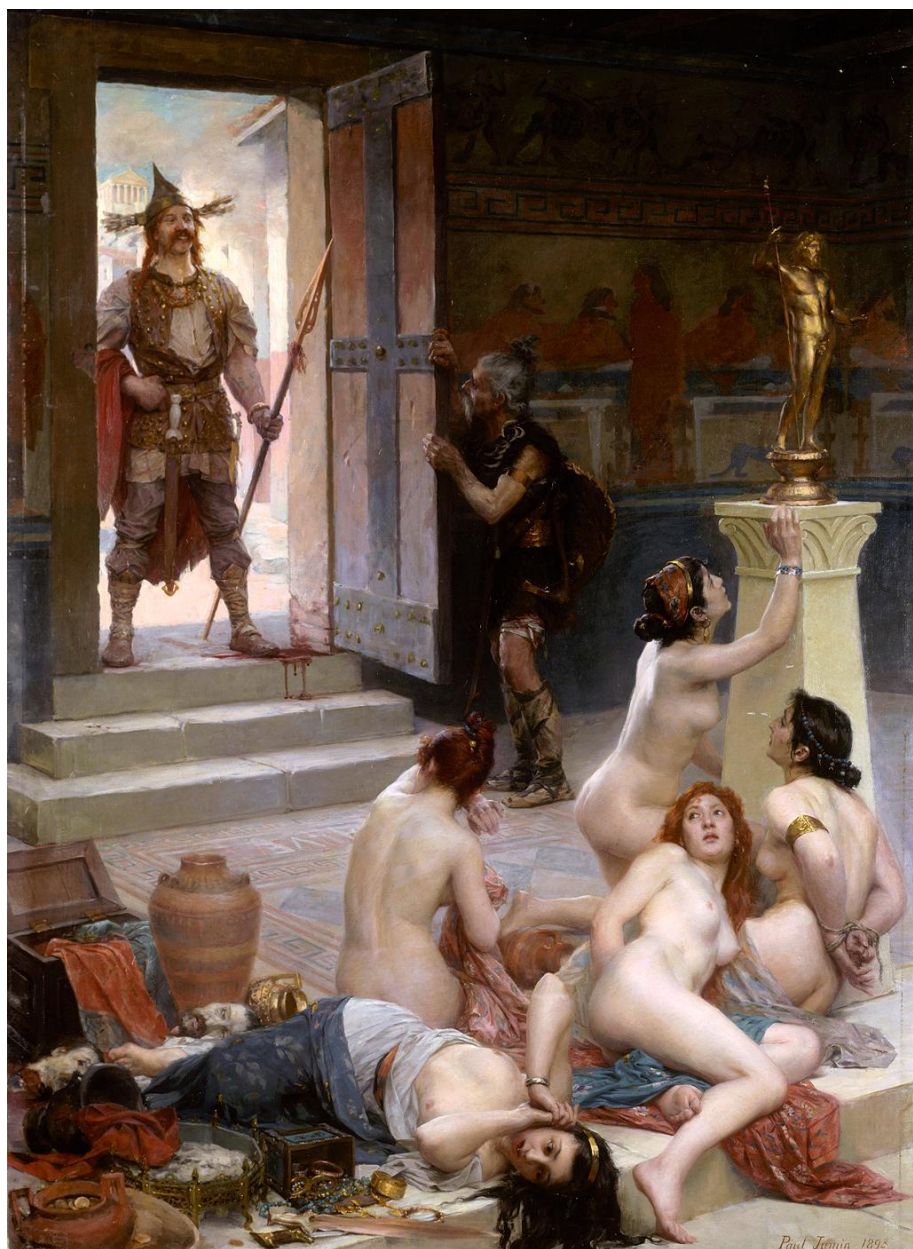


Ilustração 18 - Paul-Joseph Jamin. *Le Brenn et sa part de boutin*, 1893.  
Óleo sobre tela. 162 x 118 cm. Coleção particular.

A pintura *Ninfas Surpreendidas* de Weingärtner tem alguma semelhança: uma figura

masculina invade um território feminino, isso representado através de uma porta que se abre ao fundo e nas expressões de surpresa das mulheres em primeiro plano, ambos em um ambiente clássico. Sobre essa obra, Camila Dazzi fornece a seguinte descrição iconográfica:

o espaço feminino é invadido pelo masculino, de uma forma, poderíamos dizer, cômica. No último plano do quadro, vemos três de rapazes tentando forçar a entrada através de uma porta, bravamente defendida pela figura de uma serva, enquanto o grupo de mulheres do primeiro plano tenta encobrir, sem grande sucesso, a sua nudez. A atitude inapropriada, mas divertida dos rapazes é acentuada pelos elementos que eles portam, a flauta e o tirso, e que aludem, de forma explícita, aos ritos dionisíacos (DAZZI, 2009)

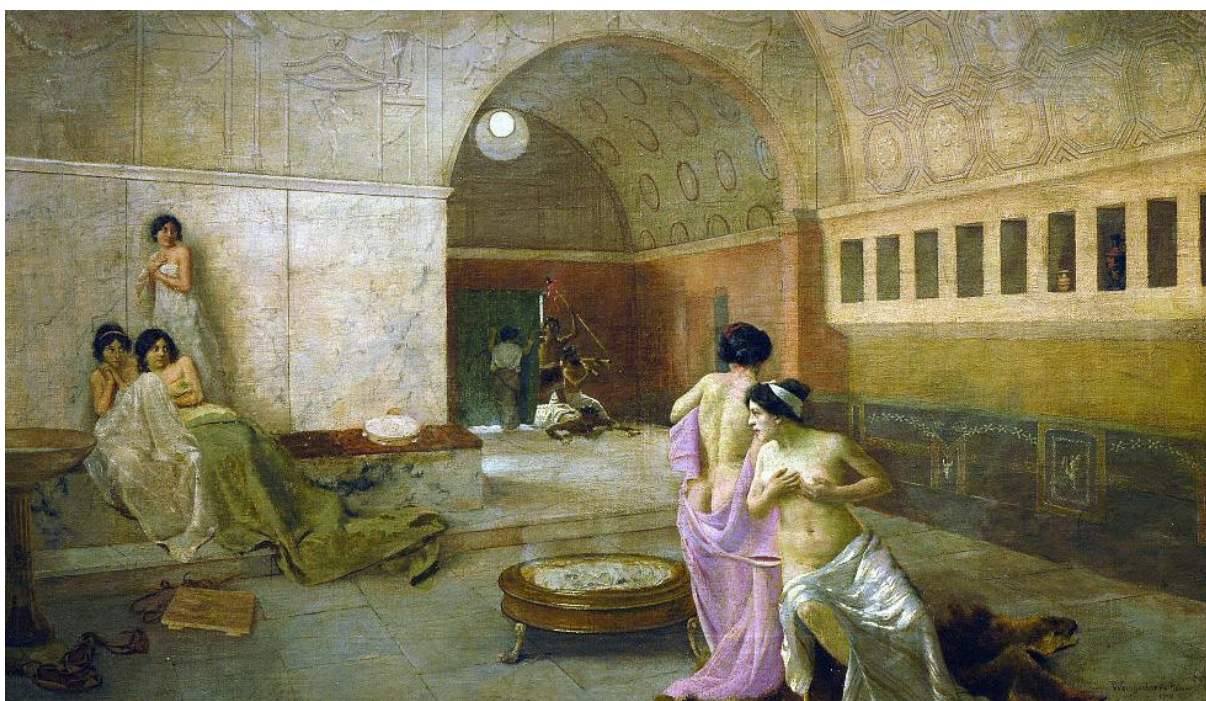


Ilustração 19 – Pedro Weingärtner. *Ninfas surpreendidas*, 1908 (Roma). Óleo sobre tela. 34 x 64 cm. Acervo Pinacoteca APLUB. Porto Alegre, RS. Reprodução em TARASANTCHI, p. 141.

Os quadros *Banho em Pompéia* (1897, às vezes mencionado como *Pompeianas no frigidarium*) e *Ninfas surpreendidas* (1908, também mencionado como *No Caldarium* e com uma cópia quase idêntica feita pelo próprio artista em 1918 denominada *Banhistas*) são muito semelhantes na temática e nas cores, mas têm algumas diferenças importantes, principalmente na narrativa. Se de fato duas obras representando a Roma antiga, o primeiro é mais calmo e mostra uma cena tranquila de mulheres tomando banho na cidade de Pompeia. Da esquerda para a direita, a primeira descansa deitada sobre um tipo de sofá com os seios à mostra (uma raridade nas pinturas de Weingärtner) e com um pano que cobre sua pélvis e suas coxas. A segunda está tirando sua sandália para tomar banho, sentada em um banco que está sobre um tapete de pele de animal. A terceira e a quarta brincam ao fundo: a última joga água na outra e

essa se protege, levando uma mão ao rosto e cabelos. Segundo a descrição de Ruth Tarasantchi:

Em [...] Banho em Pompéia, pintada em 1897, as paredes têm um baixo relevo que o artista copiou de alguns cartões que foram encontrados entre seus pertences e que, juntamente com fotos, eram vendidos em Pompéia para qualquer um que quisesse adquiri-los. Na outra tela, de 1908, intitulada Ninfas surpreendidas, em uma casa romana, jovens seminuas procuram cobrir-se diante da entrada de uma alegre troupe, composta por um homem que carrega um bastão ou lança, outro que traz nas mãos uma flauta e um terceiro que, estirando-se no chão, talvez seja um dançarino acrobata, todos eles em atitude que parece convidar as moças para uma inesperada festa. (TARASANTCHI, 2009, p. 146)

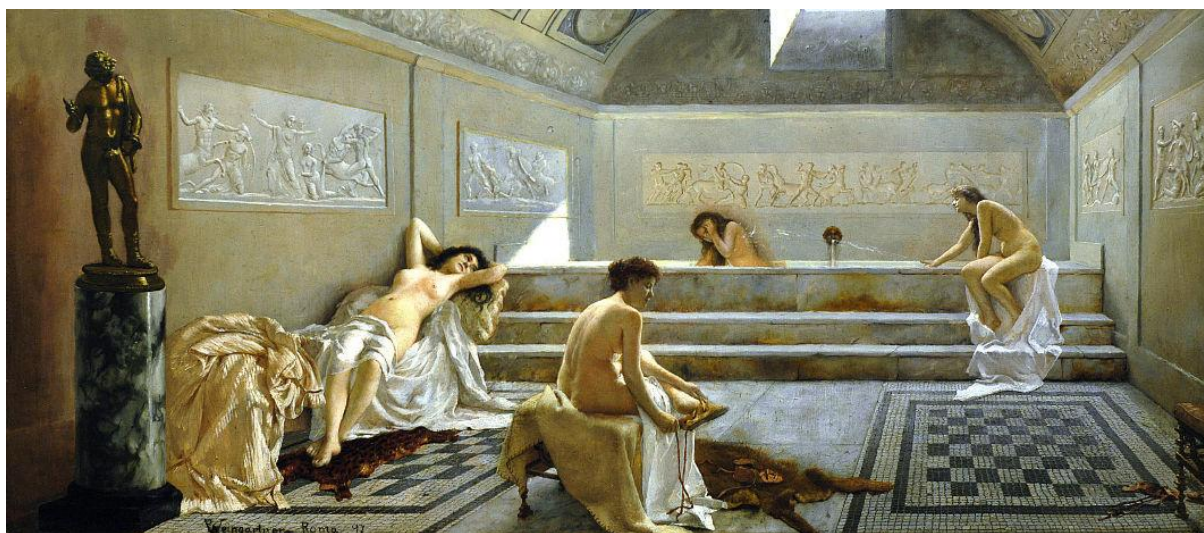


Ilustração 20 – Pedro Weingärtner. *Banho em Pompeia*, 1897 (Roma). Óleo sobre tela. 35 x 59 cm. Acervo Pinacoteca APLUB. Porto Alegre, RS. Reprodução em TARASANTCHI, p. 141.

A sala inteira parece ser feita de mármore com relevos nas três paredes visíveis, bem como no teto em formato de arco com uma abertura quadrada no fundo que nos permite ver um pedaço do céu e através do qual a luz solar penetra no ambiente, projetando-se em formato triangular na parede e alterando a iluminação dos relevos em um detalhe típico das pinturas de Weingärtner: sutil, realista e que poderia parecer desnecessário, mas o artista faz questão de mostrar no relevo iluminado pelo sol uma sombra projetada por essa luz que contrasta com os demais.

Camila Dazzi nos chama atenção para as cores frias das pinturas neoclássicas de Weingärtner, que indicam a preferência do artista pelo estilo neoclássico que identifica no branco do mármore uma memória greco-romana. A autora aponta para a possibilidade de que Alma-Tadema e Weingärtner tenham tido algum contato na Itália, sendo muito provável o conhecimento do segundo sobre a obra do primeiro, tendo em vista as muitas viagens do artista de origem holandesa à Itália durante o período no qual o artista brasileiro também se

encontrava no país.

De onde Weingärtner tirava os seus temas eruditos para sua pintura? Angelo Guido aponta Magalhães de Azeredo como uma possível figura que ensinou o artista sobre a temática clássica.

No fundo Weingärtner era um romântico. Foi o que descobriu Magalhães de Azeredo, que deve ter sido quem o ajudou a melhor conhecer a antiga poesia bucólica grega e latina, como fonte de inspiração para seus quadros clássicos. Êle, talvez, lhe tenha lido e traduzido églogas e geórgicas de Virgílio ou alguns dos famosos Idílios de Teócrito, bem como contado a delicada história do místico pastor Dafnis, que foi à morte por ter traído com a jovem Cloé a fidelidade prometida a uma ninfa imortal. (GUIDO, 1956, p. 140)



Ilustração 21 – Pedro Weingärtner. *Dafne e Cloé*, sem data.  
Óleo sobre tela, 45 x 75 cm. Acervo Museu de Arte Moderna do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, RS.

O quadro *Dafne e Cloé* (sem data) representa figuras da mitologia grega em um ambiente também clássico e bucólico: uma floresta com cabras e ovelhas e um pastor com sua flauta em um momento de lazer. Para comentarmos a inspiração de Weingärtner de maneira sucinta, o autor do romance *Dafne e Cloé* foi o grego Longo, que viveu no século II d.C. Trata-se da história de amor entre o jovem Dafne e a jovem Cloé, pastores na ilha de Lesbos. A parte que Weingärtner escolhe retratar do mito é a do amor inocente e juvenil entre os dois, descoberto entre as árvores da floresta e durante o pastoreio dos animais. O artista revela assim as características de sua pintura neoclássica: o lazer em oposição ao trabalho e a ausência do tempo através da juventude.

### 3.2 A Modernidade em Weingärtner

Na obra de Weingärtner nota-se uma ausência. Apesar de ser um artista tradicional, uma das temáticas importantes e presentes nos pintores acadêmicos falta em sua obra: o cristianismo. Como disse Ruth Tarasantchi, "é importante ressaltar a ausência de quadros religiosos de autoria de Weingärtner" (TARASANTCHI, 2009, p. 134). Já mencionamos a pintura de Weingärtner que mais se aproxima da temática religiosa: *La Faiseuse d'Anges*. Ao mesmo tempo, essa é também uma das pinturas mais distantes da religião cristã ao, como disse o autor em trecho de carta reproduzido no capítulo anterior, tratar-se de uma obra em consonância com os tempos e o progresso. As pinturas analisadas no subcapítulo anterior, de temática neopagã, afastam Weingärtner ainda mais do cristianismo. Tal afastamento demonstra a característica de modernidade na obra do artista.

Weingärtner foi durante muito tempo considerado um pintor acadêmico e conservador. Mas sabe-se que o mesmo tinha o objetivo de acompanhar o desenvolvimento de seu tempo. Havia uma intenção de inovação ao menos no conteúdo de sua produção, já que o artista desejava participar da vida pública e criar obras que impactassem a sociedade – *Faiseuse d'Anges* é um tríptico que contesta os costumes burgueses. Mas a inovação de Weingärtner não se deu apenas no campo da crítica social, deu-se também em sua forma de pintar. Apesar de ser considerado em grande parte um pintor acadêmico sem inovações visuais, Weingärtner fez largo uso de uma nova tecnologia para criar sua arte: a fotografia.

A fotografia foi usada por Pedro Weingärtner de diferentes formas em sua obra. Primeiro, como nos conta Angelo Guido (GUIDO, 1956, p. 25), Weingärtner teve uma experiência inusitada com a fotografia ao ter que, por necessidade, empregar-se juntamente a um fotógrafo na Alemanha, quando decidiu abandonar os estudos de arte, antes de ir para Paris e prosseguir com sua formação na Academia Julian. Há uma série de outras evidências que apontam para a familiaridade do artista com a arte de fotografar. Em 2006, uma série de fotografias hoje confirmadas como sendo tiradas no ateliê de Weingärtner em Roma foram reveladas por um familiar do artista (GOMES, Paulo. In: TARASANTCHI, 2009, p. 209).

Essas fotografias mostram diversos modelos posando nus ou com roupas que remetem à Antiguidade, evidenciando o aspecto neopagão da pintura de Weingärtner. Tanto uns quanto os outros serviriam de referência para a execução de suas obras neoclássicas, já

que a nudez é uma exclusividade da pintura neopagã na obra de Weingärtner, como o é entre a maioria dos pintores acadêmicos.

Weingärtner fez uso da fotografia em muitas de suas obras, seja como referência direta ou como material de estudo. É difícil saber exatamente em quais obras há o uso da fotografia, e se uma obra determinada (ou parte dela) foi ou não baseada em uma fotografia. Há alguns casos, no entanto, em que há provas suficientemente grandes que apontam para o uso da fotografia em quadros do artista. Uma dessas pinturas é *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, na qual os vasos gregos ali presentes são, no mínimo, inspirados em fotografias semelhantes (TARASANTCHI, 2009, p. 153).

Ruth Tarasantchi comenta sobre essa nova forma de arte na vida de Weingärtner: "a relação do artista com a fotografia e os fotógrafos era bastante estreita. Ainda na Alemanha, ao enfrentar dificuldades financeiras, empregara-se num ateliê de fotografia e mais tarde, em suas constantes viagens ao Rio Grande do Sul, levava de volta para Roma muitos esboços e, possivelmente, também fotos" (TARASANTCHI, 2009, p. 153)

Weingärtner também participava de exposições que ocorriam em ateliês fotográficos, e há fotos de seu ateliê em Roma nas quais elementos de seus quadros estão presentes. Além disso, o artista também pintou sobre o tema, como vemos na *obra Retrato dos noivos* de 1904, que mostra uma fotografia sendo tirada de um casal na Itália. Weingärtner usou a nova tecnologia de diferentes maneiras em seus quadros, sendo assim um pioneiro no tratamento dessa forma de arte: "Assim, a relação que o artista mantém com a fotografia de modo algum torna "inautêntica" sua pintura, como sugeriram inúmeros críticos" (TARASANTCHI, 2009, p. 155).

Se em um primeiro momento o uso da fotografia por Weingärtner foi criticado, isso também não sugere que Weingärtner fosse um vanguardista por fazer uso dessa tecnologia. Tal uso refletia a situação da época, de "uma sociedade que se mercantiliza rapidamente, mais do que em relação a cânones estéticos abstratos da pintura" (TARASANTCHI, 2009, p. 155).

Outro caso do uso da fotografia pelo artista foi o do retrato de Júlio de Castilhos: "Sob encomenda do governo, Weingärtner pintou em Roma, em 1905, um quadro de grandes dimensões retratando o primeiro Presidente Constituinte do Rio Grande do Sul, Julio de Castilhos, obra esta que se encontra hoje na sala da Assembléia Legislativa do Estado [...] o artista conseguiu transmitir na tela toda a importância do personagem, acentuada pela figura simbólica da Constituição que ele segura na mão" (TARASANTCHI, 2009, p. 159)

Weingärtner não pintou tal obra a partir do modelo presencial do presidente, mas de fotografia – até porque Júlio de Castilhos faleceu dois anos antes, em 1903. Era comum esse

tipo de encomenda na época, e os retratos de Weingärtner da elite brasileira e gaúcha são muitas vezes baseados em fotografias. O artista admite que poderia se enganar sobre a cor da pele de seus retratados, já que as fotografias eram monocromáticas - o que, aliás, era um dos motivos para transformá-las em pinturas em primeiro lugar: para dar a elas a cor que a máquina era incapaz de reproduzir, mas que o artista conseguia imprimir a elas, além, é claro, de sua própria expressão artística e do status que a pintura, como arte respeitada entre a aristocracia, conferia às imagens.

No caso da pintura de Weingärtner do presidente Júlio de Castilhos, vemos alguns aspectos que, se o artista não conseguiu percebê-los em primeira mão, já que a assinatura do quadro nos indica que o mesmo foi feito em Roma, não em Porto Alegre, ao menos deduziu importantes para uma encomenda desse porte. É o gesto rígido do presidente, combinado a uma composição centralizada na figura do mesmo que, discretamente mas com segurança, repousa sua mão sobre a Constituição do estado. Pedro dá ao presidente o ar aristocrático e rígido que acredita ser fundamental para a aceitação do quadro como uma homenagem póstuma a Júlio de Castilhos.

O impressionismo, entre outros motivos, foi influenciado pela invenção da fotografia e a substituição das pinturas realistas pelos retratos fotográficos. Weingärtner afirmava ter executado pinturas "impressionistas", particularmente em relação à sua viagem a Portugal após o fracasso da pintura *Rodeio*. Sobre os quadros "impressionistas" de Weingärtner, Angelo Guido afirma que: "Ele[sic] chamou às vezes os quadros que lá pintou de quadros impressionistas. Não quiz referir-se, por certo, à característica da escola de Monet, mas, como em relação a paisagens que pintou no Rio Grande do Sul, a uma pintura feita diretamente no local e não realizada no atelier, mediante o apêio de estudos do natural, como a de boa parte das suas obras." (GUIDO, 1956, p. 116)

Seria complicado vincular Weingärtner ao impressionismo sem encontrarmos problemas de definição, mas alguns tipos de pintura podemos afirmar existem na obra do artista com maior precisão. São estes os quatro grandes tipos dentro da obra de Pedro Weingärtner:

- 1) A pintura de gênero europeia, através da qual o artista retrata principalmente camponeses italianos (mas podemos agrupar aqui também suas obras feitas em Portugal, de temática semelhante) em seus dias de trabalho e lazer.

- 2) Pintura de gênero do Rio Grande do Sul, mostrando tanto a imigração alemã e italiana quanto os gaúchos e seus costumes. Um exemplo máximo desse grupo é *Tempora Mutantur*. Estas obras são as que o artista chamaria de "patrióticas".

3) Cenas contemporâneas e moralmente engajadas. O maior exemplo é *La faiseuse d'anges*, um tríptico constantemente discutido sobre o infanticídio. Essas obras são aquelas nas quais o artista tenta encaixar-se na "marcha do progresso", como o mesmo afirmou em carta.

4) A pintura neopagã, na qual o artista representa a mitologia clássica a partir de uma releitura do século XIX. Segundo Paulo Gomes:

É um segmento que, se bem observado, permite, além do conhecimento dos gostos da elite consumidora do período, verificar duas bases de origem: a primeira, conforme assinalou Francisco Marshall em sua palestra no seminário Pedro Weingärtner: Vida e Obra, deve-se ao imaginário neo-pagão, inspirado localmente pelo movimento do Partenon Literário, assim como por um pensamento de contestação clerical e afirmação do espírito de liberdade, inspirados pela Origem da tragédia (1871), do filósofo alemão Friedrich Nietzsche; a segunda deve-se ao caráter pseudo-historicista, fortemente influenciada pela literatura gerada pelas descobertas arqueológicas de Pompéia e adjacências, ocorridas na Itália no final do século XVIII (GOMES, Paulo. In: TARASANTCHI, 2009, p. 205-206)

As diferenças entre os tipos 1, 2 e 3 é sutil. Os três grupos tratam de assuntos contemporâneos, da observação da realidade e do cotidiano das pessoas. Seja na Itália ou no Rio Grande do Sul, Weingärtner representou tanto com humor quanto com melancolia o trabalho dos camponeses. Na França inspirou-se nos dramas contemporâneos, mas também em outros lugares tratou dos problemas da sociedade burguesa como os casamentos de conveniência. Podemos agrupar todas essas obras em um único grupo denominado “pintura de gênero” – Weingärtner tratava todos esses temas e lugares com igual observação acurada da realidade.

Não estamos tratando necessariamente de fases que se sucedem cronologicamente ou de grupos rígidos sem interação entre si. Existe uma certa cronologia na produção de Weingärtner, mas em grande parte essas obras são produzidas de maneira intercalada e, além disso, certas obras escapam a essas divisões, ficando entre um e outro grupo. A obra mais interessante nesse sentido é *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, que contém em um só trabalho elementos da produção neopagã do artista e também de sua pintura de gênero, unindo em um só quadro todas as características do artista.

As obras de difícil classificação pintadas por Weingärtner chamam a atenção do observador por sua originalidade. Se as obras verdadeiramente neoclássicas, apesar de sua beleza, puderam parecer pouco interessantes ao público do século XX por seguirem os padrões ditados pela Academia (e que deveríamos esperar, naturalmente, que Weingärtner os seguisse, sendo necessariamente um homem de seu tempo) obras como *Ateliê de Pedro*



*Weingärtner em Roma* e *Cena de guerra* quebram algumas barreiras temáticas ao incorporar em um mesmo quadro diversos elementos do universo pictórico do artista.

Em *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, vemos uma modelo em um ateliê sentada em uma cadeira calçando uma sandália no centro do quadro. Ela está discretamente seminua, mostrando os seios por trás de seu braço que alcança as amarras do calçado. São roupas claras que remetem à Antiguidade: um longo vestido branco e uma pele de animal em seu colo. Seu olhar é direcionado a um artista que, sentado em outra cadeira, abaixa-se para tirar de uma maleta seus materiais de trabalho: os pincéis e uma paleta de misturar cores já estão em sua mão esquerda. Ao lado e abaixo da maleta vemos algumas folhas brancas e amareladas com estudos não-coloridos. Em uma das folhas vemos um padrão abstrato que poderia ter sido copiado de algum vaso grego, o que se encaixaria com o restante dos objetos no ambiente: uma flauta, um vaso grego, instrumentos musicais, a sandália que ainda não foi vestida, uma coroa de louros sobre uma pintura que parece mostrar corpos completamente nus, o que com certeza indica uma pintura neopagã, temática à qual Weingärtner e muitos acadêmicos dedicavam exclusivamente a nudez.



Ilustração 22 – Pedro Weingärtner. *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, 1890. Óleo sobre tela. 35 x 54 cm. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Rio de Janeiro, RJ.

A interpretação desta obra é aparentemente simples. Uma modelo se prepara para posar para um artista, que irá executar uma pintura neoclássica e, por isso, precisa ter como referência os objetos e as roupas que serão incluídos na tela. Mas alguns detalhes são

interessantes. O olhar da modelo serve apenas para direcionar visualmente o olhar do observador para o artista na composição ou ele tem algum significado maior, sugerindo uma relação entre o artista e a modelo? O artista representado é Pedro Weingärtner, tratando-se então de um autorretrato inusitado? A obra oferece uma reflexão dupla sobre a memória na arte. Na pintura, que mostra uma modelo se arrumando enquanto o artista está preparando-se para iniciar seu trabalho com o material dentro de uma maleta, há uma transição entre a pintura de gênero e a pintura neopagã. Os elementos da Antiguidade são colocados de maneira que se quebra a ilusão do passado, já que se trata de uma cena de ateliê, que podemos classificar dentro de uma grande quantidade de pinturas de gênero e cotidiano valorizadas pelos pintores acadêmicos, e dentro dessa classificação, pintura da vida dos artistas. A modelo, uma mulher comum do século XIX, é mostrada prestes a tornar-se uma deusa ou personagem mitológico da Antiguidade.

### 3.3 Tempo e Trabalho

O tempo é um dos elementos presentes em uma grande variedade de pinturas de Pedro Weingärtner. As relações que o artista estabelece com o tempo são reveladoras das posições mais amplas tomadas pelo artista em sua obra como um todo. A presença do tempo como um elemento central da obra de Weingärtner pode ser evidenciada mesmo a partir dos títulos das obras, além de seus conteúdos: *Tempora Mutantur* é uma máxima latina que expressa um sentimento sobre o tempo, a ideia de que em seu decorrer há mudanças. Weingärtner, nessa obra, toma a frase de uma maneira negativa, crítica: os tempos mudam para pior. Em outra obra representando o Rio Grande do Sul, *Chegou Tarde*, o artista expressa outra posição sobre o tempo. Aqui, o tempo é vinculado ao trabalho, e o vendedor ambulante que chega depois é vencido nesse ambiente de concorrência econômica pelo seu colega de profissão. É uma situação engraçada, porém, conforme conseguimos visualizar nos rostos dos personagens que compõe o quadro. Ali todos parecem conhecer uns aos outros, em um ambiente de competição amigável. O que não muda o fato de que um dos comerciantes chegou tarde e perdeu, naquela ocasião, sua cliente.

Essa concepção de tempo que aparece nas pinturas que retratam o Rio Grande do Sul não é a mesma que vemos nas pinturas neopagãs do artista. Em suas representações da Antiguidade Clássica, Weingärtner expressa um mundo atemporal, estático. Todos os personagens são eternamente jovens: ninfas, deuses, deusas e outras criaturas mitológicas.

Nessa situação mítica não há velhice, ao contrário daquilo que vemos no Rio Grande do Sul: a passagem do tempo e o envelhecimento. De modo análogo, o mesmo acontece em relação à ideia de trabalho na obra do artista. Os imigrantes trabalham, desmatam as florestas, constroem casas onde antes havia apenas vegetação. Os personagens mitológicos, em contrapartida, vivem eternos momentos de lazer, música e descanso, em harmonia com a natureza.

Em suas obras, o artista usou a passagem do tempo para expressar-se e representou, assim, uma variedade de tempos tão vasta quanto sua variedade de obras. O tempo é algo que une muitas dessas obras em um mesmo conjunto, e a recorrência do tempo nos quadros de Weingärtner tem muito a dizer sobre a memória em sua obra.

O tempo se relaciona com a memória na medida em que essa última só existe através da primeira. A memória é a preservação do tempo. Na produção da memória há a intenção de fazer com que um determinado tempo (o presente, por exemplo) se perpetue em um tempo posterior (o futuro). Seja por uma vontade de relatar algo que aconteceu ou de imortalizar grandes feitos que de outra maneira seriam perdidos no tempo, a memória é o mecanismo que conserva o tempo. Os quadros são uma maneira de congelar momentos para o futuro.

Pedro Weingärtner foi um artista, portanto um agente da conservação do tempo e um produtor de memória. Em suas telas ele sintetizou práticas, costumes e particularidades de um ou outro tempo. Weingärtner, assim como um artista de dois mundos, o Velho e o Novo, foi um artista de dois tempos: um tempo lento e congelado, outro rápido e agitado. O tempo da Antiguidade e o tempo de modernidade.

Trata-se, porém, de uma Antiguidade interpretada por um olhar específico. É o neoclassicismo do século XIX, que projeta muito de si para esse passado.

Entre um e outro tempo, pintando ora quadros neopagãos que remetiam a tempos míticos e ora quadros regionalistas que tratavam do tempo presente em um processo inconcluso e incerto, Weingärtner permaneceu na incômoda posição de não pertencer completamente a nem um nem outro tempo. O artista escapa a quaisquer tentativas de rotulação rápida e fácil. Um conservador acadêmico? Um artista inovador? Um fornecedor de legitimação para a elite brasileira? Um retratista do Brasil e de seu povo mais pobre? Um pintor neopagão? Nenhum desses, e, ao mesmo tempo, um pouco de cada um.

Talvez a pintura na qual a passagem do tempo se mostra mais evidente seja *As três fases da vida*, outro tríptico de Weingärtner, assim como *La faiseuse d'anges*. Este tríptico se assemelha ao outro em diversos aspectos. Em primeiro lugar, não se trata nem de um retrato dos costumes de gaúchos ou imigrantes no Rio Grande do Sul, nem de deuses e figuras

mitológicas de Roma ou Grécia. Este é um dos quadros sobre o presente de Pedro Weingärtner, aquilo que o artista identifica como a marcha do progresso. No quadro há uma crítica à sociedade burguesa crescente principalmente no Brasil, porém não é claro para nós a nacionalidade dos personagens do quadro nem o país em que a narrativa se passa. Pelo contrário, a ação poderia se passar em qualquer país, tanto na França quanto no Brasil, e não saberíamos diferenciar um do outro. Assim, a crítica de Weingärtner não é direcionada a um ou outro país, mas a aspectos da sociedade moderna que o artista parece identificar em seu mundo, sua vida como um todo. Nesse tríptico, Weingärtner sintetiza a vida de uma mulher em três diferentes tempos: criança, jovem e mulher madura. Através dessa representação de três tempos diferentes, cada um com sua narrativa própria, Weingärtner consegue expressar uma narrativa ainda mais complexa e deixar-nos seu comentário sobre a sociedade de sua época através de três imagens que mostram o efeito da passagem do tempo na vida de uma moça. Os quadros necessitam um ao outro para demonstrar aquilo que Weingärtner desejava – ao removermos o último, por exemplo, mudamos completamente o significado da obra. O mesmo ocorre se tirarmos o quadro central e também o primeiro deles.

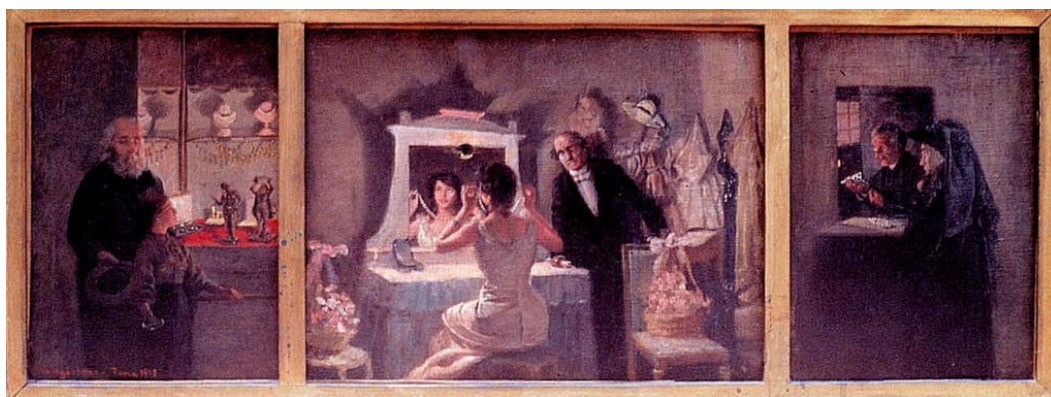


Ilustração 23 – Pedro Weingärtner. *As Três fases da Vida*, 1919.  
Óleo sobre tela, 47 x 75 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS. Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 190.

O tema principal da obra é a riqueza, o luxo, a ganância, representadas pelas joias que, assim como a mulher, são recorrentes nos três quadros. Assim como a mulher muda, envelhecendo, também muda sua relação com as joias. Em um primeiro momento ela não as tem, depois com alegria as consegue, e por fim as perde. O título sugere que a obra poderia ser uma metáfora para a vida em geral, e não apenas para a vida dessa mulher retratada: a criança ainda não tem a plenitude de suas capacidades humanas que atingirá apenas quando adulta, depois alcança este auge na maturidade e finalmente, na velhice, depara-se com a realidade de abandonar seu passado e sua vida. Primeiro querer, depois ter e, por fim, perder.

Vivian Paulitsch resumiu essa expressão de Weingärtner: "Ao revelar a forte carga moral e o peso social dessas questões, Weingärtner nos instiga a uma profunda consciência do sentido de decadência, tão forte na sensibilidade daquele começo do século XX" (PAULITSCH, Vivian. p. 193)



Ilustração 24 – Pedro Weingärtner. *Velhice e Juventude*, 1916.  
Óleo sobre tela, 100 x 75 cm. Coleção particular, São Paulo, SP.  
Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 68.

No primeiro quadro do tríptico *As três fases da vida*, vemos um velho e uma menina em primeiro plano com uma vitrine com joias e estátuas ao fundo. A vitrine mostra riqueza, com os objetos colocados sobre um luxuoso tecido vermelho. Lá vemos caixas abertas com joias e duas estátuas de figuras femininas fazendo gestos como uma dança. Acima, sobre uma

prateleira de vidro, dois colares de pérolas repousam em pequenos manequins claros de pescoço e início de ombros para apoiar as joias. O velho segura um chapéu e parece estar de olhos fechados ou olhando para baixo, enquanto a menina, próxima dele, segura uma caneca de metal em uma mão e um bastão de madeira com a outra.

No quadro central, uma mulher com um vestido branco em frente a um espelho prepara-se para colocar em volta de seu pescoço um colar de pérolas semelhante ao do primeiro quadro. A caixa vazia permanece sobre a cômoda, e um homem inclina-se sobre a mesma para ver a mulher. Ele aparece com um terno, uma gravata borboleta e um monóculo. Entende-se, através dos sorrisos dos dois, que ela foi presenteada com o colar. Em volta deles, outros presentes estão presentes no quarto: flores sobre cadeiras e vestidos pendurados em cabides.



Ilustração 25 – Pedro Weingärtner. *No Penhor*, 1907 (Roma).  
Óleo sobre tela, 28x20 cm. Coleção particular, Porto Alegre, RS.  
Reprodução em TARASANTCHI, 2009, p. 69.

No último quadro, uma mulher aparece de costas com roupas pretas e um lenço escuro na cabeça, olhando com tristeza para um colar de pérolas em cima de um balcão e

outras joias nas mãos de um homem velho que parece as olhar e avaliar seu preço. Entende-se que ela está penhorando suas joias e sentindo tristeza ao desfazer-se delas.

Vivian Paulitsch sugere que há o tema da prostituição neste segundo tríptico. Segundo sua análise, o homem velho no primeiro quadro que mendiga com a menina seria a pessoa que posteriormente a corrompe para a prostituição, situação em que a mulher se encontra no quadro central. Tratar-se-ia, então, da narrativa de uma mulher prostituta que se vê obrigada a vender suas joias para conseguir dinheiro após ficar velha demais para exercer sua profissão.

O tríptico *As três fases da vida* utiliza imagens recorrentes na pintura de Weingärtner. Dois quadros anteriores, *Velhice e juventude* de 1916 e *No penhor* de 1907 exibem a mesma aparência que o primeiro e o último quadro do tríptico respectivamente, com algumas diferenças de composição que não alteram o significado das obras. Seriam esses quadros estudos para o tríptico realizado anos depois ou seria possível que as obras tivessem sido concebidas separadamente e depois ganhado uma nova relação com a criação do tríptico? A primeira opção parece mais provável, principalmente considerando a forte relação não só de significado, mas também de aparência entre as obras: as cores, a composição das figuras e as proporções dos quadros. Também devemos considerar o fato de que Weingärtner fazia pinturas como estudos preliminares para suas obras, como, por exemplo, a paisagem *Derrubada* que foi utilizada como paisagem de fundo em outra pintura, *Tempora Mutantur*.

A utilidade de compararmos obras semelhantes reside em podermos analisar em duas imagens diferentes a mensagem que Weingärtner tentou expressar nessas pinturas. Podemos nos certificar sobre os olhares, acontecimentos e dramas que estão colocados no quadro de dois pontos de vista diferentes, com pequenas variações que nos permitem entender com maior clareza qual é o sentido dos quadros.

Angelo Guido, o maior biógrafo do artista, fez também um breve comentário sobre o elemento tempo na pintura neoclássica de Weingärtner: "Para êle o motivo clássico era o tranqüilo abandonar-se à evocação serena de uma beleza desaparecida, beleza de tempos distantes, em que se lhe afigurava que a criatura humana vivia com mais naturalidade e por isso mais próxima às fontes da felicidade e da poesia." (GUIDO, 1956, p. 51)

Está colocada nessa interpretação de Angelo Guido a noção de que o tempo na obra de Weingärtner está diretamente ligado a outros elementos: o trabalho e a felicidade ou beleza. A alteração da variável tempo na obra do artista implica também mudanças a um nível pictórico e de significado que são verificadas se compararmos as obras de Weingärtner que representam um tempo presente (ou futuro, já que o artista sentia-se obrigado a acompanhar o

progresso) e as que mostram o passado, ou um tempo que não é necessariamente passado, mas é um tempo suspenso e constante: o tempo mítico. As características desse tempo sem tempo na obra de Weingärtner são a juventude eterna, o lazer sem trabalho e a beleza acompanhada da felicidade. Os elementos da obra como um todo possuem essas características, tanto os naturais quanto os humanos. O sol ilumina as paisagens em dias claros e limpos, com uma luz bastante diferente daquela oferecida pelo pôr do sol (como nas estudadas *Tempora Mutantur* e *Rodeio*) ou pela noite (como em *As Três Fases da Vida*) – mesmo as forças naturais revelam a beleza de um tempo que não passa em um lugar onde não há sofrimento.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pedro Weingärtner foi um artista com uma relação peculiar com a memória cultural. Havia em suas obras um projeto, consciente ou não, de produção de memória. De um lado as obras que estabeleciam a paisagem e os personagens do Rio Grande do Sul. De outro, obras inspiradas pela tradição europeia clássica, produzidas em um período no qual tal tradição estava sendo contestada. Weingärtner tinha conhecimento desse questionamento, e por isso a posição que adotou pode ser vista ainda mais claramente como uma tentativa de perpetuar determinados valores estéticos e culturais, particularmente os do academismo. Tudo isso o artista fez com seu olhar realista e engajado, observador e ao mesmo tempo participante do processo histórico. Weingärtner, assim, não era apenas um conservador indiferente em relação ao cenário em sua volta, mas um artista ativo na construção da história. Ao mesmo tempo em que era por vezes moderno e progressista, sua crítica não seguia os princípios do movimento modernista como um todo, mas era feita de uma experiência complexa vivida pelo artista entre o Rio Grande do Sul e a Europa, entre Porto Alegre e Roma, entre pessoas que o influenciaram como Joaquim Nabuco e seu mestre William-Adolphe Bouguereau, entre o governo imperial de D. Pedro II que o concedeu sua bolsa de estudos no Velho Mundo e o governo republicano que o empregou como professor na Escola Nacional de Belas Artes, entre as mais importantes figuras políticas e os mais pobres camponeses. Weingärtner retratou seu mundo, e, ao fazê-lo, também o definiu.

As pesquisas sobre Weingärtner, conforme uma tendência iniciada por Angelo Guido, fazem de modo geral grandes elogios ao artista, à sua obra e ao seu talento. Guido também ressalta a importância do Rio Grande do Sul na vida e na obra de Weingärtner, já que se trata de uma biografia escrita neste estado. Mas, como coloca o próprio autor, Weingärtner começou a pintar com maior ênfase os costumes gaúchos a partir de 1893, com a viagem de retorno ao Brasil e ao Rio Grande do Sul após seus estudos na Europa. Na primeira metade de sua carreira, Weingärtner preocupou-se pouco com essa temática. Seja por uma questão de mercado – no Rio Grande do Sul o artista poderia ter maior sucesso vendendo suas obras do que no mercado europeu, onde teria que competir com a maior quantidade de artistas do mundo todo que lá se encontrava, enquanto no Brasil competia apenas com os poucos artistas brasileiros que haviam estudado pintura na Academia de Belas Artes ou ido para a Europa como o caso dele mesmo – ou por uma questão cultural – afinal Weingärtner não teria pintado tantas obras à procura da síntese do Rio Grande do Sul, transformando em imagens o que ele

parecia perceber como os elementos essenciais a serem retratados: os gaúchos do pampa e os imigrantes italianos e principalmente alemães, sem esquecer também da população afro-descendente que por vezes figura em seus quadros, apesar de aparecer em um papel secundário – o pintor decidiu retratar a realidade à sua volta com a pretensão de *mimesis* que lhe era característica, mas fazendo também seleções importantes que nos dizem muito sobre quem era Pedro Weingärtner. Era um artista que pintava, em primeiro lugar, as pessoas em seus ambientes. Suas atividades, trabalho ou lazer, e também suas decepções como em *Tempora Mutantur* e *As Três Fases da Vida* ou seus dilemas morais como em *La Faiseuse d'Ange*. Não é o caso aqui de exaltarmos a produção de Weingärtner, mas de compreendermos o lugar do artista na sociedade.

Apesar de terem sido executados apenas após sua maturidade, as obras de Weingärtner que dizem respeito ao Rio Grande do Sul compõem uma grande parte da obra total do artista. Essas pinturas têm algumas características essenciais que podemos agrupar: definição de uma memória da colonização alemã e registro de costumes da colônia alemã no Rio Grande do Sul, como, por exemplo, *Tempora Mutantur*, *Kerb* e *Chegou Tarde*; construção de uma identidade estadual através da figura do gaúcho do pampa (*Rodeio*) – tarefa na qual Weingärtner teve menos êxito do que na cristalização de uma imagem local sobre a colonização alemã; registro de paisagens e acontecimentos sob a ótica realista e observadora de Weingärtner (*Cena de Guerra*, entre outras da sequência de pinturas sobre a Revolução Federalista, como é o caso de *A derrubada* de 1894, *Os revolucionários* de 1893 e a água-forte *Lanceiros* de 1918), quadros que se encaixam também na proposta de produzir através de imagens e da pintura uma identidade riograndense. Trata-se, conforme a afirmação do próprio artista, de uma arte local que só poderia ser compreendida por um público específico, que era também aquele retratado por essa mesma arte.

As obras neoclássicas de Pedro Weingärtner, consideradas aqui como universais, têm uma relação dupla com a memória cultural. Por um lado, são influenciadas pela Antiguidade clássica e por milhares de anos de reinterpretações e usos diferentes dos elementos greco-romanos, compondo um mosaico de influências que se alteram ao longo da história. Não se trata nem do ímpeto inicial do ideal clássico, nem do retorno realizado pelo Renascimento, nem mesmo do movimento neoclássico do século XVIII, mas de uma soma de todos esses elementos que resulta no academismo do século XIX. Essas influências de séculos de história complexificam a relação das obras de temática neopagã com o passado, sendo difícil precisar um momento definido da história como um único ponto de partida para o classicismo de Weingärtner. Mas podemos perceber todas essas fontes em conjunto agindo

nos quadros do artista. Além disso, o ato de produzir uma obra de arte não implica apenas refletir o passado, mas também agir sobre o presente. Os quadros neoclássicos de Weingärtner não só eram influenciados pela memória cultural como entravam no embate de sua época, na qual os princípios tradicionais eram questionados principalmente em centros culturais como Paris e defendidos em alguns redutos de resistência cultural como a cidade de Roma. Não se tratava, porém, apenas de resistir ao avanço da história e impedir o progresso, como poderiam pensar os modernistas da época que, exatamente por esse motivo, relegaram os artistas acadêmicos como o mestre de Weingärtner, William-Adolphe Bouguereau, a um esquecimento de décadas. A posição estética e cultural de Weingärtner e dos acadêmicos era tão nova e única na história quanto a proposta modernista, não se tratando, portanto, de um simples embate entre revolucionários e conservadores. A pintura realista e crítica de Weingärtner atesta sua postura, enquanto seus quadros neoclássicos revelam sua relação complexa entre influenciar-se pelo passado e agir sobre o presente.

A memória aparece como um elemento fundamental da pintura de Weingärtner na medida em que se relaciona com o tempo. A passagem do tempo existe apenas na medida em que é possível comparar um momento anterior a um outro posterior, constituindo assim uma relação entre passado e presente. A memória é o que torna *Tempora Mutantur* um quadro dramático em vez de uma pintura de gênero comum, como aquelas que o artista pintou retratando momentos únicos de um eterno presente capturado na tela. O quadro retratando a imigração alemã no Rio Grande do Sul, além de revelar o presente das figuras humanas e da paisagem que o compõe, carrega consigo a sombra do passado. Angelo Guido o definiu como a obra-prima de Weingärtner justamente por essa característica temporal e carregada de memória. A lembrança de que os tempos mudam é que confere sentido à obra.

*Cena de guerra* é um dos quadros mais interessantes para percebermos a produção da memória cultural na obra de Pedro Weingärtner. A pintura, juntamente com as outras obras da série criada com inspiração na experiência do artista durante a Revolução Federalista, e certamente mais do que essas outras, cria uma memória ao definir o passado em forma de imagem, ao mesmo tempo em que usa formas e convenções muito mais antigas que ela mesma, demonstrando assim a influência da memória cultural sobre si. Não se trata apenas do aprendizado técnico feito na Europa que levou e permitiu a criação da obra, ou dos meios físicos para tal, mas também das categorias mentais expressas na obra que são herdeiras de atitudes prévias, e ao mesmo tempo usadas de forma única por um artista que retratava algo que nunca antes havia ocorrido e, portanto, nunca antes retratado. Pedro Weingärtner pintou seu presente e estabeleceu a memória dos eventos ocorridos conforme seu ponto de vista, mas

o fez através de uma carga cultural adquirida ao longo de anos de estudo e aprendizado. O resultado final foi uma obra de arte executada segundo padrões e expectativas de uma crítica e de um mercado, mas mesmo assim suficientemente expressiva para deixar presente a subjetividade do artista.

Toda a obra de Pedro Weingärtner tem uma forma semelhante que pode ser identificada através do estudo de sua trajetória artística. Quando Weingärtner decidiu partir para a Europa, aos 24 anos, e estudar para tornar-se um artista, deu o primeiro passo para a consolidação de seu estilo de pintura, embora outros fatores prévios a esse evento também o tenham influenciado. Seu aprendizado nas academias europeias definiu sua pintura segundo os ideais de seus mestres, embora não possamos esquecer o protagonismo do artista ao escolher seus mestres e rejeitar determinadas influências, principalmente do modernismo mais radical que florescia nas capitais europeias, apesar de Weingärtner denominar algumas de suas pinturas como "impressionistas", aproximando-se ao menos nominalmente de um determinado movimento que o encorajou a pintar ao ar livre e não apenas em seu ateliê. Weingärtner não recusou completamente as novidades modernas, utilizando as que lhe convinha (como é o caso da fotografia, já que o artista utilizava fotografias como referências ou temática para suas pinturas) e rejeitando as que lhe pareciam inadequadas, seja por uma questão artística ou monetária – afinal o artista tinha um mercado ao qual vendia suas pinturas.

Apesar disso, a obra de Weingärtner tem algo peculiar que a diferencia da produção de outros artistas de sua época, particularmente dos europeus com quem o brasileiro estudou na Alemanha, na França e em Roma. Sua terra natal influenciou em grande medida a temática representada em suas pinturas, fazendo-o aplicar seus conhecimentos artísticos, técnicos e intelectuais adquiridos na Europa a um cenário externo, estranho a essas formas e ao mesmo tempo familiar ao artista. As viagens de Weingärtner pelo estado fizeram-no retratar o Rio Grande do Sul através de um sistema de influências que por vezes delimitava seus horizontes através da memória cultural adquirida ao longo dos anos e, por outro lado, definia novas representações únicas para sua produção regional.

Weingärtner não era apenas um pintor conservador, um reacionário diante das novidades da modernidade. *La faiseuse d'Ange* é um dos quadros de Weingärtner que mostra sua vontade de ser atual, de lidar com os problemas mais presentes da sociedade em que vivia. O artista não apenas escapava para o passado através de seus quadros ambientados na Antiguidade, mas encarava questões contemporâneas a ele e expressava sua posição diante delas através de sua obra. Em *La faiseuse d'Ange*, Weingärtner retrata o seu presente e o faz

de modo a tomar uma posição em relação a ele, mostrando-nos a realidade, como o pintor naturalista que era, mas fazendo-o através de sua imaginação ao retratar uma cena que havia acontecido de fato na França mas que o artista não poderia saber exatamente como havia se passado, e mostrando também sua opinião diante da situação apresentada. Weingärtner foi crítico e entrou no campo da moralidade através dessa obra, não se contentando apenas em pintar a realidade. Ao selecionar este tema, chocante e controverso como o próprio artista reconhecia, expressava seu ponto de vista acerca do acontecimento. Diferente das aparentemente neutras paisagens de Anticoli Corrado (que mesmo assim valorizam a população mais pobre de camponeses italianos), *La faiseuse d'Ange* é uma obra claramente engajada.

Em suas pinturas neopagãs Weingärtner abordou o erotismo principalmente através da representação do nu feminino, sempre colocado no contexto da Antiguidade em suas obras e na pintura acadêmica em geral. Em suas obras contemporâneas, nas quais retratava temáticas urbanas ou a paisagem e as pessoas do Rio Grande do Sul, criou uma identidade e contribuiu para a definição de uma memória para as recentes colônias e sua população, com sua preferência pessoal pela imigração alemã.

*Tempora Mutantur* é a obra que mais claramente cria memória ao produzir um retrato da imigração alemã no Rio Grande do Sul. Não é uma pintura simples com uma temática heroica, afinal Weingärtner tinha mais interesse pela realidade do que pela idealização de heróis. Mas é sim uma pintura dramática que tem como protagonistas imigrantes alemães no estado. Isso não significa, no entanto, que o casal apareça como uma representação de desbravadores do desconhecido e agentes da civilização europeia sobre o ambiente selvagem do Brasil. Pelo contrário, o drama de *Tempora Mutantur* é o do fracasso e da decadência dos seres humanos e da natureza no processo de imigração. A derrubada das árvores para dar lugar ao plantio é duplamente exibida como um progresso e como uma perda.

Tudo em *Tempora Mutantur* aponta para a decadência. Tanto as pessoas quanto a natureza sofrem com a passagem do tempo. Os imigrantes sofrem com o trabalho duro e a hostilidade do ambiente, enquanto o próprio ambiente sofre com a ação da imigração, pagando o preço do progresso. Ao fundo, a fumaça dos casebres sobe ao céu nublado. Não é uma tarde ensolarada como vemos em muitos quadros de Weingärtner que retratam o dia de trabalho no campo italiano, por exemplo. É um fim de tarde nublado e triste como o casal que o presencia.

*Chegou Tarde* é um quadro aparentemente simples, mas que revela características importantes de Pedro Weingärtner. Além do retrato realista de um determinado momento, o

quadro demonstra a leveza e o humor com os quais o artista era capaz de produzir suas obras; revela a capacidade narrativa do mesmo, executada através de uma composição arranjada justamente com o intuito de contar-nos uma história através de uma imagem e mostra o apreço de Weingärtner pela temática da colonização alemã do Rio Grande do Sul, um de seus temas preferidos, evidentemente por suas experiências nos primeiros anos de sua vida.

O impressionismo não era necessariamente rejeitado por artistas acadêmicos. De fato, uma interpretação excessivamente dicotômica de arte acadêmica contra arte moderna é uma percepção posterior do processo de transformação da arte na passagem do século XIX ao XX, não uma constatação bem definida na época. Talvez esteja na incompreensão desse fato que nos pareça inadequado quando Weingärtner nomeia algumas de suas obras como "impressionistas". Não devemos imaginar que o artista estava simplesmente errado em seu rótulo, ou que se referia apenas ao modo de pintar seus quadros: longe do atelier e *in loco*, apesar desse ser um elemento importante. Weingärtner adotou sim o termo "impressionista" para denominar algumas de suas obras, e fez uso de algumas novidades trazidas pelas escolas modernas, que certamente conheceu em Paris. Por isso a classificação de Weingärtner como "acadêmico", apesar de útil em determinadas circunstâncias, é limitada. Tal classificação ignora as interações complexas do artista com as diferentes influências que o cercavam.

Um contemporâneo de Weingärtner, também pintor acadêmico, escreveu sobre o impressionismo, em 1924, cinco anos antes da morte de Weingärtner, as seguintes palavras: "Com o movimento impressionista, um maravilhoso novo instrumento foi adicionado à orquestra com a qual o pintor se expressa. Os meios de representação da Luz, e toda a expressão emocional que ela é capaz de transmitir, ficou pela primeira vez à disposição do pintor."<sup>22</sup> (SPEED, 1987, p. 46)

Embora seja bastante improvável que Weingärtner tenha tido acesso a essa obra no final de sua carreira, este comentário mostra que uma atitude aberta em relação ao impressionismo era possível entre artistas acadêmicos, e presente em artistas na Europa durante o início do século XX.

Weingärtner participava de duas grandes tendências que podemos identificar através de suas obras. De um lado havia o Weingärtner regionalista, pintando terras e acontecimentos que nunca haviam sido retratados anteriormente por qualquer artista, documentando um testemunho em tempo real conforme os processos históricos se desenvolviam, particularmente

---

<sup>22</sup> No original: "With the impressionist movement a wonderful new instrument was added to the orchestra with which the painter expresses himself. The means of rendering Light, and all the emotional expression it is capable of conveying, was for the first time at the disposal of the painter."

o trabalho humano, seja em um ambiente urbano ou rural. De outro, o Weingärtner acadêmico e seguidor das tendências europeias do neopaganismo e da pintura neopompeiana, através da qual expressava o erotismo e o prazer em um ambiente atemporal. Em ambas as tendências, Weingärtner utilizou-se da memória cultural, seja contribuindo para a formação de uma identidade ou participando do embate cultural de seu tempo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSMANN, Jan; CZAPLICKA, John. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*. n. 65 (Cultural History/Cultural Studies). Spring-summer, 1995, p. 125-133.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

ANTONOVA, Clemena. *The Hegelian Trichotomy Underlying Panofsky's Perspective as a Symbolic Form*. In: *Journal of the Oxford University History Society*, 2006.

BARROS, José Costa D'Assunção. *Por uma historiografia comparada da arte: uma análise das concepções de Riegl, Wölfflin e Didi-Huberman*. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002\\_Num002\\_artigo001.pdf](http://www.hcomparada.ifcs.ufrj.br/revistahc/artigos/volume002_Num002_artigo001.pdf).

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: Narrativas e inscrições num corpo imaginário na pintura acadêmica do século XIX*. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 1, jan./mar. 2011. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo\\_academia.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/corpo_academia.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora, 1989.

BELL, Julian. *Uma Nova História da Arte*. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora, 2008.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte, uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Ed. Cosacnaify, 2006.

\_\_\_\_\_. *The end of the history of art?* University of Chicago, 1987.

BIALOSTOCKI, Jan. *Erwin Panofsky (1892-1968): Thinker, Historian, Human Being*. In: *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 4, No. 2, 1970, pp. 68-89.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Realidades simultâneas: Contextualização histórica da obra de Pedro Weingärtner*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 2, abr. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas\\_nb\\_weingartner.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) IA – UFRGS.



BRANDÃO, Antônio Jackson de Souza. *A imagem nas imagens: leituras iconológicas*. In: Revista Lumen et virtus, vol. 1, n. 2, 2010.

BRUHN, Mathias. Aby Warburg (1866-1929). The Survival of an Idea. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/mbruhn/> Acesso em: 31/09/2012.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Pintores exponenciais formados pelo ensino da academia e os primeiros sinais de renovação*. In: \_\_\_\_\_. *História da pintura brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *A Paisagem em Pedro Weingärtner (1853 - 1929): algumas hipóteses de trabalho*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_amac\\_paisagem.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_amac_paisagem.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

CELEBONOVIC, Aleksa. *Some Call It Kitsch: Masterpieces of Bourgeois Realism*. Nova Iorque: Harry Abrams, 1974.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia*. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CHEETHAM, Mark A. *Theory reception: Panofsky, Kant, and disciplinary cosmopolitanism*. Journal of Art Historiography N. 1, 2009, pp. 1-13.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1971.

DAZZI, Camila. *Pedro Weingärtner e a “Nostalgia do Antigo”*. Revista Visualidades (UFG), Goiânia, v. 6, n. 2, p. 35-49, Junho de 2009. Disponível em: <http://www.fav.ufg.br/culturavisual/index.php?sessao=publicacoes>. Acesso em: 28 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *Pedro Weingärtner e a Pintura Neo-pompeiana*. 19&20, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/obras/pw\\_pneopompeiana.htm](http://www.dezenovevinte.net/obras/pw_pneopompeiana.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *As relações Brasil- Itália no segundo Oitocentos: a recepção da crítica de arte carioca à obra dos pintores brasileiros na Itália (1880-1890)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos\\_brasil\\_italia.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticos_brasil_italia.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EDGERTON, Samuel Y. *The Mirror, the Window, and the Telescope: How Renaissance*

Linear Perspective Changed Our Vision of the Universe. Nova York: Cornell University Press, 2009.

GAY, Peter. Modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GASTAL, Susana. *Arte no Século XIX*. In: GOMES, Paulo (org). Artes plásticas no rio grande do sul: uma panorâmica. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

\_\_\_\_\_. *Pedro Weingärtner: sob o olhar fotográfico*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_sg\\_fotografia.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_sg_fotografia.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

GINZBURG, Carlo. *Além do exotismo: Picasso e Warburg*. In: Relações de força, São Paulo, SP: Ed. Schwarcz Ltda, 2008, pp. 118-136.

\_\_\_\_\_. *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*. In: Mitos, emblemas, sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture*. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62, 1999, pp. 268-282.

\_\_\_\_\_. *Tributos: Version Cultural de Nuestras Tradiciones*. Ed. Fondo de Cultura Economica, 1991.

\_\_\_\_\_. *A História da Arte*. São Paulo: LTC Editora, 2002.

\_\_\_\_\_. *Art and Illusion: a study in the psychology of pictorial representation*. New Jersey: Princenton University Press, 1984.

GOMES, Paulo; NICOLAIEWSKY, Alfredo. *A carreira e a obra de Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

GOMES, Paulo (org). *Artes plásticas no rio grande do sul: uma panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

GOMES, Paulo. *A gravura na obra de Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cronologia da vida, carreira e das obras do artista*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Alguns comentários sobre Pedro Weingärtner*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_pg.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_pg.htm). Acesso em: 28 set. 2011.

GUIDO, 1956, Angelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Diretoria de Artes da Divisão de Cultura, 1956.

HALBWACHS, Maurice. *La memoire collective*. Paris: Lês Presses Universitaires de France, 1967.

HATT, Michael, KLONK, Charlotte. *Art history: a critical introduction to its methods*. Manchester University Press, 2006.

HESÍODO. *Teogonia*. Ed. Iluminuras: São Paulo, 1995.

HERSKOVITZ, Anico. *Sobre as gravuras de Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

HOMERO. *Odisseia*. Martin Claret, São Paulo, 2007.

HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. Estados Unidos, Cornell University Press, 1984.

\_\_\_\_\_. *The Origin and Development of Erwin Panofsky's Theories of Art*. Cornell University, 1981.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Ed. 70, 2007.

KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo, Edusp, 1998

KNAUSS, Paulo. *Aproximações disciplinares: história, arte e imagem*. Anos 90, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p.151-168, dez. 2008. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppghist/anos90.htm>. Acesso em: 28 set. 2010.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MAHON, Alyce. *Eroticism & Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

MELLO E SOUZA, Gilda de. *Exercícios de Leitura: O Baile das Quatro Artes*. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1980.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.

\_\_\_\_\_. *Rumo a uma "história visual"*. In: Martins, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Org.) *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru (SP): Edusc, 2005. p.33-56.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MITCHELL, W. J. T. *Picture Theory*. The University of Chicago Press, 1994.

MOXEY, Keith. *Panofsky's Concept of "Iconology" and the Problem of Interpretation in the History of Art*. In: *New Literary History*, Vol. 17, No. 2, Interpretation and Culture, 1986, pp. 265-274

NICOLAIEVSKY, Alfredo; GOMES, Paulo. *O desenho na obra de Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

NICOLAIEVSKY, Alfredo; GOMES, Paulo. HERSKOVITS, Anico. *Pedro Weingärtner: obra gráfica*. Porto Alegre: produção Marisa Veeck, 2008.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. *Os Desenhos de Pedro Weingärtner*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_an\\_desenhos.html](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_an_desenhos.html)>. Acesso em: 28 set. 2011.

NEIVA, Eduardo. *Imagem, história e semiótica*. In: *Anais do Museu Paulista*. n. 1. São Paulo: Museu Paulista, 1993.

NETO, Liszt Vianna. *Habitus e o ponto de inflexão de Panofsky: teoria e metodologia da história da arte no século XX*. UNICAMP, 2008.

PÄCHT, Otto. Questões de método em história da arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Ed. 34, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*, Ed. Perspectiva S.A., São Paulo, SP, 2009.

PAULITSCH, Vivian. *Dois obras de Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

\_\_\_\_\_. *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico la faiseuse d'anges do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 2009. Tese (Doutorado em História) – IFCH Unicamp.

\_\_\_\_\_. *As influências na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw\\_vp\\_influencias.htm](http://www.dezenovevinte.net/artistas/pw_vp_influencias.htm)>. Acesso em: 28 set. 2011.

PLATÃO, República. Disponível em: <http://www.portalfil.ufsc.br/republica.pdf> Acesso em: 31/09/2012.

PRETTEJOHN, Elizabeth, *Beauty and Art: 1750-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

RAMPLEY, Matthew. *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*. In: *The Art Bulletin*, 1997.

RIEGL, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

ROSA, Renato; PRESSER, Decio. *Dicionário de Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto

Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 7-14.

\_\_\_\_\_. *Os três paradigmas da imagem*. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 295.

SCHMITT, Jean-Claude. *O historiador e as imagens*. *Humanas: revista do IFCH-UFRGS*. vol 21 n° 1, 1998, pp. 79-102

SIMIONI, Ana Paula. *A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX*. *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1. p. 343-366. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/tempocial/>. Acesso em: 28. set. 2011.

SMITH, Allison. *Exposed: The Victorian Nude*. Tate Publishing: Londres, 2002.

SPEED, Harold. *Oil Painting Techniques and Materials*. Dover: Nova Iorque, 1987.

TARASANTCHI, 2009, Ruth Sprung. *O pintor Pedro Weingärtner*. In: *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

TORRANO, José Antonio Alves. *A História como Antidoro do Mito*. Em: *O Sentido de Zeus*. 1966.

\_\_\_\_\_. *O mundo como função das Musas*. In: *Teogonia, Hesíodo*. Ed. Iluminuras: São Paulo, 1995.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso – Livro I*. Martins Fontes, São Paulo, 2008.

VALLE, Arthur. *Pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes na Academia Julian (Paris) durante a 1ª República (1890-1930)*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_julian.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_julian.htm). Acesso em: 28 set. 2011.

\_\_\_\_\_. *A estética do decorativo na pintura brasileira das primeiras décadas da República*. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 117-134, jan.-jun. 2010. Disponível em: <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/>. Acesso em: 28 set. 2011.

VELTMAN, Kim H. *Panofsky's Perspective: a Half Century Later*. In: *Atti del convegno internazionale di studi: la prospettiva rinascimentale*, Milão: Ed. Marisa Dalai-Emiliani, 1977.

WANDERLEY, Monica Cauhi. *História da Academia - diferentes nomes, propostas e decretos*. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, abr./jun. 2011. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/academia\\_mcw.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/academia_mcw.htm). Acesso em: 28 set. 2011.

WARBURG, *Italian Art and International Astrology in the Palazzo Schifanoia, Ferrara (1912)*.

YATES, Frances. *A arte da memória*. Ed. da UNICAMP, Campinas, 2007 [1966].

## ANEXOS

**Cronologia da vida de Pedro Weingärtner e Lista de Obras**

A cronologia a seguir é baseada em grande parte na cronologia criada por Paulo Gomes, publicada nos livros “Pedro Weingärtner – Obra Gráfica” e “Pedro Weingärtner – Um artista entre o Velho e o Novo Mundo”, que é por sua vez baseada nas obras de Angelo Guido e Athos Damasceno sobre o artista porto-alegrense. A referência completa a essas obras encontra-se na bibliografia desta pesquisa. As informações foram colocadas aqui em formato de tabela para facilitar sua leitura e visualização.

Ano	Idade	Eventos	Obras
1853	0	Weingärtner nasce no dia 26 de Julho em Porto Alegre.	
1860	7	Pedro Weingärtner inicia seus estudos em arte com seu pai devido à ligação da família com a litografia.	
1867	14	Morre o pai de Pedro, Ignácio Weingärtner, com 54 anos. Pedro Weingärtner começa a trabalhar no comércio local para ajudar sua família economicamente.	
1870	17	É criada a Litografia Wiedmann & Weingärtner, de Emilio Wiedmann e dos irmãos de Pedro Weingärtner.	
1871 - 1872	18-19	Pedro Weingärtner estuda pintura com Delfim da Câmara, adoece e é mandado por sua família para o interior com o propósito de recuperar-se para eventualmente voltar ao trabalho.	
1877	24	Weingärtner toma a decisão de viajar para a Europa para estudar arte.	
1878	25	Em 12 de Fevereiro Weingärtner viaja do Rio de Janeiro a Hamburgo e torna-se estudante.	Retrato de Frei Caetano, Academias
1879	26	Sabe-se que esteve matriculado na Escola de Artes Grã-Ducal de Baden.	Retrato a lápis, Álbum de desenhos, cinco estudos de cabeça, duas pequenas paisagens, Retrato do Rei Guilherme, Sem título (aquarela), Paisagem.
1880	27	Em 12 de Outubro matriculou-se na Real Academia de Belas Artes, localizada em Berlim. Angelo Guido conta que nesta época o artista abandonou brevemente os estudos e empregou-se em um estúdio de fotografia.	Retrato a lápis, Casa paterna em Pfaffenroth, O menestrel, Projeto do bolicho

1881	28	Manda obras para Porto Alegre que receberiam a Medalha de Ouro na Exposição Brasileiro-Alemã.	Três estudos de cavalo, Estudo de paisagem, Estudo para quadro de gênero, Estudo para cena romântica com moça de tranças, Caderno de desenho, Estudo de paisagem, Desenho de velho com chapéu
1882	29	Mudou-se para Paris e passou a estudar na Académie Julian.	Apontamentos de paisagens, Atelier Julian, Cabeça de cão, Cabeça ao natural, Caderno de estudos, Detalhe de figuras, Outras figuras de animais, Retrato
1883	30	Em 4 de Abril, Bouguereau envia carta sobre Weingärtner ao Imperador D. Pedro II.	Figura, Academia, Desenho, Tirol/Mosel
1884	31	Concedida bolsa de 300 francos pelo Imperador. Em Julho o artista volta à Alemanha e envia obras para o Salão da Academia Imperial de Belas-Artes.	Estudo, Retrato de homem, Figura de camponesa, Nu feminino.
1885	32	Em Munique, é influenciado por Carlos Von Piloty, artista de realismo detalhista.	Direitos documentados, Retrato, Estudo de folhagem, Arquivo de convento no Tirol, A moça do cravo, Retrato de homem, A moça de München
1886	33	É autorizado a viajar para a Itália pela Legação Imperial do Brasil, em Paris.	O espólio, Antes do baile, Os dois amigos, O primeiro choro, Lavadeira, Almoço campestre, Pierrette, Paisagem de Capri, Paisagem do Tirol
1887	34	Recebe licença para visitar o Rio Grande do Sul após 9 anos.	Retrato da mãe, Retrato de menina, Retrato Carlota Koseritz, Retrato Adelaide Koseritz, Retrato Elisa Beker, Estudo de bananeiras.
1888	35	Expõe no Rio de Janeiro, sua primeira individual.	Retrato de Silveira Martins
1889	36	Volta à Europa, permanecendo na Itália.	A viagem, Convalescente, Figura feminina, Figura masculina, Má colheita, Nu feminino, Retrato de Philipina e Pedro Jung, Bacanal, A mártir, Debulha, Briga de galos, A viagem, Inverno, Triste notícia, Dissonância.
1890	37	Permanece em Roma e arredores.	Sapato apertado, Interior de uma casa em Pompéia, Cena de ciúme, No atelier, A carta, Melancolia, As flautas de Pã, Cena de Anticoli, Chegou tarde, Cozinha, Estudo de plantas, Retrato de Alberto Nepomuceno, A derrubada.
1891	38	Participa, em Paris, do Salão da Societé des Artistes Français com o quadro Briga de galos. Em Maio é nomeado professor na Escola Nacional de Belas Artes, retornando ao Brasil.	Daphnis e Cloé
1892	39	Conhece sua futura esposa, Elisabeth Schmitt. Expõe no Rio de Janeiro seus primeiros trabalhos com temática regionalista.	Estudo de interior, Retrato de Elí, Carreiros, Fios emaranhados, Modelo, Retrato de jovem, Notário, Moinho na colônia.
1893	40	Se afasta do cargo de professor e é surpreendido pela Revolução Federalista no interior de Santa Catarina.	Charqueada, Derrubada, Desterro, Estudos, Estudos para Remorsos, Forças do Governo de Santa Catarina, Paisagem Rio-grandense, Piquete, Revolucionários, Vida nova, Retrato a namorada, Carreira, Paisagem com mulher ajoelhada, Retrato do Dr. Julio de Castilhos, Paisagem para Tempora Mutantur.
1894	41	Viaja ao Rio de Janeiro e retorna a Porto Alegre.	Atirador de bodoque à pedra, Cabana de camponeses, Corrida de cavalos, Homem medieval, Lavadeiras do Jacuí, Mãe do

			pintor, Piquete de Forças do Governo de Santa Catarina, Retrato do Sr. Carlos Thomas Pinto e família, Direitos comprovados
1895	42	Volta a Roma.	Retrato de Dr. Carlos Wallau em seu gabinete de estudos, Retrato de Inácio Weingärtner Júnior, Retrato de Júlio de Castilhos sentado, Retrato do Cel. Manoel Py, Retrato do Gen. José Simeão de Oliveira, Retrato do Maj. Epifância de Paula Fogaça, Paisagem.
1896	43	É convidado para expor no Salão do Conselho Superior de Belas Artes.	A nova estrela, Bailarinas, Cheque-mate, Combat de coqs, Jantar a bordo do Regina Margherita, No jardim, Retrato do filho do Dr. Wallau fantasiado de pierrot, Termas de Pompéia, Estudo de nu.
1897	44	Falece Dona Angélica Weingärtner, sua mãe.	As herdeiras, Flautas de Pã, Retrato de senhora, Borboletas, Primavera, Dafnis e Cloé, Ninfas surpreendidas, Banho em Pompéia.
1899	46	Tempora Mutantur é exposta na Litografia Weingärtner e comprada por Borges de Medeiros pelo preço de 5.860\$000 para o Palácio do Governo.	Procissão interrompida, Oferenda ao deus Pã, Retrato da Sra. Dr. Bruno Chaves, No bom tempo das uvas, Ceifa em Anticoli, Retrato da Sra. Magalhães de Azeredo, Retrato do Dr. Bruno Chaves.
1900	47	O artista retorna ao Brasil, expondo em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo.	Retrato da família Weingärtner, Retrato de Caldas Junior, Retrato de Jacob Weingärtner, Retrato do Dr. Luiz Celestino da Costa, Retrato do Eng. Civil João Pereira Parobé, O julgamento de Páris.
1901	48	Volta a Roma após receber Medalha de Ouro na Seção de Arte da Exposição Comercial e Industrial.	Fidalho, Casamento na aldeia, Bailarinas em torno da estufa, Ceifa em Anticoli, Ceifa
1902	49		Pastoral, Briga de galos, Pastoral em Anticoli, Remorsos, Mercado numa rua de Anticoli
1903	50		Quarta-feira de cinzas, Retrato de Dr. Carlos Magalhães de Azeredo, Retrato da Sra. Carlos Magalhães de Azeredo, Ceifa, Visita de comadre, Piazza Colonna - estudo para Quarta-feira de cinzas, Casamento em Anticoli, Ceifa em Anticoli, Cheque-mate.
1904	51		Fim de ceifa, Retrato dos noivos, Cena de trabalho em Anticoli, Caçadora de borboletas, O poeta, Alegoria em homenagem ao Dr. J. de Castilhos.
1905	52	Retorna ao Brasil, expondo em São Paulo e no Rio de Janeiro.	A nova estrela, Auto-retrato, Paisagem.
1906	53	Volta à Itália com estudos da serra gaúcha e do interior.	Julgamento de Páris
1907	54	Expõe dois quadros em São Paulo, na Casa Paul Levy.	A flauta de Pã
1908	55	Morre seu irmão mais velho, Inácio Weingärtner	La faiseuse d'anges, Mercado de louças em Anticoli, Quem espera desespera, Rodeio, Ninfas surpreendidas, Vinganças de Baco, Bilet-doux.
1909	56	Polêmica do quadro Rodeio, mal aceito pela crítica do Rio Grande do Sul. Weingärtner parte para viagem em Portugal segundo recomendação de Joaquim Nabuco.	Figura, Retrato de senhora, Julgamento de Páris ou Cena antiga, Briga de lavadeiras, Colhendo uvas, Dois dedos de prosa, O pescador e as lavadeiras, Paisagem de Braga, Paisagem em Santa Marta, À sombra,



			De volta da feira, Feira em Viana do Castelo, No milharal, A cigarra e a formiga, Idílio romano, Rosa mística, Casamento de conveniência.
1910	57	O artista se casa com Elisabeth Schmitt e expõe em São Paulo 46 quadros incluindo La faiseuse d'anges.	As borboletas, (Paisagem com barco), Cena pompeiana, Casal, Briga de galos em Florianópolis.
1911	58	Vende apenas duas telas em uma exposição em Porto Alegre, depois tem maior êxito ao expor novamente no Rio de Janeiro.	Paisagem, Presidente Prudente de Moraes, Maricás, Gaúchos chimarreando, Paisagem.
1912	59	Volta a Roma.	O teatro e a vida (tríptico), Teatro à noite, Em viagem, Camponesa italiana, Primavera.
1913	60	Retorna a Porto Alegre onde lavra seu testamento. Seus bens seriam divididos entre a esposa e os irmãos.	Pousada de carreteiros, Campanha gaúcha, Dama, Garças, Estação de ferro, Tio Inácio Weingärtner, Bento Gonçalves, Paisagem da Barra do Ribeiro, Amigo fiel, Poça d'água, Paisagem do Rio Grande do Sul, Vida gaúcha, Palhoças na Cidreira.
1914	61	Esteve em Petrópolis com a esposa segundo cartão-postal.	O retrato dos noivos, O pequeno pastor, Pousada, Hall de hotel na Piazza Colonna, Rapsodo, Dáfnis e Cloé.
1917	64		Paisagem italiana, Garças, Colheita, Paisagem, Retrato, (Jovem), (Paisagem ribeirinha), Remorsos, (Pousada de carreteiros), Cascada do Rio do Inferno, Chi tardi ariva male a lloggia, Camponeses de Anticoli
1918	65		Lanceiros ou Farroupilhas, Paisagem, Cabras, Quintal ou Fundo de quintal, Gustavo Schmidt, Barra do Ribeiro, Pousada de carreteiros, Retrato, Retrato da esposa.
1919	66	Se encontra em Anticoli Corrado e depois no Rio de Janeiro.	Figura masculina (religioso), Interior, Cena antiga em jardim, Indecisão, Paisagem com figura, Convite de exposição de pintura de P.W., Villa Borghese, As três fases da vida.
1920	67	Volta definitivamente ao Rio Grande do Sul.	Sem título (Interior), Auto-retrato.
1925	72	Expõe pela última vez 53 obras na Casa Jamardo.	(Paisagem com carreta), Glicínias, Gaúcho chimarreando (Velho chimarreando), (Pintor no campo).
1926	73		Paisagem com perus, Galo de rinha, Paisagem.
1927	74	É deixado hemiplégico por uma doença.	Auto-retrato, Paisagem do interior.
1928	75	Falece seu irmão, Miguel Weingärtner.	
1929	76	Falecimento de Pedro Weingärtner.	

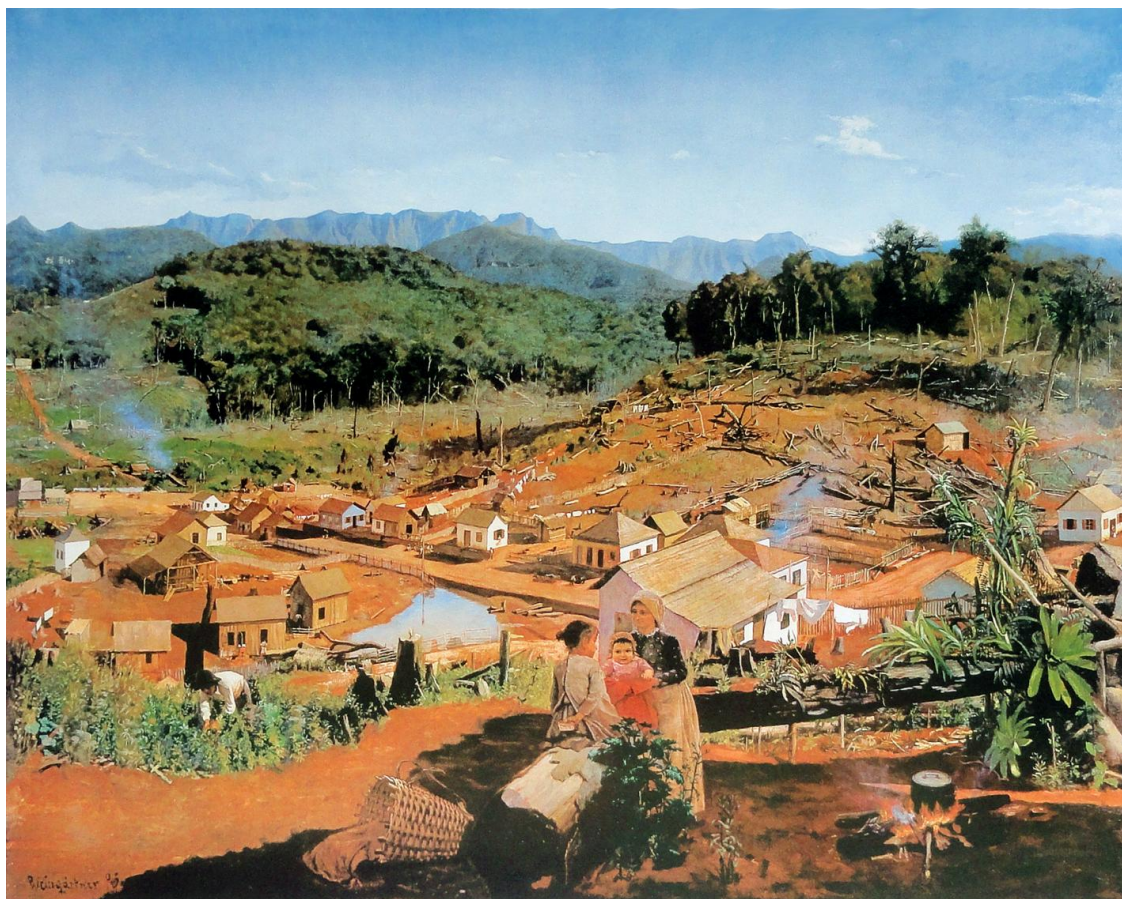
## Reproduções de Obras de Pedro Weingärtner



Auto-retrato. Água-forte, 8,6 x 5,8 cm. Sem data. Coleção Liberato Vieira da Cunha. Porto Alegre, RS. Reprodução em TARASANTCHI , p. 218.



Kerb, 1892 (Novo Hamburgo). Óleo sobre tela. 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ. Reprodução idem, p. 85.



Vida nova (Nova Veneza), 1893, óleo sobre tela, 120 x 160 cm, acervo da prefeitura de Nova Veneza.



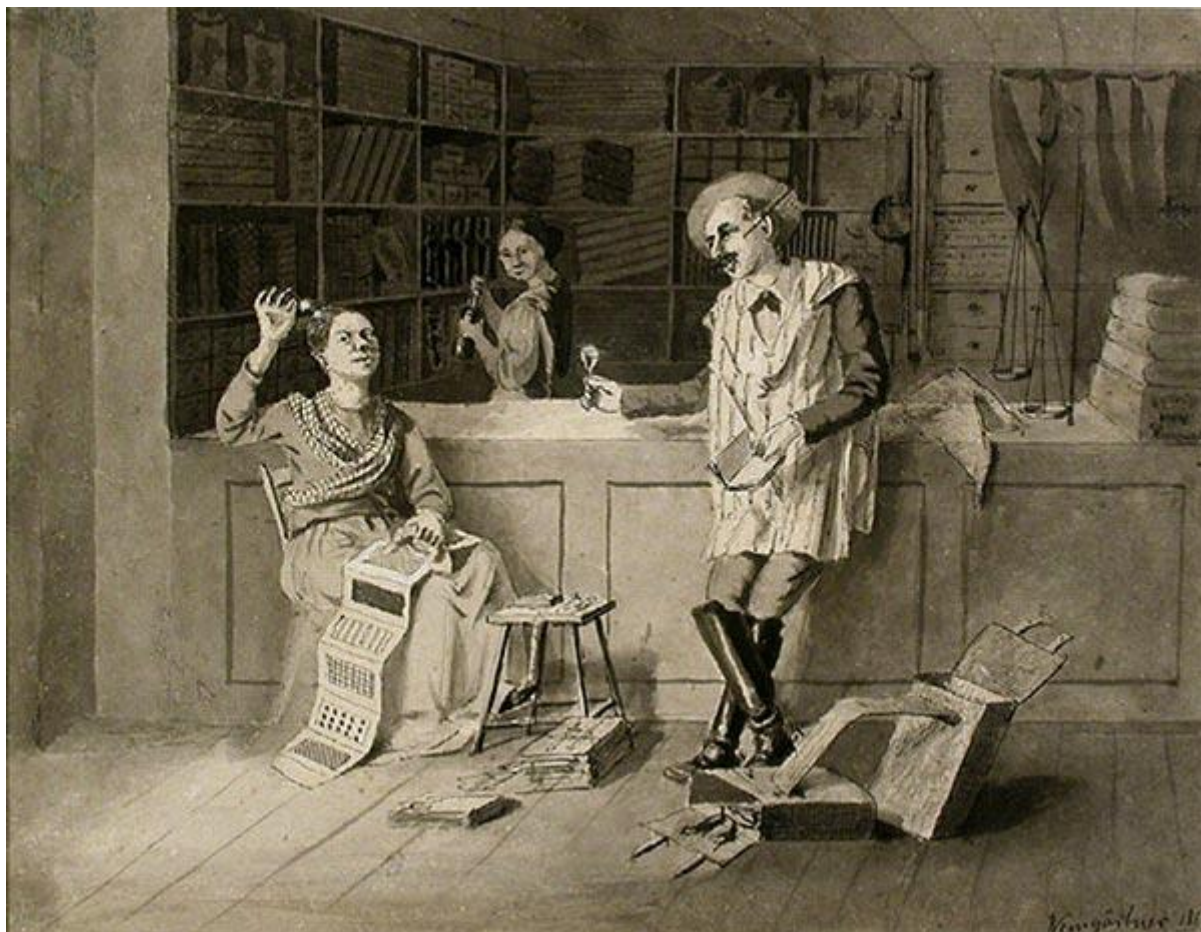
A Derrubada, c. 1913. Óleo sobre tela, 117 x 148cm. Catálogo MNBA.



Bailarinas, 1896. Óleo sobre tela, 23 x 36 cm. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Estátua de D. Pedro II, sem data. Óleo sobre madeira, 22 x 13 cm. Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense.



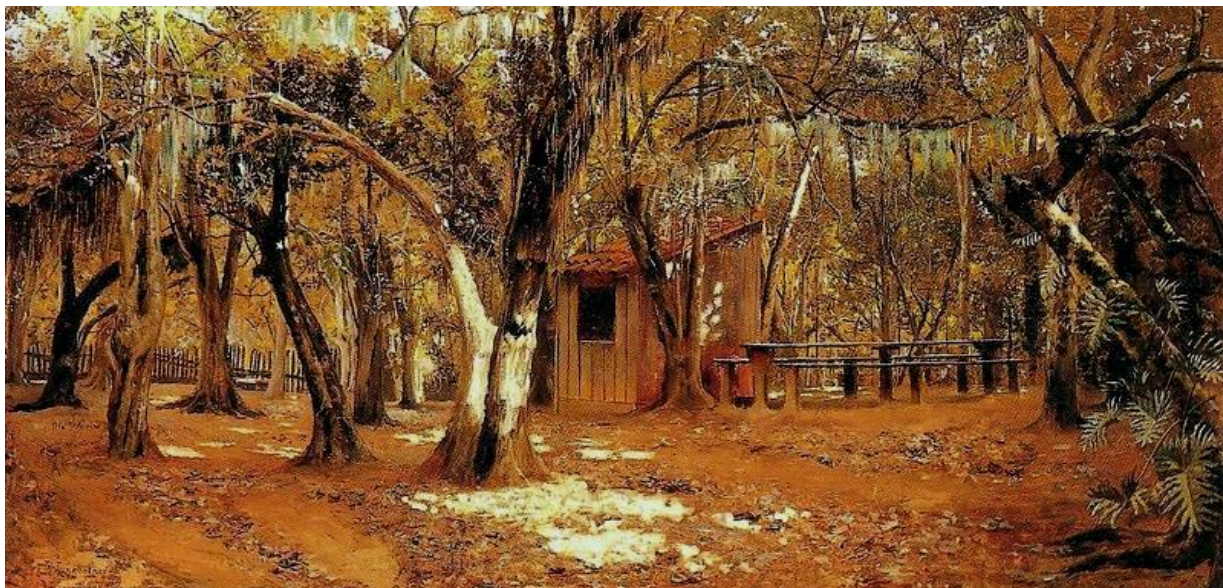
Estudo para “O bolicho”, 1880. 19,9 x 25,2 cm. Acervo MARGS.



Retrato de Elisabeth Schmitt, 1918. Óleo sobre tela, 41,8 x 28,5 cm. MNBA, Rio de Janeiro.



Caçadora de Borboletas, 1904. Óleo sobre tela.



Paisagem, 1900. Óleo sobre tela, 51 x 101 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo



Atelier Julian. Óleo sobre tela, 61,2 x 78,2 cm. MARGS.



Revolucionários, 1893. Óleo sobre tela, 48,5 x 74 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Tecelãs, 1909. Óleo sobre tela, 27,5 x 37,5 cm. Coleção particular.



## Fotografias de Pedro Weingärtner e seu Estúdio



Retrato de Pedro Weingärtner em c. 1900. Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul. *A Obra Gravada de Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Núcleo de Gravura do Rio Grande do Sul/FUMPROARTE, 2006



Pedro Weingärtner por Silva, M. Nogueira da. Roma, 1910. Biblioteca Nacional (Brasil).



Estúdio de Pedro Weingärtner. Data: 1890-1900. Autor desconhecido.



Pedro Weingärtner c. 1890. Acervo documental do MARGS.