

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
NÍVEL MESTRADO

CYANNA MISSAGLIA DE FOCESATTO

IMAGENS DA IMIGRAÇÃO EUROPEIA NAS PINTURAS DE PEDRO
WEINGÄRTNER:

Representação do imigrante e do processo de colonização (Século XIX e XX)

SÃO LEOPOLDO

2015

CYANNA MISSAGLIA DE FOCESATTO

IMAGENS DA IMIGRAÇÃO EUROPEIA NAS PINTURAS DE PEDRO
WEINGÄRTNER:

Representação do imigrante e do processo de colonização (Século XIX e XX)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de concentração: Estudos Históricos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Witt.

SÃO LEOPOLDO

2015

F652i Fochesatto, Cyanna Missaglia de.
Imagens da imigração europeia nas pinturas de Pedro Weingärtner : representação do imigrante e do processo de colonização (século XIX e XX) / Cyanna Missaglia de Fochesatto. – 2015.
191 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em História, 2015.
"Orientador: Prof. Dr. Marcos Antonio Witt."

1. Weingärtner, Pedro, 1853-1929. 2. Imigrantes – Rio Grande do Sul. 3. Rio Grande do Sul – Colonização. 4. Arte brasileira – Séc. XIX. 5. Arte brasileira – Séc. XX. I. Título.

CDU 93/94

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Bibliotecário: Flávio Nunes – CRB 10/1298)

CYANNA MISSAGLIA DE FOCHESTATTO

IMAGENS DA IMIGRAÇÃO EUROPEIA NAS PINTURAS DE PEDRO
WEINGÄRTNER:

Representação do imigrante e do processo de colonização (Século XIX e XX)

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Área de concentração: Estudos Históricos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Profa. Dra. Eunice Sueli Nodari – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

Profa. Dra. Larissa Patron Chaves – Universidade Federal de Pelotas – UFPel.

Prof. Dr. Marcos Antonio Witt (Orientador) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos últimos dois anos eu tive o imenso prazer de conhecer professores e colegas maravilhosos que contribuíram muito para o desenvolvimento dessa dissertação. Agradeço imensamente ao meu orientador, o professor doutor Marcos Antonio Witt. Sou grata pela paciência, pelos ensinamentos, pela orientação sábia e criteriosa, e por ter sido sempre tão acessível e humano. Isso fez toda a diferença. És um exemplo que buscarei seguir.

Agradeço à Capes pela concessão da bolsa que me possibilitou realizar esta pesquisa.

À professora doutora Eloisa Capovilla da Luz Ramos, a “prof. Elô”, não existem adjetivos que cheguem perto de defini-la. Muito obrigada por todas contribuições e ensinamentos.

Agradeço à professora doutora Larissa Patron Chaves por ter aceitado nosso convite para ser parte da banca final e de qualificação, e por suas contribuições.

Sou grata também à professora Eunice Nodari por ter aceitado compor a banca final de defesa, por todas pertinentes observações, e por ter feito contribuições preciosas para a versão final desta pesquisa.

Sou grata a todos professores do PPG de História da Unisinos, com os quais aprendi muito. Especialmente a professora doutora Marluza Marques Harres por ter contribuído com as leituras da área da história ambiental.

Agradeço de coração aos colegas e amigos do mestrado, especialmente Glauce Stumpf e Rosangela Ramos.

As amigas queridas Priscila, Rosangela Maria e Lianelli, por terem tornado meus dias mais doces e leves, pelos mimos, carinhos e apoio que recebi constantemente. Não tenho palavras para descrever minha amizade e gratidão.

Por fim, sou muito grata à minha família, pelo apoio e torcida em todos os momentos. Esse trabalho é para vocês e por vocês: Susan, Noeli, Guilherme e Hai.

RESUMO

Este estudo busca fazer uma análise de algumas obras do pintor gaúcho Pedro Weingärtner, de temática regional, que tratem da representação do imigrante europeu e do processo de colonização no Rio Grande do Sul, no período do final do século XIX e início do XX. A análise dessas pinturas foi feita através do entendimento da memória e da biografia de seu criador, para que então fosse possível compreender o tipo de identidade do imigrante presente nas pinturas. Pretendeu-se aprofundar de que forma esse tipo social estava representado nas telas, as suas características, seu modo de vida, os espaços de sociabilidade e trabalho, as paisagens e os elementos sócio-culturais. A relevância desta pesquisa dá-se pela ausência de trabalhos de fôlego sobre Pedro Weingärtner e também pela contribuição no campo dos estudos da história e das imagens, uma vez que colabora – de forma interdisciplinar – com os estudos, principalmente, sobre imigração alemã, imagens e artes plásticas. Encontrou-se ao longo da pesquisa a representação de um imigrante fortemente aliado ao espaço rural e ao trabalho na terra, buscando a construção da imagem de um tipo social que é tanto o trabalhador da zona rural quanto o principal agente causador da transformação da paisagem natural brasileira.

Palavras-chave: Pedro Weingärtner. Imigração alemã. Imagens. Paisagens. Identidade.

ABSTRACT

This study aims to analyze some paintings from the gaucho artist Pedro Weingärtner, a regional theme that address the representation of the European immigrant and the colonization process in Rio Grande do Sul, from the period of the nineteenth and early twentieth centuries. The analysis of these paintings was made through the understanding of memory and biography of its creator, so that it was possible to understand the type of identity of the immigrant present in the paintings. It was intended to deeply understand how this social type was represented in the paintings, their characteristics, their way of life, the gaps of sociability and work, the landscapes and socio-cultural elements. The relevance of this research is given by the absence of a major study on Pedro Weingärtner and also for the contribution in the field of studies of history and of images, once it contributes - in an interdisciplinary way - with studies about German immigration, pictures and fine arts. It was found throughout the research the representation of an immigrant strongly allied to rural areas and work on the land, seeking the construction of the image of a social type that is both a worker in the countryside as the main causative agent of transformation of the natural landscape Brazilian.

Keywords: Pedro Weingärtner. German immigration. Images. Landscapes. Identity.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- Autorretrato.....	25
Figura 2 - Caricatura de Pedro Weingärtner.....	29
Figura 3 - Os revolucionários.....	35
Figura 4 - Cenas de Guerra.....	37
Figura 5 - O arqueiro.....	52
Figura 6 - Fundo de Quintal com menina.....	53
Figura 7 - O Angelus.....	55
Figura 8 - Tempora Mutantur.....	55
Figura 9 - Tipos de Assinaturas de Pedro Weingärtner.....	69
Figura 10 - Tempora Mutantur.....	75
Figura 11 - Imagem ampliada de Tempora Mutantur.....	78
Figura 12 - Imagem ampliada de Tempora Mutantur.....	78
Figura 13 - Kerb.....	87
Figura 14 - Imagem ampliada Kerb.....	93
Figura 15 - Imagem ampliada Kerb.....	94
Figura 16 - Imagem ampliada Kerb.....	96
Figura 17 - Chegou Tarde.....	98
Figura 18 - Imagem ampliada de Chegou Tarde.....	100
Figura 19 - O bolicho.....	103
Figura 20 - Fios Emaranhados.....	104
Figura 21 - Imagem ampliada de Fios Emaranhados.....	105
Figura 22 - Estudo de Interior.....	106
Figura 23 - Armazém dos Lanzer em Hamburgo Velho.....	108
Figura 24 - Armazém de Novo Hamburgo, Casa Schimitt-Presser.....	108
Figura 25 - Vida Nova.....	112
Figura 26 - Imagem ampliada de Vida Nova.....	113
Figura 27 - Imagem ampliada de Vida Nova.....	114
Figura 28 - Imagem ampliada Vida Nova.....	114

Figura 29 - Crianças brincando em Nova Veneza.....	116
Figura 30 - Imagem ampliada de Kerb.....	119
Figura 31 - Imagem ampliada de Crianças brincando em Nova Veneza.....	119
Figura 32 - Nova Veneza.....	120
Figura 33 - Tempora Mutantur.....	135
Figura 34 - Vida Nova.....	138
Figura 35 - Foto de Nova Veneza.....	140
Figura 36 - Foto ampliada de Nova Veneza.....	142
Figura 37 - Imagem ampliada de Vida Nova.....	142
Figura 38 - Nova Veneza.....	143
Figura 39 - Paisagem Derrubada.....	146
Figura 40 - Imagem ampliada de Tempora Mutantur.....	147
Figura 41 - Imagem ampliada de Gaúchos Chimarreando.....	148
Figura 42 - Paisagem de Tempura Mutantur.....	150
Figura 43 - Derrubada.....	154
Figura 44 - A morte de lenhador.....	156
Figura 45 - Vista do prado.....	160
Figura 46 - Prado Independência.....	161
Figura 47 - Prado Independência – Jockey Club.....	161
Figura 48 - Paisagem do Rio Grande do Sul.....	166
Figura 49 - Imagem ampliada Vista do prado.....	167
Figura 50 - Imagem ampliada de Paisagem do Rio Grande do Sul.....	167

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER ENTRE O LOCAL E O GLOBAL.....	25
2.1 Trajeto profissional: entre dois mundos.....	33
2.2 Relações e redes sociais.....	41
2.3 Um breve contexto das artes no Rio Grande do Sul.....	45
2.4 As tendências artísticas em Weingärtner.....	51
2.5 Exposições do pintor no Brasil.....	57
2.5.1 A crítica de suas pinturas nos jornais brasileiros.....	61
3. REPRESENTAÇÃO DO IMIGRANTE EUROPEU NAS PINTURAS DE WEINGÄRTNER.....	69
3.1 <i>Tempora Mutantur</i> (1898).....	74
3.2 <i>Kerb</i> (1892).....	87
3.3 <i>Chegou Tarde</i> (1890) e <i>Fios Emaranhados</i> (1892).....	98
3.4 <i>Vida Nova</i> (1893) e <i>Nova Veneza</i> (1893).....	111
4 AS PAISAGENS DE WEINGÄRTNER.....	123
4.1 A chegada dos imigrantes e a questão da representação das paisagens.....	128
4.2 <i>Tempora Mutantur</i> (1898) e <i>Vida Nova</i> (1893).....	133
4.3 <i>Paisagem Derrubada</i> (1898).....	146
4.4 <i>Derrubada</i> (1913) e <i>A Morte do Lenhador</i> (1924).....	153
4.5 <i>Vista do Prado</i> (1922).....	160
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	169
REFERÊNCIAS.....	174

1. INTRODUÇÃO

*A pintura é poesia muda; a poesia, pintura cega.*¹

Essa frase traduz um momento importante desta pesquisa: a pintura como narrativa ficcional de um tempo, cheia de expressões, mas que necessita de tradução e de que lhe deem voz. Ou ainda, a pintura como uma narrativa descompromissada com o real, que está representada, mas não interpretada, que necessita que lhe façam “ver”.

A pintura, ou as pinturas do artista gaúcho Pedro Weingärtner são o objeto de estudo desta dissertação. São, sim, poesias. Poesias visuais que narram uma história e uma memória. Memória de um homem e memória de um contexto. As pinturas estão carregadas de significados, sejam pessoais de quem as fez ou pessoais de quem as interpreta, ou ainda, de quem as significa ou as resignifica. Essas primeiras linhas reflexivas mostram, de certo modo, o tom delicado e complexo que cerca o trabalho com imagens.

Essas fontes iconográficas são sensíveis e plurais. Requerem, por tanto, um estudo que perpassa sua relação artística com a história. As iconografias remetem a uma série de problemáticas inerentes de sua interpretação. Nesse caso, o estudo com as fontes visuais carece pensar as pinturas relacionando-as a diversos contextos e conceitos.

A pintura necessita ser entendida por meio daquele que a fez. A biografia do pintor, é, portanto, fundamental. O contexto que vivenciou; as fontes artísticas das quais bebeu; as relações que dispunha, são elementos que constituem esse artista, e, conseqüentemente, refletem em sua obra. O que ele retratava, para quem retratava, em que momento histórico eram elaborados os quadros, e para quem estavam designados, são também questões que necessitam ser respondidas para que se façam interpretações das pinturas de forma menos ingênua. Conceitos de memória, identidade e representação dão o contorno do que se busca encontrar nas pinturas e são conceitos fundamentais nessa pesquisa, que colaboram para que este estudo possa responder à problemática proposta.

Nesse sentido, essa dissertação busca fazer uma análise das obras do pintor Pedro Weingärtner, de temática regional, e que retratem a imagem do imigrante² no Sul do país³,

¹ Frase retirada do diário do pintor renascentista Leonardo da Vinci. (1906, s/p).

no período do final do século XIX e início do XX. A análise dessas pinturas tem por objetivo compreender de que forma esse tipo social aparece nas obras, suas características, seu modo de vida, e os elementos socioculturais formadores de sua identidade; bem como a representação do imigrante em diversos espaços sociais, e ainda a transformação das paisagens que remetam ao processo de colonização através da ação do homem na natureza.

A partir das fontes iconográficas, busca-se compreender a representação do imigrante nas telas de Weingärtner. Pretende-se aqui, pensar a imigração pelas pinturas, pelos aspectos sociais e culturais, pelas relações com as paisagens, enfim, por uma gama de possibilidades interpretativas para o estudo da imigração pelo que foi retratado nas telas. Portanto, pretende-se compreender o processo de imigração e o estabelecimento dos primeiros imigrantes alemães e italianos chegados ao Estado do Rio Grande do Sul e Santa Catarina sob a ótica das artes plásticas, principalmente das telas de um pintor com características tão peculiares quanto Weingärtner nas suas narrativas pictóricas, que reproduziu cenários e situações a partir de esboços e fotografias do meio em que interagiu.

Esta dissertação justifica-se pela lacuna existente nos estudos referentes ao pintor Pedro Weingärtner, principalmente de suas pinturas de temática regional, e que abordam o imigrante. Contudo, após exaustivo levantamento bibliográfico e percebendo a inexistência de trabalhos dessa natureza, a carência de pesquisas motivou a presente dissertação, que visa a agregar um novo material de estudo sobre as pinturas deste artista. Atenta-se para a investigação sobre o relevante papel que esse pintor teve em nossa sociedade ao executar obras que retratem um tipo social importante para a formação da sociedade rio-grandense, como o imigrante europeu, nos legando assim, elementos referentes à história e a sua vida cotidiana. Nos permite pensar o processo de imigração sob uma ótica diferenciada pela análise das fontes visuais. Nesta perspectiva, diversos elementos se colocam como fundamentais nesta dissertação. Serão consideradas as análises das pinturas de Weingärtner e como elas podem oferecer um material a ser estudado, discutido e relacionado com a história do Rio Grande do Sul. A justificativa reside também no pequeno número de

² Primordialmente esta pesquisa trata da análise do imigrante de etnia alemã, tal qual a do próprio pintor. No entanto, três telas analisadas nesta pesquisa possivelmente representem a etnia italiana, uma vez que o local que elas retratam são núcleos dessa imigração. Ainda que não tenhamos como confirmar que etnia está representada nas telas, buscamos tratar essas três pinturas como representação dos imigrantes italianos. Isso ocorre em função do contexto de colonização da área de Nova Veneza, em Santa Catarina. As telas são as seguintes: *Vida Nova* (1893), *Nova Veneza* (1893) e *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893).

³ Embora seja importante ressaltar que pinturas que retratem os cenários de Santa Catarina, como *Vida Nova* (1893), *Nova Veneza* (1893) e *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893) serão analisadas em função da sua importância no que concerne a representatividade da imagem do imigrante alemão e do processo de colonização no Brasil.

pesquisas no âmbito historiográfico sobre o pintor aqui referido. É válido apontar que a maioria dos estudos sobre o artista ocorreu, principalmente, na área das artes plásticas⁴, e embora tenha apontado um crescimento nas últimas décadas ainda são escassas as pesquisas nessa linha, dentro do terreno da História.

Partindo desse ponto, alguns objetivos foram desenvolvidos tencionando responder a problemática da dissertação. O objetivo geral dessa pesquisa é o estudo das pinturas de temáticas regionais executadas pelo artista de descendência alemã, Pedro Weingärtner, verificando a representação da figura do imigrante europeu em suas telas. Os objetivos específicos são:

1- Compreender aspectos importantes da vida e principalmente da formação artística de Weingärtner, buscando entender um pouco do pintor para melhor interpretar suas pinturas. Contextualizar suas idas e vindas entre Brasil e Europa; seu contexto histórico-artístico, suas exposições de arte, e um pouco das críticas nos jornais do Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro, enfim, elementos que constituem sua formação e contam parte de sua trajetória.

2- Analisar as pinturas de temática regional que representem o imigrante alemão e italiano em diferentes espaços, seja no campo ou no meio urbano, e que possibilitem compreender de que forma esse tipo social foi representado e que identidade teuto-brasileira podemos perceber a partir da leitura das imagens de suas telas. Pretende-se relacionar a imagem do imigrante europeu das pinturas com a literatura e com o contexto da época, entendendo os pontos de convergência e divergência entre eles: as telas, a literatura e o contexto.

3- Selecionar e interpretar as obras que retratem o imigrante em diferentes espaços sociais. Compreendendo assim, os elementos que representam a etnia alemã, bem como

⁴ Os três principais autores que vêm estudando Pedro Weingärtner são de áreas diferentes. Angelo Guido (falecido em Pelotas em 1969) foi um dos primeiros a fazer um trabalho de fôlego sobre Weingärtner, desenvolvendo uma biografia do pintor, intitulada *Pedro Weingärtner*, de 1956. Guido foi pintor, desenhista e crítico da arte. Trabalhou também como professor no Instituto de Belas Artes da UFRGS, tendo sua formação nessa mesma área. Outro pesquisador que tem estudado Weingärtner é o professor de Artes Plásticas da UFRGS, Paulo César Ribeiro Gomes, que tem um estudo e diversos artigos publicados sobre o pintor e suas obras, elaborando cronologias das obras e da vida do artista. Publicou o livro intitulado *Pedro Weingärtner: Obra Gráfica*, de 2008. Paulo Gomes ainda trabalha em um projeto de pesquisa dentro da UFRGS: *Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner*. Ruth Sprung Tarasantchi, que também é professora de Artes Plásticas da USP, organizou uma coletânea de pinturas de Weingärtner, e de textos com diversos autores resultando no catálogo: *Pedro Weingärtner, 1853-1929: um artista entre o velho e o novo mundo*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

quais espaços foram retratados. Observar questões como da sociabilidade, de relações interétnicas e da cultura teuto-brasileira, e, além disso, entender que tipo de identidade Pedro Weingärtner buscou construir nas suas pinturas, aliando aos aspectos de sua própria trajetória de vida.

4- Verificar a transformação das paisagens apresentadas em algumas de suas pinturas, vinculando-as ao estudo da imigração. Assim, a chegada dos imigrantes e a questão das representações das paisagens e dos cenários sulistas serão abordadas e discutidas nesta pesquisa. Compreendendo o início do processo de colonização na região Sul, e as transformações paisagísticas inerentes disso a partir da interação do homem com a natureza.

Em relação às fontes, foram necessárias pesquisas em diversos tipos de arquivos, nos quais localizaram-se fontes primárias e secundárias. Além dos próprios quadros do pintor, revistas, jornais e demais periódicos que colaboraram como referência sobre a vida de Weingärtner; as críticas de arte, os livros, catálogos de arte, teses e dissertações foram buscadas – em sua maioria – nos bancos de dados dos Programas de Pós Graduação em História e Artes Visuais de diversas Universidades. Além disso, pesquisas em *sites* da *Internet* também foram importantes, principalmente na busca de imagens relacionadas ao tema proposto. Contudo o *site* <<http://www.dezenovevinte.net>> foi fundamental, pois traz diversos artigos de vários pesquisadores sobre Pedro Weingärtner, como Neiva Maria Fonseca Bohns, Ana Maria Albani de Carvalho e Paulo César Ribeiro Gomes. Foram buscadas fontes diversas nos acervos do Museu de Arte do Rio Grande do Sul⁵, que conta com um dossiê de recortes de jornais sobre notícias que saíram na mídia sobre o pintor ao longo dos anos, além da análise de algumas pinturas que se encontram nesse local, especialmente *Tempora Mutantur*, que faz parte do acervo fixo do museu. Os jornais utilizados para a pesquisa sobre as críticas da arte foram: *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Correio do Povo*, *Mercantil* e *A Federação*. Esses jornais foram pesquisados nos acervos do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa⁶. Outras informações foram retiradas do acervo *online* – principalmente do periódico *A federação* – no *site* da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional Digital Brasil). As pinturas, foram retiradas do Catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de autoria de Ruth Sprung Tarasantchi, intitulado: *Pedro Weingärtner 1853-1929: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*, de 2009; com

⁵ Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Localizado em Porto Alegre, na Praça da Alfândega s/n.

⁶ Museu da Comunicação Hipólito José da Costa. Localizado em Porto Alegre, na Rua dos Andradas, 959.

exceção da pintura *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893), e das fotografias utilizadas, que foram encontradas em *sites* de pesquisa da *Internet*.

Analisando o desenvolvimento dos métodos de interpretação de imagens no âmbito da pesquisa qualitativa, durante o século XX, Erin Panofsky (1991) publicou pela primeira vez em 1939 o ensaio intitulado *Iconografia e Iconologia: Uma Introdução ao Estudo da Arte da Renascença*, que nos ajuda a pensar um método sobre o processo de interpretação de imagens. Em seu ensaio descreve a Iconografia da seguinte forma: “Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”. (PANOFSKY, 1991, p. 47). Para Panofsky, a definição de Iconologia parte da seguinte proposta: “Iconologia, portanto é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica [...]”. (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Ao diferenciar iconografia de iconologia, Panofsky afirma que a primeira seria uma descrição e classificação das imagens, mapeando datas, proveniências e a autenticidade da obra. A iconologia seria um método interpretativo que relaciona-se muito mais com a síntese do que com a análise das imagens. (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Segundo Panofsky, existem três etapas de interpretação de uma obra de arte. A primeira (tema primário ou natural) corresponde à etapa da organização, da identificação dos motivos artísticos, seria uma espécie de descrição pré-iconográfica da obra. A segunda etapa (tema secundário ou convencional) a ser interpretado corresponderia ao momento em que ocorre a associação dos motivos artísticos ao conceito e aos assuntos. Seriam os assuntos ou conceitos manifestados ao identificar imagens, estórias ou alegorias. A terceira etapa corresponde à interpretação da obra, revelando seu significado profundo e a compreensão de seu conteúdo. (PANOFSKY, 1991, p. 50 - 52). Essa terceira etapa ocorreria quando: “[...] é apreendido pela determinação daquelas princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra”. (PANOFSKY 1991, p. 52). É desta forma, conforme o método de Panofsky, que se pretende analisar as pinturas selecionadas nesta pesquisa.

Contudo, o aporte teórico deste trabalho tem como eixo principal a memória. A memória, portanto, é o fio condutor dessa pesquisa, pois por ela perpassam todas as vias aqui abordadas, a ela estão vinculadas as questões biográficas, de representação, de identidade e de patrimônio.

A memória está vinculada às questões do patrimônio iconográfico, uma vez que, grosso modo, entende-se por isso um conjunto de bens herdados que representam determinados grupos de uma sociedade. Maria Inez Turazzi (2009) ao estudar as estampas do catálogo da *Exposição de História do Brasil*, do século XVIII, discorre sobre a importância das imagens enquanto patrimônio:

Não obstante, não há exagero na afirmação de que as imagens, em todas as suas modalidades (pintura, gravura, fotografia, escultura, etc), não somente participaram da construção da ideia de patrimônio no imaginário coletivo, como também da ampliação desta ideia muito além de sua configuração material, isto é, para outros domínios da existência humana onde toda a diversidade de bens culturais de uma comunidade pode ser englobada. (TURAZZI, 2009, p. 40).

As imagens vão ajudar na construção de uma identidade visual brasileira, no caso das pinturas de Weingärtner vão colaborar para a construção de uma imagem do Rio Grande do Sul, onde o imigrante alemão e sua cultura serão amplamente representados pelo pintor. Dessa forma, podemos afirmar que essas representações seriam também formadoras de um sentimento de identidade coletiva:

Como expressão material e simbólica de contextos singulares, as imagens respondem pela criação, utilização e combinação, de uma forma própria, das referências concretas e imaginárias que configuram as heranças e tradições de uma comunidade, os modos de ser, fazer e pensar de seus integrantes, enfim, as formas mais diversificadas de criação e representação do sentimento de identidade dos indivíduos e grupos que compõe uma coletividade. (TURAZZI, 2009, p. 48).

À memória ainda estão aliadas as questões referentes à representação. Entende-se por representação, nesta pesquisa, nas palavras de Roger Chartier (1996, p. 78) quando se fala do duplo sentido, e de uma dupla função da representação: “hacer presente una ausencia, pero también exhibir su propia presencia como imagen, y construir con ello a quien la mira como sujeto mirado”. Esse termo vem sendo amplamente discutido nas pesquisas de história cultural, sendo ele absolutamente indispensável para pesquisa de análise iconográfica.

A representação é mais complexa do que a premissa de tornar visíveis, exibir, ver e ser visto. A representação adentra aspectos sociais e políticos, pois é uma estratégia de diferenciação, principalmente entre os grupos étnicos, conforme investigaremos ao longo

da dissertação. Para Chartier, ao tratar a representação do mundo social no seu trabalho intitulado *O mundo como representação*, de 1991, aponta duas vias de interpretação para a representação. A primeira via apresentada por Chartier seria a “[...] construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma”. (CHARTIER, 1991, p. 183). A segunda via de representação para Chartier, parte da representação que cada grupo forma de si mesmo, seria o reconhecimento de sua existência a partir da demonstração de unidade. (CHARTIER, 1991, p. 183). Entre outras coisas, essa via “[...] centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser percebido constitutivo de sua identidade”. (CHARTIER, 1991, p. 183 - 184).

Nesse sentido, ao trabalhar esse conceito conforme um aspecto passível de formação de identidade, uma vez que a representação pode ser entendida como um jogo de forças que busca impor seu poder perante outro grupo, além de considerar que ela procura apontar uma unidade que constrói uma identidade, cabe aqui discorrer ainda sobre o *poder simbólico* das representações, conforme discute Pierre Bourdieu (1989, p. 12):

Os <<sistemas simbólicos>> distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos e, ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de *especialistas* e, mais precisamente, por um campo de produção e de circulação relativamente autônomo [...].

Bourdieu (1989, p. 10) define os símbolos como sendo “instrumentos por excelência da <<integração social>>: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação [...] eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social”. No mesmo sentido da representação ser uma luta de força entre os grupos, para Bourdieu as relações de comunicação são também de poder – determinadas pelo poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou Instituições). Os sistemas simbólicos assegurariam a dominação de determinada classe sobre outra, partindo da ideia de “domesticação” dos dominados. (BOURDIEU, 1989, p. 11- 12). Esse campo de luta se configuraria onde: “O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção [...] que os produtores

servem aos interesses dos grupos exteriores do campo de produção". (BOURDIEU, 1989, p. 12).

A biografia do pintor, de certa forma, também está vinculada à memória, seja a sua memória pessoal, ou a memória daqueles que escrevem sobre o sujeito. Assim, no que concerne a biografia do pintor, trata-se da memória que se busca guardar do artista. A trajetória de vida constitui o sujeito produtor (e seu produto). Nesse sentido, conforme Benito Schmidt (2003, p. 62) justifica-se o “interesse atual pela biografia com a busca de uma identidade por meio da história-memória”. Nessa pesquisa, torna-se necessário conhecer os aspectos da vida de Weingärtner, enquanto executor das obras aqui analisadas. A biografia do pintor ocupa o papel de desvendar as memórias e as intenções por trás do homem que pintava. Nas palavras de Bourdieu (1998, p. 183):

Falar de história de vida é pelo menos pressupor - e isso não é pouco - que a vida é uma história e que, como no título de Maupassant, *Uma vida*, uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história.

A análise das referências que o indivíduo vivenciou, bem como seu contexto, vão dando o contorno da sua produção, seja artística, intelectual, enfim do seu trabalho desenvolvido. Confirmando, portanto, ser fundamental a biografia histórica do pintor para, nesse caso, entender a arte no seu tempo⁷.

Parece-me que, ao invés de se pretender representativa, a biografia pode servir para introduzir o elemento conflitual na explicação histórica, para ilustrar, matizar, complexificar, relativizar ou mesmo negar as análises generalizantes que excluem as diferenças em nome das regularidades e das continuidades”. (SCHMIDT, 2003. p. 68).

É interessante apontar a memória aliada ao estudo da história e das imagens. Pois, história-imagem-memória representam em suma, a complexidade e a subjetividade presentes na intenção de discutir as pinturas como fonte da história. O estudo histórico das imagens requer diversos cuidados, pois é sabido que a interpretação delas pode trazer

⁷ Nesse sentido, pensar a trajetória de vida de Pedro Weingärtner nos remete a um duplo problema, a sua identidade por hora brasileira e por hora europeia. Entender esse homem em seus diferentes contextos é compreendê-lo tanto no Brasil quanto na Europa. Mas, indo além, é pensar nas transformações pelas quais passou ao decidir deixar sua terra natal e aventurar-se em locais desconhecidos. Suas idas e vindas, e depois a sua escolha em ficar no Brasil ao casar com sua esposa brasileira, e fazer daqui, novamente, seu lar. As mudanças decorrentes dessas decisões, certamente afetam também sua forma de trabalhar.

prejuízo aos estudos da história quando analisadas sem os questionamentos necessários. Sem integrá-las com o contexto, com o executor, com as informações da obra, suas funções, seus motivos, enfim, questionamentos imprescindíveis para compreender as imagens enquanto fontes da história.

A historiografia atual tem apontado um alargamento do campo da pesquisa histórica com imagens, embora seja bastante recente o reconhecimento do uso desse tipo de fonte na história. Alguns autores vêm discutindo essas questões em seus estudos, e fazendo contribuições para esse campo de pesquisa. Nesse caso, Peter Burke (2004), Jean-Claude Schmitt (2007) e Jacque Aumont (2000) têm dialogado sobre as relações história-imagem.

O estudo com imagens é sem dúvida plural, em função das múltiplas possibilidades que delas podemos extrair. A partir desse tipo de pesquisa muitas inferências sobre os processos históricos podem ser feitas. Elementos não encontrados na literatura podem aparecer pelas imagens, ou ainda podem nos dar pistas sobre fenômenos socioculturais dos quais não encontramos em outras fontes. Dessa forma, a interdisciplinaridade também faz-se necessária para o estudo das imagens como fonte de pesquisa para a história. Relacioná-las com outras áreas, como a antropologia, a sociologia, a história da arte, e demais disciplinas enriquecem as pesquisas com esse tipo de fonte.

A partir dos anos 1980 e 1990, a pesquisa com imagens passa a ser contemplada pela historiografia. Antes era pensada apenas como ilustração para as fontes escritas. As imagens são possuidoras de função. A maioria delas foi feita com um intuito e para cumprir uma função, ou uma variedade de funções, sejam de cunho religioso, estético, político ou social, enfim as imagens também são pedagógicas. Deve-se colocar a imagem no seu contexto para poder pensar sua função. Elas têm um uso social e perduram ao longo do tempo; se deslocam, e com elas as suas funções no espaço-tempo.

Para Peter Burke (2004) as imagens vão receber significados particulares para cada cultura. Elas são percebidas de forma distinta pelos diferentes grupos. Podem também ser arbitrárias. Burke afirma que o pesquisador deve ter cuidado com as imagens, pois elas não podem ser tomadas como um documento. Alguns desses cuidados referem-se às convicções e ao contexto do artista, à convenção plástica da época, à propaganda e aos estereótipos presentes. (BURKE, 2004, p. 233 - 234).

Toda a imagem seria uma manipulação e uma reconstrução dos acontecimentos. Peter Burke as pensa como vestígios da realidade do passado, e é nesse sentido que essa pesquisa vai buscar entender o imigrante alemão pintado e representado por Weingärtner:

como uma forma de reconstrução do passado por meio das imagens. Burke (2004, p. 234) afirma: “[...] as imagens são testemunhas dos arranjos sociais passados e acima de tudo das maneiras de ver e pensar o passado”. Afinal, elas podem apontar determinadas transformações na sociedade, tal qual fontes escritas.

Já o historiador Jean-Claude Schmitt (2007) também observa uma expansão no terreno da utilização das imagens na história nas últimas décadas. Ele pensa a imagem como o próprio problema e não como o complemento da história. A função da imagem vai variar, ela vai ter diversas funções, compactuando com o que Burke já apresentou. As imagens para o domínio da história, conforme Schmitt (2007, p. 11):

Durante muito tempo relegadas ao domínio exclusivo dos historiadores da arte, as imagens são hoje consideradas objetos que revelam, como os demais (os testemunhos escritos, em primeiro lugar), da observação das ciências sociais e do discurso do historiador. Todas as imagens interessam a este, inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. [...] Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, são carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de “caça” do historiador.

Por sua vez, Jacques Aumont (2000), que trabalha a relação da imagem e da narrativa histórica, discorre que: “A imagem representativa, portanto costuma ser uma imagem narrativa, mesmo que o acontecimento contado seja de pouca amplitude”. (AUMONT, 2000, p. 244). Sendo a narrativa um conjunto organizado de significações que juntas se complementam e formam uma história, situada no espaço e no tempo, atenta-se para o fato de que uma das características mais significativas do artista Pedro Weingärtner é pintar representações de acontecimentos que ele vivenciou ou observou, ou ainda representar uma narrativa por meio de suas obras, como é o caso da sua famosa pintura intitulada *A fazedora de anjos (La Faiseuse D'Ange)*⁸. Sobre a leitura que se deve fazer das imagens, Aumont (2000, p. 250) explica que: “Se a imagem contém sentido, este tem

⁸ Em 1910, expôs em São Paulo essa tela, que causou grande comoção. Uma vez que se trata da temática do infanticídio. A pintura é uma narrativa dividida em três telas distintas, mas que unidas contam a história de uma jovem que engravida fora do casamento e paga uma senhora para matar o bebê, fruto do relacionamento extraconjugal. Teria forte inspiração na narrativa de Goethe, *O Fausto*. Ver mais em: PAULITSCH, Vivian da Silva. *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no triptico La Faiseuse D'Ange do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 2009. 391 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

que ser “lido” por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem. [...] as imagens, visíveis de modo aparentemente imediato e inato, nem por isso são compreendidas com facilidade [...]”. Principalmente se forem produzidas em espaços temporais e contextos afastados dos nossos.

Discorre ainda sobre a interpretação da imagem como evidência histórica, reafirmando novamente a importância da relação obra-contexto: “A interpretação da obra de arte, hoje, procura antes de tudo ler essa obra historicamente, relacionando-a de modo mais exato e mais verossímil possível com seu contexto filosófico, ideológico e também material e político”. (AUMONT, 2000, p. 252). Dessa forma, com o cuidado que se deve ter com a leitura das obras de arte, também é necessário relacionar obra-autor-contexto-função. Patricia Fogelman (2006, p. 15) faz a seguinte inferência sobre a utilização de imagens:

Cabe destacar la importancia de analizar las funciones de la imagen en relación con los actores sociales que aparecen alrededor de ella en sus tradiciones y leyendas, profundizando por lo menos en dos de los tres vértices del triángulo mencionado por J-C. Schmitt en relación con el estudio de las imágenes desde la perspectiva del historiador: la *imago* en sí, el artista que la produce y los actores sociales que se la apropian o la utilizan.

As imagens selecionadas para a pesquisa elucidam a vida cotidiana dos imigrantes, e os contornos da formação da sociedade, na transição do século XIX para o século XX. As pinturas deixam pistas ao pesquisador sobre elementos culturais visuais que contam a história, sob a lente das artes plásticas. Para entender as iconografias enquanto fonte de pesquisa histórica, nas palavras de Eduardo França Paiva (2004, p. 17): “A iconografia é, certamente uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutidas as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada [...] tem que ser explorada com muito cuidado.”

O estudo iconográfico das pinturas é de extrema importância para analisar as representações e para conectá-las com as práticas culturais e a formação étnica-cultural da região Sul à qual se busca demonstrar. Os historiadores investigam nas imagens traços visíveis do passado e não sua reprodução exata. Conforme Sandra Jatahy Pesavento (2008, p. 100): “A imagem é fruto de uma ação dotada de significado, participando dessa condição tão humana que é a de refazer o mundo através de um conjunto de sinais”. As

imagens são também transmissoras de uma herança visual e narrativa através de seus signos e significados.

A memória, sendo nosso fio condutor, torna necessário seu entendimento e a forma como será abordada nesta pesquisa. Tal qual o termo representação, é visível o crescimento da investigação sobre a memória. Esse tema vem sendo trabalhado a partir de diversas problematizações que se encontram ancoradas em posicionamentos teóricos diversos, como em Nora (1993), Halbwachs (1990), Ricoeur (2007), Candeau (2011), e muitos outros. Nesse mosaico, buscamos encontrar o conceito de memória que mais se aproxime da nossa necessidade de compreender as imagens também como uma memória: a de um indivíduo que, por certo, representa uma memória – seja ela ora individual ou ora coletiva, ou ainda uma memória individual que se tornou coletiva no momento que determinados grupos (nesse caso os teuto-brasileiros) passam a se identificar com a memória individual de Weingärtner.

As articulações entre memória individual e coletiva são abordadas a partir do momento em que, embora o indivíduo traga consigo a lembrança, a mesma está sempre interagindo com a sociedade, pois: “[...] nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos”. (HALBWACHS, 2006, p. 30). Já a memória individual estaria vinculada a diferentes contextos e participantes, podendo ocorrer uma transposição da memória pessoal ao convertimento de um conjunto de acontecimentos compartilhados por um ou mais grupos, sendo assim, ela transmutaria de individual para coletiva. (HALBWACHS, 2006, p. 29 - 30). Assim, a memória coletiva representa a memória de um grupo onde cada indivíduo deve se identificar com ela.

Alistair Thomson (1997) discorre sobre a relação entre memória individual e coletiva, nem sempre como sendo harmoniosa, uma vez que se torna difícil o sujeito produzir uma memória em um duplo caminho: as quais ele possa conviver e as quais ele possa obter reconhecimento público e aceitação social. O processo de seleção de uma memória que seja importante ocorre quando os sujeitos escolhem a memória que deve ser lembrada de forma que ela se relacione com a construção de um passado, e que se alie às identidades que gostaria de legitimar. (THOMSON, 1997, p. 52). Essa seria uma situação que podemos considerar ser o caso de Weingärtner, ao tratar a memória em suas telas percebemos a intensão de legitimar uma identidade teuto-brasileira positiva para esse grupo. Nesse sentido, pensando a memória que o pintor pretendeu exprimir na arte:

O processo de recordar é uma das principais formas de nos identificarmos quando narramos uma história. Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos que somos no presente e o que gostaríamos de ser. As histórias que relembremos não são representações exatas do nosso passado e nos moldam para que se ajustem às nossas identidades e aspirações atuais. Assim, podemos dizer que nossa identidade molda nossas reminiscências; quem acreditamos que somos no momento e o que queremos ser afetam o que julgamos ter sido (THOMSON, 1997, p. 57).

A memória se coloca não apenas como uma possibilidade de lembrar o passado, mas principalmente de construir uma memória desejada. Ainda que a ideia de memória esteja ligada ao esquecimento. Paul Ricouer (2007) acredita que certos fatos colaboram para a ideia de que o esquecimento está tão fortemente confundido com a memória que pode acabar sendo considerado como uma de suas condições (RICOUER, 2007, p. 435). Saturnino afirma que: “a memória está em constante reconstrução, de acordo com o passado que se deseja produzir e as identidades que os grupos e indivíduos procuram dispor sobre si e sobre os outros”. (SATURNINO, 2005, p. 118).

Refletindo acerca da memória, Eloisa Helena Capovilla da Luz Ramos (2010, p. 103) considera que:

Coletiva, individual, ou social, a memória pode ser vista como um sistema em que se cruzam estruturas culturais, políticas e econômicas como códigos de representação. Isso quer dizer que as representações do passado e do presente, bem como as idealizações do futuro, também convivem na memória, conferindo ao indivíduo identidade cultural e grupal. Logo, é por estar inscrita na cultura e ser produtora de processos culturais que a memória é sempre um reviver, ou seja, um repensar, que com imagens, quer com conceitos, com práticas, objetos ou ideias.

Nesse terreno, a memória apresenta um duplo caminho: o da lembrança e o do esquecimento, que não se faz menos importante. Na relação memória-esquecimento os silêncios e as ausências também revelam. Igualmente se manifestam nas pinturas, e também podem ter significados. Por que retratou isso e esqueceu de representar aquilo? Isso gera uma necessidade de aliar, no estudo das iconografias, pintura-contexto-autor, para termos pistas sobre os motivos de apresentar ou não determinados elementos e signos nas pinturas.

No que tange à memória, pode-se dizer que ela perpassa os elos biológicos. Ferreira, ao fazer uma leitura de Halbwachs, entende que a memória “[...] remete tanto aos

mecanismos de acumulação, vinculando-se às formas de conservação, atualização e reconhecimento de uma lembrança, quanto aos processos de compartilhamento de representações sociais”. (FERREIRA, 2012, p. 14).

Para Pierre Nora (1993), a memória é um processo vivido em evolução constante e vulnerável a todas as manipulações, pois “A memória é vida [...] aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações”. (NORA, 1993, p. 09). Ao tratar a memória e a história, Nora vê a história como um registro, uma crítica, uma reflexão e uma problemática; a memória aparece como uma repetição do passado: “A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. [...]”. (NORA, 1993, p. 09).

Nesse sentido, o presente trabalho dissertativo vai se estruturar em quatro capítulos distintos. No segundo capítulo intitulado *Idas e vindas: O pintor Pedro Weingärtner entre o local e o global* tratou-se da questão biográfica de Weingärtner. A partir de uma contextualização da vida do artista, para que conhecendo um pouco desse pintor se pudesse discutir elementos das suas pinturas, tais como questões de memória e da própria representatividade dele – enquanto descendente de alemão, que retrata tal etnia. Para dar conta da biografia, o enfoque maior foi na vida adulta e no período de produção pictórica, apresentando o contexto do Brasil e da Europa, bem como as manifestações artísticas que influenciaram o trabalho desse pintor. Além disso, mapeou-se algumas das exposições e a crítica da arte brasileira sobre suas telas.

O terceiro capítulo intitulado *Representação do imigrante europeu nas pinturas de Weingärtner* vai tratar de fazer a análise das seguintes obras: *Tempora Mutantur* (1898), *Kerb* (1892), *Chegou Tarde* (1890), *Estudo de Interior* (1892), *Fios Emaranhados* (1892), *Vida Nova* (1893), *Nova Veneza* (1893), *Crianças brincando em Nova Veneza* (1893). O estudo dessas pinturas buscou discutir a representação e a identidade do imigrante nas telas selecionadas, percebendo em que medida respingos da memória do artista estão presentes em seus trabalhos. Tencionou-se também investigar o discurso referente ao imigrante, que podemos extrair dessas pinturas selecionadas, principalmente ao alia-las ao contexto da época e demais fontes que contribuam para a construção dos aspectos representativos e formadores de identidade teuto-brasileira nas telas dessa temática.

Já no quarto e último capítulo, propõe-se a discutir sobre as paisagens representadas pelo pintor. No capítulo *As paisagens de Weingärtner* tratou-se da questão da chegada dos imigrantes frente ao território por eles encontrado, tendo como foco o processo de colonização e as transformações nas paisagens que isto demandou. A representação da natureza, bem como a interação do homem com o meio, foram abordadas mediante a interpretação das seguintes pinturas: *Tempora Mutantur* (1898) e *Vida Nova* (1893)⁹, *Nova Veneza* (1893), *Paisagem Derrubada* (1898), *Derrubada* (1913), *A Morte do Lenhador* (1924), *Estação de Ferro* (1913), *Paisagem do Rio Grande do Sul* (1920).

No capítulo 2, que segue nas próximas páginas, trataremos de compreender um pouco da biografia e do contexto do pintor, o que servirá de base para estudar suas pinturas e colaborará para levantar hipóteses sobre alguns dos motivos que levaram Weingärtner a representar suas telas de determinadas formas.

⁹ As obras *Tempora Mutantur* (1898) e *Vida Nova* (1893) serão analisadas sob duas perspectivas diferentes. No capítulo quatro o foco recai mais sobre a paisagem do que sobre os agentes sociais.

3. O PINTOR PEDRO WEINGÄRTNER ENTRE O LOCAL E O GLOBAL

Figura 1- *Autorretrato*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Autorretrato*, 1927. Bico de pena e grafite.
Catálogo de Exposição da Pinacoteca de São Paulo.

Pedro Weingärtner fez seu autorretrato dois anos antes da sua morte, ocorrida em Porto Alegre, no ano de 1929. Esta imagem, feita em nanquim e grafite sobre papel, foi provavelmente um dos últimos desenhos que executou, já que nesse mesmo ano, aos 74 anos, teve um grave ataque que o deixou hemiplégico. Foi um exímio retratista, além dos autorretratos, desenhou diversos familiares, incluindo a sua mãe, já na velhice, que ganhou destaque pelos detalhes minuciosos e realismo; sua esposa, alguns amigos e políticos brasileiros importantes também foram retratados. Executou um quadro de Júlio de Castilhos de provável cunho positivista que se destaca pelo tamanho e pela imponência que desperta¹⁰.

¹⁰ O positivismo foi uma corrente ideológica em alta na época de transição do século XIX para o século XX, tendo influenciado no desejo de proclamação da República, e foi muito estudado no meio intelectual do país. Dessa forma, parece improvável que essa ideologia em voga não respingue em alguns trabalhos artísticos da época. (AMARAL, 2003). Essa afirmação pode ser considerada em função de alguns aspectos do ideário positivista como a valorização da família, da tradição, da hierarquia, que assinala a exaltação da manutenção da ordem estabelecida, que pode ter como exemplo seus retratos pomposos e austeros, como o do referido

Nesse sentido, os retratos que Pedro Weingärtner executava são importantes fontes que apresentam seus laços de amizade. Quem eram os personagens que ele retratava e os prováveis motivos de fazê-los? Os retratos não deixam de ser uma prática política do pintor, uma forma de firmar laços sociais e afetivos com figuras importantes da época, inclusive alguns que lhe mantinham a bolsa de estudos na Europa. Agraciar essas pessoas com seus retratos, e de seus respectivos familiares, era uma forma de retribuição e de agradecimento pelo mecenato, além de ser uma demonstração de amizade, uma vez que constituiu laços e redes sociais importantes para sua carreira. Dentre os muitos tipos que Weingärtner pintou, destaca-se a figura de Dom Pedro II, que lhe concedeu a bolsa de estudos no exterior; o conselheiro do Imperador, Henrique d'Ávila, e Dr. Carlos Wallau e seu filho. Ainda no ano de 1887, com o auxílio de Carlos von Koseritz consegue uma bolsa para retornar por seis meses ao Brasil, e, em dezembro do mesmo ano, faz os retratos de Carlota e Adelaide Koseritz, possivelmente como um gesto de agradecimento pela intervenção e ajuda do amigo¹¹. Outros companheiros seus que tiveram seus retratos feitos

Júlio de Castilhos. Buscando compreender o que se considera uma pintura positivista: “No campo da arte, o positivismo estipulava que as obras deveriam ter sempre um caráter científico, realista e detalhista, pois deviam basear-se na observação dos fatos, além de possuir uma forte temática política e moral”. (BORGES; BOTELHO, 2012, p. 2). Embora não possamos considerar Weingärtner um pintor positivista, podemos observar na pintura de Júlio de Castilhos alguns elementos que se enquadram em tal padrão. Sobre algumas características da tela afirma-se que: “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”. (MOLINA, 2014, p. 38).

¹¹ Carlos von Koseritz foi um político atuante no que concerne a vida do imigrante alemão no Brasil, almejou a integração do imigrante alemão ao projeto nacional, conforme: “Koseritz defendia princípios liberais, que se manifestavam no campo filosófico, literário, religioso, político e econômico. De maneira incisiva tornou-se porta-voz dos projetos e necessidades dos imigrantes alemães e de seus descendentes no Rio Grande do Sul, valendo-se da imprensa como instrumento de divulgação e alargamento do seu ideário”. (WEIZENMANN, 2012, p. 662). Koseritz faleceu em 30 de maio de 1890. Já Júlio de Castilhos, morto em 24 de Outubro de 1903, foi um influente político gaúcho, aliado ao pensamento positivista, que além de ajudar a fundar o Partido Republicano no Rio Grande do Sul, participou da primeira elaboração de uma Constituição gaúcha, no ano de 1891. (SILVA, 2011, p. 10 - 11). Possuía uma relação tensa e divergente de Carlos Von Koseritz. O que buscamos atentar nesse momento é o seguinte questionamento: como um pintor gaúcho da transição do modelo político do Império para a República, amigo próximo de Koseritz, pintou o retrato imponente de Júlio de Castilhos? Poucas são as evidências que possuímos sobre as tendências políticas de Weingärtner, pois não temos documentações que tragam à luz essas questões. No entanto, a pintura foi feita no ano de 1905, após a morte tanto de Júlio, quanto de Koseritz. E, uma vez que os retratos feitos para Koseritz fossem parte de sua demonstração de afeto e amizade, bem como as imagens que reproduziu para o Imperador Dom Pedro II, feitas na base da demonstração da gratidão, é diferente a relação do pintor com o retrato de Júlio de Castilho, que foi feito sob encomenda do governo, e não por gosto do pintor. Tendo Weingärtner sempre mantido uma boa relação com o governo no Brasil, seja no Império ou República, acreditamos que em prol dessa relação Weingärtner aceitou retratar o político nessa encomenda, independente de suas próprias posições políticas. Fica assim a dúvida sobre as dimensões políticas na vida do pintor. O que se sabe é que tanto o período do Império quanto o da República, pouco alterou a vida de Weingärtner, que soube aliar-se aos grupos “certos” não faltando-lhe oportunidade de expor e vender seus trabalhos no Brasil. Obteve sucesso e prestígio em ambos regimes políticos. Weingärtner, antes de ser um homem engajadamente político, coisa que não podemos comprovar que o foi em nenhum momento, foi um homem que soube fazer e manter uma forte relação com a elite social brasileira, sendo ela que lhe propiciou e

foram o Dr. Carlos Magalhães de Azeredo e o Dr. Bruno Chaves, médico em Pelotas que foi também embaixador em Roma, no ano de 1899. Sobre as pinturas de retrato de Weingärtner, Guido (1956, p. 83) discorre: “É o aspecto menos conhecido da sua obra, pois raramente Weingärtner expunha os retratos que pintava, embora em todas as fases da sua evolução artística, desde que em Munique executou os primeiros quadros tenha tido encomenda de retratos”. O fato de não expor seus retratos, ainda pode decorrer da função de que possivelmente serviriam para presentear o personagem retratado, e não para exposição e venda como é o caso de outros quadros de gênero¹² do artista, exceto quando eram encomendados. As redes sociais, bem como as relações pessoais e profissionais de Weingärtner, ainda serão aprofundadas em subcapítulo específico, nas páginas seguintes.

Neiva Maria Fonseca Bohns afirma que os centros artísticos podem ser definidos pela presença de certo número de artistas e pelos grupos de consumidores que estão dispostos a investir parte de suas riquezas em obras de arte. Ainda que a sobrevivência dos artistas, principalmente retratistas no Rio Grande do Sul, fosse bastante difícil, tanto pela inexpressividade da arte na sociedade local, quanto pela dificuldade do governo gaúcho em meados do século XIX financiar estudos artísticos no exterior (BOHNS, 2005, p. 51). Nesse mesmo período, com a formação da Academia Imperial de Belas Artes, o Imperador vai fazer algumas concessões para os estudos de artistas na Europa.

Os valores simbólicos presentes nos retratos revelam também formas de estratégias de representações de diferentes grupos. Isso serve também na política, como no caso do retrato de Júlio de Castilhos, cheio de símbolos que representam a ordem, como a assinatura da Constituição. Já a elite local, que busca mostrar seu *status*, e para isso, utiliza-se de símbolos e signos dentro e fora do seu ambiente doméstico, conforme o intuito do retratado. (BOHNS, 2005, p. 56). Sobre a importância da utilização dos retratos no Rio Grande do Sul compreende-se que:

O retrato pintado serviu, no panorama rio-grandense, em várias ocasiões, como instrumento para a promoção social não só da pessoa retratada, como daqueles que, eventualmente, se empenhavam em encomendar a tela ao pintor, e depois em oferecê-la ao ilustre dignitário que merecera

favoreceu nos trabalhos artísticos a maior parte de tempo. Tão pouco podemos afirmar que o pintor teria sido apolítico, foi apenas astuto ao saber não esmorecer e abater-se quando seu mecenas (o Imperador) sai do poder e assume um novo governo, ele soube manter a boa relação política e social com o Brasil nessa transição de regime.

¹² O termo pintura de gênero refere-se às cenas que retratam a vida cotidiana da sociedade; pode ser a vida dos camponeses, espaços domésticos, e demais locais e cenários que tratem do cotidiano. (MOIMAZ; MOLINA, 2008, p. 150).

tal homenagem. Cabia à imprensa o fundamental papel de trazer à tona o nome de todas as pessoas envolvidas nesse jogo de adulações, incluindo o do artista. (BOHNS, 2005, p. 57).

A ligação de Weingärtner com a elite é significativa no sentido de apontar sua participação na produção de uma memória dessa elite nacional, seja ela política ou não. Considerando que os periódicos divulgariam os retratados, quem encomendou e o retratista, pode-se afirmar que esse tipo de pintura era também uma forma de divulgação dos trabalhos e talentos artísticos do período.

No entanto, há também os que fizeram o retrato do pintor, como Augusto Luiz de Freitas¹³, e Henrique Bernardelli¹⁴, sendo isto um forte indício do *status* que Weingärtner adquiriu, já que mais de uma década longe da terra natal, quando retorna, ganha seu retrato e caricatura nas revistas de circulação do Estado, sendo este um dos sinais de prestígio que ele conquistou ao longo de sua carreira que se iniciou no Brasil. A imagem abaixo apresenta uma caricatura feita por Henrique Bernardelli, em 1894, onde ele destaca o pintor Pedro Weingärtner pela sua profissão. Retratou Weingärtner com asas de anjo, onde é possível observar que se tratam de duas paletas de pintura.

¹³ Augusto Luiz de Freitas (1868 - 1962) foi um pintor gaúcho, nascido em Rio Grande, que exerceu ao longo de sua vida o ofício de pintor e professor de escola particular do Rio de Janeiro. Executou um retrato de Weingärtner no periódico Ilustração Rio grandense, nº 1, em 6 de abril de 1891.

¹⁴ Henrique Bernardelli (1857-1936) nasceu no Chile e morreu no Rio de Janeiro, onde também passou boa parte de sua vida. Participou de diversas exposições e foi professor da Escola Nacional de Belas Artes. Fez uma interessante caricatura de Weingärtner com asas de anjo em formato de paleta de pintor. Bernardelli foi naturalizado brasileiro no ano de 1878.

Figura 2 - *Caricatura de Pedro Weingärtner.*



Fonte: BERNADELLI, Henrique. *Caricatura de Pedro Weingärtner.* 1894.

Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10 de out. de 1894, p.1.

Essa caricatura feita por Bernadelli ocupa boa parte da página central do periódico *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro. A notícia é datada de 10 de Outubro de 1894, onde traz a seguinte reportagem:

Os nativistas hão de dizer que elle é allemão, e allemão tambem o chamará, mas por outras razões, o nosso correspondente em Londres, que teima em dizer que o maestro Alfredo Kiel não é portuguez, isso com grande descontentamento da colonia.

A nós faz-nos conta dizer que o Pedro é brasileiro, pois que deixou o umbigo no Rio Grande do Sul, e gaba-se de ser *guasca*. Henrique Bernardelli desenhou-o com asas; é que as tem, o diabo do Pedro, e tem voador por esses ares fora, fazendo-se um artista com quem se deve contar. Na exposição actual, Weingärtner está bem representado, e os amadores parecem dispostos a deixar-lhe o *atelier* vazio. Pouco importa; ele não tem medo de trabalhar, e em breve o veremos, de volta dos seus pampas, ou de Berna, ou da Alemanha com um novo sortimento de trabalhos, em que sempre há a notar um passo adiante. É que o Pedro não é um official de pintura; é um pintor em toda a extensão da palavra. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de out. 1894, p. 1).

Essa reportagem, ilustrada pela caricatura, faz parte de um amplo apanhado de notícias que encontramos ao longo da pesquisa que enaltecem a figura do pintor, buscando valorizar sempre sua condição de brasileiro, embora morando no exterior. Mais do que demonstrar o prestígio de Weingärtner na sociedade brasileira, a nota aponta a importância da função de Weingärtner como artista na sociedade.

Larissa Patron Chaves ao estudar os retratos das Sociedades Portuguesas de Beneficência no Rio Grande do Sul, analisando os retratos dos associados como uma forma de garantir a visibilidade social, afirma:

Uma pintura representaria o seu retrato oficial, a sua chance de imortalidade no saguão do edifício-sede, um requisito importante para a sua auto-afirmação perante à sociedade local. Nesse caso, a imagem funcionava como um substituto do poder, reforçando os laços que a Associação de Beneficência mantinha tanto com a nobreza em Portugal, com a elite local e regional, administrando a reciprocidade que prometia àquela realeza e a sublimação da constituição dos membros da Instituição. (CHAVES, 2013, p. 6).

Sendo os retratos apresentados por Chaves igualmente como uma forma de ostentar poder e *status*, no final do século XIX também são uma forma de representar sua presença simbólica em locais de destaque na sociedade. Observa-se ainda que na análise da imagem dos retratos tem-se como fator comum “[...] a visualização da configuração autobiográfica a que remetem. A representação de si mesmo em um local de destaque para as Instituições propõe um simulacro da sua presença e, mais ainda, da sua importância simbólica [...]”. (CHAVES, 2013, p. 9).

Nesse sentido, pode-se dizer que Pedro Weingärtner teve sua presença simbólica na sociedade, pois artistas da época dedicaram-se a retratá-lo, bem como a imprensa em divulgar sua imagem, tornando-o assim, mesmo que longe do Brasil, um pintor presente (simbolicamente presente) na sociedade brasileira. No momento em que ganhou destaque nas páginas dos jornais através de imagens que o representassem e contassem um pouco de sua trajetória, ao menos a profissional, confirmava-se seu *status* no Brasil.

Weingärtner nasceu no Sul do Brasil, na cidade de Porto Alegre, no ano de 1853. Era filho de imigrantes alemães¹⁵ que colonizaram o Rio Grande do Sul e instalaram-se na Colônia de São Leopoldo. Assim, pois, parece natural que tenha aparecido em sua pintura de gênero a temática regionalista, representando, mesmo que em pequena escala, a vida dos imigrantes do Sul do país. Sua formação inicialmente se deu com o pai aos sete anos de idade¹⁶, e, logo depois, com o irmão mais velho Inácio Weingärtner Júnior. Ambos trabalhavam com litografia. A educação artística mais formal aconteceu com o português

¹⁵ Vindos do grão-ducado de Baden. (GUIDO, 1956, p. 20).

¹⁶ No ano de 1860, quando os irmãos Miguel e Jacob Weingärtner junto com seu pai Inácio montaram uma oficina litográfica. (GUIDO, 1956, p. 16).

Araújo Guerra e a seguir com Delfim Câmara¹⁷, nos anos de 1870 a 1872. O artista despertou desde cedo o desejo pela pintura, e após a morte do seu pai, Inácio Weingärtner, em 13 de agosto de 1867, decidiu, mesmo a contragosto da sua família, ir para Europa estudar pintura. Antes disso, com o falecimento do pai, o pintor teve que trabalhar no comércio para ajudar os irmãos e sua mãe no sustento da família, chegando inclusive a adoecer nesse meio tempo. Já restabelecido, estava determinado a iniciar a jornada de estudos na Europa e, com seus poucos recursos, no ano de 1878, viajou à Alemanha para estudar na GrossherzoglichBadischeKunst-Schule.¹⁸ (GUIDO, 1956).

Das obras de Pedro Weingärtner, no que se refere à quantidade de pinturas que executou ao longo da vida, o número ainda não é de todo certo, conforme Ruth Tarasantchi (2009, p. 16):

Inventariando o trabalho de Weingärtner, Angelo Guido e Athos Damasceno Ferreira fizeram uma listagem de suas obras. Angelo Guido catalogou 196 obras pictóricas, 15 gravuras e 28 pinturas, algumas reproduzidas em preto e branco em seu livro de referência sobre o artista. Já Athos Damasceno Ferreira, em 1971, tem uma nova listagem. Paulo Gomes, cruzando as duas listagens, chega a um total de 279 obras, o que não quer dizer que este seja o número certo, pois ambos os autores não descreveram os temas nem deram as medidas das obras, podendo assim, o mesmo quadro ser contado duas vezes.

Mesmo não sabendo ao certo o número de trabalhos do pintor, sabemos a importância de sua pintura como referência para a história da arte do final do século XIX e início do XX. Sua contribuição vai além da estética, uma vez que representa em suas pinturas aspectos relacionados à história da época, tanto na Europa quanto no Brasil, e, mais especificamente, da história do Rio Grande do Sul. Retratou cenas de gênero e dos costumes brasileiros, as imagens da vida cotidiana do povo gaúcho, da cultura do colono que tentava se estabelecer nessas terras, as paisagens do pampa e as festas. Essas imagens, apresentam-se como fontes visuais ricas em detalhamentos, e informações que podem ser extraídas das obras e relacionadas com a história do Estado.

O título desse capítulo exemplifica parte da obra e da própria vida de Weingärtner. Ele esteve sempre entre o local e o global, seja por meio das suas pinturas que retratam as colinas europeias, Anticoli Corrado, ou as cidadezinhas ainda inexpressivas do Brasil, como Nova Veneza, Novo Hamburgo e Nova Petrópolis. Esteve ele vivendo duas culturas,

¹⁷ Pintor fluminense estabelecido no Rio Grande do Sul entre 1864 e 1874.

¹⁸ Nobre escola de Arte de Baden.

a global – onde aprendeu a arte acadêmica com grandes mestres, e estabeleceu seu atelier e sua moradia. E, entre o local, onde aprendeu com o pai e os irmãos os primeiros tracejares das artes, e teve suas primeiras atividades artísticas na cidade de Porto Alegre. Foi no Brasil também que expôs grande parte de seus quadros, e que obteve reconhecimento profissional. A inspiração para as pinturas acontecia com frequência, seja na Europa ou no Brasil, ela estava presente nos detalhes que para muitos poderiam passar despercebidos, mas não para o pintor viajante. Inspirava-se também nas belas paisagens europeias, com sua arquitetura imponente, com seu legado cultural artístico clássico, e igualmente inspirava-se nas belas e poéticas paisagens do pampa, nos campos de Nova Petrópolis, nos rios, flores e gentes, tanto as brasileiras quanto as europeias. Em que medida esses elementos se misturam no seu saber e no seu fazer, ou ainda no seu saber-fazer é um problema instigante que nos propomos a pensar por meio de sua biografia, e que buscamos reconstruir – nesse ir e vir do artista – seus traços peculiares enquanto profissional das artes.

2.1 Trajeto profissional: entre dois mundos

Quando chegou à Hamburgo, Pedro Weingärtner matriculou-se na Escola de Artes de Baden¹⁹. Lá foi aluno dos mestres Theodor Poeckh (1839 - 1921) e de Ernest Hildebrandt (1833 - 1924). De Baden foi para Berlim com o professor Hildebrandt, sendo em seguida admitido na Real Academia de Berlim. O período, apesar de proveitoso artisticamente, foi de muita penúria, pois passava grandes dificuldades chegando a ser auxiliado por alguns mecenas e amigos brasileiros que se encontravam na Alemanha e que lhe ajudavam com uma pensão provisória. (GUIDO, 1956 p. 24 - 25).

Em 1882, Weingärtner mudou-se para Paris e matriculou-se na Académie Julian²⁰, onde teve dois professores que contribuíram para sua formação: Tony Robert-Fleury (1837 - 1912) e Adolphe Bouguereau (1825 - 1905), ambos de orientação tradicional. O pintor teria escolhido seguir seus mestres, optando pela pintura acadêmica: “Pedro Weingärtner preferiu permanecer na orientação acadêmica e ignorar as novas tendências da pintura surgidas com a corrente impressionista que desde 1870 vinha ganhando terreno”. (GUIDO, 1956, p. 32). Embora, possamos perceber que Weingärtner de fato não ignorou as novas tendências, conforme veremos mais a frente. No período de 1882 a 1883, sobre seus desenhos realizados na Académie Julian:

[...] Incluem estudos de gesso, como o de um busto de Voltaire; de modelos vivos, vários estudos de nus femininos e masculinos, cabeças do natural, alguns animais, como uma cabeça de cão finamente desenhada; apontamentos de paisagens e detalhes de figuras [...] verifica-se que nesse tempo Weingärtner já desenhava admiravelmente, com plena segurança, limpidez e sutileza de linha, embora dentro de orientação rigorosamente acadêmica. (GUIDO, 1956, p. 31).

No ano seguinte, já com 30 anos de idade, passou para o ensino de Bouguereau, em Paris²¹. Nesse mesmo ano, enviou uma carta ao Imperador Dom Pedro II solicitando auxílio financeiro para que pudesse prosseguir com seus estudos na Europa. No ano de 1884 esse pedido foi atendido²². Por fim, instalou-se em Roma, local onde produziu grande

¹⁹ Seu pai nasceu em Baden talvez por isso tenha escolhido tal local de início para seus estudos.

²⁰ Academia Julian, fundada em Paris no ano de 1867 por Rodolphe Julian (1839-1907).

²¹ No ano de 1882, em Paris teve aulas com artistas como Tony Robert-Fleury e Adolfe Bouguereau. Este último, de forte tendência academicista. (GUIDO, 1956, p. 31).

²² Em 11 de Janeiro de 1884 recebeu a bolsa de estudos de 300 francos de Dom Pedro II, podendo assim continuar seus estudos. (GUIDO, 1956, p. 34).

parte de sua obra. Mesmo lá sendo seu lar fixo, pouco permanecia, viajava para diversos locais da Europa, principalmente para Anticoli Corrado, onde gostava de veranejar.

Muitas de suas obras tiveram seu primeiro esboço feito no Brasil e foram finalizadas na Europa. Weingärtner também tirava fotografias e reproduzia em sua pintura determinadas cenas e ocorridos. Guido (1956, p. 59) aponta o ano de 1893 como significativo para os trabalhos de Weingärtner, devido ao fato de nesse período o artista ter ido ao Rio Grande do Sul em busca de novos motivos para sua pintura, como as cenas, as paisagens e os costumes rio-grandenses. Um exemplo de quadro de costume criado nessa época é *Chegou Tarde* (1890), representando uma casa de comércio onde se vendia de tudo, desde tecidos até alimentos e objetos variados. Essa obra ainda apresenta o caráter anedótico do artista, já que a cena descreve a expressão de surpresa de um caixeiro-viajante ao chegar ao dito armazém e ver que um colega seu chegou antes. Esse tom anedótico, irônico e humorado é uma marca da pintura de Weingärtner e vai aparecer em diversas de suas obras, juntamente com o detalhismo e a busca da perfeição que acompanhariam o pintor até seus últimos trabalhos. Kern (2007, p. 57) afirma:

[...] Pedro Weingärtner – o artista mais consagrado no RS desde o início do século, e que vive no exterior – produz também pinturas que retratam o campo, porém fazendo o registro minucioso dos hábitos sociais e da fixação do homem nesse meio. A figura humana está mais presente e integrada à natureza nas suas pinturas, que primam pelo preciosismo.

Outro aspecto de sua pintura de temática de regional²³ foi ter retratado sua aventura pessoal durante a Revolução de 1893, executando dois quadros nesse tema. Estava ele em Nova Veneza quando aproximaram-se os Revolucionários, conseguiu em seguida auxílio para retornar a Porto Alegre, mas acabou guiado pelos próprios Revolucionários, conforme Tarasantchi (2009, p. 123): “[...] o pintor seguiu caminho com os Revolucionários durante uma semana. Foi uma triste aventura, onde viu cenas terríveis, apesar de ser bem tratado

²³ Sobre a questão do regionalismo, Ruben G. Oliven (1992) no trabalho *O Rio Grande do Sul e o Brasil: Uma relação controvertida*, que aborda o nacional e o regional na formação da identidade brasileira e do Rio Grande do Sul como uma forma distinta frente ao Brasil, apresenta algumas ponderações importantes. A questão do Rio Grande do Sul em relação ao Brasil é apresentada por Oliven como contraditória, ou no mínimo singular, no sentido de que diversos fatores atuam para isso. Entre eles, aparecem a questão geográfica, política, econômica e outros elementos internos como as questões étnicas de povoamento e colonização. Ele também aponta que a formação social da identidade sulista está calcada em uma tipologia bastante específica. Dessa forma, coloca o regionalismo como um modo de resgatar as diversidades culturais existentes em cada região frente à totalidade nacional. (OLIVEN, 1992, p. 1 - 3). Nesse sentido, as pinturas que retratem o Sul do país são diferentes daquelas que retratem as paisagens ou tipos sociais de outras regiões, em função da especificidade regional de cada local.

pelos ‘companheiros de viagem’”. Dentre os quadros feitos nesse período, os mais significativos são *Os Revolucionários* (1893) e *Cena de guerra* (1894)²⁴.

Figura 3 - *Os revolucionários*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Os revolucionários*, 1893. Óleo sobre tela 48,5 x 74 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, RJ.

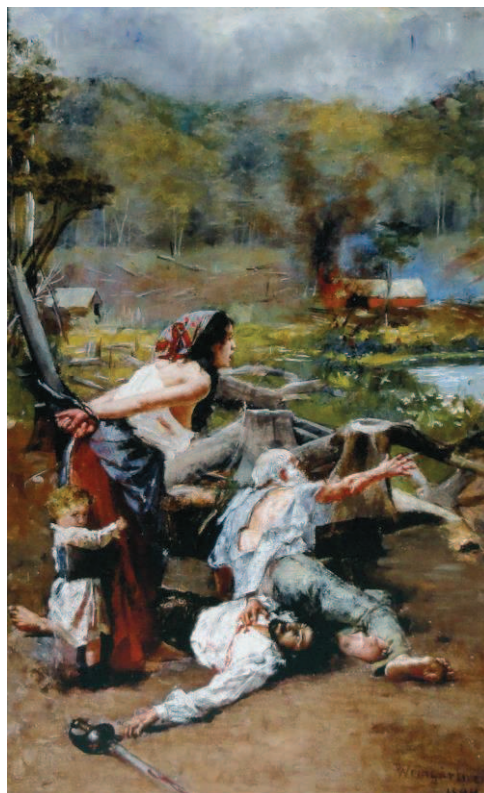
Na figura 3, é possível perceber alguns elementos que são recorrentes em diversas pinturas de Weingärtner, como o fogo de chão no canto esquerdo da tela, a paisagem ao fundo marcando o desmatamento e as construções das casas. Além disso, a figura do gaúcho e a carroça também estão presentes em diversas pinturas, possibilitando visualizar a interação entre os diferentes tipos sociais, como o negro, que aparece em outros momentos de suas pinturas. Uma prova de que o pintor não atentou apenas para grupos sociais de maior poder na sociedade, mas retratou também a população mais simples, que além dos personagens negros, estão representadas nas lavadeiras desconhecidas, nos tropeiros, nos gaúchos, no peão, nas colonas.

²⁴ É possível que os Revolucionários que Weingärtner retratou tratem-se de maragatos, uma vez que o símbolo de distinção entre os maragatos e os chimangos era a cor do lenço no pescoço. Os maragatos usavam - como os personagens da tela - o lenço vermelho, já os chimangos usavam o lenço branco. Mais uma vez a produção de símbolos de distinção estão presentes nas telas. A conotação política da vida de Weingärtner vem a tona, e traz o seguinte questionamento: Teria ele retratado o grupo que mais se identificou politicamente ou teria ele sido fiel a certa realidade representando o grupo que encontrou no meio do seu trajeto? Dado ao histórico do pintor retratar o que via e vivenciava, a hipótese mais provável é a segunda, pois está mais vinculada a realidade do que encontramos na biografia pintor.

Já o terceiro plano da pintura traz um cenário muito parecido com o terceiro plano da pintura *Vida Nova* (Figura 25), onde é possível perceber o mesmo desenho das montanhas e o desmatamento. O que é interessante, já que a tela *Os revolucionários* foi pintada enquanto Weingärtner estava no trajeto de retorno de Santa Catarina para o Rio Grande do Sul.

A figura 4 – *Cenas de guerra*, é uma das cenas mais trágicas pintadas por Weingärtner, pois apresenta a destruição de uma família pelos Revolucionários. O episódio é bastante dramático, a mulher encontra-se com as mãos amarradas a um tronco nas suas costas, com as roupas rasgadas, e uma expressão de desespero no rosto, como se estivesse gritando. Uma criança pequena, provavelmente seu filho, aparece abraçado em suas pernas. Um senhor machucado, estica o braço pedindo ajuda, e ao seu lado um homem mais jovem está caído morto ao chão, com sangue escorrendo pelo seu peito, e a espada ensanguentada caída ao seu lado. O cenário é de devastação, árvores cortadas e caídas abundantemente ao chão, e uma casa ao fundo em chamas, que contrasta com o verde da mata que rodeia a cena²⁵.

²⁵ Dos quadros localizados dessa temática, outros dois se destacam, *A Derrubada* (1894) e *A morte do Lenhador*. Ambos apresentam cenas da Revolução. A primeira, uma mulher amarrada e com o olhar assustado e lacrimejante aparece com as roupas rasgadas e um lenço na cabeça. Já a segunda simboliza a morte, um senhor caído morto na beira do rio, rodeado por urubus e corvos, em um cenário bastante familiar, o qual Weingärtner vai retratar em outras ocasiões, como em *Paisagem Derrubada* (1898) e *Gaúchos Chimarreando* (1914). *A morte do lenhador* será explorada mais profundamente em outro momento dessa pesquisa.

Figura 4 - *Cenas de Guerra*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Cenas de Guerra*, 1894. Óleo sobre tela, 45 x 30 cm. Coleção Particular. Belo Horizonte, MG.

Passada essa aventura, sabe-se que no roteiro Europa-Brasil, que o pintor costumava fazer com frequência, trazia muitas de suas obras pintadas no exterior para Porto Alegre, porém era no eixo Rio de Janeiro-São Paulo que as expunha, já que era lá que tinha um maior público e maior possibilidade de venda, principalmente para colecionadores. Contudo, no tempo em que se encontrava no país, Tarasantchi (2009, p. 31) informa:

Estando em sua terra natal, produzia inúmeros desenhos de cenas com tropeiros, costumes locais e paisagens. O mesmo acontecia em outros lugares onde viveu ou que costumava visitar com frequência. Certos desenhos deram origem a pinturas que foram realizadas *in loco* e outros serviram de inspiração para obras executadas na Itália. O caráter documental de sua obra, bem como sua técnica minuciosa, transformam seus quadros em referência, como registro do modo de vida e costumes que integravam a realidade do mundo com o qual o artista conviveu.

A pintura da paisagem, do Pampa e da Serra, é onde o artista evidencia na tela as singularidades da natureza e dos costumes sociais. Ao definir as peculiaridades, muitas vezes, salienta o pitoresco; outras vezes, o bucólico do meio rural. A paisagem é, desse

modo, resultante da representação utilizada não só para mostrar o território e afirmar as tradições gaúchas, mas também para retratar os imigrantes europeus. Sobre suas pinturas de gênero referentes à temática regional, e de inspiração no Brasil:

De 1896 a 1902, sem demonstrar interesse pelas novas tendências estéticas, continuou pintando cenas de gênero, cenas clássicas e cenas gauchescas. [...] Estas pinturas e esboços funcionam como verdadeiros registros iconográficos. 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, s/p).

O período de 1891 e 1893, Weingärtner foi nomeado pelo Presidente Marechal Deodoro da Fonseca, professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes, localizada no Rio de Janeiro. Logo após o término dessa obrigação, retornou para Roma. Durante o período em que deu aulas no Rio de Janeiro, Weingärtner não teria produzido muitos quadros, e fez apenas uma exposição, após ter assumido suas atribuições na docência, na própria Escola de Belas Artes. Dentre os quadros expostos estava o intitulado *Chegou Tarde* (1890), que embora pintado em Roma, configura sua primeira obra dos costumes da sociedade rio-grandense. Sobre o tempo em que esteve dando aulas, nas palavras de Guido (1956, p. 53): “A rotina diária de ensino a pequeno grupo de alunos [...] não era a que mais se ajustava ao temperamento de Pedro Weingärtner que teria preferido ficar trabalhando tranquilamente em seu ateliê, a desenhar, a pintar e a gravar as suas delicadas e minuciosas águas-fortes”.

Na década de 1820, a Academia Imperial de Belas Artes foi criada, muito embora tenha sido apenas no Segundo Reinado que sua situação tenha ficado mais estável, pois nesse mesmo período Dom Pedro II passa a distribuir bolsas de estudo para artista no exterior, além de participar com frequência das Exposições Gerais de Belas-Artes, promovidas anualmente. (SCHLICHTA, 2006, p. 65). A produção da arte feita na Academia corresponde a uma arte que visava privilegiar os temas brasileiros. Mesmo em 1842, quando torna-se Escola Nacional de Belas-Artes permanece com o compromisso anterior de continuar trabalhando em prol de uma arte brasileira. (SCHLICHTA, 2006, p. 66 - 67).

Sobre o ensino da Academia de Belas Artes, e seu vínculo com os moldes de ensino francês, podemos afirmar que:

O ensino acadêmico desta instituição, pautado nos preceitos neoclássicos, foi o principal centro de formação artística do período no Brasil, desde sua criação em 1826, pelo grupo de artistas conhecido como Missão Francesa. O ensino artístico instaurado com a Academia buscava seus moldes no classicismo francês, que se volta à Antiguidade clássica como modelo a ser seguido e estudado pelos alunos, influência que se estende - com maior ou menor intensidade - até as primeiras décadas do século XX. O método acadêmico de aprendizado, meticulosamente seguido pelos alunos, era distribuído em patamares que avançavam em dificuldade e profundidade, e que deviam ser ultrapassados pelos alunos. (SOUZA, 2012, s/p).

Leticia Coelho Squeff, ao pesquisar a Academia Imperial de Belas Artes, afirma que a mesma teria um importante papel na sociedade brasileira, pois seria uma: “Instituição que iria marcar de forma decisiva quase todas as manifestações artísticas do século XIX, [...] foi parte [...] da construção do “imaginário nacional”, assim como esteve comprometida com o projeto de fazer do Império uma nação civilizada”. (SQUEFF, 2000, p. 103).

Na capital do Estado do Rio Grande do Sul também foi criado um espaço que pudesse dinamizar a cultura e colocar o Estado em evidência como um local civilizado, no início do século XX. Para isso, em 1908, em Porto Alegre, foi fundado o Instituto de Artes que conforme Winter e Júnior (2009, p. 2) teve a seguinte função e importância para o Estado:

[...] o Instituto de Belas Artes desempenha um relevante papel a serviço da cultura do Estado do Rio Grande do Sul e do Brasil. Idealizado pelo então presidente do Estado do Rio Grande do Sul, Dr. Carlos Barbosa Gonçalves (1908-1913), o Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul completa, em 2008, 100 (cem) anos de existência, formando diferentes gerações de artistas, músicos e professores que influenciaram de maneira decisiva na transformação cultural do Estado e do país.

Círio Simon (2002), ao estudar as origens do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, no recorte temporal de 1908 até 1962, afirma que:

As origens do Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul aconteceram num verdadeiro projeto civilizatório regional republicano, implantado no Rio Grande do Sul após a mudança do regime imperial. Esse projeto civilizatório era constituído por uma série de instituições criadas e mantidas por grupos de profissionais das respectivas áreas que ofereciam cursos superiores livres”. (SIMON, 2002, p. 76).

Foi longo o caminho percorrido pelo Instituto de Belas Artes até que o mesmo obtivesse o *status* pensado em sua formação. Foi criado como uma instituição particular de ensino das artes e das músicas, partindo de um projeto político republicano que visava desenvolver o progresso da sociedade e a busca pela civilização de seus moradores. No entanto, vai ser apenas no ano de 1934, quando incorporado à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que o Instituto vai adquirir certa estabilidade, reconhecimento e prestígio. (WINTER; JÚNIOR, 2009, p. 10). Nesse sentido, embora o Instituto não possuísse o papel que lhe desejam, ele serviu para a formação de profissionais das artes e músicas que de fato em muito contribuíram para o enriquecimento cultural do Estado. Foi também um espaço de criação de vínculos e redes entre os próprios artistas que por ali passavam. Weingärtner foi um homem que soube utilizar-se de forma muito produtiva de suas redes relacionais, conforme será possível observar no subcapítulo que segue.

Contudo, o pintor ainda veio se estabelecer definitivamente em Porto Alegre no ano de 1920, quando continuou trabalhando com o mesmo vigor na pintura até cair doente. Retratou nesse período, em muitos de seus quadros as suas idas para São Leopoldo, Barra do Ribeiro, praias e Serras gaúchas.

2.2 Relações e redes sociais

Dentre as diversas redes que desenvolveu com o Brasil, a relação com sua noiva brasileira foi, talvez, uma das mais significativas. Teria conhecido Elisabeth Schmitt no ano de 1892. Foi neste mesmo ano que retratou a pintura intitulada *Kerb*. A noiva brasileira reafirma os laços de Weingärtner com sua terra. De origem alemã, Elisabeth Schmitt esperou pelo pintor por longos anos até o casamento no ano de 1911, quando Weingärtner a teria levado para morar com ele na Europa. Um dos possíveis motivos do pintor ter demorado para contrair matrimônio seria a estabilidade financeira. Estaria ele esperando que a carreira de artista alavancasse de certo modo que pudesse viver somente de sua arte e das vendas de seus quadros, sem precisar de pensão e da ajuda dos amigos mecenas. No entanto, este processo levaria tempo, mesmo tendo adquirido grande prestígio no Brasil, e tendo vendido diversos de seus quadros nas exposições do Rio de Janeiro e de São Paulo, seus ganhos ainda não eram suficientes para sustentar uma família, por isso, talvez, a demora em casar com Elisabeth Schmitt. Além do mais, Porto Alegre ainda era muito incipiente quanto à aquisição de obras de arte. Portanto, pouco vendeu no Rio Grande do Sul, não podendo apostar no mercado da cidade natal para estabelecer-se de vez em Porto Alegre, local onde foi morar com a esposa somente no ano de 1920²⁶.

Weingärtner tem sua residência no exterior, mas em nenhum momento abandona o Brasil, seja pelos motivos afetivos, pelos laços de família ou por ser seu mercado de venda. Além disso, é do Brasil, no caso de Dom Pedro II, que vem o financiamento de seus estudos e trabalhos, e dos mecenas brasileiros que lhe ajudavam a se manter na Europa. Assim, ele tem uma espécie de dívida com o país, por isso também os trabalhos muitas vezes são enviados para o Novo Mundo, além dos retratos de figuras importantes, alguns dos quais serão apresentados a seguir.

Diversas personalidades solenes visitaram e admiraram as obras de Weingärtner, dentre elas destaque para a figura do Papa Leão XIII, que visitou muitas vezes seu ateliê em Roma, além de outros artistas, intelectuais e diplomatas, como Joaquim Nabuco, bom amigo do pintor com quem trocou ampla correspondência durante sua vida, e a quem enviou de presente um autorretrato. (GUIDO, 1956, p. 84 - 105). O diálogo que mantinha com o amigo também o estimulava na sua criação, pois costumava mandar fotos das suas

²⁶ Vai morar definitivamente em Porto Alegre, até sua morte, na Rua Formosa, 248 (Atual Florêncio Ygartua). (GUIDO, 1956, p. 144).

pinturas à Nabuco, que as guardava e chamava de Galeria. O recém eleito presidente Campos Sales, que em 1898 viajou à Europa, também foi visitar o ateliê de Weingärtner.

Quando estava em Berlim (1880 - 1882) obteve ajuda de Martim Bromberg, Jacob Roch e J. Bartolomeo Sesiani, todos ricos comerciantes de Porto Alegre, que juntos contribuíam com uma pequena pensão para que Weingärtner não precisasse largar os estudos na Alemanha para trabalhar em outro ofício. Sabe-se que desses amigos que lhe ajudavam com essa espécie de mecenato tinham origem europeia, ou seja, eram de famílias imigrantes, como o próprio pintor. Algum tempo depois, em 1884, passa a receber ajuda financeira, em forma de pensão do Imperador Dom Pedro II, com quem manteve constantemente uma boa relação. Sempre que podia enviava ao Imperador algum quadro seu, ou ainda fotos dos que estava fazendo para que Dom Pedro II tomasse conhecimento dos avanços de sua arte. *Direitos Documentais* (1885) teria sido o primeiro quadro que enviou ao Imperador, causando uma ótima impressão. Boa parte deste momento foi retratado por Carlos von Koseritz, assim como as primeiras notícias sobre Weingärtner que chegaram ao Rio Grande do Sul. (GUIDO, 1956).

De certa maneira, essa pensão também marcava o fato de que o pintor deveria voltar ao Brasil para fazer quadros que valorizassem o país. Ao conceder a pensão para que os pintores pudessem desenvolver seus estudos na Europa, era de interesse político que eles retornassem ao país para ajudar no desenvolvimento das artes no Brasil. Um exemplo disso, é que ao retornar, muitos pintores, inclusive Weingärtner, foram trabalhar na Academia Imperial de Belas Artes. (MOLINA, 2014, p. 37). Em 7 de maio de 1884, Weingärtner recebia a seguinte notícia sobre sua pensão, conforme encontramos nos relatos de Guido (1956, p. 34 - 35):

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.

Koseritz em seu livro *Impressões d'Itália*, de 1887, narra detalhadamente a visita que fez a Weingärtner durante sua estadia na Europa. Koseritz não poupa elogios ao pintor, evidenciando o forte vínculo existente entre os dois. Já no começo de seu relato, enquanto descreve o local do atelier, sempre de forma poética, narra o seguinte:

Desde o dia de minha chegada a Roma, estive diariamente com o Sr. Pedro Weingärtner, nosso talentoso comprovinciano Rio-grandense [...] nos pitorescos arrabaldos da cidade eterna, é que se encontra o *atelier* do meu jovem e talentoso amigo, que um dia será uma das primeiras glórias artísticas do nosso Império. Foi com imensa satisfação que visitei o *atelier* do meu jovem amigo, porque encontrei alli as provas robustas do seu grande talento e a confirmação dos juizos vantajosos que sempre fiz a seu respeito o que fui o primeiro a externar na imprensa. (KOSERITZ, 1887, p. 358).

No decorrer do relato descreve com detalhes a obra *Direitos Documentais*, mencionando que Weingärtner vai oferecê-la ao Imperador, em gratidão a pensão por ele concedida. Koseritz segue exaltando não somente o pintor como também o Imperador por manter com a pensão o tão "promissor" artista. (KOSERITZ, 1887, p. 359).

Afirma, pois, que com a ajuda de Dom Pedro II, Weingärtner viria a fazer uma visita a sua província natal para fazer estudos para um grande quadro: “[...] (de três metros de comprimento) em que quer representar o estabelecimento dos primeiros colonos allemães nos mattos do Rio Grande do Sul, motivo grandioso, em que o fundo será formado por nossa esplendida vegetação das florestas virgens”. (KOSERITZ, 1887, p. 360). Provavelmente trata-se dos estudos para o quadro *Tempora Mutantur* (1898).

As redes sociais de Weingärtner, no entanto, não se limitavam apenas ao Brasil, uma vez que conquistou amigos importantes também na Europa, conforme relata Guido (1956, p. 105):

Em Roma o prestígio de 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 com grande estima. Intelectuais, artistas, homens de negócios, políticos e diplomatas que iam do Brasil à Roma, sempre reservavam alguma hora para ir ao *atelier* de Pedro Weingärtner e lhe levar, às vezes, alguns dos seus belos trabalhos.

Outro personagem importante que faz parte das redes relacionais de Weingärtner é o próprio presidente Campos Sales, que em 1898, em uma viagem à Europa visita o atelier do pintor. Após a tentativa frustrada de adquirir a pintura *Tempora Mutantur*, Campos Sales teria adquirido outros três quadros: *Julgamento de Páris* (1897), *Safo* (1897) e *Rapsodo* (1898), os quais teria enviado de presente à damas da aristocracia de Buenos Aires, quando de sua visita em 1900, onde buscava fortalecer laços com o presidente da Argentina Julio Roca²⁷.

Weingärtner foi um artista que contou com a simpatia e o afeto de diversas pessoas no seu meio, e fora dele também, sempre mantendo bons laços afetivos e pragmáticos no trajeto Europa, Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul. Soube usar-se desses laços para divulgar sua arte, obter oportunidades quando conveniente, como no caso de sua visita ao Brasil financiada por Dom Pedro II, e que contou com a interferência do amigo Carlos von Koseritz.

Sobre suas relações desenvolvidas com a elite do Rio Grande do Sul, Molina (2014, p. 60) discorre que:

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.

Weingärtner foi, portanto, um pintor que soube articular seus contatos de forma que fosse favorecido, seja no Brasil ou na Europa. As redes sociais tiveram várias funções na vida pessoal e profissional do pintor. Mas, no Brasil, a importância delas foi maior em relação ao aspecto financeiro, por ser este o local de onde ele tirava boa parte do seu sustento, seja pela ajuda financeira que recebia do governo e de amigos, ou pela clientela que adquiria suas telas. Nesse sentido, no subcapítulo que segue pretende-se entender um pouco mais do contexto e das artes – principalmente no Brasil – buscando compreender de que forma esse contexto influência na biografia do pintor.

²⁷ Os presentes de tais obras foram para mulheres da alta aristocracia: Elvira de la Riestra de Láinez, Lucrecia Guerrico de Ramos Mexia e Maria Esther Llavallol de Roca, esposa do então presidente da Argentina Julio Roca. (MOLINA, 2014, p. 74).

2.3 Um breve contexto das artes no Rio Grande do Sul

Ao tratar o contexto de Weingärtner é importante atentar para o conceito de arte e para o contexto das artes plásticas no Rio Grande do Sul, terra natal do pintor e ponto de retorno nas suas visitas, embora seu mercado consumidor de mais significância tenha sido no Rio de Janeiro e São Paulo, o Rio Grande do Sul, foi muito relevante para Weingärtner e corrobora para um melhor entendimento de sua biografia.

As bibliografias existentes sobre as artes plásticas no Rio Grande do Sul ainda não se constituem em fontes suficientes para exprimir a devida importância das artes no âmbito social, intelectual e cultural da sociedade rio-grandense, embora nas últimas décadas tenha ocorrido um aumento significativo nas pesquisas desse campo.²⁸

O conceito de arte é subjetivo, no sentido de ser peculiar ao olhar de cada espectador, e varia conforme diversos fatores, como a cultura analisada, o período histórico e o artista. A arte é entendida como uma atividade humana que atende às manifestações estéticas. Portanto, de forma alguma se trata de um conceito simplista ou generalista. Duílio Battistoni Filho (1989, p. 9) traduz o conceito da seguinte forma:

[...] A obra de arte pode ser definida como um objeto que possui a capacidade de expressar uma experiência, dentro de uma determinada organização ou disciplina. E essa experiência provém de circunstâncias que determinam uma obra de arte como: pensamento, imaginação, época, lugar e, sobretudo, o ambiente em que nasceu.

A arte encontra-se vinculada ao seu meio e ao seu contexto, portanto, esse conceito altera-se com o tempo e com a transformação da sociedade. A arte expressa a visão do artista, e muitas vezes pode estar à frente de seu tempo. Representa a compreensão de mundo do seu executor, que recria suas próprias interpretações. Amaro e Rocha (2009) afirmam que o conceito de arte ao longo do tempo foi alterado:

Assim, o próprio conceito de arte se altera, se distanciando da ideia de ofício e produção que possuía na Antiguidade e na Idade Média, e passa a

²⁸ As pesquisas sobre o pintor parecem ter passado por um tempo na obscuridade e no esquecimento após a sua morte, em 1929. Somente no ano de 1956, com o trabalho de fôlego de Angelo Guido, o pintor volta a ganhar algum prestígio nos meios acadêmicos. Ainda é visível que na última década se tem um crescimento significativo de pesquisas sobre Weingärtner. Bohns (2008) levanta uma hipótese sobre isso: "infelizmente, a história deste artista, como de muitos outros que não aderiram aos procedimentos modernistas, ficou estigmatizada por uma classificação em que tudo o que se refere ao academismo parece lembrar conformismo, subserviência aos padrões estrangeiros e espírito conservador". (BOHNS, 2008, s/p).

estar associada a noção de belo e aos grandes mestres. Hoje, principalmente após a emergência das obras modernistas do século XX, o termo “arte” é de difícil definição, o que coloca os historiadores numa situação complicada no momento de identificar noções e conceitos que melhor se aplicam ao seu trabalho. (AMARO; ROCHA, 2009, p. 26).

Remetendo à filosofia, Kant ao tratar a arte e vinculá-la à filosofia, afirma que a arte difere-se da natureza, da ciência e do ofício, sendo sua produção pautada por determinadas regras (pré-estabelecidas). Traz as seguintes questões:

Se a arte, conformemente ao conhecimento de um objeto possível, simplesmente executa as ações requeridas para torná-lo efetivo, ela é arte mecânica; se, porém, ela tem por intenção imediata o sentimento de prazer, ela chama-se estética. Esta é ou arte agradável ou arte bela, ela é arte agradável se o seu fim é que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; ela é arte bela; ela é arte bela se o seu fim é que o prazer as acompanhe enquanto modos de conhecimento. (KANT, 2005, p. 151).

Adriana Tabosa (2005, p. 3) afirma que: “De acordo com Kant, a “bela arte” seria uma espécie de representação cujo fim está em si mesma e, portanto, proporciona prazer desinteressado, ao passo que as artes apazíveis visam somente a fruição”. Já Heidegger (2010) faz uma relação da arte com a história, afirmando que a primeira seria formada a partir de elementos históricos, conforme:

A arte é historial e, enquanto historial, é a proteção criadora da verdade na obra [...] Isto não significa apenas que a arte tem uma história no sentido factual e que por se manifestar através dos tempos, ao lado de tantas outras coisas, ela se veja também sujeita a transformações para também desaparecer, oferecendo à ciência histórica aspectos mutáveis. A arte é História no sentido essencial: ela funda a História. (HEIDEGGER, 2010, p. 237).

É, entretanto, possível afirmar que arte não possui um conceito definitivo, e tão pouco é nosso objetivo esmiuçar tal conceito que se apresenta tão complexo e subjetivo. Apenas buscamos trazer luz ao entendimento de arte na presente pesquisa, ou ao menos o mais próximo dela que conseguimos constatar. No entanto, a arte relacionada com a história aproxima-se de um conceito tal qual o pensamos para esta dissertação.

A arte no Rio Grande do Sul, no fim do século XIX, ainda apresentava-se bastante incipiente, principalmente se comparada ao Rio de Janeiro, então capital do país. Devido a seu maior desenvolvimento urbano e populacional, era lá que se encontrava o núcleo do

que se pode chamar de “artistas do Brasil” e, por consequência, as principais Instituições da Arte do país. Muitos se mudavam para a metrópole em função das melhores possibilidades de ganhar a vida. O Rio de Janeiro era o centro irradiador da cultura, em função do seu prestígio em ser sede da Corte, e futuramente seria sede da República. E, mesmo após tornar-se sede da República, não se percebeu nada que apontasse que isso tenha alterado a situação de Weingärtner ou sua relação com o Brasil, ao contrário, logo seria a ele encomendado o quadro em homenagem a Júlio de Castilhos.

Para falar das artes plásticas no Rio Grande do Sul, entre os séculos XIX e XX, cabe apontar que após 1890 é que teríamos o que podemos chamar de uma “modernidade”, embora muito tímida, que somente se consolidaria de forma mais efetiva ao longo do século XX, principalmente após o período da década de 1920, com a urbanização e a emergência de uma elite local que estava aos poucos se formando. Existia ainda um paradoxo entre os primeiros artistas, de pinturas clássicas e acadêmicas, e os aspectos modernizantes que surgiam no contexto brasileiro, conforme Susana Gastal (2007, p. 32):

Em termos artísticos, o período dos oitocentos seria marcado pela presença de artistas itinerantes no território, vindos de outros pontos do país e do exterior. O período 1890 -1930 impõe-se pelo surgimento de uma geração de artistas que, ou nasceram na região, ou nela se estabeleceram, produzindo seu trabalho artístico sob o impacto do rigor de uma visualidade ainda dos oitocentos – marcada pelas questões ditas “acadêmicas” -, mas agora confrontada com outras artes que se impunham ao mundo e à região: a fotografia e o cinema.

Muitos dos primeiros artistas do Sul eram oriundos de outras regiões, tanto do centro do país quanto do estrangeiro. Suas atividades no Rio Grande do Sul eram bastante variadas, a maioria pintava retratos para a classe da sociedade que tinha condições de adquiri-los²⁹, entretanto ainda davam aulas de pintura e estavam sempre em movimento buscando novas localidades³⁰. Além disso, sua importância nesse começo de século XIX condiz com o fato de eles terem sido os professores da primeira geração de artistas nascidos no Estado. Esse foi o caso de Weingärtner, que apesar de ter iniciado a pintura no âmbito familiar, teve Araújo Guerra e Delfim Câmara como os primeiros mestres, que estavam de passagem pela Porto Alegre da época. Os grandes problemas enfrentados pelos

²⁹ O nome dos compradores das obras de arte eram vastamente divulgados na imprensa, visando retribuir suas colaborações no campo da arte como “mecenas” locais. (BOHNS, 2005, p. 19 - 20).

³⁰ Esse movimento também ocorre em relação à necessidade de buscar outros ofícios para se sustentar, como o próprio magistério (professor de artes ou na área da educação de um modo geral).

pintores pioneiros que por aqui estiveram na primeira metade do século XIX ficam aparentes principalmente pela falta de infraestrutura da cidade para abrigar esses talentos artísticos. (BOHNS, 2005). Araújo Porto Alegre teria sido um dos primeiros pintores do século XIX a ter destaque, chegando a ser premiado nacionalmente³¹, e ser nomeado Diretor da Academia Nacional de Belas Artes, no período de 1854 a 1860. Atuou na corte de Dom Pedro II, onde também obteve grande êxito na carreira, chegando a receber o título de Barão de Santo Angelo³².

Ao longo do século XIX, o Rio Grande do Sul conseguiu acelerar a construção do campo das artes plásticas de forma mais efetiva, devido – em parte – ao processo de transformações urbanas que ocorriam, e que foram colaboradas pela chegada dos imigrantes europeus ao Estado. Foi na década de 1820 que os primeiros descendentes de alemães e futuros colonizadores desembarcaram no Sul do Brasil. Desde então, em muito contribuíram para transformar o cenário que encontraram. Ajudaram a fomentar o comércio, a indústria, a arquitetura, e demais segmentos. É difícil encontrar um setor da sociedade rio-grandense que não tenha a presença dos imigrantes alemães e seus descendentes. René Gertz (1994, p. 29) afirma que: “É reconhecida a contribuição econômica dos imigrantes e seus descendentes, admitem-se suas contribuições culturais em vários sentidos, como nos diversos ramos das ciências, da arquitetura e da arte.” Assim, é possível abordar o imigrante como sinônimo de modernidade³³, já que foi com eles que o Rio Grande do Sul teve uma consolidação do desenvolvimento urbano-industrial. Sobre os espaços de sociabilidade no Estado em contraponto a situação nacional:

Quanto ao Rio Grande do Sul do Segundo Império, pode-se dizer, em uma análise bem ampliada, que em suas cidades reproduzia-se o que acontecia na sociedade em nível nacional, isto é, do ponto de vista da sociabilidade da elite, as atividades da dança, dos jogos, do teatro e do canto estavam também presentes na vida social dos rio-grandenses. (RAMOS, 2000, p. 48).

Surge, então, um novo modo de ser e de estar no mundo que se aplique a essa modernidade emergente e à urbanização, em contínua expansão impulsionada no final do século XIX e, principalmente, no início do século XX. Esse novo padrão exigia também

³¹ No 1º salão de Belas Artes, em 1829.

³² Manuel Araújo Porto Alegre nasceu à Rua de Santo Angelo, em Rio Pardo, no dia 29 de novembro de 1806. Portanto, o título teria sido uma homenagem à rua em que nasceu.

³³ Uma vez que uma burguesia urbana formava-se com o processo de colonização no Estado. Os imigrantes também contribuíram para a mudança dos padrões de comportamento.

uma renovação física da cidade que deveria se apresentar mais limpa, bonita e iluminada. Afloraram pontos de encontro como cafés e confeitarias e outros locais de sociabilidade e passeio. Com a cidade repaginada, na segunda metade do século XIX apareceriam os primeiros artistas gaúchos, entre eles Pedro Weingärtner. Esses novos tempos, mais no final do século XIX e início do XX, abririam espaço para o cinema e a fotografia se consolidarem no cenário que emergia. No ano de 1903, o *salon* tornou-se um marco, pois foi a primeira mostra de trabalhos artísticos, promovido pela *Gazeta do Comércio*, em Porto Alegre. Dos expositores gaúchos, destaque para Augusto Luiz de Freitas, Libindo Ferrás e Pedro Weingärtner.

Outros acontecimentos importantes desse mesmo período foram a implantação de diversos serviços públicos que colaboraram para a reorganização e modernização do espaço urbano de Porto Alegre, como a construção do Gasômetro (1874); lei municipal para coleta regular do lixo (1876); início do saneamento (1878) e serviços telefônicos (1886). (IORIS, 2003). Para Porto Alegre, centro urbano de maior destaque do Rio Grande do Sul, no início século XX, o momento artístico vivido e o momento social eram substanciais, pois ambos os meios estavam em ebulição.

A cidade ganhou novos prédios e monumentos, como a construção do viaduto Otávio Rocha, e rede elétrica; as novas sala de cinema e espaços de lazer se ampliaram, a cultura passou a ter um público maior e mais divulgação através de periódicos, como a *Kodak* (1912), *Máscara* (1918) e *Revista do Globo* (1929), todas nascidas nos princípios do século XX, e que colaboraram não só na divulgação das artes, mas também no ofício dos cartunistas, gravadores e ilustradores. Automóveis, aviões, cinemas, cafés, eletricidade, meios de comunicação, enfim, eram o novo pano de fundo de uma nova Porto Alegre, onde as artes plásticas tomam novos rumos e cada década, apesar de ainda se constituir um campo em processo de formação. (IORIS, 2003, p. 92-95). Essa “explosão” na vida social e cultural da cidade foi ilustrada pela agitação dos diversos grupos de intelectuais de Porto Alegre que movimentavam os salões literários dos: “[...] clubes, livrarias, jornais, bares, restaurantes ruas e até praças públicas”. (BOHNS, 2005, p. 17). Surgiam alguns jornais, revistas e livrarias na capital do Estado do Sul. Com o objetivo de tornar a cidade um centro relevante de cultura:

Setores da imprensa, ligados aos grupos que desejavam a dinamização cultural da cidade, ao assumirem campanhas pela aquisição de obras, cumpriram um importante papel de incentivo à formação de público

consumidor, o que implicava diretamente na manutenção da atividade dos artistas (BOHNS, 2005, p. 19).

No Brasil, a repercussão dos movimentos artísticos que estavam ocorrendo na Europa chegou por meio de uma tentativa, de um pequeno grupo da elite do Brasil, em chamar a atenção para uma ruptura com a arte do passado e com a tentativa de apresentar uma produção artístico-literária tipicamente brasileira. Ocorreu, assim, o movimento da Semana da Arte Moderna, de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, onde houve a tentativa de renovação do campo artístico e literário, por meio de um rompimento com o passado.

A produção artística na Europa do início do século XX via o surgimento de diversas correntes como o realismo³⁴, impressionismo³⁵ e o expressionismo³⁶. Muito das tendências europeias foram surgindo, aos poucos, nas obras dos pintores brasileiros e gaúchos, uma vez que a arte da Europa ainda era referência para as tendências mundiais. Sem contar que essa importação de tendências, principalmente no século XIX, se dava em função do trânsito de artistas brasileiros que iam buscar no Velho Continente o aprimoramento técnico que não tinham no Brasil – esse teria sido o caso do pintor Pedro Weingärtner³⁷, objeto de estudo desse trabalho. No subcapítulo a seguir pretende-se discorrer sobre algumas tendências artísticas do pintor.

³⁴ O Realismo foi uma corrente que surgiu na Europa no início do século XIX, em um contexto de processo de industrialização e modernização da sociedade. Também surgiu como uma forma de crítica à miséria em que parte da população se encontrava frente ao paradoxo do modernismo. Courbet, fundador da corrente realista, em Paris, buscava através de sua pintura: “[...] que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas do seu tempo, "chocassem a burguesia" para fazê-la sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais.” (GOMBRICH, 2000, p. 367).

³⁵ Surgiu na França, na segunda metade do século XIX, e tinha como objetivo a pintura instantânea, ou seja, captar o momento, que é efêmero, recorrendo, inclusive à fotografia. Também buscava romper com o passado. Fayga Ostrower (1989, p. 251) pondera: “A pintura impressionista apresenta uma matéria pictórica que se compõe de inúmeras pequenas manchas de cor, em forma de vírgulas ou traços livremente pincelados. Em vez de misturadas na palheta as cores são justapostas puras na tela (só as primárias e secundárias, pois os impressionistas aboliram as terciárias), a fim de, ao serem vistas a certa distância, se fundirem na percepção do espectador, num processo ótico-sensorial direto”.

³⁶ Surgiu na Alemanha, em 1905, se propunha a trabalhar a distorção da imagem; recusava o aprendizado técnico; criticava a exploração do homem pelo homem, a hipocrisia e a miséria. Seria uma superação do movimento impressionista: “literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto”. (ARGAN, 2006, p. 227).

³⁷ Apesar de o pintor ter seguido os cânones acadêmicos em grande parte da sua produção.

2.4 As tendências artísticas em Weingärtner

Conforme foi visto, Weingärtner elaborou pinturas de gênero por quase toda sua carreira, tendo, aparentemente, muito gosto pela representação da vida cotidiana e pelas cenas de trabalho. Sobre sua pintura de gênero que desenvolveu ainda na Europa, enquanto estudante, Guido faz uma referência à sua escolha frente à corrente artística em voga na Europa nesse período:

Os desenhos minuciosos de arbustos, de objetos, de animais e detalhes de figuras revelam como persiste a sua tendência a cuidar dos pormenores e a trabalhá-los pacientemente sem relaxar a justeza do traço, que se vai apurando. Numa época em que a pintura impressionista já estava ganhando terreno na Alemanha, como demonstravam as obras de Menzel e de Whlhelm Leibl, o nosso artista permanecia fiel aquele detalhismo de que é característico de uma grande parte de sua pintura de gênero de orientação acadêmica e que, especialmente nas escolas provinciais alemãs, sempre guardou uma nota de romantismo tardio. (GUIDO, 1956, p. 26 - 27).

Ao analisar sobre os aspectos das diversas questões que suscitaram interesse de Weingärtner, pode-se afirmar que possui uma tendência a: “[...] pintura narrativa a elementos românticos ou sentimentais e a uma técnica detalhista, calma e bem cuidada”. (GUIDO, 1956, p. 27). Completa afirmando que os pintores de quadros de gênero, assim como Weingärtner, buscavam “uma poesia sem arrebatamentos, límpida, serena, que transpirava das coisas comuns, das paisagens e das cenas habituais da vida de todos os dias”. (GUIDO, 1956, p. 28 - 29). Contudo, o pintor parece não ter muito apreço pela pintura de orientação mais “pomposa” inspirada em episódios grandiosos da história antiga, teve preferência pela pintura de gênero mais simples de paisagens e retratos. Conforme Guido (1956, p. 29): “O gosto pelo pequeno quadro, minucioso, bem acabado, de assunto sugestivo, com umas tintas de romantismo, quando possível, começou a tê-lo, em nosso entender, já na época de sua formação na Alemanha”. Esse gosto do pintor por quadros pequenos, quase miniaturas, chama a atenção para o acabamento minucioso e delicado dos pequenos quadros. Eles estão presentes em toda a produção de Weingärtner. Trata-se quase sempre de representação de cenas de gênero muito bem acabadas e com um detalhismo surpreendente. Essas são algumas das orientações artísticas do pintor que o acompanharam a vida toda. Talvez por isso seja tão significativo o estudo de suas pinturas de gênero e de temática regionalista – sejam paisagens do Sul ou outros aspectos da vida

cotidiana – uma vez que os estudos de ambas fornecem elementos de estudo para o campo da história.

A seguir, dois exemplos de quadros pequenos e detalhados, elaborados por Weingärtner. Respectivamente: *O Arqueiro*, de 1893 (óleo sobre madeira, 13,5 x 23,5 cm); e o quadro, *Fundo de quintal com menina*, de 1913 (óleo sobre tela, 16 x 25 cm). O detalhismo e a precisão nessas pinturas colaboram para identificar a simpatia de Weingärtner pelas particularidades, e, principalmente, por uma busca minuciosa para atingir a perfeição pictórica, que vai segui-lo em todas suas pinturas, que são ricas em miudezas, repetições e estudos prévios. Sobre a pequena pintura *O Arqueiro*, Tarasantchi (2009, p. 96) observa que: “A pintura revela o estudo detalhado do artista de todas as plantas do mato que invadem o terreno, com suas diferentes folhagens, plantinhas com flores e um arbusto maior junto ao muro, que, com sua exuberante folhagem, surge todo coberto de flores lilases”.

Figura 5 - *O arqueiro*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *O arqueiro*, 1893. Óleo sobre madeira, 13,5 x 23,5 cm. Coleção Paulo Kuczynski. São Paulo, SP.

Figura 6 - *Fundo de Quintal com menina*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Fundo de Quintal com menina* 1913. (Bento Gonçalves). Óleo sobre tela, 16 x 25 cm. Coleção Danielle Salvatore. São Paulo, SP.

As duas pequenas telas mostram de fato o cuidado do pintor com a harmonia de todos elementos na tela, elaboradas com cuidado e precisão. Quando estabelecido em Roma e já com certo amadurecimento profissional, é possível falar sobre a evolução artística de Weingärtner:

Ele continua a ser um pintor de quadro de gênero; não abandonou o seu pendor narrativo nem a preocupação pelo detalhe, que em outras obras se fará mais evidente; continua fiel a um realismo de caráter acadêmico, mas não há dúvida de que, em contato com os ambientes de Roma e de Anticoli e em virtude do que da pintura italiana antiga e do seu tempo pôde ter visto, a sua obra se fez mais robusta, mais luminosa e de mais vivo conteúdo humano. (GUIDO p. 48 - 49).

Quando Weingärtner estava na Europa, fazia-se hipoteticamente presente no Sul do Brasil através do envio de telas, para que sua família vendesse, ou fotos dos trabalhos que estava realizando para apresentar aos possíveis interessados. De acordo com Susana Gastal (2007, p. 41): “A utilização de máquina fotográfica pelo artista mostra que, mesmo que sua pintura seguisse os cânones acadêmicos, ele esteve sensível aos avanços técnicos do seu período”. Também enviava algumas fotos de suas pinturas aos amigos, junto com as cartas, para discutir com eles algumas questões de suas obras, ou então para mostrar o avanço de seus trabalhos.

Os motivos que fizeram Pedro Weingärtner não tornar-se “adepto” às correntes da época é uma questão muito complexa para se buscar uma resposta definitiva. Boa parte da

documentação, como cartas e outros materiais pessoais de Weingärtner que foram deixados sob tutela de seu advogado após a morte de sua esposa, se perderam. Guido foi um dos poucos que teve acesso a essa documentação antes que se extraviasse, sendo por isso, uma das principais fontes que temos para responder – pelo menos em partes – essas questões sobre o pintor. É, através dele também que é possível ler trechos de cartas que Weingärtner trocou com amigos íntimos, e que nos dão pistas sobre sua personalidade e pensamentos. E, através disso, arriscamos construir hipóteses pelas quais o pintor não entregava-se totalmente aos modismos da época. Um dos motivos que se pôde concluir até agora, é que, primeiramente, Weingärtner não estava alheio ao seu contexto, sabia muito bem o que acontecia no mundo em termos de arte. No entanto, preferia pintar o que gostava e da forma de que gostava, e, principalmente, as temáticas que escolhia, sempre condizentes com suas vivências, que perpassavam pelos locais que frequentava e pelos detalhes que filtrava dos acontecimentos cotidianos. Com isso, é possível notar ainda que a corrente realista das artes não escapou da atenção do pintor, muitas de suas pinturas se enquadram nessa corrente, com sua famosa obra *Tempora Mutantur* (Figura 8), a qual percebe-se forte influência da pintura de Jean-François Millet³⁸. Ele retratava os camponeses em seu ambiente de trabalho, na Europa do século XIX, onde aparecem representados através da experiência de vida no campo. Sua mais famosa pintura, nesse sentido, e que, aparentemente, inspirou Weingärtner, foi o *Angelus* (1858-9)³⁹, e, quase 30 anos depois nascia *Tempora Mutantur* (Figura 8).⁴⁰

³⁸ Jean-François Millet (1814 – 1875) foi um pintor romântico, e foi um dos fundadores da Escola de Barbizon na França. É considerado como um dos precursores da corrente Realista, onde se destaca pelas suas representações de trabalhadores rurais. Junto com Courbet (1819 - 1877) foi um dos principais representantes do Realismo europeu, surgido na metade do século XIX. Sobre sua pintura *O Angelus*, Marcos Fabris (2010, p. 277) afirma: “Os irmãos Goncourt certa vez definiram a obra de Jean-François Millet como uma síntese entre a pintura de gênero e a paisagem histórica, o que significa reconhecer sua tentativa de substituir o sujeito aristocrático ou burguês pelo trabalhador camponês, suprimindo a narrativa dramática e teatralizada das paisagens heroicas pela simplicidade e aspereza de cenas pastoris”.

³⁹ Embora somente tenha sido exposto no ano de 1867.

⁴⁰ Essa imagem é apresentada apenas em nível de comparação com a obra *Tempora Mutantur*, e para situar o leitor. Uma vez que essa última obra será trabalhada mais detalhadamente em outros capítulos desta dissertação.

Figura 7 - *O Angelus*

Fonte: MILLET, Jean-François. *O Angelus*, 1858-9. Óleo sobre tela, 55 x 66 cm.
Museu de Orsay. Paris, França.

Figura 8 - *Tempora Mutantur*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

Contudo, percebe-se que as correntes artísticas da época permearam os trabalhos de Weingärtner, e que não passaram totalmente despercebidas pelo pintor, pois, também serviram de inspiração. Weingärtner foi um pintor de difícil interpretação, seja pela sua própria biografia ou pela sua arte. Afirmar que Weingärtner foi um artista Acadêmico, e que não namorou com nenhuma outra tendência artística já ficou evidente que seria um equívoco, pois como foi visto, a tela *Tempora Mutantur* traz aspectos visíveis da corrente realista, além disso, a utilização das fotografias o coloca muito mais próximo a uma arte moderna do que uma arte acadêmica. Afirmar que o pintor teria seguido e incorporado em sua obra as vertentes artísticas que nasciam na Europa seria igualmente errôneo. O contexto de transição política, temporal – de um século para outro –, de novas ideias artísticas, de Europa e Brasil, torna-lhe um pintor tão singular quanto seu próprio tempo e espaço, aliando isso às poucas informações que se possuem sobre sua biografia, qualquer análise que afirmar definitivamente uma tendência artística em Weingärtner ignorando qualquer outra vigente na passagem do século XIX para o XX terá sido leviana. Dentro dessas constatações sobre as vertentes artísticas do pintor, Molina (2014, p. 26) afirma: “A busca é por entender [...] 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”.

Nas linhas que seguem, na tentativa de mapear algumas exposições de Weingärtner no Brasil, buscar-se-á trazer à luz as questões pertinentes das suas pinturas e a imagem do pintor no país, para logo em seguida compreender um pouco mais da crítica da arte que era veiculada nos jornais brasileiros referentes ao artista, suas obras e suas exposições.

2.5 Exposições do pintor no Brasil

Em um movimento inverso, começamos pelo fim, ou seja, pela última vez em que Weingärtner expôs, pois marcaria não apenas a última exposição do pintor, mas também o fechamento de uma fase no que se refere às artes plásticas no Rio Grande do Sul. Pedro Weingärtner realizou sua última exposição em 1925, na Casa Jamardo, em Porto Alegre. A mostra foi pouco visitada, marcando o final de uma etapa para as artes plásticas, conforme Susana Gastal (2007, p. 49): “Podemos dizer que aqui se encerra um ciclo. O Rio Grande do Sul não era mais o mesmo”. Tanto pelo fato de que o pintor outrora representou o expoente máximo da pintura no Brasil, quanto pelo próprio fato da aceleração do desenvolvimento da sociedade que estava mais aberta a aceitar a entrada de novas tendências no campo artístico-cultural. Ainda que essa última exposição tenha contado com 53 obras inéditas do pintor, o público já não era mais o mesmo, pois a elite conservadora do Estado – que buscava a arte acadêmica tradicional – estava mudando.

Para Porto Alegre, o Salão de Outono em 1925 foi fundamental para demonstrar o crescimento cultural do Estado, tanto no sentido de apresentar os talentos de artistas, como no sentido de apresentar o núcleo de um público apreciador de artes, bastante seletivo. Foi nesse mesmo salão que o pintor Pedro Weingärtner apresentou-se pela última vez. Outro artista que merece atenção no campo das artes plásticas no Sul é o pintor Luis Augusto de Freitas (1861 - 1962), que teve sua formação tanto no Brasil quanto na Europa, e apresentou uma pintura que conforme Neiva Maria F. Bohns (2005, p. 71) pode ser chamada de moderna. O que teria lhe faltado foi entender que a pequena parcela da sociedade consumidora de arte do Sul não estava pronta para absorver esse tipo de arte. No ano de 1928, veio de São Paulo o crítico de arte Angelo Guido⁴¹. Decidido a morar em Porto Alegre, teria contribuído consideravelmente para o desenvolvimento na área da crítica da arte. Segundo Maria Lúcia Bastos Kern (2007, p. 55):

⁴¹ Angelo Guido nasceu em 10 de outubro de 1893, na cidade de Cremona, na Itália, e veio com a família para São Paulo. Posteriormente veio para o Rio Grande do Sul em 1928 vindo a falecer em dezembro de 1969. Pode ser considerado um dos pioneiros no campo da crítica da arte no Rio Grande do Sul, pelos seus trabalhos desenvolvidos como artista e teórico. Para compreender melhor sua visão sobre as tendências modernistas, Ursula Rosa da Silva (2009, p. 196), faz as seguintes ponderações: “Angelo Guido, por sua vez, não se apresentou como modernista, mas, por outro lado, manifestou ser um artista com propostas um tanto inovadoras ante o que aqui existia, na época, no âmbito das artes plásticas. Em sua palestra já revelava, o que mais tarde se poderia perceber ao longo de sua obra: o caráter paradoxal de sua concepção artística, de não querer se ligar a nenhuma corrente, nem a “passadista” nem a “modernista”, conforme seus termos. Sua primeira impressão do Modernismo é a de um movimento que foi buscar motivação nas tendências europeias, deixando a desejar quanto à sua brasilidade. Nesse sentido, critica a corrente paulista que pretende assumir um tom nacionalista, mas não deixa de ser um reflexo do que já havia se apresentado na Europa”.

O incipiente campo de arte, em Porto Alegre, é dinamizado com a vinda de Angelo Guido, pois além de estimular o debate e formar o público, a sua pintura também se diferencia daquelas dominantes. [...] A pintura de Guido não se prende apenas ao gênero da paisagem, dominante no RS, mas retrata cenas urbanas e os limites da cidade e do campo.

Fato esse que vai moldando e dando uma nova imagem ao Estado, demonstrando que a modernização, na primeira metade de século XX, estava em processo de expansão no campo artístico. A vinda de Angelo Guido – importante crítico de arte da época – serviria como estímulo para os debates no interior de um campo artístico em incipiente formação. Kern (2007, p. 53) observa que sobre a crítica da arte no século XIX, os críticos não possuíam formação especializada nessa área, ficando legada ao campo do jornalismo e dos escritores, que ignoram os métodos padrões da interpretação artística. Suas análises são primordialmente baseadas em uma posição pessoal. Um pouco disso vai ser percebido nos jornais da época, e nos personagens que fazem os comentários artísticos das exposições. Ainda que o Rio Grande do Sul estivesse avançando no quesito sócio-cultural, é em São Paulo e no Rio de Janeiro – principalmente nesse último – que tanto a crítica da arte sobre Weingärtner, quanto as exposições dele, vão, efetivamente, reconhecer seu trabalho.

Aos 35 anos, em 1888, Weingärtner retorna ao Brasil e faz sua primeira exposição individual⁴², no Rio de Janeiro⁴³. Expôs as seguintes obras: *Almoço Campestre*, *Antes do Baile*, *Lavadeiras*, *O espólio*, *O primeiro choro*, *Os dois amigos*, *Paisagens do Tirol*, *Pierrete*. Ao que consta teria vendido sete quadros nessa exposição, e anterior a ela, quando expôs em Porto Alegre, não teria vendido nenhum, mostrando ainda as diferenças a nível cultural entre a capital do país e Porto Alegre. Sobre a crítica dessa exposição, Guido (1956, p. 44) observa: “Entusiasmou a crítica em geral o minucioso acabamento dos trabalhos de Weingärtner e a tal ponto que Oscar Guanabara, em seu arrebatamento pelo detalhismo daquela pintura, [...] proclamou o nosso artista de ‘primeiro pintor brasileiro’”.

No ano de 1891, com seus 38 anos de idade, faz duas exposições significativas. A primeira no salão da *Societé des Artistes Français*, em Paris. Expôs o quadro *Briga de Galo* (1889), obteve crítica positiva dos meios de comunicação local, mas também enfrentou algumas manifestações contrárias ao seu trabalho. A outra exposição ocorrida

⁴² A primeira exposição foi aos 31 anos, em 1884, quando enviou trabalhos para participar do Salão da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Expondo, o *Retrato do Frey Caetano de Troyana*, *Retrato do Rei Guilherme*, e *Cinco estudos de cabeça*.

⁴³ Exposição feita na Rua do Ouvidor, no salão do estabelecimento fotográfico Insley Pacheco & Cia. Com críticas de Gonzaga Duque, Oscar Guanabara e de França Júnior.

em maio do mesmo ano aconteceu no Brasil, no Rio de Janeiro, na Escola Nacional de Belas Artes, onde expôs: *A mártir*, *Arrufos*, *Bacanal*, *Cena de ciúme*, *Chegou tarde*, *Debulga*, *Dissonância*, *Inverno*, *No atelier*, *Rua de Anticoli*, *Triste Notícia*, todas com críticas positivas e sucesso em vendas. (TARASANTCHI, 2009, p. 243).

O ano de 1892 é bastante significativo para o pintor. Nesse ano, além de conhecer sua esposa e pintar o quadro *Kerb*, expõe no Rio de Janeiro o primeiro conjunto de pinturas com temática gaúcha. Segue pintando e expondo temas gauchescos no ano de 1893. Em maio desse ano expõe *Charqueada* e *Paisagem Rio-grandense*. Já os anos de 1897 e 1898 faz duas exposições em Porto Alegre. A primeira no Bazar Ao Preço Fixo, onde expõe *A Nova estrela* e *Jantar a Bordo do Regina Margherita*. Faz um sorteio das telas expostas. É nesse ano também que Weingärtner perde sua mãe.

A segunda exposição na terra natal (1898) ocorre com a mostra das obras: *Antes do Baile*, *As herdeiras* e *Banho em Pompéia*. Nesse mesmo ano, em 1898, pinta o quadro *Tempora Mutantur*, e também recebe em seu ateliê a visita do presidente Campos Salles, que demonstra interesse em comprar esta pintura. (TARASANTCHI, 2009, p. 245).

A primeira década de 1900 é marcada por diversas exposições do pintor. Nesse ano, realiza três exposições sendo em Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Na primeira expõe *Salão de jantar num grande transatlântico* e *Um anfiteatro de circo romano*, na Galeria Ao Preço Fixo, no mês de fevereiro. No Rio de Janeiro, expõe na Galeria Gambiasso, as obras: *Ceifa de trigo*, *Cena Pompéiana*, *Dafnis e Clóe*, *No bom tempo das Uvas*, *Vingança de Baco*. Em agosto segue para São Paulo, onde expõe, no primeiro andar do Banco Construtor e Agrícola, as obras: *A derrubada*, *Bacchanal*, *Idyllio*, *Melancolia*, *O julgamento de Páris*, *O modelo*, *Safo*, *Sapato Apertado*, *Scena Pompéiana*. Ainda nesse mesmo ano, participa da *Exposition Décennale des Beaux-arts*, no *Grand Palais*, em Paris, com a pintura *Les flûtes de Pã* (*As flautas de Pã*).

Outras exposições nessa década ocorreram nos anos de 1901, 1905 e 1907, onde, respectivamente, participa da Seção de Arte da Exposição Comercial e Industrial, com as seguintes obras: *A bordo de Regina Margheritha*, *Bailarina*, *Em família*, *Retrato de senhora* (onde obteve medalha de ouro por essa obra) e *uma casa de banho em Pompéia*. Nesse mesmo ano (1901) presenteia Júlio de Castilhos com o quadro *Borboletas* (1898). Em 1905, os 52 anos e enfrentando alguns problemas de saúde, expõe em São Paulo diversas de suas pinturas – tanto as feitas no Brasil como algumas feitas na Europa. Já no em 1907 expõe em São Paulo dois quadros, na Casa Paul Levy.

Em 1910, Weingärtner realiza uma bem sucedida exposição, sendo um sucesso nas críticas e nas vendas na cidade de São Paulo. Essa década também foi relevante no setor arquitetônico, que sofreu uma repaginação, além de transformações significativas no cenário urbano de Porto Alegre, que, entre outras coisas, ampliou as áreas para moradias e remodelou o Parque da Redenção⁴⁴, canalização do esgoto, embelezamento da cidade, etc. Segue na década de 1920 expondo intensamente em Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, sendo em 1925, aos 72 anos, e quatro anos antes de sua morte, a última exposição, conforme visto anteriormente.

O objetivo dessas linhas foi mostrar a constante atuação de Weingärtner no mundo das artes, e, principalmente, nas exposições, tanto no Brasil quanto no Exterior, uma vez que foi dessa forma que ele fez carreira e consagrou seu nome em território nacional. A seguir foram mapeados alguns comentários e notas da imprensa sobre suas pinturas durante esse processo de exposições no Brasil.

⁴⁴ O Parque da Redenção sofreu uma ampla reforma visando o grande evento da comemoração do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935, que entre outras coisas, almejava demonstrar que o Rio Grande do Sul tinha capacidade de abrigar grandes eventos e colocar o Estado em evidência por meio de sua modernização, ressaltando, dessa forma, passado e presente do Rio Grande do Sul.

2.5.1 A crítica de suas pinturas nos jornais brasileiros⁴⁵

Mapeadas algumas das exposições de Weingärtner, pretende-se apontar o que se noticiava do pintor e de seus trabalhos na imprensa, em Porto Alegre e no Rio de Janeiro⁴⁶. Para isso, diversos periódicos foram analisados, como a *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Correio do Povo*, *Mercantil e A Federação*.

O trabalho com periódicos, assim como qualquer outra fonte necessita de contextualização e demais cuidados metodológicos, uma vez que as matérias podem ser manipuladas, ou ainda atenderem a determinada ideologia. Conforme Tânia de Luca (2011, p. 2 - 3), os periódicos: “[...] oferecem oportunidades privilegiadas para explicitar e dotar de densidade os embates em torno de projetos políticos e questões artístico-literárias que, longe de esgotarem-se em si mesmas, dialogam intensamente com os dilemas do tempo”.

As pesquisas com jornais têm apontado um crescimento contínuo. O jornal também pode ser considerado uma fonte histórica, principalmente dos aspectos do cotidiano, e não apenas uma fonte meramente informativa, segundo Espig (1998, p. 274):

[...] possui toda uma série de qualidades peculiares, extremamente úteis para a pesquisa histórica. Uma delas é a periodicidade, os jornais constituem-se em verdadeiros arquivos do cotidiano, nos quais podemos acompanhar a memória do dia-a-dia e estabelecer a cronologia dos fatos históricos. Outra é a disposição espacial da informação, que nos permite a inserção do acontecimento histórico dentro de um contexto mais amplo. E outro aspecto singular do material jornalístico é o tipo de censura instantânea e imediata, diferente de outras fontes que poderão ser submetidas a uma tiragem antes de serem arquivadas.

A imprensa, assim como as imagens, antes não era compreendida como uma fonte confiável, no entanto, nas últimas décadas tornou-se importante para a produção historiográfica. Dessa forma, os periódicos analisados nessa dissertação são considerados fontes de pesquisa que contribuem para a compreensão e constituição da trajetória artística de Pedro Weingärtner.

Na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, na data de 3 de outubro de 1888, encontrou-se a seguinte nota:

⁴⁵ As reportagens de jornais que aparecem nesse subcapítulo da dissertação foram trazidas com a intenção de disponibilizá-las como fontes históricas.

⁴⁶ Nos periódicos selecionados, pouco se encontrou referente à São Paulo, tendo, portanto, ficado de fora das análises.

Seguiu hontem (sic) para Roma o já notável pintor Pedro Weingärtner, que ultimamente fez uma brilhante exposição de seus trabalhos na casa Pacheco. Que a sorte lhe sorria, e que continue a orgulhar-nos, honrando na Europa a nossa pátria, é o nosso desejo. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 3 de out. de 1888 s/p).

Essa exaltação da figura do pintor, principalmente apontando o orgulho e o serviço à pátria que ele faz com suas pinturas é recorrente nos jornais, é uma forma de exaltar a inserção do Brasil no mundo artístico-cultural, tanto a nível local, quanto a nível mundial. Já que também são noticiadas as exposições que ele faz no exterior, buscando dar destaque e valorizando a arte brasileira, que pretende inserir-se em um contexto mais amplo. Outro exemplo de celebração de suas pinturas segue nas páginas da *Gazeta de Notícias* do dia 31 de agosto de 1891, onde ele recebe uma coluna inteira em sua homenagem, referente à exposição que acabara de acontecer no Rio de Janeiro:

[...] contemplando a *Bacchanal*, quadro de pequenas dimensões, mas onde se accha tratado em proporções grandiosas um assumpto da mythologia grega, percebe-se que tudo alli é tratado com a mais rigorosa probidade artística. Os modelos foram estudados ao ar livre, do que resultou uma infinidade de tons e reflexos, que a mais alta fantasia de colorista jamais poderia imaginar; todo o estudo do nú, é de uma correccção admirável; não ha no quadro um episódio que não tenha sido tratado com esmero e carinho, e, apesar d'isso, sente-se, de vez em quando, a vergada franca e enérgica do pincel, como que indicando que, até na miniatura, pode haver rasgos francos e grandiosos. [...] A *Bacchanal* é um quadro de primeira ordem, e, pelas suas proporções, uma valiosa jóia, para ornamentar o mais luxuoso salão. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 de ago. de 1891 s/p).

Nesta mesma coluna segue noticiando sobre os quadros *Scena de Ateliêr*, *Scena de Ciúme*, *Debulha* e outros que estavam expostos, sempre enaltecendo a figura de Weingärtner tanto como pintor renomado quanto professor da Academia Nacional de Belas Artes, onde afirma que: "[...] seus quadros denotam que a Escola Nacional de Bellas 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 todas as suas composições". (GAZETA DE NOTÍCIAS, 31 de ago. de 1891 s/p). Afirma também que a exposição já abre com a maioria de seus quadros vendidos, pontuando seu sucesso.

Numa das crônicas sobre arte ainda do jornal *Gazeta de Notícias*, de 1891, mais uma vez Weingärtner é exaltado. Novamente o discurso de orgulho da pátria aparece, além de uma comparação positiva com alguns pintores europeus, como Delacroix.

Para nós, apesar d'isso e talvez por isso, Weingärtner é o artista de mais talento que actualmente possui o Brasil, e que, por uma felicidade rara entre nós, trouxe o seu talento perfeitamente preparado e educado. [...] Para nós, Pedro Weingärtner, com a delicadeza e correção do seu desenho, com o esplendor do seu colorido, com a graça das suas composições e com a sua entoação geral e dominante, baseada na côr preta, é um artista que honra á sua patria (GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 de set. de 1891, s/p).

No dia do encerramento de uma de suas exposições, o jornal *O Paiz*, do Rio de Janeiro, do dia 31 de outubro de 1911, publica a seguinte nota:

[...] Devem ser muito gratos ao infatigável artista o brilhante exito que acaba de conquistar e os merecidos encomios prodigalizados aos seus quadros por todos os visitantes, alguns dos quais tiveram pressa em fazer aquisição dos trabalhos que mais combinavam com a sua estimativa, reconhecendo entretanto a dificuldade da escolha no meio de tantas obras primas. (O PAIZ, 31 de out. de 1911, s/p).

No Rio Grande do Sul, o jornal *Correio do Povo* quase sempre noticiava as pinturas e exposições de Weingärtner. Um pequena nota no dia 4 de julho de 1912, exalta a mostra de uma fotografia de uma tela de Weingärtner: “[...] a julgar pela photographia, que nos foi facilitada por um amigo, a nova tela de Weingärtner é bem mais um attestado de seu, aliás já consagrado, engenho artístico”. (CORREIO DO POVO, 4 de jul. de 1912, s/p). Outra notícia do dia 28 de outubro de 1913 exalta Pedro Weingärtner e ilustra a página do Jornal com uma foto do pintor e com uma imagem da pintura *Tempora Mutantur*, o objetivo da coluna é apresentar uma nova exposição que será dirigida por Weingärtner com o objetivo de fundar uma sociedade ou centro artístico, conforme aponta o jornal.

Athos Damasceno (1971) traz duas informações que saíram na imprensa Porto Alegre sobre Weingärtner. A primeira, publicada pelo *Mercantil*, no dia 25 de abril de 1893, diz que:

Coube-nos ontem a satisfação de visitar o atelier do festejado artista Pedro Weingärtner, considerado uma das glorias do Brasil. De sua viagem pelo interior do estado trouxe impressões para seis quadros que já se acham quase prontos – *Cabana de camponeses Rio-grandenses*, *Uma corrida de cavalos*, *Lavadeiras do Jacuí*, *Paisagem Rio-Grandense*, *Uma cena de Charqueada* e *Atirador de Bodoque à Pedra*. Esses quadros se recomendam já pelo belo efeito de luz, o colorido e a fidelidade com que se acham apanhados, já pelos tipos originais rio-grandenses. *A paisagem e a Corrida de Cavalos* são dois quadros de primeira ordem, dignos de figurar e disputar prêmios nos *Salons* parisienses. É merecedor dos mais

altos encômios o nosso jovem conterrâneo que não deseja repousar sobre os louros conquistados e procura levantar, cada vez mais o nome que granjeou entre as notabilidades européias. (DAMASCENO, 1971, p. 203).

Já, em abril do ano seguinte, em 1894, *A Federação* faz a seguinte observação sobre Weingärtner, e destacando a figura do comprador de um de seus quadros:

Em uma das vitrinas da Drogaria Inglesa, está exposta uma notável obra de arte, uma tela devida ao festejado pincel de Pedro Weingärtner, o ilustre artista rio-grandense. É cópia natural. Representa uma sala e o gabinete da casa de residência do senhor Carlos Tomaz Pinto, cuja família aí vem retratada também. Os mínimos detalhes do quadro de Weingärtner é uma perfeição reveladora de um talento de eleição aliado a uma educação artística aprimorada. A luz do dia, que penetra pela janela do gabinete e se cõa por uma cortina de renda, é de um efeito bellissimo. A êsmo, atirado sôbre, os jornais do dia que descançam sobre uma cadeira, vê-se um chapéu de menino. Esse objeto, em seu abandono, está magistralmente copiado. As holeografias que ornã a sala aparecem finalmente reproduzidas, e dentre elas algumas são vistas refletidas pelos espelhos. Enfim teríamos que dar a longas proporções a esta notícia, se houvéssemos dentrar em uma apreciação circunstanciada de todas as minúcias que opulentam a obra do nosso operoso e já célebre co-estaduano. O senhor Carlos Pinto pode gabar-se de haver feito a aquisição de uma obra e arte de súbita valia, produzida por um pintor nacional. (DAMASCENO, 1971, p. 204).

Ainda no texto de Demasceno seguem duas reportagens retiradas do jornal *Correio do Povo*, onde, conforme as notícias anteriores apresentadas, o pintor Pedro Weingärtner é bastante ovacionado e celebrado, sempre o destacando como um honrado conterrâneo do Sul e como uma promessa de talento. Ainda demonstram o orgulho que o pintor causa ao Estado ao ser destaque tanto nacional, como internacional, nas exposições dos *salons* europeus:

Estamos informados de que grandes amigos e admiradores do talento artístico de nosso laureado patrício Pedro Weingärtner lembraram aos seus dignos irmãos organizarem um como que concurso à aquisição das admiráveis telas no Preço Fixo. [...] É certo, parece-nos ao menos, que lisonjearia melhor a legítima vaidade de Weingärtner saber em Roma onde atualmente, se acha que seus belos quadros que, por deferência tão honrosa para nós, destinou a sua terra natal, fossem cobiçados sofregamente por quem, possuindo pecúlios copiosos, julgasse até uma fortuna a posse dessas magníficas obras de arte. (DAMASCENO, 1971, p. 205).

Em setembro de 1987, no jornal *Correio do Povo*, o segundo relato sobre Weingärtner:

A um de nossos repórteres foram mostradas fotografias de admiráveis telas que estão fazendo sucesso em Roma, do nosso laureado patricio Pedro Weingärtner, sendo provável que em breve o público tenha oportunidade de apreciá-las. Há dias damos notícias do acolhimento honrosíssimo que dá crítica de Paris recebeu o último quadro exposto do *salon* daquela capital – *A rinha* – da autoria do notável pintor rio-grandense. Adiantamos agora que essa admirável tela, que conseguiu logo vários pretendentes, entre os quais o Dr. Regis de Oliveira, nosso embaixador na Itália, vai ser exposta no *salon* de Londres, a pedido da respectiva comissão diretora. Esse fato é prova eloquente do renome em que goza na Europa Pedro Weingärtner, pois é usual entre os *salons* nas grandes capitais a permuta provisória de telas que causam maior admiração. (DAMASCENO, 1971, p. 207).

Um outro aspecto da vida de Weingärtner que pouco sabemos destaca-se através de uma notícia transcrita do *Correio do Povo*, do dia 8 de julho de 1914, que traz uma pequena nota:

Na vitrina da casa Voelcker estão expostos dois bellos quadros do illustre pintor Pedro Weingärtner: “*Paisagem Portuguesa*” e “*Forno de Aldeia*”. O primeiro já foi adquirido, o segundo porém está á venda pelo preço de 1:500\$000 destinando o pintor Weingärtner 10% dessa quantia caso venda o quadro, á um dos institutos de beneficiência desta capital.

É relevante pensar a partir dessa notícia uma faceta de Weingärtner que antes não conhecíamos. O pintor destinaria parte de seu lucro para ajudar Institutos brasileiros de caridade. Alguns questionamentos surgem: seria uma forma de manter as boas relações com o Brasil? Ou seria apenas o desejo de fazer caridade? Ou ainda seria uma forma de agradar as elites e manter-se em destaque nos jornais? Dado o contexto e o pouco que sabemos sobre o pintor tendemos a acreditar que a caridade era uma forma de manter-se na mídia local e elevar seu *status* frente a alta sociedade gaúcha. Ao tratar as elites da Beneficência Portuguesa, Chaves (2013, p. 3) observa que:

As relações de poder perpassam as ações de caridade estabelecidas e pré-estabelecidas. As relações políticas e sociais que as Instituições estudadas mantêm com outras entidades locais (Câmara Legislativas, Intendências e partidos políticos) na maioria das vezes se desenvolviam a partir da caridade, indicando peças chave de um tecido de estratégias políticas de alternância de exercício de poder. Isto significa que, muitas vezes, a

concessão de favores pode indicar relações de dependência, ou mesmo de reconhecimento e retribuição.

Nesse sentido, é possível que Weingärtner venha a se enquadrar em uma dessas perspectivas, como por exemplo, a busca por reconhecimento e uma possível retribuição, seja através do *status* ou da venda de seus quadros. O que de fato podemos inferir é que essa faceta, até então desconhecida do pintor: a da caridade, tenha um pano de fundo político e de articulações sociais.

No mesmo ano, em 29 de abril de 1914, o *Correio do Povo*, traz a seguinte notícia:

Em um gabinete de sua residência o illustre pintor rio-grandense Pedro Weingärtner organizou uma exposição para a imprensa e para os amigos, de 16 telas de várias dimensões, que executou estes ultimos mezes, na Barra do Ribeiro. As telas são todas de paisagens daquela localidade, muitas das quaes reproduzindo trechos da margem do Guahyba e do Ribeiro. Excusado é dizer que Pedro Weingärtner mantém nesses novos trabalhos os seus créditos de pintor consagrado, sendo digno de apreço especial um aspecto das nossas campinas, intermináveis. Num dos quadros, uma larga estrada sulca a perder de vista. Do primeiro para o segundo plano, um carro de bois avança enchendo de vida toda a amplidão da campina. Os novos trabalhos de Weingärtner têm agradado immensamente a todas as pessoas que os têm visto. (CORREIO DO POVO, 29 de abr. de 1914).

Em trecho desta notícia podemos ponderar algo que também buscamos compreender nesta pesquisa: Em que medida as pinturas de Weingärtner possuem um vínculo com a realidade? Seriam aqueles espaços, situações e pessoas pintadas elementos que realmente existiram? Locais onde o próprio pintor andou? Ao que parece, sim, pois lendo a notícia de que Weingärtner de fato reproduzia cenas muito próximas da realidade, nesse trecho fica notório que se trata de um local que o pintor esteve e observou, retratando-o de forma muito próxima ao real: “As telas são todas de paisagens daquela localidade, muitas das quaes reproduzindo trechos da margem do Guahyba e do Ribeiro”. (CORREIO DO POVO, 29 de abr. de 1914).

Já no dia 18 de setembro de 2013, o jornal *Correio do Povo* traz a seguinte notícia:

No pavimento superior da casa Luiz Voelcker & C., á rua dos Andradas, foi, hontem, installada annunciada exposição de quadros do illustre pintor patricio Pedro Weingärtner. A colleção exposata consta com 33 telas, conforme já publicamos, e quasi todas de paisagens do nosso Estado. Os quadros de paisagens rio-grandense foram executados nos ultimos 5 mezes, depois do regresso, da Europa, de Pedro Weingärtner, parece que

não erramos, afirmando que a actual exposição deste pintor é a melhor, no genero das paisagens, que elle tem efectuado nesta capital. Os 33 quadros expostos são, realmente, magníficos, impressionando ainda mais pela variedade dos assuntos escolhidos. A exposição foi, hontem, grandemente visitada, principalmente por famílias que lá se demoraram muito tempo, apreciando as brilhantes telas do ilustre pintor.

Outra notícia do jornal *Correio do Povo* em 1900 aponta novamente o prestígio e apreço que Weingärtner possuía no Brasil:

Encontra-se de novo entre nós o insigne pintor rio-grandense Pedro Weingärtner que volta da Itália, a repousar do trabalho junto da família, na terra que se orgulha de tê-lo como filho. O nosso patricio, que descende de uma família de modestos artistas, tem sabido honrar no Velho Mundo o nome brasileiro e dar lustre a seu estado natal. Ao mérito indiscutível de artista exímio, considerado por muitos como o primeiro pintor brasileiro, Weingärtner junta a glória de se haver feito por si, iniciando sua carreira desajudado da fortuna, sem proteção estranha e não confiando mais que no próprio esforço, alentado por uma grande força de vontade.

É relevante atentar que até este momento não foram encontradas críticas negativas no Brasil sobre as pinturas de Weingärtner, devendo destacar o fato de que se elas existiam não eram divulgadas nas mídias. As notícias encontradas, pelo contrário, buscavam celebrar Weingärtner, principalmente, numa tentativa de vincular sua imagem de sucesso ao país, já que o “famoso e talentoso filho da casa” seria um absoluto sucesso nacional e internacional, “enchendo sua nação de orgulho”.⁴⁷ Nesse sentido, busca-se apontar que um dos prováveis motivos dessa omissão de críticas negativas – inclusive de comparações com outros pintores europeus, que se dedicavam às correntes artísticas que estavam apontando na Europa –, seja devido à funcionalidade do pintor para o Estado e para o país. Pela imprensa notamos que Weingärtner tinha a função de mostrar o talento e o progresso nacional. Para isso, seria necessário enaltecer sua imagem nos veículos de comunicação, principalmente nos quadros que se tratavam do retrato dos costumes da terra natal, engrandecendo a cultura e os personagens que compunham tal cenário. Em função disso, pouco se encontra sobre as falhas, sejam técnicas ou estilísticas de suas pinturas. Ainda torna-se importante esclarecer que não foi uma proposta deste trabalho levantar a crítica

⁴⁷ Os adjetivos dessa frase foram retirados de notícias que encontramos nas críticas dos jornais. Além disso, a biografia de Guido (1956) sobre o pintor também segue essa mesma linha de raciocínio. Embora a biografia obedeça ao seu tempo, Guido pouco ou nada criticou Weingärtner, ao contrário, exalta sua figura tal qual os jornais aqui analisados.

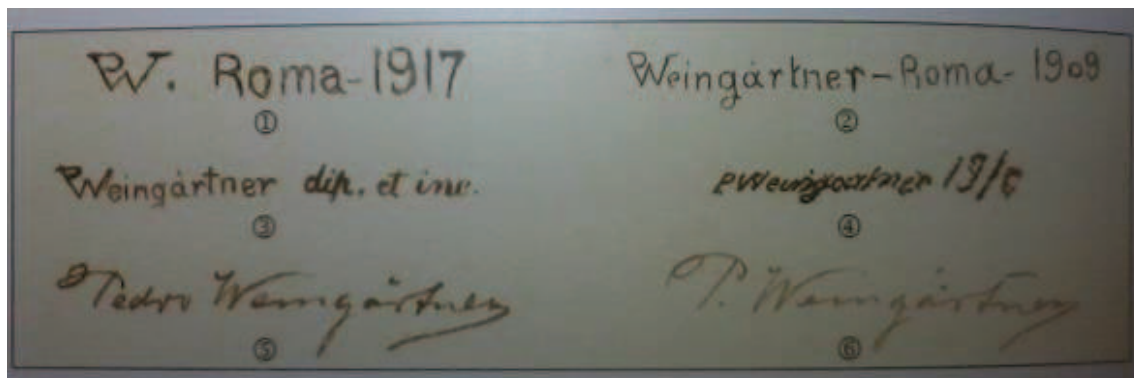
nos jornais estrangeiros⁴⁸, quando das exposições de Weingärtner na Europa. Sendo, portanto, possível encontrar em jornais europeus prováveis críticas de cunho diferenciado das encontradas nos periódicos brasileiros.

No capítulo que segue serão apresentadas as telas que abordam a imagem do imigrante alemão, com exceção das três pinturas que tratam, possivelmente, do imigrante italiano. Objetiva-se, assim, identificar a forma que estes grupos estão representados por Weingärtner e a identidade que o pintor buscou construir através de suas obras.

⁴⁸ Esses jornais europeus não foram analisados em função da dificuldade de localizá-los e de ter acesso a essas fontes, que se encontram em arquivos e acervos fora do Brasil. Além disso, outra dificuldade teria sido a tradução dos periódicos para complementação da pesquisa.

3. REPRESENTAÇÃO DO IMIGRANTE EUROPEU NAS PINTURAS DE WEINGÄRTNER

Figura 9 - *Tipos de Assinaturas de Pedro Weingärtner*



Fonte: CATÁLOGO de Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Tipos de Assinaturas de Pedro Weingärtner.*

Identidade... A complexa tarefa de compreender a identidade do imigrante alemão nos pinturas de Weingärtner tem como fio condutor a própria biografia do pintor. Na imagem acima, um apanhado de assinaturas de Weingärtner encontradas em diversas de suas obras ao longo dos anos trazem à luz alguns questionamentos – muito mais pela importância de pensar quem era o homem por trás dos pincéis, e quais as suas intenções ao pintar determinada obra –, do que a preocupação com os tipos de assinaturas registradas⁴⁹. Identidade e representação serão objetos de estudos das pinturas aqui analisadas ao longo deste capítulo.

Quanto da própria história de Weingärtner não encontramos nas telas e expressões de seus personagens? Como elas foram construídas se não partindo do conhecimento, da memória e da vivência do autor? Possivelmente ao pintar suas telas o artista expressou pelos pincéis parte de suas vivências e experiências. Nesse caso, o lugar em comum das telas de Weingärtner incide partindo sempre da sua própria vida, de sua forma de vivenciar e sentir o mundo. Ainda que se trate de ficção, suas obras representam uma identidade para o imigrante alemão que esta dissertação busca investigar.

⁴⁹ Essa imagem é parte de um apanhado de assinaturas de Weingärtner que foram analisadas por Anico Herskovitz ao trabalhar as gravuras do pintor no catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Herskovitz afirma que assinar e numerar pinturas e gravuras é uma prática recente da metade do século XX oriunda da valorização da arte e do florescimento do mercado artístico. (Herskovitz, 2009, p. 223). No caso das assinaturas apresentadas no início do capítulo, seriam uma forma de registro da identidade do seu executor, por isso essa imagem foi selecionada.

O processo de imigração no Rio Grande do Sul ocorreu de forma que os imigrados contribuíram para a construção de uma identidade rio-grandense. No entanto, o processo não foi simples, também foi necessário a eles a construção de uma nova identidade, uma vez que no momento em que decidiram entrar no navio que os traria ao Brasil uma parte de sua cultura, seus hábitos e seus modo de vida foram deixados para trás, e um novo começo – agora no Novo Mundo – os obriga a (re)construir uma identidade nova. Nela percebem-se as mesclas entre a cultura trazida da Alemanha, a cultura brasileira e aquela nova que foi sendo, aos poucos, constituída e adaptada pelos novos habitantes. Ao retratar os temas regionais em sua pintura torna-se evidente a construção de uma identidade para o imigrante alemão diferente do tipo social aqui encontrado, como o gaúcho ou o negro. Nas telas, o imigrante é o dono da terra, o trabalhador, o construtor da cidade, o dono do baile. Nesse caso, a família Weingärtner enquadra-se neste perfil, pois vindos da Alemanha tiveram que (re)construir sua própria identidade no Novo Mundo. Criam os filhos entre essa mescla cultural, buscando preservar sua cultura e adaptando-se ao novo meio, e as novas culturas absorvidas e apropriadas no Brasil. Tanto que Pedro Weingärtner, pintor brasileiro, possui uma identidade difícil de mapear, já que mora no Brasil, mas opta por uma vida na Europa, e uma vez lá não exita em retornar ao Brasil sempre que possível, e escolhe uma noiva brasileira para começar uma família, aliás, brasileira e de origem alemã, assim como o próprio pintor. A complexidade de entender a identidade do imigrante alemão produzido pelas pinceladas de Weingärtner é concomitante com a dificuldade de traçar uma identidade para o próprio pintor-viajante e transitante entre dois mundos distintos: Brasil e Europa.

Nesse sentido, busca-se apontar as dificuldades iniciais de conceituar o que se entende por identidade nessa pesquisa, ainda mais que a identidade que buscamos exprimir das telas deve ser observada a partir de um contexto social, cultural, político e econômico do final do século XIX e início do XX. Partindo ainda de uma leitura onde os imigrantes das telas de Weingärtner perpassam pelo próprio pintor e pela sua própria identidade, que igualmente se apresenta como complexa de demonstrar, principalmente porque não temos diários íntimos e cartas, ou ainda depoimentos de familiares e amigos que colaborem para a construção de uma adequada biografia. Enfim, tem-se nesse capítulo o desafio de entender a identidade e a representação do imigrante alemão nas telas de Weingärtner partindo da análise das suas pinturas e da sua própria biografia, e de seu contexto de vida. Seyferth (1994) trata a identidade étnica como sendo formada separadamente da brasileira:

Essa duplicidade da noção de pátria inclui os dois princípios que regem a identidade étnica: uma pequena pátria alemã no Brasil (as regiões de colonização alemã) construída pelo esforço coletivo dos pioneiros, e a pátria brasileira, que remete à cidadania referenciada pelo direito de solo. Significativamente, ao final do século XIX algumas publicações passaram a empregar um termo alternativo para essa espécie nova de germanidade - *Deutchbrasilianetum*, apontando para a distintividade tanto em relação aos cidadãos da Alemanha como em relação aos brasileiros; uma distintividade claramente associada à experiência da colonização. (SEYFERTH, 1994, p. 7).

Essa via dupla de identidade étnica que por ora mantém os traços culturais vindos da Alemanha no Brasil, e por ora é manifestada através da afirmação da identidade brasileira, que está fortemente vinculada à posse de terra, é uma das possibilidades de leitura de diversas telas de Weingärtner, pois representa o colono tanto vinculado à terra brasileira, como também evidencia os costumes da Alemanha, como por exemplo, nas telas *Tempora Mutantur* e *Chegou Tarde* (respectivamente Figuras 10 e 17). Nesse sentido, a identidade étnica compreendida por meio de uma dupla concepção também pode ser observada conforme Maltzahn (2011, p. 66):

A noção de germanidade trazida para o contexto brasileiro afirmaria uma dupla identidade, isto é, de um lado, o pertencimento à nação alemã, compreendida como entidade étnica, cultural e lingüística; de outro lado, o pertencimento à pátria e ao Estado brasileiro, compreendido como entidade territorial e política, assim como à colônia alemã enquanto comunidade étnica.

Athur Blasio Rambo ao discutir a identidade étnica parte da mesma ideia de duplo sentido, uma vez que embora o imigrante alemão seja cidadão brasileiro na plenitude de suas funções (responsabilidades e deveres desta condição) também: “[...] ao mesmo tempo continua falando alemão ou algum dialeto e continua, principalmente, agarrado às suas tradições”. (RAMBO, 2003, p. 81).

Maltzahn percebe uma busca por pares ao tratar a identidade étnica, pois a identidade estaria fortemente ligada a ideia de pertencimento à determinada comunidade ou grupo:

A comunidade étnica teuto-brasileira formalizada é então caracterizada por um conjunto de elementos concretos e marcada pela seleção de traços culturais que materializam a noção de *Deutschtum* (germanidade), estabelecem a fronteira étnica e buscam identificar as pessoas que a integram, isto é, o pertencimento do teuto-brasileiro ao grupo desta comunidade e não a ‘outro grupo’. (MALTZAHN, 2011, p. 69).

Outro conceito que se pretende desenvolver ao longo desta pesquisa vinculando-a à análise das imagens, seria a representação. Pesavento (2006) ao escrever sobre a representação, discorre sobre a importância da interdisciplinaridade para os estudos, principalmente da cultura, atentando ainda para o lugar da história ao problematizar o passado:

Estudos sobre a cultura, são, pois, complexos e por si só, induzem a uma postura, de certa forma, inter ou transdisciplinar. O diálogo, sempre enriquecedor para as partes, dá-se, por exemplo, como nesta vizinhança com a Antropologia Cultural, como foi anunciado, ou ainda com a Literatura, a Arte, o Urbanismo, a Cartografia, a Psicanálise e outros tantos domínios da apreensão sensível e científica do mundo. Trabalhar com cultura é estar atento às diferentes falas e formas de dizer a realidade, mas sem jamais perder a sua identidade: é do ‘lugar’ da História que se colocam as questões e se formulam as perguntas dirigidas ao passado. Se uma hierarquia existe entre as diferentes falas e formas de conhecer o mundo, ela é aquela ditada desde o local da construção do problema que indaga sobre a realidade. (PESAVENTO, 2006, p. 46).

É nesse sentido que esta pesquisa pretende trabalhar a imagem do imigrante alemão nas telas de Weingärtner. Suas pinturas são locais onde guardam uma memória que representa um determinado grupo social, dentro da perspectiva da história cultural, e sob o olhar da formação de uma identidade étnica que possibilite – através da análise dessas fontes – contar um pouco da história de imigração no Sul do país.

A imigração alemã no Brasil esteve fortemente vinculada ao processo de colonização baseado na pequena propriedade. Os imigrantes alemães foram direcionados, em sua maioria, para colônias agrícolas no Rio Grande do Sul, Santa Catarina⁵⁰ e Paraná⁵¹. Essa concentração de imigrantes no Sul do país ocorreu por uma série de fatores, tais como: a imagem negativa associada às outras áreas do país, que informava o descontentamento dos imigrantes⁵², principalmente os que iam trabalhar nas fazendas de café. Outro fator foi o discurso científico do século XIX, que considerava a região Norte⁵³ imprópria para a colonização dos Europeus, fato que levou a maior concentração de imigrantes para o Sul. Contudo, destaca-se também a questão territorial, uma vez que as fronteiras do Rio Grande

⁵⁰ Ressaltando que, em Santa Catarina, as telas que abordam a formação de Nova Veneza possivelmente se refiram ao imigrante italiano.

⁵¹ Apesar de ter ocorrido imigração alemã em outros Estados como: Espírito Santo, na década de 1870, além de Minas Gerais, Rio de Janeiro e Bahia.

⁵² A Revolta dos colonos em Ibiacaba e primeira experiência negativa de colonato em São Paulo. Também estava associada a essa imagem negativa, a questão do Brasil ser um país escravista. Esses elementos geraram a proibição da imigração para o Brasil, por parte da Prússia. (SEYFERTH, 2012, p. 2).

⁵³ Refere-se ao Nordeste brasileiro. Essa ideia foi aceita por parte da elite brasileira.

do Sul ainda eram um ponto nevrálgico desde a Independência do Brasil. As grandes quantidades de terras sem ocupação⁵⁴ contribuíram também para o incentivo à imigração no Sul. A questão do trabalho colaborou para influenciar esse processo, pois os grandes latifundiários de São Paulo queriam trabalhadores rurais para os cafezais, já o projeto de imigração do Sul visava à vinda de famílias camponesas europeias capazes de praticar uma agricultura racional de base familiar. (SEYFERTH, 1994, p. 11 - 12).

A primeira metade do século XIX marca o início da colonização alemã no Rio Grande do Sul. O fluxo imigratório ocorreu por entradas, em parte, regulares nos anos de 1850 a 1919⁵⁵. Antes desse período se apresentou um tanto irregular. (SEYFERTH, 1994, p. 12). O estabelecimento dos primeiros imigrantes no Sul, dentro dessa perspectiva, favoreceu ao Estado o processo de produção e as relações de trabalhos implementados nas colônias. Dessa forma, os imigrantes europeus foram importantes para a organização de novas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais.

Frente a esse contexto, na tela analisada a seguir, *Tempora Mutantur*, de 1898, Weingärtner apresenta um imigrante trabalhador em um cenário rural, onde se percebe claramente a intenção de representar uma identidade do imigrante vinculado à terra, e de forma que enobrecesse a figura desse tipo social.

⁵⁴ Esses grandes vazios demográficos no Sul, na verdade, apresentavam povoamento indígena e de posseiros caboclos, porém esperava-se um preenchimento dessas localidades com imigrantes vindos da civilização “racional”. (SEYFERTH, 2012, p. 2).

⁵⁵ Ocorreu um grande aumento na década de 1920 em função das dificuldades oriundas do período Pós-Guerra na Alemanha.

4.6 *Tempora Mutantur* (1898)

Tempora Mutantur ou *Os Tempos Mudam*, datada de 1898, possivelmente é uma das pinturas mais famosas de Weingärtner, ou ao menos, um dos mais reconhecidos de seus trabalhos. Essa pintura pode ser explorada partindo de dois caminhos. O primeiro refere-se aos personagens da obra, o casal, pois, estariam vivenciando o que parece ser exatamente o que o título da obra remete. Após perder seus bens na Europa a dupla teria vindo recomeçar a vida no Brasil: os tempos mudaram para os personagens dessa narrativa pictórica. Mas, pode também seguir outro caminho que será explorado no quarto capítulo desta dissertação, onde a paisagem natural e sua relação com o homem serão analisadas dentro de um processo de transformações, que carregam um discurso que visa justificar qualquer que seja a situação em prol da *civilização*, onde a natureza vai dando lugar às primeiras vilas e colônias. Partindo desta perspectiva, os tempos mudam também, o progresso e a civilização europeia “vêm chegando”, conforme o desejo político da segunda metade do século XIX que não tem a intenção de ocupar a mão de obra escrava, vista como desqualificada e incapaz, mas que buscava por meio do branqueamento da sociedade⁵⁶ a solução para trazer o progresso. Nesse sentido, os tempos mudam de qualquer forma, seja referente à sociedade em si, ou ainda de forma pessoal para o casal de colonos.

⁵⁶ Sobre a questão do branqueamento, ver mais em: VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002; PORTO, Aurélio. *O trabalho alemão no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Estabelecimento Gráfico Santa Terezinha, 1934; OBERACKER JUNIOR, Carlos Henrique. *A contribuição teuta à formação da nação brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985. v.1 e 2.

Figura 10 - *Tempora Mutantur*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.

Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

A figura 10 apresenta um tom melodramático e romantizado da cena dos imigrantes. A tela foi feita no final do século XIX, quando estava em voga na Europa a corrente realista. A representação dos imigrantes, desprovido de otimismo e heroicidade, também reflete a tendência artística do período e do local onde Weingärtner morava, e pintou esse quadro: a Europa. Sobre essa tela, Bohns (2008, s/p) afirma:

Datada de 1898, e fundindo pintura de paisagem com pintura de gênero, a tela *Tempora Mutantur* apresenta alto nível de realismo, tendo sido executada no ateliê do artista em Roma, a partir de anotações tomadas em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, e pode ser interpretada sob o ponto de vista político. Afinal, o pintor não elegeu nenhum assunto grandioso, que colocasse em relevo fatos marcantes da história brasileira recente, pelo viés de personagens destacados. Ao contrário, optou por retratar uma cena de trabalhadores do campo, como estavam fazendo, na mesma época, muitos pintores realistas europeus. (BOHNS, 2008, s/p).

Weingärtner ao retratar o Sul do país e as suas paisagens elegeu temas onde seus motivos são quase sempre a vida simples do campo, os tropeiros, os campos sulistas, os gaúchos, os imigrantes, as festas⁵⁷. O pintor gostava de produzir esse tipo de cena, aliás, ao que tudo indica eram momentos que ele mesmo vivenciava, presenciava de alguma forma, e depois reproduzia - quer sejam pelas fotos ou por esboços que antecediam a elaboração das pinturas, como parece ter sido o caso de *Tempora Mutantur*.

Sendo pintado em meio ao desenvolvimento do realismo esse quadro teria tido sua inspiração na pintura *O Ângelus*, de Millet (Figura 7). Em ambas as telas (Figura 7 e Figura 10) notamos a expressividade da corrente realista que tem por dogma retratar temas sociais, a vida cotidiana, os trabalhadores do campo, colhedores de batatas, enfim, buscava representar de alguma forma a realidade da população mais pobre da sociedade francesa. Tinham a intenção de trazer temas que fomentassem uma discussão social e política na sociedade, retratando essas temáticas da forma mais objetiva possível. (BARROS; ZANNONI, 2012). Sobre o realismo: “[...] Restam o realismo e o naturalismo como instrumentos de denúncia contra os problemas sociais da França no século XIX”. (BARROS; ZANNONI, 2012, p. 24).

Nas duas pinturas citadas o trabalhador rural tem algo em comum. Em um primeiro olhar, sem análises e preocupações metodológicas, as telas passam ao espectador uma cena que comove, onde o colono⁵⁸ e o trabalhador rural estão abatidos e cansados após o trabalho pesado na terra. É possível notar nas pinturas a terra arada para o plantio, o que configura o trabalhador rural como protagonista dos temas referentes à agricultura. Millet apresenta o que parece ser um humilde casal de colonos colhendo batatas da plantação. Weingärtner apresenta esse processo ainda no início, onde o casal de colonos está arando a terra para a futura plantação do alimento. Outra diferença entre as pinturas seria a origem

⁵⁷ Exceto em pinturas encomendadas, como no caso da pintura de Júlio de Castilhos, de 1905.

⁵⁸ O termo colono empregado nessa dissertação, segue no sentido que buscamos, ao tratar o trabalhador e pequeno proprietário rural. Ainda que o termo possa seguir duas conotações: “Nas regiões cafeeiras, o termo colono determinava o *trabalhador dependente*, aquele que trabalhava em benefício do outro e como substituto da mão-de-obra escrava, a *colônia*, constituía a concentração de moradia de assalariados ou parceiros em uma fazenda. Nas regiões que se beneficiaram do projeto de colonização para seu desenvolvimento, ser colono significava *pequeno proprietário*, um lavrador independente que trabalhava em benefício próprio e a *colônia* constituía o agrupamento dessas moradias agrícolas. Tal diferença devia-se à especificidade do papel que o imigrante exerceria ao chegar ao Brasil: substituir o braço escravo na lavoura de café ou desenvolver outras regiões do Império introduzindo novas técnicas de cultivo e de trabalho, modernizando a produção agrícola. Os núcleos coloniais desenvolveriam o país, criariam condições para o fortalecimento da produção gerando produtores (pequenos proprietários), consumidores e constituiriam um mercado de mão-de-obra livre”. (REIS; ANDRADE, s/d, p. 4).

social dos personagens, pois Millet investiu no anonimato, na simplicidade de personagens humildes ou pobres. Weingärtner elaborou sua pintura de modo a esclarecer que os imigrantes já foram de um nível social diferente. Ele pintou as vestes, tanto no homem quanto na mulher, de forma mais elegante, além disso, os personagens expressam um certo desgosto, pois a mulher olha as mãos delicadas, de quem nunca trabalhara com enxada na vida, sendo transformadas pelos calos do labor no campo.

A expressão do homem, que veste calça de uniforme militar⁵⁹, parece ser de alguém bastante cansado. Teria trabalhado exaustivamente o dia todo, uma vez que se percebe ser fim de tarde, e isso remete à um ar mais cansado ainda para o casal, que provavelmente teria passado o dia trabalhando e abrindo “sulcos” na terra para a plantação. Observa-se, novamente, que a mulher analisa em suas mãos os calos dos primeiros dias de trabalho de sua vida, mãos que antes, aparentemente, nunca haviam executado nenhuma atividade que exigisse esse tipo de força física. O detalhismo presente na obra – marca de trabalho do pintor – torna-se evidente pelas particularidades dos dois personagens da pintura, visíveis nas roupas, e também nos chama a atenção os aspectos mais pequenos da representação, como a aliança no dedo da mulher e as marcas de expressão no rosto do homem.

Já a roupa do casal se destaca: a calça do personagem masculino é de uniforme militar demonstrando que ele provavelmente teria servido a algum exército da Europa antes de vir para o Sul; e pelas vestes da mulher, que igualmente se diferenciava e aparentava ser mais fina do que as das mulheres locais. No entanto, não podemos desprezar que as vestimentas eram códigos de identificação de classe social. Esse fato fica fundamentalmente marcado na pintura *Kerb*, e aqui também surge, pois é notável a roupa dos personagens, principalmente quando comparada a outros tipos de roupas mais usuais do período. Esses elementos abrem precedentes para diversos questionamentos que se podem imaginar da trajetória do casal, e igualmente difere-se, ao menos nesse sentido, das pinturas de Millet.

⁵⁹ A observação sobre a calça militar do homem está presente em Tarasantchi, 2009, p 87.

Figura 11 - *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

Figura 12 - *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

O cenário desta tela é um ambiente agreste de paisagem do Sul do Brasil, numa zona serrana de colonização. Esta pintura, antes de tudo, representa o início da colonização alemã no Rio Grande do Sul. Mostra um momento de descanso ao cair da tarde. O rosado do céu evidencia o final do dia de pesados trabalho braçal visível pela terra remexida onde foram abertos sulcos para plantar as sementes. No segundo plano é possível observar os troncos cortados e caídos no chão que demonstram parte do esforço físico feito pelo casal ao longo do dia. Weingärtner buscou deixar claro nessa pintura a importância do colono na agricultura do Rio Grande do Sul. O imigrante aparece como pioneiro do processo de colonização, evidente pela terra sendo arada, os galhos caídos no chão marcando o primeiro desmatamento desse local, e as casas simples ao fundo da tela. Guido, embora trate da pintura em tom romantizado, descreve sobre o processo de colonização observado na tela *Tempora Mutantur*:

Os troncos abatidos da derrubada no segundo plano, ali estão a testemunhar o tamanho do esforço já feito por aquelas duas criaturas que vieram de longe, para uma região selvagem ainda, mas onde se propuseram começar nova vida e construir novo destino. A fumaça que sobe, ao longe, contra a encosta do morro; a mata ao fundo sobre a qual parece ter descido, com as sombras, a quietude melancólica do entardecer; as árvores que ainda ficaram de pé, junto à aguada, entre as suas companheiras que tombaram aos golpes do machado implacável. (GUIDO, 1956, p. 91).

A ótica de Weingärtner não deixa dúvidas: é o embate do homem com a natureza. Ressaltou-se o esforço físico necessário para a preparação da terra, enfatizando que aquele início de plantação e que a agricultura viriam a ser parte importante da economia do Estado. Representa a luta do homem em meio a natureza em busca da sua sobrevivência, e demarca a natureza como um recurso abundante nas terras brasileiras. Conforme Tarasantchi (2009, p. 87): “É o testemunho de uma derrubada para iniciar o plantio do novo colono”.

Rosene Neumann (2009) ao tratar o processo de colonização focalizando a agricultura praticada pelos colonos, traz alguns questionamentos pertinentes sobre o tipo de trabalho rural executado, argumentando sobre o atraso e falta de modernização que os colonos trouxeram ao país ainda no século XIX:

[...] os colonos continuam cultivando como seus antepassados aprenderam dos primeiros ocupantes. Deles receberam também o nome

dessa prática, a Roça (de que tiraram o verbo ‘rosen’, preparar a terra dessa maneira) e os de suas diversas operações. Atribui a esse sistema de produção encerrada no ciclo derrubada-queimada-plantação-capoeira, o qual recomeçava regularmente em cada roça, tendo como resultado uma situação catastrófica, a definição, que lhe parecia mais apropriada, de ‘agricultura temporária e periódica da queimada’. [...] as queimadas, calcinando o solo, foi uma das principais razões do empobrecimento dos colonos. Assim, a expansão da frente agrícola no Rio Grande do Sul foi ‘uma onda que rebenta, mas deixa atrás de si uma economia em ruína’. Afinal, a crítica recaía sobre o fato dos imigrantes alemães não terem modernizado a agricultura brasileira, da forma como se esperava, adotando os mesmos métodos de produção dos caboclos, o que, aos olhos europeus, significava um retrocesso. (NEUMANN, 2009, p. 508).

Esse discurso está presente na figura 10, pois notamos os instrumentos rudimentares do casal. O homem segura uma enxada nas mãos e está sentado em um carrinho de madeira. Na imagem feminina podemos apenas ver o cabo de madeira do instrumento, mas possivelmente trata-se de uma outra enxada. Esse tipo de material utilizado pelo casal pode ser uma das causas do excessivo cansaço que expressam. Além disso, em outra tela, *Vida Nova* (Figura 25), poderá ser visto parte da terra queimada demarcando o ciclo do processo de plantação feito pelos colonos.

As informações que possuímos sobre a tela ficam a crédito de Angelo Guido, que ao manusear a documentação do pintor teria encontrado um importante relato sobre a pintura *Tempora Mutantur*, em uma carta que o pintor teria enviado a um amigo relatando o seguinte:

Weingärtner ao pintar *Tempora Mutantur* quis contar uma história que ele mesmo relata deste modo na carta a um amigo: ‘Este 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 caíram no caminho e lá se foram água a baixo e ficaram reduzidos ao que vi’. [...] Lembra-te do...? Eu quis fazer um tipo igual, que, não encontrando ocupação, foi obrigado a retirar-se para uma colônia, e esta é a cena que reproduzi no quadro, o primeiro dia de trabalho, a pobre mulher vendo as mãos que foram belas e alvas, hoje queimadas pelo sol e calejadas pelo primeiro dia de labor. (GUIDO, 1956, p. 92 - 93).

Outro olhar sobre a tela *Tempora Mutantur* é possibilitado através deste relato de Weingärtner, tornando pertinente pensar em uma outra forma de interpretação – de cunho mais pessoal para o pintor. Conforme é relatado na carta, deixa transparecer que o tipo

representado seria um conhecido que perdeu tudo, ficando subentendido ser um desafeto do pintor. Ainda poderia ser uma espécie de “vingança” de Weingärtner contra os personagens que ele retratou, uma vez que os mesmos teriam existido e, provavelmente, convivido com o artista. Sendo possível entender o relato da carta como uma crítica de Weingärtner a esses imigrantes, que apostam em jogos e perdem suas fortunas tendo que buscar trabalho na América. Ou seja, “os tempos mudaram”.

Guido escreve que esse homem teria perdido seu dinheiro no jogo, entre outros acontecimentos que impulsionaram sua vinda para o Novo Mundo. Em função desse certo realismo impregnado na pintura – tanto vindo da inspiração da história, conforme o próprio pintor afirmou, quanto da técnica de pintura que é marcada pelo detalhismo e expressão –, é possível pontuar aspectos da formação social do Estado em referência à imigração e à colonização. O cenário aponta elementos representativos da cultura dos imigrantes, como as casas ao fundo que apresentam as primeiras ocupações, bastante simples, em que os recém chegados imigrantes habitavam. Nota-se, inclusive, a fumaça saindo da chaminé das moradias mostrando que as habitações estavam ativas com residentes.

O desmatamento aparece como funcional para a ocupação do território e construções. O cenário é um elemento importante para a interpretação dos costumes e representações do Rio Grande do Sul. Fato esse que, quando relacionado à questão de Pedro Weingärtner usar de repetições de elementos no que concerne às paisagens, percebe-se que ele provavelmente adotou de um primeiro esboço na obra *Derrubada*⁶⁰ para depois aproveitar os elementos que pudesse na tela *Tempora Mutantur*, elementos esses que serão aprofundados no capítulo subsequente. As derrubadas, as queimadas e os primeiros ranchos dos colonos foram feitos por Weingärtner e aproveitados para outras telas. (GUIDO,1956, p. 91).

A utilização de tons ocres e de terra vindo dos troncos e das áreas devastadas dão à pintura um tom sombrio, que é quebrado quando o olhar é remetido para o pequeno lago que se encontra em terceiro plano da tela no canto direito, onde vê-se uma água azul clara e corrente que contrasta com o marrom escuro dos troncos e com o verde-escuro das folhas das árvores e do cenário ao fundo.

O processo de imigração está presente na tela. Se aquela expressão do casal seria um certo arrependimento, seja por ter vindo ou por ter perdido seus bens, ou ainda que seja

⁶⁰ Outro quadro, intitulado *Paisagem Derrubada*, de 1889, do acervo APLUB, igualmente apresenta o mesmo cenário do desmatamento. Além dele, outro apanhado de obras traz um conjunto de repetições da natureza feita por Weingärtner.

apenas cansaço, é sabido que o imigrante quando toma a decisão de emigrar passa por um processo de transformação da sua identidade e da sua cultura. Em muito parece que Andrade e Reis traduziram o sentimento expresso nessa pintura ao afirmarem que:

A viagem daquele que emigra significa um rompimento com o modo de vida que possuía e que lhe deixava marcas, as quais, devido aos seus hábitos, costumes e cultura se farão presentes na terra que adotar como ‘pátria’. Na decisão de partir em busca de melhores condições de vida, construiu-se o ‘sonho de fazer a América’. Contudo, ao chegar ao destino, aparecem as dificuldades, quais sejam, a diferença de língua, religião, clima, cultura, bem como a desilusão de não encontrar o que esperava ou o que a propaganda lhe mostrava quando ainda estava em seu país. (REIS; ANDRADE, s/d, p. 12).

Ao tratar as empresas de imigração, especialmente a propaganda da *Colonizadora Meyer*, Rosane Neumann observa uma tentativa de transformar a ideia de uma “mini” Alemanha no Brasil através da preservação da identidade germânica: “empenhados em reforçar a preservação da germanidade no exterior como ponto central de sua atuação – ou o diferencial de seu produto no mercado”. (NEUMANN, 2009, p. 207). O que era “vendido” ao imigrante para que ele obtivesse interesse no Novo Mundo nem sempre era compatível com a realidade aqui encontrada, ou ainda não era compatível com a expectativa pessoal do imigrante. Dada a expressão do casal, os personagens da tela *Tempora Mutantur* possivelmente passaram por esse processo:

A imigração ‘representa uma longa viagem. E viagens, na precisa expressão de Leed (1992: 14-15), têm três diferentes momentos, cuja duração varia: há sempre uma partida, um trânsito e uma chegada’ [...]. Todavia, esse deslocamento no espaço influencia os indivíduos, configura grupos sociais e modifica estruturas, tanto no ponto de partida quanto no ponto de chegada. Sonhos, expectativas, ambições, embarcavam junto nessa viagem. O (e)imigrante deixa de existir em um espaço e passa a existir em outro, pois o momento de viagem dos imigrantes pode ser comparado com a transferência de um mundo para outro. Naquela época, em que o emigrante raramente tinha possibilidade de voltar, a emigração era um tipo de morte simbólica, transplante de sua alma. Ele “morria” no lugar onde vivera toda a vida anterior, para as pessoas que deixara para sempre, e ‘nascia’ no lugar novo [...]. (NEUMANN, 2009, p. 193).

Weingärtner parece ter produzido uma tela onde representa esse mesmo cenário descrito por Neumann, onde os imigrantes estavam em processo de reconstrução de uma identidade. Agora não eram mais figuras importantes da europa, mas estavam construindo uma identidade de trabalhadores rurais brasileiros, e a expressão do casal pode remeter ao

impacto que essa construção identitária tem na vida daquele europeu que decide investir em uma nova caminhada, em um novo mundo.

Ao retratar *Tempora Mutantur*, Pedro Weingärtner tentou apresentar o colono de forma a deixar claro que eram recém chegados ao Brasil, ainda utilizando as roupas de sua terra de origem. Essa expressão de cansaço e o cenário do trabalho no campo tornam-se as representações mais fortes dessa pintura. O olhar do pintor sobre os colonos nessa tela seria de pessimismo por conta das dificuldades enfrentadas por muitas famílias imigrantes da Europa, no século XIX, ao largar seu país de origem e arriscar a vida em um novo local. Os personagens teriam que começar do zero, inclusive pelo preparo do território para as primeiras construções e para as plantações – forma de subsistência dos colonos e suas famílias⁶¹. Com as transformações ocasionadas pelo processo imigratório e a construção de identidades étnicas, Giralda Seyferth (1993, p. 9) discorre que:

O sentido de identidade étnica teuto-brasileira, assim, relaciona-se a um sentimento de comunidade e solidariedade baseado numa história comum, uma cultura comum a partir das quais são constituídos os símbolos étnicos (em grande parte de natureza etnocêntrica). A natureza política dessa identidade implica na lealdade ao Estado - concebido como entidade territorial soberana, uma comunidade de cidadãos, a pátria no sentido amplo do termo. Trata-se, enfim, de uma dualidade que separa etnicidade e política e, significativamente, coloca as duas coisas como complementares: os teuto-brasileiros são, em última instância, cidadãos étnicos.

Weingärtner representou o imigrante alemão, bem como sua cultura em boa parte de seus trabalhos de temática regional. Percebe-se todo o processo do trabalho rural, da agricultura, das construções das vilas em suas telas. Nesse sentido, a formação de uma identidade étnica que represente esses imigrantes foi elaborada partindo também de ideias como a de Chartier e Weber.

⁶¹ Rosane Neumann ao analisar as fotografias associadas a companhia colonizadora Meyer utilizadas para propagandar a imigração discorre que: “A fotografia para a cia de colonização buscava propagandar o seguinte: A instalação de uma família de imigrante na floresta virgem constituiu o tema central de suas fotografias, bem como vistas parciais de seu lote colonial número 9, na linha 15 de Novembro. Seu olhar é, ao mesmo tempo, o do imigrante diante da nova *Heimat*, e do colono, registrando a sua instalação na floresta e a civilização desse lugar”. (NEUMANN, 2009, p. 232). Já em outro momento afirma: “Apesar da rusticidade representada nessas imagens, o imigrante/colono era proprietário de suas terras, de sua produção, e de tudo o mais que ali houvesse. Um lote colonial de 25 hectares era uma área considerável para os parâmetros de propriedade de pequenos camponeses na Alemanha, na época”. (NEUMANN, 2009, p. 247). Dessa forma, a fotografia serve aos interesses tanto das empresas para propagandar a imigração, quanto aos imigrantes para mostrar o sucesso do seu processo de estabelecimento aos familiares.

Dois conceitos chaves, de representação e de identidade étnica, serão abordados, respectivamente, conforme Roger Chartier e Regina Weber. A representação de Chartier (1990, p. 17) enquanto instrumento de análise da história cultural é construída pelos interesses dos grupos que as forjam: “Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições, cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação”. A ótica de Chartier permite pensar o imigrante nas pinturas de Weingärtner representados dentro de um campo de forças que busca “firmar” sua representação de grupo em contraponto à outros. Já a identidade étnica pensada nessa pesquisa segue a linha de Regina Weber (2006) quando a mesma discute a identidade como uma construção resultante de um processo histórico, onde o valor atribuído a determinado grupo, com características específicas, será sempre consequência de uma disputa. Assim, representação e identidade se cruzam no ponto comum que resulta de uma disputa de poderes entre os diferentes grupos.

Já Ramos ao tratar a vinda dos imigrantes e seu patrimônio, material e imaterial, afirma que:

Quando se deslocaram da Europa para a América, os emigrantes fizeram mais do que um deslocamento físico, uma travessia. Ao fazer este movimento trouxeram consigo seu enxoval onde estavam as coisas pessoais para além de roupas e objetos. Suas malas continham pertences de diferentes valores sendo alguns de valor simbólico, porque ligados às histórias pessoais do grupo. Nesta bagagem única vinham, portanto, acopladas, as lembranças da terra que fora deixada. Seus pertences tornavam-se portadores da memória do mundo deixado. O deslocamento passará a ser ao mesmo tempo social, político, econômico e cultural, estando ainda inserido num mundo que se (re)ordenava. (RAMOS, 2008, p. 5).

No que concerne à representação, a origem da palavra já dá pistas sobre a forma que a pensamos nesta dissertação, conforme Dominique Vieira Coelho dos Santos (2011, p. 28): “Trata-se de uma palavra de origem latina, oriunda do vocábulo *repraesentare* que significa ‘tornar presente’ ou ‘apresentar de novo’”. Ainda é possível fazer a seguinte leitura sobre representação partindo da ótica de Chartier, que apresenta três noções: a de representação, a de prática e a de apropriação. A primeira exhibe um objeto ausente cuja imagem ajuda a reconstruir uma memória, e representa uma presença pública de algo ou alguém. Já a prática, segunda noção, é escrita pelos historiadores e fala sobre as práticas do passado, devendo ficar clara a distância entre a ação e o discurso; por último, a terceira

noção, a apropriação, que é a forma de ler, pensar e se apropriar de uma fonte de pesquisa produzida em outro momento. (SANTOS, 2011, p. 28 - 29).

Em julho de 1899, aos 46 anos de idade, Weingärtner enviou de Roma a pintura *Tempora Mutantur* que foi exposta na Litografia Weingärtner, em Porto Alegre. A imprensa local, incluindo o Jornal *Correio do Povo*, não mediu elogios a essa tela, tendo inclusive Júlio de Castilhos feito considerações positivas públicas para a obra. *Tempora Mutantur* foi logo adquirida por Borges de Medeiros para ficar exposta no Palácio do Governo⁶². Considerando que uma pequena parcela do grupo de imigrantes teria alcançado determinada posição social e econômica, e procurando uma maior inserção social e de representatividade política, que aliado a um governo que busca consolidar a tradição regional, acabou gerando um incentivo da produção de imagens que pudessem narrar as façanhas que contribuíram para a constituição do imaginário do povo gaúcho, incluindo, nesse sentido, a influência do processo imigratório.

Ao pesquisar a representação do colono nas fotografias, bem como investigar os motivos do aumento da utilização da mesma pelos imigrantes, Neumann faz as seguintes inferências:

Os imigrantes, na ânsia de mandar notícias aos parentes que ficaram e também preocupados com comprovar a sua ascensão econômica, vão ser grandes consumidores de fotografias. Soma-se a isso o desejo das pessoas de se verem representadas. Referente às áreas de colonização, o princípio parece ser o mesmo: a aspiração de ser eterna, comprovar o seu progresso, o crescimento, sua modernização, industrialização ou outro aspecto qualquer. A fotografia aparece então como uma nova forma de percepção do conhecer, que aproximou e tornou visíveis pessoas e lugares através da reprodução de sua imagem: uma imagem presente e um objeto ausente. (NEUMANN, 2009, p. 229).

Isso ocorre em contraponto às pinturas de Weingärtner, onde embora possamos pensar que a paisagem mostra a terra que o colono ganhou e a possibilidade de prosperar, também aponta as dificuldades do trabalho agrícola exaltando a imagem do imigrante como um trabalhador merecedor de nossa simpatia. As fotografias indicavam a terra como elemento que possibilitava aos imigrantes ostentar certo *status* adquirido pelo fato de possuírem sua própria terra. Esse olhar se contrapõe à tela aqui analisada, *Tempora*

⁶² A aquisição do quadro consta no *Balanço Definitivo da Receita e Despesa do Estado do Rio Grande do Sul - 1900* como despesa realizada no valor de 5.860\$000. (TARASANTCHI, 2009, p. 245).

Mutantur, onde embora a exuberância e grandeza do território brasileiro contornem a pintura, os personagens não parecem comemorar o território adquirido, ao contrário.

Na mesma linha da análise das fotografias, Neumann vê o processo de agricultura e a natureza presentes nas fotos como uma forma de demarcar que o colono chegou ao Novo Mundo trazendo a civilização e o progresso, conforme descreve:

As fotografias, no seu conjunto, exibiam, ao mesmo tempo, o caráter rústico da vida nas colônias, e belo, bem como as possibilidades de produção. Ainda, asseguravam que em menos de uma década, os imigrantes e colonos alemães haviam domado a selva, transformando-a em extensas lavouras de milho e tabaco, além de outras culturas, paralelo a uma criação de animais diversificada. [...] Por isso, as primeiras fotografias eram produzidas com o objetivo de mostrar a vitalidade da terra, expondo a exuberância da natureza e, ao mesmo tempo, a viabilidade do projeto imobiliário, através de elementos urbanos já presentes no meio da floresta. Simbolicamente, comprovava que o homem podia vencer a mata fechada, dando lugar à civilização. Assim, o suporte mais preciso/próximo do real para registrar essas transformações era a fotografia. (NEUMANN, 2009, p. 233).

Percebeu-se ao longo da análise da imagem do imigrante alemão, por meio do olhar de Weingärtner, a dificuldade que esses primeiros colonos passaram na tentativa de estabelecimento e colonização da região. O trabalho duro na terra que foi simbolicamente retratado na pintura *Tempora Mutantur*, as expressões do casal, o homem cansado e a mulher refletindo sobre as mãos calejadas, deram um ar mais instigante à cena. Enfim, tais elementos marcaram a identidade de um imigrante que trabalha no campo, que é o pioneiro no processo de colonização, onde o labor da terra é apresentado como um aspecto pesado e cansativo, e o colono, o homem batalhador nesse início de processo. Em contraponto a tal cenário, a tela *Kerb*, apresentada a seguir, trata de outro tipo de representação do imigrante, em situação social diferenciada e em um espaço interno e festivo, longe do trabalho agrícola desenvolvido em *Tempora Mutantur*.

3.2 *Kerb* (1892)

A pintura abaixo, intitulada *Kerb*⁶³, trata-se de uma obra diferente da temática rural de Weingärtner, pois embora apresente ainda os imigrantes, os traz em uma cena de interior e não em meio às paisagens externas, onde aparece o colono trabalhando na terra ao ar livre - como a maioria das obras selecionadas para essa pesquisa. A festa do *Kerb*⁶⁴, designa uma espécie de festa religiosa e familiar ao mesmo tempo, e acabou por se incorporar como atividade característica das comunidades de imigrantes alemães, tendo sido introduzida em território brasileiro pelos próprios imigrantes.

Figura 13 – *Kerb*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm.

Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

A festa do *Kerb* foi uma das maiores festas da zona colonial alemã, tendo a duração de três dias. A organização da festividade era cuidadosamente elaborada: “Semanas antes

⁶³ Esse quadro teve “sucesso imediato ao ser exposto no Rio de Janeiro”. (TARASANTCHI, 2009, p. 84).

⁶⁴ Vem da palavra alemã *Kirchweih* que quer dizer inauguração da igreja, com o advento da imigração alemã. (MORAES, 2005, s/p).

realizavam os preparativos, reúnem-se as provisões de cozinha e confeitaria, os doces, etc. [...] No dia da festa o salão principal era adornado com guirlandas, coroas e bandeirinhas”. (WOLFF; FLORES, 1994, p. 208). No período da festa, o trabalho era interrompido e somente o que era estritamente necessário era feito – o que não era pouco, como a arrumação da casa, para receber os visitantes que vinham de longe para participar do baile⁶⁵, a culinária e a decoração da festa. Outro hábito era o uso de roupas novas, compradas ou confeccionadas pelas próprias famílias exclusivamente por ocasião da festa do *Kerb*⁶⁶. Sobre a fartura de comidas que eram preparadas com dias de antecedências, Renata Menasche e Leila Claudete Schmitz (2007, p. 12) contam que:

[...] eram servidos massa, arroz, batatas, porco assado, assado de gado, galinha recheada, tripa e bucho recheados, bolinhos de carne, chucrute, sopa e saladas. O café da tarde, preparado pelas mulheres enquanto os homens jogavam carta, era composto por cuca, morcilha, lingüiça, rosca de polvilho com *schmier*, mel e requeijão.

Nos dias de festa, o colono tinha a chance de lembrar sua terra de origem, já que das canções aos hábitos alimentares eram feitos aos moldes da tradição aprendida na Alemanha. Eram três dias de opulência e fartura, o que muitas vezes não acontecia no resto do ano. Cada família acolhia em sua casa o maior número possível de parentes, amigos e demais pessoas que necessitassem de um local para pernoitar durante essa época festiva, tamanha importância do evento para os imigrantes. (MORAIS, 1956).

Os bailes do *Kerb* também desempenhavam um importante papel na sociabilidade⁶⁷ dos colonos; pois além de ser um ambiente para conversar e dançar, muitas vezes ocorriam “arranjos” de casamentos ou até se fechavam negócios durante o baile. (MENASCHE; SCHMITZ, 2007, p. 2).

⁶⁵ Vinham famílias inteiras de carroça (puxada por bois) ou charrete, enquanto que outros vinham a cavalo.

⁶⁶ Notamos na pintura, conforme já foi destacado, que a vestimenta era destaque nas festas, pois, entre outras coisas, demonstrava o *status* social.

⁶⁷ Grosso modo, de acordo com o sociólogo Baechler ao tratar o conceito de sociabilidade, observando a aplicação do termo desde sua primeira aparição em, 1522, onde a palavra sociável - designaria a capacidade de viver em grupo. Trabalha com alguns pesquisadores que se dedicam ao estudo do termo, como Gurvitch e Maurice Agulhon. (BAECHLER, 1995, p. 56 - 57). Baechler trata o conceito de sociabilidade da mesma forma que buscamos entender os espaços de lazer dos imigrantes alemães nesse subcapítulo. Assim, a sociabilidade pode ser definida como: “a capacidade humana de estabelecer redes através das quais as unidades de actividades, individuais ou colectivas, fazem circular as informações que exprimem os seus interesses, gostos, paixões, opiniões...: vizinhos, públicos, salões, círculos, cortes reais, mercados, classes sociais, civilizações [...]”. (BAECHLER, 1995, p. 57).

Ramos (2000) ao tratar da Sociedade Orpheu⁶⁸, em São Leopoldo, como espaço de sociabilidade dos grupos de elite teutos-brasileiros, entre os séculos XIX e XX, acredita que “A criação de um clube envolve, quase sempre, alguns aspectos importantes, cuja finalidade é tornar visíveis os laços aos quais os criadores estão amarrados, ou melhor, evidenciar o lastro sócio-político-cultural no qual o clube está inserido”. (RAMOS, 2000, p. 88). Ramos trabalha buscando evidenciar o papel e a relevância dos clubes sociais enquanto espaços de lazer que representem a elite alemã de São Leopoldo. Os clubes seriam espaços de representações locais de uma elite de imigrantes que cresceu economicamente, ainda na metade do século XIX, alcançando determinado *status* e poder político. (RAMOS, 2000, p. 251). Dessa forma, a Sociedade Orpheu tornou-se o local de – entre outras coisas – representar o crescimento social, econômico e político diante da sociedade. É, dessa forma, que os bailes *Kerbs* também podem ser entendidos, pois nota-se na tela aqui analisada (Figura 13) que Weingärtner representou em primeiro plano os imigrantes que possivelmente faziam parte desta elite estudada no espaço do Clube Orpheu.

Contudo, a ideia de formação de um clube significaria a formação de um espaço - que embora seja para a elite, de trocas e perpetuação da cultura alemã, uma vez que “[...] A ideia de pertencimento a um povo ou etnia está fundamentada, portanto, em valores construídos ao longo dos séculos XVIII e XIX, no caso alemão, e se expressou em usos, costumes, língua, vida social e associativa, entre outros aspectos”. (RAMOS, 2000, p. 89). Afirma-se, portanto, ser esse um espaço para além da sociabilidade, mas também um local de demonstração pública de poder político e de demarcação da nacionalidade alemã. (RAMOS, 2000, p. 92).

A elite que se constrói ao longo do tempo em São Leopoldo é oriunda de um processo de ascensão social e econômica que vem-se formando desde meados do século XIX. Durante esse tempo, ela vem gradativamente traçando estratégias para alcançar um *status* mais elevado, seja internamente, entre seus pares, seja externamente, diante da sociedade nacional. A fundação de sociedades recreativas de canto, bolão, tiro ou ginástica faz parte dessa estratégia. Era nos clubes sociais ou no espaço da cidade que se davam as práticas sociais e as representações da elite leopoldense. Era ali, também, que elas podiam ser “lidas” de múltiplas formas. (RAMOS, 2000, p. 231).

⁶⁸ Segue a seguinte informação sobre a fundação da Sociedade: “fundação da Sociedade Orpheu, o primeiro clube social criado na área urbana de São Leopoldo, em 20 de janeiro de 1858”. (RAMOS, 2000, p. 84).

Ainda discorrendo da importância dos clubes – especificamente o Orpheu – entre as sociedades teuto-brasileiras enquanto espaços de sociabilidade e lazer, pode-se afirmar que:

As novas sociedades usavam, de início, como seu espaço de lazer, a sede da Sociedade Orpheu, tornando-a a mais concorrida das sociedades do centro urbano leopoldense. Banquetes, bailes, festivais, teatro, concertos, *kerb*, tudo acontecia em seus salões. Era o “espaço-mor” da sociabilidade, nesse período, e, portanto, o espaço de visibilidade das elites leopoldenses. Isso possibilitava ao Clube abrigar os diferentes segmentos sóciopolíticos urbanos de São Leopoldo porque eram todos oriundos de uma mesma matriz: a elite teuto-brasileira. (RAMOS, 2000, p. 233).

Frente a esse panorama é necessário conceituar o que se entende por festa nesta pesquisa, uma vez que o baile *Kerb*, representado por Weingärtner, é tema de interesse neste subcapítulo. Temos, pois, nas palavras de Norberto Guarinello:

Festa é, portanto, sempre uma produção do cotidiano, uma ação coletiva que se dá num tempo e lugar definidos e especiais, implicando a concentração de afetos e emoções em torno de um objeto que é celebrado e comemorado e cujo produto principal é a simbolização da unidade dos participantes na esfera de uma determinada identidade. Festa é um ponto de confluência das ações sociais cujo fim é a própria reunião ativa de seus participantes. Festa, portanto, produz identidade. [...] O que chamamos de festa é parte de um jogo, é um espaço aberto no viver social para a reiteração, produção e negociação das identidades sociais. (GUARINELLO, 2011, p. 972).

Nesse sentido, a produção de uma identidade pode também ser conflitante, já que nem sempre a identidade ajuda a incluir ou a tornar parte, mas também tem o poder de excluir. No caso dessa tela, a personagem negra que espia a festa da janela parece não fazer parte da identidade formanda dentro do ambiente que ocorre a festa *Kerb*, onde os colonos aproveitam o espaço para reafirmar sua identidade e também para perpetuar sua cultura. A festa é, enfim, uma forma de expressão e manutenção dos vínculos sociais e afetivos; é o local de união das identidades e de encontro de pares. A festa também se enquadra no processo de formação de hierarquias, e a tela *Kerb* parece ser um espelho dessa reflexão: do lado de fora da casa os negros; juntos no canto direito aparecem os colonos mais abonados; as senhoras com aventais brancos estão juntas em outro canto no lado direito da tela, são possivelmente as matriarcas das famílias; os músicos juntos na segunda sala; e no canto esquerdo os senhores aparecem um pouco mais simples que os colonos presentes no

canto direito. As únicas que parecem não seguir uma hierarquia são as meninas que brincam juntas, e, se não fosse pela diferença das roupas, em tom de igualdade.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior ao fazer uma revisão da literatura sobre o significado das festas, as apresentam como uma mistura oriunda da mescla entre a brasilidade e o europeu, mas que também é um jogo de força entre os dominados e os dominantes:

[...] o evento festivo é um indício, um sinal, um acontecimento que permite acessar práticas e significações do mundo dos dominados, práticas e significações em conflito e muitas vezes rebeldes, mas sempre de resistência às práticas e significações das elites sociais. (JÚNIOR, 2011, p. 141).

Vania Inês Avila Priamo afirma sobre as festas *Kerb* e *Kolonie*, em Nova Hartz, que: “Estes espaços de sociabilidade possuem normas de conduta, sejam eles espaços formais [como clubes, sociedades, maçonaria, igrejas] ou informais [como bares, ruas, parques e praças]. Estas normas podem ou não ser obedecidas”. (PRIAMO, 2013, p. 154). A importância da festa vai além da comemoração e da festividade, pois serve como manutenção das relações e criação de redes de apoio e ajuda. Contando com a conjectura do contexto, as redes relacionais eram mais do que necessárias, uma vez que a precariedade dos ambientes, dos meios de transporte e de comunicação eram de difícil acesso às pessoas. As redes sociais aparecem como elemento de grande importância para a sobrevivência do colono, para além da manutenção da sua cultura e identidade. Nesses ambientes ocorrem também a formação de sociedades, de negócios, ou até casamentos. As festas servem de baliza para essa manutenção das relações e das redes sociais. Priamo (2013, p. 155) afirma que:

Nestes espaços de sociabilidade que podem vir a construir redes de solidariedade entre membros da comunidade, a interação entre os locais e os visitantes tanto fortalece a relação de alteridade como possibilita o contato com novas formas de ser e de viver num processo de troca e de transformações mútuas.

Pedro Weingärtner foi um descendente de imigrantes alemães que soube utilizar muito bem as suas próprias redes sociais. Contou mais de uma vez com a ajuda de amigos, e até do Imperador Dom Pedro, II para a manutenção dos seus trabalhos e estudos na Europa. Além disso, o pintor soube também se utilizar desse aspecto, seja através de

amigos influentes como Kozeritz, ou ainda no meio político, tendo sido designado a retratar Júlio de Castilhos, ou obras como *Rodeio*, para que pudessem ser expostas em sedes do governo e que representassem a cultura gaúcha. Escolher um pintor brasileiro que se encontrava morando no exterior para a elaboração de tais obras que possuísem um fundo e uma intenção política, marca bem o *status* que Weingärtner recebeu, ainda em vida, de seus conterrâneos por saber utilizar-se bem suas redes relacionais.

Na festa buscam-se os elementos que unificam e não os que separam, ela serve como uma forma de identificação entre as pessoas que se sentem parte de um grupo, pois se não ocorrer identificação, não haverá participação da festa. São elementos importantes para as comunidades de origem germânicas. (PRIAMO, 2013, p. 156). Aqui ocorre uma dupla representação de identidade: a dos colonos “bem de vida” e dos “mais simples”. Dessa forma, a importância da festa para a manutenção da identidade germânica:

A identidade dos antepassados é reivindicada, mas a sua identidade brasileira também não se deseja deixar de lado. Então ser ítalo-brasileiro ou teuto-brasileiro é ter uma identidade própria: são brasileiros, mas sem esquecer as raízes históricas dos seus antepassados. Fazem-se brasileiros não somente por nascimento, mas por afinidade, por pertencimento. Ainda que hajam discursos apologéticos relacionados à pátria dos antepassados, ainda que desejando preservar as suas tradições sentem-se plenamente brasileiros, mas brasileiros a seu modo com toda a carga identitária e étnica que carregam. (PRIAMO, 2013, p. 157 - 158).

A pintura *Kerb*⁶⁹ é rica em informações das cenas do cotidiano, pois representava esta festa tradicional dos colonos em Novo Hamburgo⁷⁰, onde estão apresentadas duas tipologias e identidades distintas que contribuíram para formação rio-grandense, interagindo no mesmo ambiente: o gaúcho e o colono. A descrição da obra, segundo Guido mostra que o pintor não teria se preocupado apenas com a descrição das indumentárias e do ambiente bem detalhado, mas também em representar esses dois tipos bem definidos:

O grupo é típico e significativo de duas raças que se vinculam: a de origem germânica, representada nas jovens colonas, de pé, sob o grande lampadário ao qual se pendurou uma garrafa de champanha, e a tipicamente gaúcha com seu traje tradicional. Um dos gaúchos, de pala, bombachas, chapéus na cabeça e lenço ao pescoço, oferece o braço a uma

⁶⁹ No ano de 1892, mesmo ano que pintou a obra *Kerb*, Pedro Weingärtner expôs no Rio de Janeiro suas primeiras pinturas de temática regional, incluindo esse quadro, onde obteve grande sucesso.

⁷⁰ Nas férias de 1892, quando o pintor esteve em Novo Hamburgo, rendeu-lhe dois quadros: *Kerb e Fios Emaranhados*. (GUIDO, 1956).

das jovens colonas, convidando-a a dar começo à dança. [...] ressaltando claro o propósito do artista de representar fielmente um ambiente humano com as suas diferenças étnicas e contrastes típicos de indumentária que caracterizam o encontro de dois elementos fundamentais na formação da civilização rio-grandense: o gaúcho da região pampeana e o colono das zonas rurais da serra; o homem de pala e de bombachas e o que ainda usa os trajes do seu país de origem. (GUIDO, 1956, p. 61 - 62).

Pode ser observado, no lado direito da pintura um grupo de imigrantes que parecem estabilizados economicamente, evidenciado pelas roupas elegantes e finas, pelas luvas, chapéus e sapatos. Repara-se o homem usando botas novas e uma menina bem trajada montando guirlandas de flores no chão com sapatinhos lustrosos em contraste a outra menina – uma “caboclinha” – que aparece descalça, igualmente no chão. Ao estudar a importância da vestimenta como signo de *status* social é reforçada a ideia da diferenciação das classes sociais através das vestimentas, incluindo os trajes típicos alemães, além disso, os enfeites como jóias que uma mulher pudesse vir a usar, demonstravam a riqueza e sucesso de seu pai ou marido. (KOCH; WOLTZ, 2015, p. 91).

Figura 14 - *Imagem ampliada Kerb*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Figura 15 - *Imagem ampliada Kerb*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Na esquerda da tela um grupo de gaúchos conversam com algumas moças, o que pode sugerir um convite para dançar. Sentadas, aparecem as senhoras com um avental branco por cima dos vestidos, um hábito típico europeu. Já os músicos estão sentados, em um momento de pausa e de descanso, aproveitando para beber e se alimentar. A figura de um pequeno cachorro também está presente na festividade, bem animado ele parece acompanhar a conversa de seu dono no lado esquerdo da tela. Na janela, do lado de fora, figura a imagem de uma senhora negra ao lado de dois meninos, aparentemente espiando o festejo. A relação dos imigrantes com os personagens negros ocorrem em outras telas de Weingärtner, e serão melhores exploradas em outro subcapítulo desta dissertação. Pela janela podemos observar duas paisagens. A primeira é um vasto campo verde que segue até encontrar o azul claro do céu. Nas outras duas janelas percebemos um elemento diferente das outras pinturas que tratam o imigrante alemão, pois vemos os telhados e uma pequena parte das casas. Dessa vez não aparentam ser as casinhas simples com telha de palha encontradas no cenário de *Tempora Mutantur* (Figura 10) ou *Vida Nova* (Figura 25). Essa tela traz as casas feitas de materiais, com bons telhados e pintadas de branco. Talvez fazendo jus aos personagens mais pomposos que aparecem no canto direito da pintura.

Não passa despercebida a decoração delicada da casa, enfeitada com guirlandas de flores delicadamente colocadas no teto, e seguradas por laços vermelhos de fitas, e que emolduram a passagem de uma sala para outra. O lustre foi igualmente decorado com guirlandas de flores rosas claras. O salão estava amplamente aberto para as pessoas poderem dançar, as cadeiras ficavam encostadas nas paredes para abrir espaço. Em primeiro plano vemos também uma cadeira com uma garrafa de bebida, provavelmente

alcoólica, junto com alguns copos e xícaras de louça fina. A cadeira que segura os copos possui um tecido muito fino e delicado em suas costas, é branco e rendado, sendo provável que seja pertencente a algum membro do grupo que se encontra no canto inferior direito da tela. Nota-se ainda na parede da segunda saleta um quadro pendurado, e que parece ser um retrato de um senhor – e, quem sabe até um dos retratos que o próprio Weingärtner teria elaborado para alguma figura importante do baile. Já Guido descreve a cena da festa da seguinte forma:

É o momento em que vão começar as danças: várias senhoras, garotos e cavalheiros estão sentados em redor da ampla sala; duas meninas, no chão, brincam, em primeiro plano. À direita observa-se um grupo no qual um homem de botas, sentado, segura o queixo com uma das mãos e observa, ao que parece vivamente interessado. Junto dele, toda de claro na sua vaporosa toilette antiga, de leque escuro na mão enluvada e de chapéu, formosa jovem de tipo germânico olhava sorrindo para um grupo de moças e de homens à esquerda. (GUIDO, 1956, p. 61).

A garrafa no teto aponta para um elemento cultural bastante interessante dos imigrantes. Ela servia como uma espécie de “elo” para aproximar os casais. Quando um homem tinha interesse em uma mulher, retirava a garrafa do lustre e convidada a moça para beber com ele, e depois dançavam e conversavam⁷¹. Conforme encontrado na literatura: “No meio do salão, há no teto uma coroa enfeitada, de cujo centro pende uma garrafa de cerveja ou vinho, o ornato característico do *Kerb*”. (WOLFF; FLORES, 1994, p. 208).

⁷¹ Informação oral na palestra proferida no MARGS pelo Prof. Dr. Paulo Gomes. “*Vida, Carreira e Obra de Pedro Weingärtner*”. Em 25 de maio de 2010.

Figura 16 - *Imagem ampliada Kerb*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Muitas são as representações culturais presentes na cena da pintura (Figura 13). Os aspectos mais simbólicos referentes à representação da imagem do imigrante alemão concernem às questões – entre outras – de *status*, visto que o destaque no quadro identifica os colonos sentados à direita. As roupas finas e a postura demonstram que são colonos já estabelecidos financeiramente. A tela representa um espaço social, onde acontece a confraternização das diversas famílias de imigrados. Essa pintura contrasta com *Tempora Mutantur*, onde a situação dos imigrantes seria diferente, mais precária, de quem recentemente chegou ao Estado e está iniciando a vida. Contudo, esse quadro toma um sentido histórico ao representar a festa tradicional do *Kerb*, que ocorria periodicamente nas colônias alemãs⁷², reúne as figuras distintas do imigrante e apresenta diversos fatores culturais e elementos que quando analisados e relacionados com a história demonstram aspectos da vida social dos imigrados alemães no Sul.

A tela *Kerb* não deixa de ser uma fonte importante para a compreensão da cultura e dos espaços de sociabilidade dos imigrantes teuto-brasileiros, pois apresenta uma série de elementos culturais visuais que revelam o modo de comportamento, vestimenta e relações presentes nas festas. O registro feito pelas pinceladas de Weingärtner parece ser quase real em função de detalhismo em cada componente encontrado na pintura. Os brincos das

⁷² Atualmente ainda ocorre essa festa em algumas regiões do interior do Rio Grande do Sul, embora em menor escala, tendo a duração de apenas um dia, e, possuindo uma intenção muito mais comercial do que de ambiente de sociabilidade e cultural para a etnia alemã.

moças, o delicado tecido das vestes, as casas aparecendo pela janela, as expressões no rosto dos personagens, tudo parece ter sido tão propositalmente pensado que poderíamos arriscar dizer que foi produto de uma reprodução de alguma fotografia, ou esboço anterior de alguma festa que o próprio pintor teria, quem sabe, participado. Outras duas telas que Weingärtner reproduziu, intituladas *Fios Emaranhados* e *Chegou Tarde*, tratam ainda dos espaços de sociabilidade dos imigrantes, pois apresentam as relações humanas presentes nos espaços de comércio, bem como a função dos mesmos para as colônias, conforme será visto nas linhas abaixo.

3.3 *Chegou Tarde* (1890) e *Fios Emaranhados* (1892)

Na tela *Chegou Tarde*, do ano de 1890, observa-se um tom mais irônico em Weingärtner, tanto pelo próprio título da tela, quanto pela cena retratada. O pintor representou, além dessa pintura que mostra o interior de uma venda de Novo Hamburgo, outras duas telas semelhantes. Uma pequena, de pouco mais de 30 centímetros, datada de 1892, e intitulada de *Estudo de interior*, onde apresenta o cenário interno da venda, mas dessa vez sem nenhum personagem. E a outra tela é datada do mesmo ano, 1892, de Novo Hamburgo, chamada de *Fios Emaranhados*, onde está representando, novamente, a relação do imigrante com o comércio.

Figura 17 - *Chegou Tarde*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Chegou Tarde*, 1890. Óleo sobre tela 74,5 x 100 cm.

Acervo Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM/MinC. Rio de Janeiro, RJ.

Na figura 17 é apresentado um caixeiro-viajante⁷³ que chega e fica surpreso ao ver que seu concorrente já se encontra na loja vendendo tecidos e demais produtos para uma senhora, que é supostamente uma das donas do local. A expressão de surpresa do caixeiro-viajante que “chegou tarde” contrasta com a expressão de deboche do seu concorrente que está sentado em uma mesa vendendo seus objetos. Uma moça negra olha com ar cômico e de deboche ao recém chegado. No fundo da loja mais dois personagens são apresentados: a balconista que aparece medindo um pedaço de tecido vermelho juntamente com um homem que está sentado a sua frente. No entanto, não é possível identificar se este homem é apenas um cliente ou mais um vendedor, ou até um acompanhante do caixeiro-viajante que está vendendo, pois aos pés deste personagem encontram-se mochilas e sacolas. Pode ser ainda um viajante que tenha passado pela localidade e está descansando, ou comprando os tecidos expostos.

A loja parece ser bem pequena e simples, pois são poucas prateleiras e produtos que podemos observar, diferentemente da tela *Fios Emaranhados*, onde a loja e a diversidade de produtos vai aparecer mais ampla. Ainda assim, encontramos pistas de que Weingärtner tenha sido bastante fiel à realidade ao retratar o interior das vendas do Estado, pois constatamos ambientes muito similares em fotografias da época que serão exploradas mais a frente.

Um detalhe curioso na tela é um borrão que aparece próximo ao teto, em cima da porta que dá para a outra saleta, segundo Tarasantchi (2009, p. 82):

[...] Aparece na tela uma mancha clara ao lado e se percebe que Weingärtner tinha colocado essas cestas mais para a esquerda e depois resolveu mudá-las de lugar, cobrindo então as antigas. São os famosos *pentimenti* (arrepentimentos) que aparecem com o tempo nas telas dos artistas.

Tratando da composição da pintura, Tarasantchi ainda aponta a utilização da cor vermelha em vários pontos da tela, como nos mostruários de tecidos, nas roupas dos personagens, no pano sobre a caixa, servindo como um elemento que consegue dar movimento à imagem, além do desenho das tábuas do chão que direcionam e conduzem o olhar do observador. (TARASANTCHI, 2009, p. 82).

⁷³ O termo caixeiro viajante empregado aqui possui o seguinte significado: “o sistema caixeiro-viajante consiste em um vendedor visitar os clientes e verificar o nível de estoque dos produtos que se encontra faltando, e conversando com o cliente é gerado um pedido”. (SHIMABUKURO JR., 2011, p. 20).

Outro aspecto de nosso interesse é um cartaz da imigração que aparece no canto esquerdo da composição. Logo atrás do caixeiro-viajante que está em pé aparece um cartaz que faz propaganda para a imigração germânica. Nele os dizeres estão escritos em alemão, e traz a imagem de um grande navio em alto mar. Na parte superior do cartaz encontramos a seguinte frase: “hamburg sudamerika dampfschiffahrtsgesellschaft”⁷⁴

Figura 18 - *Imagem ampliada de Chegou Tarde*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Chegou Tarde*, 1890. Óleo sobre tela, 74,5 x 100 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM/MinC. Rio de Janeiro, RJ.

Rosane Neumann, ao tratar a propaganda de imigração alemã para o Brasil, afirma que:

Ao longo do século XIX, a política de imigração e colonização era tratada como questão oficial do Império. Passava por ele a elaboração e propaganda do país no exterior com o fim de redirecionar o fluxo emigratório europeu para o Brasil; contratação de agentes de propaganda; passagem paga pelo governo; distribuição e redistribuição interna dos imigrantes conforme a sua chegada nos portos; organização e administração das colônias; subsídios aos colonos nos primeiros meses, etc. (NEUMANN, 2009, p. 41).

Nesse sentido, é importante pensar na biografia do pintor. Uma vez que Weingärtner era financiado pelo Imperador Dom Pedro II não é de se estranhar que esta pintura faça uma propaganda direta para, entre outras coisas, servir aos interesses do Império, já que o pintor tinha uma espécie de dívida moral com o Brasil que financiava seus estudos e

⁷⁴ Na tradução feita pela autora: Hamburgo América do Sul - Companhia de navegação à vapor. Na frase a última palavra do cartaz está ilegível, sendo assim, não foi possível a tradução da mesma.

trabalhos na Europa. Em sua trajetória, percebe-se essa necessidade constante de estar sempre em contato com o Brasil e enviar seus trabalhos para o país onde nasceu, inclusive retratando o próprio Dom Pedro II, ou ainda lhe enviando telas para apresentar e presenteá-lo com seus trabalhos. É também sabido pelas cartas – através de Angelo Guido – que o pintor, quando não enviava as pinturas, encaminhava aos amigos e familiares no Brasil as fotografias de seus quadros. Assim, Weingärtner fazer uma propaganda para a imigração em meio a uma de suas pinturas não seria mistério nenhum se analisarmos sua trajetória. Ele próprio teria vivenciado essa experiência através de sua família. Seus pais vieram para o Brasil e obtiveram determinado sucesso em sua estadia no país, podendo formar inclusive uma litografia, e enviar um filho para estudar na Europa. Enfim, o pintor não teria porque não propagandear a imigração, já que aparentemente a de sua família foi de sucesso. Além do mais, sua relação com o Império era de certa dependência, ao menos econômica, e se nesse momento o governo visava atrair mais mão-de-obra europeia ao país, parece que Weingärtner fez sua contribuição ao Imperador com a propaganda em prol da imigração na tela *Chegou Tarde*.

O pintor gostava de contar histórias através de suas pinturas. Em comparação a outros artistas de mesmo estilo, Tarasantchi traça a seguinte semelhança entre dois artistas, em espaços diferentes:

De 1893 a 1905, São Paulo teve como seu grande documentarista o pintor italiano Antonio Ferrigno, que viveu no Estado paulista e deixou um testemunho dos costumes nas fazendas de café. O Rio Grande do Sul teve em Pedro Weingärtner um documentarista de igual porte, que registrou em suas telas os usos próprios do modo de vida de sua terra natal gaúcha. (TARASANTCHI, 2009, p. 81).

Essa tela é sem dúvida um importante registro da forma de abastecimento das vilas e do comércio no interior do Estado. Esse ofício possuía grande significado nas colônias, e por isso não passou despercebido pelas lentes e pincéis de Weingärtner. Witt (2008) ao estudar a importância das vendas para as colônias alemãs como uma forma de crescimento econômico e circulação de informações, pessoas e mercadorias, afirma:

Afinal, as vendas ocuparam lugar de destaque no cenário colonial? Pela análise dos estabelecimentos comerciais estudados neste capítulo, pode-se afirmar que sim. De fato, as vendas constituíram-se numa das peças-chave para o desenvolvimento da Colônia alemã. Foram, sem dúvida, um *locus* colonial privilegiado, onde vendeiro e freguês negociavam,

repartiam novidades e tomavam partido nas mais diversas situações. (WITT, 2008, p. 214).

O quadro de costumes *Chegou Tarde*, embora retrate uma cena gaúcha, foi pintado em Roma. Ao representar essa cena Weingärtner traçou um ambiente típico de seu tempo: “[...] pois que é o de uma dessas casas de comércio onde o colono pode encontrar de tudo, desde o comestível à peça de fazenda”. (GUIDO, 1956, p. 60). Sobre os tipos de personagens que aparecem na tela, Guido sugere uma hipótese: “Os caixeiros parecem ser de descendência germânica e a dona do armazém uma italiana da colônia”. (GUIDO, 1956, p. 60).

Outra pequena tela da mesma temática que merece menção aparece intitulada como *O bolicho* (1880). É um estudo, provavelmente que antecede a tela *Chegou Tarde* e *Fios Emaranhado*. Sobre esta obra, nas palavras de Bonhs (2008, s/p):

No campo da pintura de costumes, são dignas de menção, pelo tom anedótico que assumiram, as cenas que representou sobre o trabalho dos caixeiros-viajantes, na incansável missão de levar mercadorias aos estabelecimentos comerciais do interior do Estado. Tanto na pintura *Chegou tarde*, como no estudo *O Bolicho*, decididas comerciantes mulheres atendem os vendedores, que aparecem para trazer as novidades da indústria de tecido, de linhas, de botões e demais aviamentos. As amostras dos produtos se espalham pelo chão, enquanto as peças são escolhidas. Estas pinturas e esboços funcionam como verdadeiros registros iconográficos. 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.

Figura 19 - *O bolicho*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *O bolicho*, 1880. Nanquim e aguada sobre papel. 19.9 × 25.2 cm. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm> Acesso em 19 de dez. 2014.

Essa cena da tela *O bolicho*, no entanto, se assemelha muito mais à tela *Fios Emaranhados* (Figura 20) principalmente pela disposição dos personagens. Além disso, a calça e a bota do caixeiro-viajante que aparecem na tela *Chegou Tarde* (Figura 17) é bem diferente do estudo *O bolicho*, já o caixeiro-viajante da tela *Fios Emaranhados* usa uma roupa muito mais similar ao personagem do estudo. Igualmente acontece com as feições da moça que esta sentada no estudo, ela é mais parecida com a personagem feminina da tela *Fios Emaranhados*, levando a crer que é possível que *O bolicho* tenha servido de estudo para a figura 20.

Figura 20 - *Fios Emaranhados*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Fios Emaranhados*, 1892 (Novo Hamburgo). Óleo sobre tela, 75,5 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Essa tela apresenta novamente o interior de um local de comércio, dessa vez parece ser um local com mais objetos para vender. A tela é rica em detalhes conforme é possível perceber pela variedade de objetos, tecidos, vidros, pela expressão e vestimenta dos personagens. Datada do ano de 1892, uma série de relações se desenvolvem no interior do ambiente, relações comerciais, culturais e provavelmente afetivas. Enquanto os personagens adultos da tela proseavam, a criança aparece alheia aos assuntos, muito entretida observando as amostras de objetos para vender.

Figura 21 - *Imagem ampliada de Fios Emaranhados*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Fios Emaranhados*, 1892 (Novo Hamburgo). Óleo sobre tela, 75,5 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Pode-se dizer, contudo, que as vendas eram locais plurais, não eram apenas lugares de compra e venda, mas também um espaço de sociabilidade, de trocas de informações, de diálogos sobre política, religião, onde se faziam negócios e até especulações sobre a vida alheia. (WITT, 2008, p. 174 - 175). Esse espaço era muito importante para o andamento da colônia, não apenas pelo seu aspecto do abastecimento, mas também por facilitar o trânsito de comunicação dentro e fora da colônia. Ainda tratando sobre a venda e os seus objetos, Witt discorre que a busca por mercadorias nesses espaços quase sempre se repetiam:

Ao se comparar as mercadorias vendidas em cada estabelecimento comercial, percebe-se que as necessidades eram as mesmas: vestuário, medicação, alimentos não produzidos na colônia, como o sal, objetos e ferramentas para a lide diária e armas de diversos tipos. Não se encontrou nenhuma diferença entre a venda de Carlos Frederico Voges, Carlos Jacoby e José Raupp no quesito “produtos e mercadorias”. (WITT, 2008, p. 215).

O título da obra *Fios Emaranhados* faz referência ao trabalho de desfazer as meadas de lá e enrolá-las em novelos. (TARASANTCHI, 2009, p. 82). A pintura representa novamente o interior de uma venda em Novo Hamburgo, o caixeiro traz seus produtos para as duas donas que cuidam do estabelecimento; o menino loirinho deitado no chão aproveita para olhar cada peça atentamente. Sobre os personagens, conforme Tarasantchi (2009, p. 82):

Do lado esquerdo, sentada, uma jovem, provavelmente filha da velha senhora dona do estabelecimento está vestida com apuro, blusa e avental enfeitado com renda lindamente detalhada nos desenhos e transparências dos tecidos. Está segurando um bordado no colo, mas Weingärtner capturou um instante em que ela olha para o caixeiro que, escarranchado sobre uma cadeira, apoiando-se no seu espaldar, segura a meada de lã para a velha senhora. O olhar dos dois, quase um flerte, é protegido pela presença e o sorriso benevolente da matriarca.

Outro estudo de interior do mesmo ano de *Fios Emaranhados*, 1892, parece ser um estudo da tela *Chegou Tarde* (Figura 17), pela mesma disposição dos móveis e das janelas, além e mostra detalhes similares, como as caixas no canto esquerdo da pintura, possui também os mesmos armários e prateleiras. É praticamente a mesma cena de *Chegou Tarde*, só que sem os personagens. Apresentando apenas o ambiente da pequena vendinha que provavelmente serviu de estudo para o pintor.

Figura 22 - *Estudo de Interior*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Estudo de Interior*, 1892. Óleo sobre tela. 38, 1 x 49, 1 cm.
Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, RS.

Nesse final do século XIX, a vida do artista ficou um pouco diferente, pois no ano de 1891 foi nomeado professor para a cadeira de Desenho Figurado na Escola Nacional de

Belas-Artes, no Rio de Janeiro, onde atuou até o final de 1893. Conforme Damasceno, no ano de 1892, Weingärtner fará uma exposição no Rio de Janeiro:

[...] primeiro conjunto de trabalhos do pintor, tratando de assuntos nossos. A coleção, em que figuram, além de telas menores, os quadros intitulados *Kerb*, *Fios Emaranhados* e *Carreteiros*, torna-se na realidade, particularmente significativa, porque marca, por assim dizer, o retorno do artista à querência, ao chão nativo, a cujos apelos se rende e de cujas vivências se deixa envolver, após tantas e tão prolongadas andanças por terras estranhas [...]. (DAMASCENO, 1971, 203).

A seguir é apresentada uma fotografia de uma venda que é muito similar à tela *Fios Emaranhados* (Figura 20) pintada por Weingärtner. Na fotografia percebemos o quanto o pintor foi fiel à realidade do interior de um estabelecimento comercial. As altas prateleiras e os diversos tipos de tecidos empilhados nelas aparecem tanto na fotografia quanto nas pinturas. Outros objetos, como vidros, cestas e recipientes enfileirados estão novamente presentes em todas as imagens, além do longo balcão de madeira muito parecido. Essa fotografia dá uma pista de que Weingärtner de fato utilizava seus pincéis para retratar as cenas do cotidiano as quais tinha acesso, pois representava os ambientes que via, e quem sabe algumas das pessoas com quem convivia em tais locais.

Essa primeira foto (Figura 23) de 1929, tirada no mesmo ano da morte do pintor, trata-se de uma venda de Hamburgo Velho⁷⁵, e traz um cenário muito próximo aos que Weingärtner retratou. Sobre essa localidade e a venda não possuímos muitas informações, apenas as do *site* ao qual se retirou a imagem que afirma em pequena nota que o estabelecimento era parte do “Povoado de Nossa Senhora da Piedade de Hamburgerberg, núcleo inicial de Novo Hamburgo, que teve sua origem nas casas comerciais e de artefatos que se estabeleceram no entroncamento de importantes estradas do século passado.” (TÔRRES, 2014, s/p).

⁷⁵ É um bairro tipicamente alemão construído dentro de Novo Hamburgo.

Figura 23 - *Armazém dos Lanzer em Hamburgo Velho*



Fonte: BRAUN, Felipe Kuhn. *Armazém dos Lanzer em Hamburgo Velho*, 1929. Disponível em: <<http://memoriadopovoalemao.blogspot.com.br/2011/04/imigracao-alema-armazem-dos-lanzer-em.html>> Acesso em 02 de jan. de 2015.

Figura 24 - *Armazém de Novo Hamburgo, Casa Schimitt-Presser*



Fonte: ARQUIVO FUNDAÇÃO SCHEFFEL. *Armazém de Novo Hamburgo, Casa Schimitt-Presser*. Disponível em: <<http://www.scheffel.com.br/>> Acesso em 5 de jan. de 2015.

Igualmente à figura 24, que trata do interior de uma venda da mesma localidade, conhecida hoje como Casa Schmitt-Presser⁷⁶. Sobre este local conseguimos as seguintes informações:

[...] abriga atualmente a reconstituição da “Venda de Colônia”, típica da época. Se constitui em antiga moradia do imigrante alemão, João Pedro Schmitt, considerado o fundador da cidade de Novo Hamburgo. A ‘venda’, que funcionava no primeiro andar da casa, era um dos mais importantes estabelecimentos comerciais da região. Funcionava como armazém de secos e molhados, drogaria, armarinho, papelaria, bar, casa de ferragens e, pelo tipo de relação que se estabelecia entre o vendeiro, seus fornecedores e fregueses, também como agência bancária. (BASSANI, 2013, s/p).

Essas duas últimas fotografias (Figura 23 e Figura 24) trazem à luz alguns questionamentos. De fato as pinturas de Weingärtner servem como fonte de pesquisa para pensar e estudar a história? Pensamos que sim. Obviamente as telas não são documentos que representam a realidade, mas quando analisadas na conjectura do contexto, quando pensadas com a metodologia e teoria apropriadas, servem sim para contar um pouco da história da imigração alemã. Ficando comprovado que Weingärtner pintou nas telas imagens muito próximas da realidade ao compararmos com as fotografias. Essas duas últimas fotos são confirmações de que o pintor esteve em casas de negócios ou vendas, e que de fato retratou o ambiente com tudo que ele possui: seus objetos, suas paisagens, seus personagens, as relações humanas, as brincadeiras e o bom humor. As reflexões e os questionamentos que as pinturas elucidam servem para instigar a investigação e a buscar por outras fontes que possibilitem ao pesquisador fazer inferências com mais convicções do que dúvidas - tratando das pinturas que são, como é sabido, fontes perigosas quando analisadas sem preocupações metodológicas e fora do seu contexto.

Essas duas telas (Figuras 17 e 20) apresentadas tratam a identidade do imigrante vinculada ao comércio, mas abordam também os espaços de comunicação, sociabilidade e de trocas, sejam comerciais, afetivas, ou informativas. Muito diferente das outras duas telas tratadas a seguir, onde o imigrante volta a estar vinculado a terra e a agricultura. O ponto

⁷⁶ O Museu Comunitário Casa Schmitt-Presser é um museu localizado em Novo Hamburgo. Hoje o prédio encontra-se tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Atualmente a casa possui a função de: “[...] a Casa Schmitt-Presser teve a sua preservação defendida por iniciativa do artista Ernesto Frederico Scheffel, a partir de 1975, obtendo recursos com a Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil. A efetiva restauração ocorreu no início dos anos 1990, liderado por movimento comunitário com recursos da Municipalidade. Mantém o atendimento à escolas, eventos de música, exposições temporárias e apoio à pesquisa histórica”. (TÔRRES, 2014, s/p).

em comum dessas quatro pinturas de gênero (Figuras 17, 20, 25 e 32) são as relações, pois em todas as telas o imigrante aparece em espaços de possível comunicação. Em *Vida Nova* uma série de relações é traçada se observarmos o processo de formação da cidade; em *Nova Veneza*, a colona comprando queijos está se comunicando com o vendedor e possivelmente trocando informações; as telas *Chegou Tarde* e *Fios Emaranhados* apresentam a comunicação entre os vendedores e os compradores, entre os diferentes tipos sociais que circulavam nas colônias, na passagem do século XIX para o XX.

3.4 *Vida Nova (1893) e Nova Veneza (1893)*

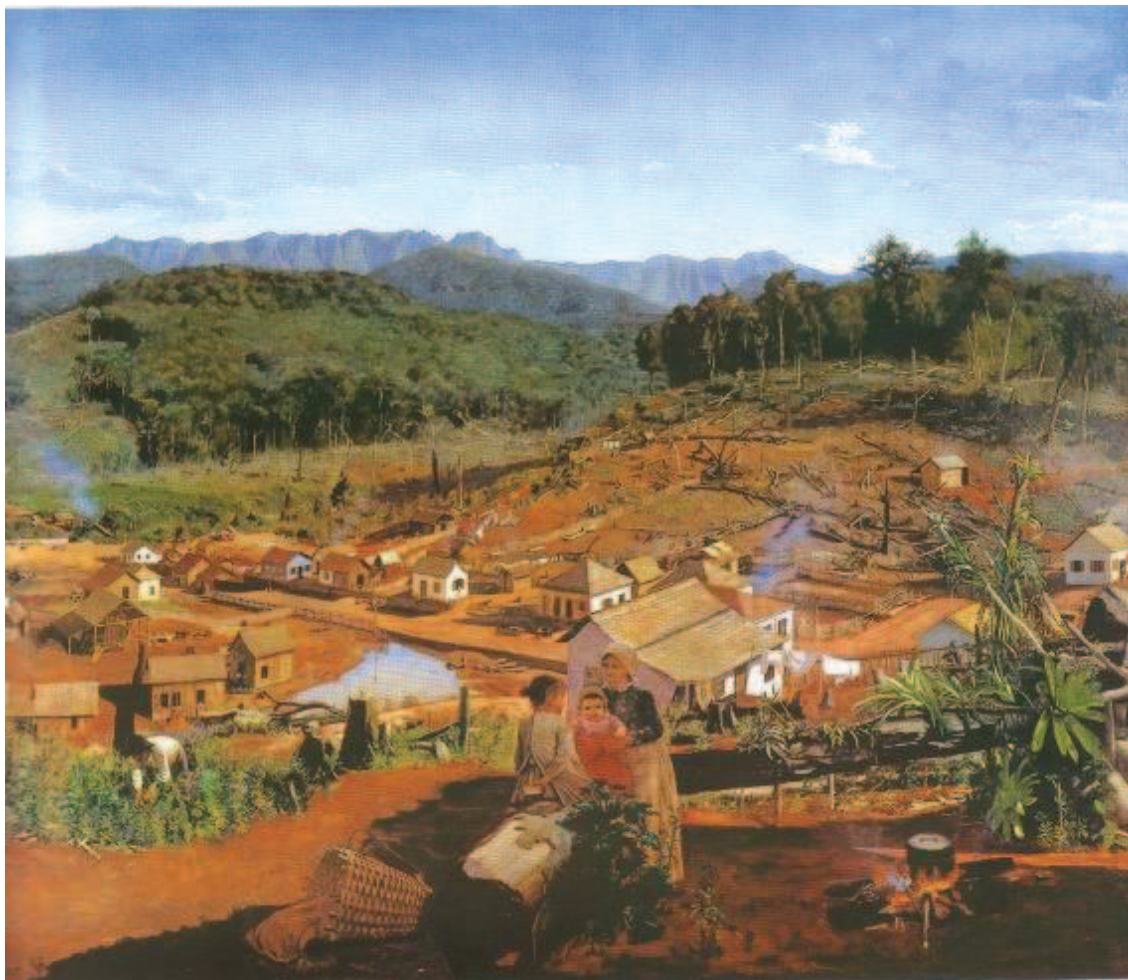
Essa pintura, intitulada *Vida Nova*⁷⁷, representa, muito provavelmente, a instalação dos primeiros imigrantes italianos⁷⁸ no Estado de Santa Catarina⁷⁹. A leitura que é possibilitada fazer na tela é que os imigrantes encontraram vastos campos a serem desmatados e tudo a ser construído, incluindo as primeiras moradias. Esse quadro é bastante representativo da cultura e do modo de vida dos colonos recém chegados, enfim a imagem traz uma identidade de pioneirismo no processo de colonização para o imigrante. É possível observar o estilo de vida que levavam, as vestimentas simples, a plantação e a colheita; o desmatamento necessário e o fogo de chão. Todos esses elementos foram retratados pelo pintor Pedro Weingärtner com uma riqueza de detalhes minuciosamente executados. Tarasantchi (2009, p. 116) conta que:

Além das cenas rio-grandenses, o artista também nos legou importantes flagrantes da vida em outras partes do sul do país. Nas suas freqüentes viagens à terra gaúcha, Weingärtner costumava embrenhar-se pelo interior, tendo chegado até Santa Catarina. Foi lá que um dia vislumbrou o surgimento de Nova Veneza e o flagrou numa pintura magnífica que chamou de Vida Nova.

⁷⁷ Atualmente essa pintura se encontra na Prefeitura de Nova Veneza, em Santa Catarina.

⁷⁸ Sobre o contexto de formação de Nova Veneza, ver mais em: OSTETTO, Lucy Cristina. *Vozes que recitam, lembranças que se refazem*: narrativas de descendentes italianas/os Nova Veneza – 1920 - 1950. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, 1997; DALL'ALBA, João Leonir. *Imigração italiana em Santa Catarina*: documentário. Porto Alegre: EDUCS, 1983.

⁷⁹ No município de Nova Veneza foram confeccionados alguns quadros que registravam episódios da Revolução Federalista e ainda outra tela intitulada *Nova Veneza*.

Figura 25 - *Vida Nova*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Vida Nova*, 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

Essa obra pode ser dividida em três planos. No primeiro é apresentada uma família de colonos. Um pouco mais ao fundo vemos um menino colhendo verduras da horta. Mais a frente uma mulher carrega no colo um bebê, que está de frente para outra criança, uma menina que aparece sentada em um tronco cortado. Ela está brincando com o bebê e atrás escondido consigo um objeto que não se pode identificar, mas parece ser parte da brincadeira infantil. Ao lado delas está caída no chão uma cesta feita de palha com peças de roupas dentro, que provavelmente serão lavadas. Ainda nessa primeira parte da pintura percebem-se algumas árvores fazendo sombra e muitos troncos cortados, representando novamente, o desmatamento necessário para o estabelecimento das novas famílias no território de Nova Veneza. À direita encontra-se o fogo de chão com uma panela em processo de cozimento.

Figura 26 - *Imagem ampliada de Vida Nova*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Vida Nova*. 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

A luminosidade e o uso de cores vivas chamam a atenção para o segundo plano da pintura (Figura 27) que parece dividida em dois grandes círculos em função da ideia de terreno irregular que a tela remete. Além da noção de perspectiva, um outro aspecto pictórico que aparece é a linha do horizonte bem definida, como também é visível na tela *Tempora Mutantur*.

No segundo plano da pintura nota-se o surgimento de Nova Veneza. As casas simples de madeira, em sua maioria, encontram-se desorganizadas sob um chão de terra vermelha irregular, com diversos troncos de árvores cortadas espalhadas sobre o chão. No entanto, a vida no vilarejo parece ser bem organizada. Um pequeno açude, provavelmente utilizado para os afazeres domésticos, como lavar roupa, é visto mais à esquerda da tela. Muitos são os varais que aparecem na pintura, com longos lençóis brancos pendurados, alguns são tão pequenos que sugerem que o auxílio de uma lupa para observá-los seria útil. Quase todas as casas mostram “os afazeres de seus moradores e as atividades que desenvolvem no seu entorno”. (TARASANTCHI, 2009, p. 118). Os detalhes, como as próprias roupas penduradas no varal e as pessoas, embora pequeninas por estarem em uma perspectiva mais afastada, mas que são perfeitamente retratadas, aparecem em quase todas as janelas e portas ou caminhando pelo local, mostrando a interação dentro da colônia.

Nessa cena ainda aparecem mais detalhes minuciosos, como os dois homens carregando com sacos de mantimentos um carro de bois. No lado oposto, outro carro de bois transporta a madeira já cortada e transformada em tábuas. O espaço da propriedade é dividido por pequenas cercas de madeiras que servem tanto para proteger a horta quanto para dividir o terreno.

Figura 27 - *Imagem ampliada de Vida Nova*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Vida Nova*, 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

Já no terceiro plano da pintura (Figura 28) é possível notar uma vasta floresta de verde intenso que viria a sofrer ação do homem. No canto direito da pintura aparece uma parte dessa floresta queimada, apontando para o tipo de agricultura praticada, baseado na alternância entre plantações e ciclos de queimadas. Ao lado direito uma longa estradinha de chão batido que leva até outra moradia. Bem ao fundo do cenário altas montanhas quase emendam com o céu azul bem claro indicando ser começo do dia. Se esta cena de fato ocorreu nós não temos como saber, mas demonstra que esta localidade tem – ao menos na natureza – uma grande semelhança com a realidade, que ficará mais evidente ao analisar a fotografia de Nova Veneza (Figura 35), no capítulo subsequente, onde o desenho das montanhas permite pensar que Weingärtner retratou algo que realmente estava acontecendo, em um cenário que o próprio pintor teria visitado.

Figura 28 - *Imagem ampliada de Vida Nova*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Vida Nova*. 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

É válido chamar atenção para o aspecto referente ao trabalho agrícola. Se tratando de uma pintura que apresenta o cenário rural de Santa Catarina, é possível observar que em pouco se difere da questão rural do Rio Grande do Sul, uma vez que o trabalho agrícola praticado era basicamente o mesmo em ambos os Estados. O trabalho no campo inicialmente servia para suprimir as necessidades de subsistência das populações, e, portanto tinha uma enorme importância para os colonos. Ainda que nas décadas seguintes a venda dos excedentes venha a se tornar uma função igualmente necessária para a manutenção das colônias. A organização social estava amplamente vinculada ao trabalho na terra onde a estrutura das colônias do Estado de Santa Catarina – conforme exemplificada na pintura *Vida Nova* –, apresenta um panorama comum também no Estado do Rio Grande do Sul.

Outra pintura interessante para analisar nessa mesma linha, e que mostra outro olhar sobre a tela *Vida Nova*, abordando aspectos de miscigenação é intitulada *Crianças brincando em Nova Veneza*⁸⁰, datada do mesmo ano, 1893. Provavelmente foi executada no mesmo período em que Weingärtner esteve nesse local. Aparenta ser uma continuação da pintura *Vida Nova*, mostrando um cenário muito semelhante⁸¹ em diversos aspectos.

⁸⁰ Título no original: *Blumen bekränzte Mädchen in Nuova Veneza*.

⁸¹ Essa pintura, *Crianças brincando em Nova Veneza*, inicialmente não fazia parte desta pesquisa. A pintura não se encontra no catálogo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Ruth Tarasantch, como todas as outras tratadas nesta pesquisa. Essa obra, foi encontrada – acidentalmente - em um pesquisa na *internet*. Sendo, dessa forma, incorporada imediatamente à dissertação.

Figura 29 - *Crianças brincando em Nova Veneza*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Crianças brincando em Nova Veneza*. 1893. Óleo sobre tela, 13,3 x 23,5. Disponível em: <<http://joserosarioart.blogspot.com.br/2014/07/pedro-weingartner.html>>

Acesso em 20 de jul. de 2014.

Nessa tela, novamente alguns elementos se repetem. Uma estrada de terra vermelha parece dividir a pintura em duas partes. Na primeira parte chama a atenção o grupo de crianças de fenótipos distintos brincando de roda com adornos de flores na cabeça. Apenas uma das meninas está com os pés calçados. Já outras duas simulam que seu vestido fosse mais longo com pedaços de pano ou lençóis amarrados à cintura. Ainda na primeira parte da cena uma pequena horta ganha destaque. Se comparamos com a pintura *Vida Nova*, é possível perceber na imagem que não apenas a horta se assemelha, mas também a disposição da horta e dos personagens. Como na figura 25, em primeiro plano, os tipos humanos e as plantações, e em segundo planos as moradias simplórias e os troncos de árvores simbolizando o início do processo de colonização e formação da cidade de Nova Veneza. Pequenos “galpões” com teto feito de palha parecem servir para guardar o que fosse necessário, possivelmente parte da colheita. Na outra metade da pintura notamos as casinhas muito simples, com fumaça saindo das chaminés. No entanto, atenta-se para a transformação da paisagem bastante evidente. Apresenta os troncos caídos que circulam quase toda a pintura, e além deles, bem ao fundo, uma mata virgem aparece bastante alta, mostrando que o trabalho de desmatamento apenas começou.

Essas duas pinturas de Nova Veneza trazem muitos aspectos da diversidade de possibilidades de interpretação das pinturas de Weingärtner para a historiografia, como os aspectos do processo de colonização, de miscigenação, da história ambiental, que podem ser amplamente explorados em qualquer uma das imagens apresentadas.

Witt ao discutir sobre a imigração e as relações interétnicas afirma que na historiografia sobre imigração, dos trabalhos encontrados que abordem tal tema, a maioria prioriza a análise do imigrante como se estivesse isolado nesta jornada, apenas com seu núcleo familiar na região de assentamento.

De igual modo, a historiografia sobre imigração – não importando o grupo analisado, se alemão, italiano, polonês – tornou-se bastante conhecida por meio das obras que destacam a contribuição dos imigrantes e de seus descendentes para uma cidade, região, província/ estado e/ ou mesmo para o Brasil. Via de regra, são textos não acadêmicos que engrandecem a figura do pioneiro e de suas façanhas a partir da chegada ao Brasil. Em muitos desses escritos, o colono e sua colônia parecem estar desconectados do restante da realidade. É como se vivessem somente para a família e a localidade onde estão inseridos. É como se estivessem isolados do restante do Brasil. (WITT, 2014, p. 22).

Nessa mesma linha de pesquisa sobre as produções no âmbito da história da imigração alemã, Witt afirma que parte da historiografia desconsiderou a presença de escravos entre imigrantes alemães. Segundo o autor:

[...] parte da historiografia da imigração alemã afirmava, veementemente, que os imigrantes não haviam possuído escravos em suas propriedades. Telmo Lauro Müller, ao aceitar a presença de negros entre imigrantes, afirmou que os trabalhadores – escravos – seriam tão bem tratados pelos imigrantes – proprietários – que falariam o idioma alemão. (WITT, 2014, p. 23).

Sobre o vínculo entre escravidão e imigração, a pintura *Crianças brincando em Nova Veneza*, apresenta essa relação. Essa historiografia não se enquadra com a realidade apontada nas documentações e pesquisa mais recentes, podemos pensar os motivos de Weingärtner – sempre lembrando sua origem e trajetória pessoal – para ter retratado uma cena tão harmônica.⁸²

⁸² Ainda segundo Witt, citando Martin Dreher (1995), discorre sobre as leis de proibição de imigrantes possuírem escravos em razão do dever dos colonos em “ocupar o território, produzir alimentos, dinamizar o mercado interno e criar uma força de oposição aos grandes fazendeiros. Estes, muitas vezes, em razão de suas grandes propriedades e da manutenção de milícias particulares, colocavam-se contra, não raro em guerra, o

Witt demonstra através do levantamento historiográfico e documental que a relação entre imigrantes e negros foi desmistificada pela vasta documentação que comprova a posse de escravos pelos imigrantes. De tal modo que essa historiografia, que em alguns trabalhos negue ou até “romantize” a situação, não mais pode ser considerada pelas pesquisas dessa temática.

A tela, seja ela um retrato de uma cena presenciada pelo pintor, uma memória, uma reprodução de um esboço ou de uma fotografia, levanta questionamentos sobre as relações interétnicas. Na tela *Kerb* (Figura 13), Weingärtner novamente traz a presença do negro. A personagem não ousa entrar na casa onde acontece os festejos, apenas fica do lado de fora, espiando pela janela. Na tela *Crianças brincando em Nova Veneza* (Figura 29), as crianças brincam como se não houvessem diferenças entre elas, que aparecem apenas quando notamos as vestes mais puídas e desfiadas das meninas negras, além dos sapatos como forma de distinção, já que apenas uma das meninas usa enquanto as outras aparecem descalças. Os enfeites de cabelos e as expressões das meninas mostram uma integração muito harmônica entre os personagens.

Seguem dois recortes das telas de Weingärtner, *Kerb* e *Crianças Brincando em Nova Veneza* que trazem aspectos da miscigenação. Quando foi retratada a festividade alemã, o *Kerb*, onde a única personagem negra da tela não entra dentro da residência, apenas espia a festa do lado de fora – demarcando dessa fora que aquela personagem não participa daquele espaço –, provavelmente ela não tinha permissão para integrar o festejo, apenas poderia observar o andamento da festa de longe e do lado de fora. Na figura 31, a relação entre os imigrantes e o negro é mais positiva, uma vez que as crianças brincam em tom de igualdade, ao menos nas brincadeiras infantis. Observa-se que elas fazem uma roda, e todas aparecem envoltas de flores e arranjos que lhes enfeitam os cabelos e vestidos.

Figura 30 - *Imagem ampliada de Kerb*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Figura 31 - *Imagem ampliada de Crianças brincando em Nova Veneza*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Crianças brincando em Nova Veneza*. 1893 Óleo sobre tela - 13,3 x 23,5. Disponível em: <<http://joserosarioart.blogspot.com.br/2014/07/pedro-weingartner.html>> Acesso em 20 de jul. de 2014.

Sobre a aquisição de escravos pelos imigrantes alemães, Witt afirma que além da compra de escravos, muitos colonos, na busca de inserir-se na vida política e na disputa por cargos públicos, praticavam atos infracionais para obter o que desejavam. Conforme Witt (2014, p. 31):

Aproximando escravidão e imigração, relativiza-se a tese do isolamento tanto entre as Colônias quanto entre os colonos alemães e seus descendentes com os nacionais; de igual modo, redireciona-se o holofote dos conceitos de “civilizado”, “ordeiro” e “trabalhador” para o agricultor ou artesão que sabe o que quer, que se articula com os pares ou com os outros para buscar o que julga de direito. Pesquisando sobre escravidão e

imigração, confirma-se a hipótese de que colonos alemães e seus descendentes inseriram-se na disputa política e/ou disputaram cargos públicos; participaram de conluios, arranjos e fraudes no que se relaciona à prática política; e buscaram assemelhar-se a colonos já mais abastados – “exponenciais” – e, principalmente, aos seus vizinhos nacionais por meio da compra, manutenção e venda de escravos.

Nesse mesmo período e no mesmo local o pintor teria feito outra obra, intitulada *Nova Veneza*, representando novamente os cenários da vida simples que os moradores do local levavam. Retratou uma mulher escolhendo queijos que um vendedor trouxe, em meio a um cenário muito semelhante ao da pintura *Vida Nova*. No canto esquerdo da tela aparece uma horta e um carrinho de mão de madeira deixado ali, indicando que a mulher fazia a colheita de verduras antes do vendedor de queijo chegar. Ao lado esquerdo vemos alguns cavalos, e um homem montado que parece estar observando o vendedor e a senhora conversarem. A cabana simples e o chão batido de terra avermelhada, além do desmatamento ao lado direito e das montanhas e matas ao fundo da pintura, remetem ao mesmo cenário descrito na obra anterior, *Vida Nova*.

Figura 32 - *Nova Veneza*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Nova Veneza*, 1893 (Nova Veneza). Óleo sobre madeira, 18 x 43 cm. Coleção Augusto Carlos F. Velloso. São Paulo, SP.

Assim, o esforço desses imigrantes na tentativa de se estabelecer no território sulista aparece nas pinturas de Weingärtner. O retrato do imigrante como trabalhador associado a atividade agrícola na terra, e as construções das moradias, que embora simples, foram amplamente retratadas pelo pintor. No entanto, esse aspecto vai aparece de forma mais singular na sua pintura *Tempora Mutantur*. Marcos Justo Tramontini discorre sobre a

questão da roça quando do início da colonização. Esse cenário parece ter sido igualmente retratado pelo pintor em *Vida Nova* (Figura 25):

A roça nova na mata virgem é conquistada a ferro e fogo: o machado, para obter os gigantes da selva; as queimadas, para oferecer o espaço necessário ao plantio. Por entre os troncos carbonizados planta-se o primeiro feijão, o milho e de mais produtos da terra. A falta de experiência acarreta muitas decepções quanto a esperada colheita. À medida que o pioneiro da nossa agricultura se vai sintonizando com o ambiente, suas colheitas e toda a situação vão melhorando visivelmente. (TRAMONTINI, 1994, p. 54).

Aqui ressurge a questão do trabalho agrícola do imigrante europeu como atrasado, no sentido de apontar, ao menos nas telas, imagens de uma agricultura familiar de subsistência, que era cuidada com materiais rústicos e métodos devastadores para a natureza, como as queimadas. Também sobre a vida rural na colônia, principalmente sobre o processo de agricultura executado pelos primeiros imigrantes, observando que eles tiveram que se adequar ao novo ambiente precário, Neumann (2009, p. 506) discorre sobre o seguinte cenário:

Para os imigrantes, camponeses ou citadinos, a vida na colônia consistiu em longo aprendizado e adaptação às condições precárias inerentes à fase de instalação em um lote colonial, requerendo a adequação de suas tecnologias de produção às características do meio, iniciando pelo processo de derrubada da mata, queimada, arroteamento do solo, plantio e colheita. Nessa fase, o auxílio de um caboclo ou colono era de grande serventia, para poupar tempo e dinheiro. Aos olhos europeus, esse processo de produção era totalmente irracional, porém, o único possível.

Os imigrantes recém chegados à região Sul, na sua grande maioria, foram trabalhar na área rural, onde afazeres não faltavam: tinham diversas atividades para executar durante o dia, como a construção ou amplemento de suas moradias, escolas, estradas, fabricação de diversos materiais de trabalho, além de cuidar das plantações semeando e colhendo na nova terra. Ao se instalarem na zona rural do Rio Grande do Sul, eles trouxeram costumes e tradições que seriam transmitidos aos seus descendentes, no entanto ao chegarem ao Novo Mundo seus saberes e práticas passaram por um processo intenso de modificações. Nesse contexto de imigração e colonização, e em suas vindas ao Brasil, o pintor Pedro Weingärtner buscou exprimir em suas telas as representações desse povo colonizador do Estado de Santa Catarina. Conforme atenta Nelson Aguilar (2000, p. 180):

Em sua pintura de gênero, Weingärtner fundou um novo e vigoroso regionalismo na pintura brasileira representando o mundo dos imigrantes do sul do país com uma viva sensibilidade para a anedota de costume e, por vezes, com rara concentração formal, como em *Desolada*, atualmente no MASP.

Percebe-se que o olhar de Weingärtner sobre os imigrantes recém chegados a Santa Catarina, e responsáveis pela formação de Nova Veneza, foi bastante realista, principalmente quando aliamos a pintura à história. O destaque da pintura *Vida Nova* fica por conta dos detalhes minuciosamente executados e que trazem uma riqueza de informações sobre o modo de vida dos primeiros habitantes. O estilo das primeiras casas, as vestes, o terreno e as atividades diárias são elementos presentes na pintura e que fornecem um rico material visual sobre a imigração na região. Pedro Weingärtner reproduziu uma cena simples da vida dos colonos ao optar por uma pintura de temática regional, sem precedentes até então no Estado.

A identidade do imigrante de Nova Veneza é parecida com a do imigrante de *Tempora Mutantur*, no sentido de ambos serem tratados como pioneiros, como os trabalhadores do campo que produzem um tipo de agricultura, e são os desbravadores de uma mata quase virgem.

Já sobre as relações interétnicas, o negro e o imigrante estavam juntos nesse processo de colonização, no entanto as relações estão para além de complexas, pois trazem discursos que não se enquadram com as atuais pesquisas sobre imigração alemã, uma vez que demonstram as relações interétnicas sendo construídas na base da igualdade. As pinturas contam a história dessas relações, principalmente na tela *Crianças brincando em Nova Veneza*. Já a historiografia aponta em outro sentido, buscando evidenciar que a relação entre esses dois tipos sociais foi muito mais complexa do que apenas mostrá-las como positivas ou negativas, uma vez que tudo que envolve a relação humana é passível de múltiplas interpretações.

No capítulo a seguir serão apresentadas as telas – e algumas se repetirão – que apontem o processo de relação do homem com a natureza, observando as paisagens de Weingärtner e a construção do discurso referente a esse tema em suas telas.

4. AS PAISAGENS DE WEINGÄRTNER

Felicidade

*Meus olhos, de tanto refletirem a paisagem,
já devem também ter ficado verdes,
porque meus lábios estão me segredando
palavras de esperança,*

*Mas, eis que eu, andarengo e triste,
de súbito estremeço vendo, lá embaixo,
na aba de um serro todo penteado,
à porta da casa que roseiras tentaculam de flores,
um casal de colonos lavradores enlaçados
acenando, acenando para o trem...*

*Que ingenuidade naqueles gestos simples!
Quanta bondade sem interesse
naquela “boa viagem” que eles dizem com as mãos!...*

Pureza... Tranqüilidade... Saúde... Solidão...

*Sinto um desejo louco de sair gritando:
— Achei-a! achei-a! EiL-a — a Felicidade!
- Augusto Meyer, em “Poesias (1922-1955)”.
Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.*

Em certa medida, Augusto Meyer⁸³ parece ter descrito um dos muitos quadros de Weingärtner em sua poesia. Não apenas pelo verde da paisagem que encanta, mas pelo casal de colonos lavradores que desbravam a mata de forma simples, na pureza do seu trabalho, e quem sabe, acenam para o trem. O mesmo trem que leva e traz os imigrantes. A idealização romântica da imagem dos colonos perdurou por muito tempo, e ainda encontra-se na literatura as descrições romantizadas, principalmente daqueles que se propõe a fazer uma história local, advinda em sua maioria de autores autônomos. Sílvio Marcus de Souza Correa afirma que um dos motivos da pouca relevância da história local junto à

⁸³ Augusto Meyer, foi um poeta e ensaísta, nascido em Porto Alegre, RS, em 24 de janeiro de 1902 e falecido no Rio de Janeiro, em 10 de julho de 1970. Era filho de imigrantes alemães. Um pouco da biografia do poeta: “Fez os estudos na cidade natal, mas deixou os cursos regulares para estudar línguas e literatura, dedicando-se a escrever. Colaborou com poemas e ensaios críticos em diversos jornais do Rio Grande do Sul, especialmente *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*. [...] Augusto Meyer é parte do modernismo gaúcho, introduzindo uma feição regionalista na poesia. Há também em seus versos uma linha lírica, quando evoca a infância, num misto de memória e autobiografia. Completa com Raul Bopp e Mário Quintana a trindade modernista do Rio Grande do Sul”. (ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, 2014, s/p).

historiografia brasileira seria seu amadorismo e sua orientação ultrapassada. Ainda observa que a história local do Sul do Brasil é desprovida de teorias e métodos reconhecidos na historiografia. Nesses casos, na utilização de suas fontes o autor que trabalha com história local mescla sua história de vida na escrita. Em geral, a história local tem uma avaliação bastante positiva de quem a narra, pois confunde sua trajetória individual com a da comunidade. (CORREA, 2002, p. 12).

Nesse sentido, essa reflexão serve para além dos escritos, mas pode ser pensada quando da análise das pinturas. No caso específico de Weingärtner, quanto do pintor e de sua própria trajetória não se confundem nas telas? Filho de imigrantes humildes que vieram tentar a sorte no Rio Grande do Sul, Weingärtner costumava retratar esses imigrantes construindo suas moradias simples e fazendo suas atividades rurais. No entanto, ao retratar tais cenas percebe-se um certo ar melancólico e romantizado em seus trabalhos. Talvez, como o escritor local que tem dificuldade de se afastar de seu objeto de estudo, Weingärtner também tenha passado por isso, e em função dessa dificuldade suas telas trazem o imigrante numa situação fortemente marcada pelo romantismo melodramático.

Este capítulo pretende abordar as pinturas de Weingärtner que retratem o processo de colonização através da ação no homem na natureza. Busca-se analisar a forma que foram retratadas as paisagens sulistas nas telas, uma vez que o pintor representou as florestas, os campos, a derrubada, a terra pronta para ser cultivada. Enfim, o início do povoamento nas terras do Sul do país, onde o agente principal desse processo é o imigrante alemão. Não excluindo a relação com os diferentes tipos sociais que habitavam as terras brasileiras, como o indígena, o negro e o gaúcho.

Pedro Weingärtner foi um pintor viajante que teve contato com diferentes cidades do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, pôde observar a formação dessas cidades e as consequências ambientais desse processo. E, embora sem essa preocupação⁸⁴, deixou registrado em suas pinceladas as transformações ambientais, junto com os aspectos da vida cotidiana da população simples e rural rio-grandense, e dos momentos de sociabilidade e lazer, retratados nas rodas de chimarrão, nas festas do *Kerb*, nos sanfoneiros e nos grupos de conversa.

Um dos objetivos do capítulo, portanto é a relação entre a história ambiental e as pinturas de Weingärtner, buscando analisar, igualmente, as relações humanas presentes ou

⁸⁴ A História Ambiental como campo historiográfico começou a estruturar-se nos anos 1970, em diferentes países. Em 1977 foi formada a primeira sociedade científica voltada para pesquisa nessa temática, a *American society for environmental History*. (PÁDUA, 2010, p. 81).

não nas cenas de paisagem. As pinturas realizadas ao final do século XIX e início do XX são testemunhos históricos da formação do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. Weingärtner nos apresenta – em um cenário cheio de detalhes – a influência dos imigrantes alemães na área rural brasileira. Representam, entre outras coisas, a vida do agricultor, como na tela *Tempora Mutantur*; e o desmatamento das matas e florestas para o estabelecimento e sobrevivência dos imigrantes. Em função desses aspectos, analisa-se nesta dissertação a condição do colono como agente atuante e desencadeador desse processo de destruição das florestas de forma contínua e irreversível.

Desse ponto de vista, enfoca-se o enfrentamento entre o homem e a natureza nas pinturas, bem como o processo de agricultura praticada pelos imigrantes, os aspectos da natureza, da vida e do trabalho rural pelas diversas regiões em que Weingärtner andou. O pintor representou os campos gaúchos e os europeus, também⁸⁵. Para tanto, vai-se aliar as pinturas analisadas e as leituras de história ambiental que corroboram para a discussão acerca do processo de colonização.

Historicamente, os fenômenos ambientais ocorrem devido à ação humana. Esse fato decorre desde o momento que o homem passa a interferir na natureza, seja através da agricultura para subsistência ou da remoção vegetal para ocupação do terreno, ou ainda, para a obtenção de lucro pela exploração natural.

O impacto das atividades humanas sobre o meio ambiente não é um fenômeno recente. Historicamente tem-se observado um desencadeamento de fatos contribuintes e agravantes da degradação ambiental vivenciada globalmente, que vão desde o advento do desenvolvimento das atividades agrícolas, passando pela Revolução Industrial, até culminar no atual modo de vida capitalista. (BORGES; TACHIBANA, 2005, p. 1).

A relação do homem com a natureza vem sendo investigada amplamente, principalmente pelos campos da filosofia e da sociologia. Em uma revisão da literatura sobre o tema, Ana Maria Soares de Oliveira (2002) traz algumas leituras que apresentam a evolução desta relação. Para este estudo, três autores trabalhados por Oliveira chamam a atenção. Iniciando por Kant, que concebe a natureza como um dualismo: sendo o primeiro a natureza interna do homem que compreende suas paixões, e o segundo a natureza externa

⁸⁵ O mundo do trabalho rural foi retratado por Weingärtner como, por exemplo, em telas como *Paisagem alemã* (1886), *Repouso* (1908), *Ceifa* (1907) *Milharal* (1909), e outras tantas que refletem o gosto do pintor pelas cenas ao ar livre e pela vida simples do trabalhador rural.

ao homem que se refere ao ambiente social e físico que o indivíduo vive. O segundo, Francis Bacon, concebe a natureza como sendo exterior à sociedade humana, separando-a da sociedade, onde sua relação era marcada pelo domínio do homem sobre a natureza. Bacon apresenta em sua teoria a relação entre o homem, o ambiente, a indústria e a ciência. (OLIVEIRA, 2002, p. 2 - 3).

A terceira visão se enquadra melhor com o conceito aqui trabalhado. Walter Porto Gonçalves afirma que o conceito de natureza não é natural. Tendo em vista que a natureza observada por ele é uma construção social, criada e transformada pelo homem. Afirma que: “Daí se tomar a revolução neolítica, a agricultura, um marco da História, posto que com ela o homem passou da coleta daquilo que a natureza ‘naturalmente’ dá para a coleta daquilo que se planta, que se cultiva”. (OLIVEIRA, 2002, p. 3). Por meio da agricultura e da possibilidade de fixação do homem no território, a ideia do domínio da natureza se cristaliza como uma concepção teórica importante. Sobre a visão da natureza separada do homem, discute-se essa relação partindo da ideia do homem ora como um ser ativo na natureza e ora como um ser submisso:

Para Gonçalves, essa visão de natureza-objeto versus homem-sujeito parece não considerar que o termo sujeito, além de significar um ser ativo, dono de seu destino, também pode indicar que podemos estar submetidos a determinadas circunstâncias. É a visão antropocêntrica de mundo, na qual o homem é o senhor de todas as coisas, que faz com que se esqueça que o termo sujeito, pode significar tanto aquele que age como aquele que se submete. (OLIVEIRA, 2002, p. 3).

Ao longo do século XIX, com o desenvolvimento das ciências, a natureza passa, então, a ser entendida de forma crescente, como um objeto a ser dominado/domesticado. O modo de produção capitalista vai dar as bases para transformar essa relação – que deixa de ser baseada apenas na necessidade de subsistência, e passa a ser um modelo que serve aos interesses do modo de produção capitalista. (OLIVEIRA, 2002, p. 5).

Nesse caminho percorrido e perpassado pela relação entre homem e a natureza, bem como a transformação dos conceitos que vão se alterando conforme a evolução da sociedade, percebe-se que essa relação, a qual se organiza de forma harmônica, considerada por Kant e Bacon, não mais serve aos moldes do desenvolvimento das ciências e das tecnologias. Com a possibilidade do homem poder dominar a natureza e fazer o uso dela cada vez mais desmedidamente, conforme o avanço do capitalismo, essa relação também se transforma.

Uwe Lübken ao tratar sobre o meio ambiente e as alterações sofridas ao longo do tempo, e que influenciam os processos de migração/imigração, afirma que:

É importante notar que a relação entre meio ambiente e migrações não implica apenas deslocamentos por mudanças ambientais radicais. Em vez disso, trata-se de uma 'complexa via de mão dupla envolvendo tanto mudanças causadas pelas alterações ambientais quanto as mudanças geradas pelos migrantes no ambiente onde estes se instalam' [...]. Parece justo dizer que toda migração em massa tem em algum grau alterado o meio ambiente. (LÜBKEN, 2013, p. 22).

Nas pinturas de paisagem de Weingärtner notamos o discurso do homem controlando a natureza selvagem, de forma que marcadamente aparece em suas telas o processo de ocupação da terra, e a forma que ela vai sendo transformada e apropriada pelo homem. Neste início, ainda prevalece a relação que prisma pela subsistência, visível por meio das hortas e das plantações, ou pela devastação da floresta para ocupação e assentamento humano.

4.1 A chegada dos imigrantes e a questão da representação das paisagens

A produção pictórica de Weingärtner é bastante vasta. A paisagem em seu quadro de produções possui um papel relevante, conforme Ana Maria Albani de Carvalho (2008, s/p): “A paisagem desempenha um papel significativo na produção artística de Pedro Weingärtner, assim como na de outros artistas regionais do período representado pelo final dos oitocentos e pelas primeiras décadas do século XX”. A paisagem vem sendo trabalhada dentro da perspectiva da interdisciplinaridade, sendo seu conceito aplicado na geografia, na sociologia, na história e na história da arte, partindo de uma diversidade de estudos em diferentes fontes e de diversos pesquisadores. É nesse sentido que este trabalho irá se inserir. A análise das paisagens de Weingärtner coloca-nos como um desses trabalhos diversificados, uma vez que utilizamos como fonte primordial da pesquisa as pinturas de paisagem que apresentem traços visíveis do passado da sociedade do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina. Apresentando as memórias e histórias do processo de colonização e conseqüentemente de transformação das paisagens naturais.

Dora Shellard Corrêa ao se propor a discutir os conceitos de paisagens dentro da história ambiental nota que ocorre uma expansão das pesquisas nesse sentido nas últimas décadas. Posiciona-se na tentativa de ver pontos de convergência e divergência na historiografia da história ambiental que tratem do conceito de paisagem. Embora atente que não é sua intenção chegar a nenhuma conclusão sobre tal conceito.⁸⁶ (CORRÊA, 2013, p. 48 - 49).

A historiografia da primeira metade do século XX concebia a paisagem tal qual o real e o concreto, com fácil acesso pelo método científico. Já na segunda metade do século XX, ainda que a abordagem das estruturas, das relações sociais e econômicas estivesse em voga, pouco se alterou sobre a ideia de pensar a paisagem, que permaneceria como uma forma da representação do real:

Dessa forma, a historiografia da primeira metade do século XX não se constituiu em modelo para a produção recente da História Cultural feita no Brasil. Esta, além de ter como objeto de estudo as representações que determinam o que é visualizado parte, em alguns casos, de concepção antagônica sobre as possibilidades de se chegar ao real concreto

⁸⁶ A autora discute ainda que na geografia tem ressurgido a pesquisa em cima do conceito de paisagem que havia sido escanteada até a década de 1960. Seria posterior a essa data sua retomada. (CORRÊA, 2013, p. 52).

enxergado, desconfia da existência de uma exterioridade ao percebido e representado no documento. (CORRÊA, 2013, p. 54).

A história ambiental brasileira, sendo muito recente, foi na década de 1990 retomar o conceito de paisagem e colocá-lo novamente em discussão. Segundo Corrêa (2013, p. 1): “Predomina, portanto, entre os historiadores ambientais o enfoque da paisagem como um fenômeno visual e a tensão entre a sua objetividade e subjetividade. Mas cabe apontar que, dentro desse pequeno quadro, são inúmeras as abordagens”. De fato são inúmeras suas abordagens, já que vem sendo tratada diferentemente entre as diversas áreas do conhecimento humano.

Ao pesquisar a paisagem no cenário das artes plásticas e da fotografia, no contexto de formação de Estados Nacionais do século XIX, Kern (2011, p. 1) afirma:

A fotografia, juntamente com a pintura e a literatura, colabora também para a construção do lugar, quando, no século XIX, emergem os Estados Nacionais e as peculiaridades de cada território são configuradas nas paisagens. Esse gênero torna-se mais recorrente graças também às pesquisas e importantes tratados que são elaborados sobre a luz e as cores, que aliados aos estudos e às sensações dos artistas junto à natureza estimulam a pintura de efeitos atmosféricos, a captação de instantes efêmeros, a imaginação e a plasticidade, em detrimento do desenho rigoroso.

A pintura de paisagem é entendida aqui no sentido de representar um espaço natural por meio de um artefato (as telas). É considerada uma representação carregada de sentimentos, memórias e vivências. Sobre as pinturas de paisagem de Weingärtner, Bohns (2012, p. 878) destaca que seus detalhes são importantes na hora da análise das pinturas, pois:

Em boa parte das obras paisagísticas de Pedro Weingärtner há um claro interesse em representar a natureza enfatizando sua diversidade e grandiosidade. [...] Mas que não se engane o observador inexperiente: embora sejam extremamente detalhistas na sua aparência, as paisagens pintadas pelo artista revelam um rigoroso planejamento geral.

Weingärtner na sua produção artística de temática regional deixou claro seu interesse na retratação dos colonos no processo de ocupação da terra, de assentamento e de remoção da cobertura vegetal, evidenciado pelos muitos troncos caídos ao chão que encontramos em diversas de suas pinturas. Ao longo dos séculos XIX e XX, o Rio Grande do Sul foi palco de sucessivas levas de imigrantes europeus. Boa parte desse contingente chega ao

Brasil em um momento em que a província/estado ainda apresentavam um cenário de precariedade e de pouco povoamento⁸⁷. Chegaram ao país e tiveram muito trabalho, principalmente no campo rural; vieram para contribuir com o que já estava em andamento no país. Os imigrantes europeus que chegavam deveriam preparar-se para o desmatamento da paisagem rural e da remoção do mato e de animais selvagens. Contaram também com a interação e a ajuda de parte da população local que habitava as terras do Sul.

Nesse sentido, no contexto da imigração, sabe-se que o fator de expulsão dos imigrantes da Europa estava vinculado, na maioria das vezes, pelas dimensões econômicas, como a escassez da terra e de alimentos; o grande número de membros de uma mesma família para manter, e outros elementos contribuíram para que o imigrante arriscasse recomeçar sua vida em uma nova terra. Nesse caso, o país receptor, o Brasil, possuía alguns fatores atrativos para esses imigrantes. Entre esses fatores, a própria relação terra-trabalho: na América a terra era abundante e a mão-de-obra escassa⁸⁸, favorecendo assim as levadas de imigração. A possibilidade desse enriquecimento para poder ajudar a família ou mudar seu *status* social era o impulso que, aliado aos fatores de expulsão, contribuíram para o processo emigratório. (KLEIN, 1999).

O Brasil tinha interesse em promover a imigração por diversos fatores internos, como o “branqueamento” da população; formação do exército nacional; eliminação das nações indígenas; segurança nacional; valorização fundiária; mão de obra barata para trabalhar nos latifúndios; construção e valorização de estradas e criação de uma classe média brasileira. (DREHER, 1995).

Conforme Cacilda Estevão dos Reis e Solange Ramos de Andrade, ao tratar os motivos da vinda dos imigrantes ao Brasil, atentam que um dos fatores seria a possibilidade de tornar-se dono de terras:

⁸⁷ Ressaltando que as políticas de imigração europeia ocorrem como parte de um projeto político que desconsiderava a massa de mão de obra escrava existente no país, ou ainda os considerava incapazes de trazer o progresso ao Brasil. Buscavam, através do processo imigratório, trazer o modelo e a civilização europeia para dentro do país.

⁸⁸ Considerando que - conforme visto - podemos reafirmar que existia um grande contingente de mão de obra dos escravos, mas que não eram considerados capazes. Buscavam essa nova mão de obra através do incentivo à imigração Europeia: “A implantação do trabalho livre se fazia mais urgente e a importação de colonos europeus representaria força de trabalho e acesso às novas técnicas de produção que eles conheciam, assim, a utilização do imigrante europeu baseou-se no descrédito no braço nacional que continuou sendo considerado inapto, indisciplinado, dado à vadiagem e ao ócio e a partir dessa visão foi possível desenvolver uma política de abastecimento, principalmente para a lavoura, baseada na importação de trabalhadores europeus [...]”. (REIS; ANDRADE, s/d, p. 3).

O contingente de imigrantes que partiu para o Brasil era, em sua maioria, de origem camponesa e seu destino ao imigrar, não se desvincularia das experiências anteriormente vividas no país de origem. O imigrante buscava na nova terra meios de prosperar, de se tornar, principalmente proprietário de terra no Brasil, uma vez que em sua pátria a posse da terra estaria fora de seu alcance. (REIS; ANDRADE, s/d, p. 3 - 4).

A importância da análise de imagens sobre esse processo de colonização para a historiografia é bastante relevante. Marcos Gerhardt ao analisar um apanhado de fotografias do processo de colonização no Rio Grande do Sul traz um olhar sobre as transformações das paisagens registradas nas fontes visuais e a importância das mesmas, principalmente ao localizá-las em leituras de relatos de viajantes da época, e da possibilidade de identificar essas narrativas em boa parte da análise das fontes visuais. Gerhardt trabalha com a ideia de fronteira entre o ambiente doado aos colonos e seu processo de apropriação da terra. (GERHARDT, 2005, p. 80 - 82). Afirma também que essa fronteira foi rompida através do discurso de civilizar as novas terras, onde os documentos da época afirmavam que os imigrantes fizeram o progresso, conforme:

A análise dessas imagens – algumas dentre muitas – permite conhecer parte da relação humana com a natureza, das concepções sobre ela e, principalmente, das mudanças produzidas em alguns ambientes de mato do Rio Grande do Sul. Retomando a argumentação de antes, afirma-se que havia uma fronteira – uma faixa – entre o lugar conhecido pelos colonos imigrados e o incógnito, entre o solo cultivado e o coberto por mato, entre o território selvagem, inóspito e o humanizado. Essa fronteira foi movida pelo trabalho (e pelo lazer nas caçadas) dos colonos que derrubaram o mato, mataram e afugentaram animais, plantaram alimentos e replantaram árvores, construíram casas, vilas, serrarias e moinhos, ou seja, usando uma palavra encontrada em muitos documentos escritos na época, fizeram o progresso. (GERHARDT, 2005, p. 93).

No estudo das imagens, atentando para a utilização da fotografia, a mesma necessita de diferentes metodologias e propõe novas formas de pensar a história a partir da visualidade, além de distinguir-se das práticas metodológicas utilizadas com a análise de pinturas. As fotografias também constroem uma memória, neste caso, tal qual as pinturas, podem carregar em si uma memória reproduzida e fundamental para a construção do conhecimento histórico. Simon Schama (1996, p. 17) relacionando a paisagem e a memória traz a seguinte observação:

Pois, conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade eles são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas.

Nesse sentido, a presente pesquisa pretende tratar as paisagens como algo amplo, interdisciplinar e subjetivo, que passa por uma série de interpretações, como as pinturas. A paisagem nas pinturas, portanto é também tratada aqui como uma mescla entre as diversas disciplinas, e que necessitam de suporte de diferentes olhares para sua compreensão e análise.

4.2 *Tempora Mutantur* (1898) e *Vida Nova* (1893)

De apenas uma imagem decorem um mosaico de possibilidades de análises, olhares e interpretações. Uma das telas trabalhadas nesse subcapítulo é exemplo disso: *Tempora Mutantur*. É, possivelmente, uma das obras mais famosas de Weingärtner e que apresenta um leque de possibilidades interpretativas. Nela observa-se os delicados detalhes dos personagens que apontam questões sensíveis daquele casal, pode-se falar do processo de colonização, da importância da agricultura, da imigração, do romance, da fragilidade humana, da transformação do campo, da história ambiental, do paisagismo, enfim, são muitas possibilidades, e outras tantas que não cabem apenas no olhar de quem aqui narra. História e imagem é um dueto interessante. Ao tratar da temática da história, memória e da imagem, Pesavento (2008, p. 20) faz a seguinte afirmação:

Há um percurso visual que, no caso da leitura de imagens, pressupõe o “olhar”. Esta última operação, distinta do “ver” implica decifrar a imagem, buscando códigos, detalhes que operam como sintomas e mensagens que remetem às sensibilidades de uma época. Olhar é sempre uma escolha, tanto a partir de um ato de vontade – vemos o que queremos – quanto de uma capacitação – vemos o que podemos, com base em nossa experiência, nossa inserção espaço-temporal, conhecimento e sensibilidade.

Memória, história e arte caminham juntas nesta pesquisa. A memória narra os acontecimentos do passado ao seu modo, e a arte reproduz conforme o talento dos pincéis, já a história alinhava todas essas questões aqui discutidas, conforme veremos a seguir.

Carlos Renato Carola (2012) propõe-se a discutir a representação da natureza nos documentos e na historiografia. Focaliza o processo de degradação ambiental provocado pelos imigrantes europeus no século XIX e XX, quando de sua chegada ao Brasil, partindo da análise da colonização e da mineração na região de Santa Catarina. Carola aponta um discurso historiográfico da colonização partindo de uma ideologia que ressalta o progresso em face à destruição do mundo natural. Nesse discurso, os europeus aparecem como necessários para civilizar o Brasil. São os homens que enfrentaram – “heroicamente” – a natureza selvagem, a qual tiveram que domar e destruir para poder se estabelecer e, assim, trazer consigo o progresso da vida civilizada. Esses desbravadores, ditos “pioneiros”, justificam os seus atos de extermínio do ambiente natural e a violência contra o indígena pela necessidade do progresso. (COROLA, 2012, p. 21 - 25).

Já o modelo de mineração contemplado seria visto como um modelo de maior impacto e ainda mais avassalador do que o processo de colonização. Neste caso, adere-se igualmente ao discurso da civilização, onde o progresso, o desenvolvimento e o mito do imigrante pioneiro ofuscam o desastre socioambiental causado na região, devido, principalmente à exploração do carvão. Conclui-se com isso que parte da historiografia da imigração e colonização em Santa Catarina vem sendo construída sobre a base da história evolutiva e do progresso econômico, e descarta ou ignora os impactos socioambientais, conforme Carola (2012, p. 37):

Os “colonos pioneiros” viam a natureza como algo a ser conquistado, domesticado ou destruído. Desse ponto de vista, o mundo natural e a cultura americana, particularmente a cultura indígena, aparecem como obstáculo aos heroicos “desbravadores pioneiros”, homem da civilização e do progresso. O empreendimento da colonização não é visto como um processo de dominação, de conquista e de destruição da natureza, e sim como um triunfo da civilização contra o mundo natural.

Esse discurso também se encontra presente nas pinturas do século XIX e XX, conforme pode ser observado na tela abaixo de Pedro Weingärtner, onde alguns elementos se assemelham às narrativas historiográficas sobre imigração. Na tela que segue, representa-se o início da colonização no Rio Grande do Sul. O cenário, além do casal, é outro personagem importante nessa obra, que já foi abordada em momento anterior da dissertação. A pintura mostra o cair da tarde simbolizado pelo rosado do céu, o que propicia um ar mais cansado ainda para o casal recém chegado da Europa, que teria trabalhado o dia inteiro. Aponta para poucas casas ao fundo, bem simples, com fumaça saindo pela chaminé. No segundo plano o desmatamento necessário para o estabelecimento dos imigrantes; os troncos de árvores caídos e recentemente cortados, encontram-se expostos a beira de um riacho que corre no canto direito da pintura. Além disso, os sulcos abertos na terra representam o trabalho do dia, que indica o início de uma plantação e demarca a importância da agricultura de subsistência.

Figura 33 - *Tempora Mutantur*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.
Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

Com esse pano de fundo, alguns elementos destacam-se na interpretação dessa imagem. Nota-se o cansaço do casal, e isso remete, em certa medida, a uma narrativa que coloca esse tipo social em uma situação de “coitadismo”⁸⁹, em um ambiente precário, longe da sua terra natal, e que tem como cenário a mata parcialmente indomada. A própria representação do trabalho nessa pintura transmite a ideia de que o processo de ocupação está no início.

No caso deste quadro, o discurso visual empregado é semelhante ao da literatura aqui discutida por Carola. Embora o casal de colonos não apareça de forma heroica, eles são representados como árduos trabalhadores rurais que estão em um momento de descanso frente ao exaustivo trabalho que tiveram durante o dia. O cenário ao fundo aponta para o

⁸⁹ Esse termo refere-se ao que a pesquisa entende ao analisar o olhar do pintor para esta tela. Weingärtner estaria tratando esse processo de colonização, ao menos nesta pintura, como algo oriundo do trabalho pesado dos imigrantes, representados como trabalhadores árduos. Esclarecendo que essa seria uma possibilidade de leitura da obra, não sendo necessariamente uma análise definitiva, e, tão pouco realista do processo de imigração e colonização do Rio Grande do Sul.

trabalho futuro que espera os imigrantes, devendo controlar a mata para que ocorra o assentamento e estabelecimento das famílias nessas terras “selvagens”.

O processo de colonização de fato não era simples, muito em função do ambiente, e da precariedade de ferramentas dos colonos. O manejo da terra parece ter sido prioridade aos primeiros colonos que chegaram ao Rio Grande do Sul, conforme Juliana Bublitz (2010, p. 72):

Quaisquer que fossem os sentimentos nutridos pelos recém-chegados em relação à mata, uma questão prática passava a ser fundamental e prioritária a partir do momento em que punham os pés na fronteira verde: eles precisavam aprender a lidar com a floresta, por uma questão de sobrevivência. A situação agravava-se, [...] porque lhes faltavam ferramentas, alimentos, dinheiro e conhecimentos a respeito dos recursos que a natureza poderia lhes oferecer. Em outras palavras, os alemães se viam obrigados a aprender, o mais rápido possível, a desbravar – e esse foi o primeiro passo (e talvez o mais difícil) do processo de tropicalização a que se submeteram nos confins do Rio Grande. Assim que recebiam seus lotes, precisavam agir rápido para garantir o futuro. E muito mais o presente.

Eduardo Relly afirma que ao desconhecer a natureza rio-grandense, tornou-se necessário ao imigrante alemão a adaptação ao novo cenário florestal: “Era preciso criar estratégias de derrube em razão dos novamente citados cipós. Operacionalizar o desmatamento não se constituía numa atividade cega e febril dos golpes do machado e do facão”. (RELLY, 2013, p. 114). Já Eunice Nodari no estudo sobre o desmatamento em Santa Catarina, da Mata Branca, afirma que entre as dificuldade relatadas em seus questionários encontrou o seguinte:

Os questionários aplicados aos primeiros colonos e descendentes tinham como uma das perguntas: Quais as dificuldades encontradas no início da colonização? A derrubada do mato e a falta de estradas aparecem como as principais respostas. [...] A derrubada das matas fazia parte do processo de colonização, uma vez que, junto com os colonos, rapidamente foram instaladas serrarias, geralmente pertencentes a pessoas ou grupos que já tinham atuado no ramo madeireiro no Rio Grande do Sul. (NODARI, 2012, p. 44).

Tendo, nesse caso, o imigrante como agente desencadeador principal deste processo, Relly (2013, p. 110) discute que: “A devastação ambiental destas áreas responde em grande parte pelo processo de imigração, haja vista que as populações germânicas desempenharam um papel de protagonismo”. De certo modo é o que parece que

Weingärtner buscou retratar em sua tela *Tempora Mutantur*: o colono alemão como protagonista do trabalho de desmatamento da floresta. O quanto possivelmente tem da própria história de Weingärtner e da sua memória nessa pintura não podemos saber, mas sabe-se que de fato seus pais teriam sido pioneiros, e que trabalharam no ambiente rural, pelo menos no início de sua jornada na América, assim como os personagens da tela.

No que tange à questão das águas, o abastecimento já era um problema que chamava a atenção ao final do século XIX. As melhorias que aconteceram na transição para o século XX não deram conta do contingente humano que crescia em função das grandes levas de imigrantes europeus que chegavam ao Brasil nesse período. Diversos lugares eram considerados insalubres e sofriam com a frequente falta de água. Algumas obras de canalização de água foram elaboradas, como as do Rio Anhangabáú e Tietê, em São Paulo, além de outros lençóis d'água visando solucionar os problemas. No entanto, isso ocorreu sem obter o sucesso esperado. (SANTOS, 2006, p. 102). Ao retomar a questão econômica do café, afirma-se que:

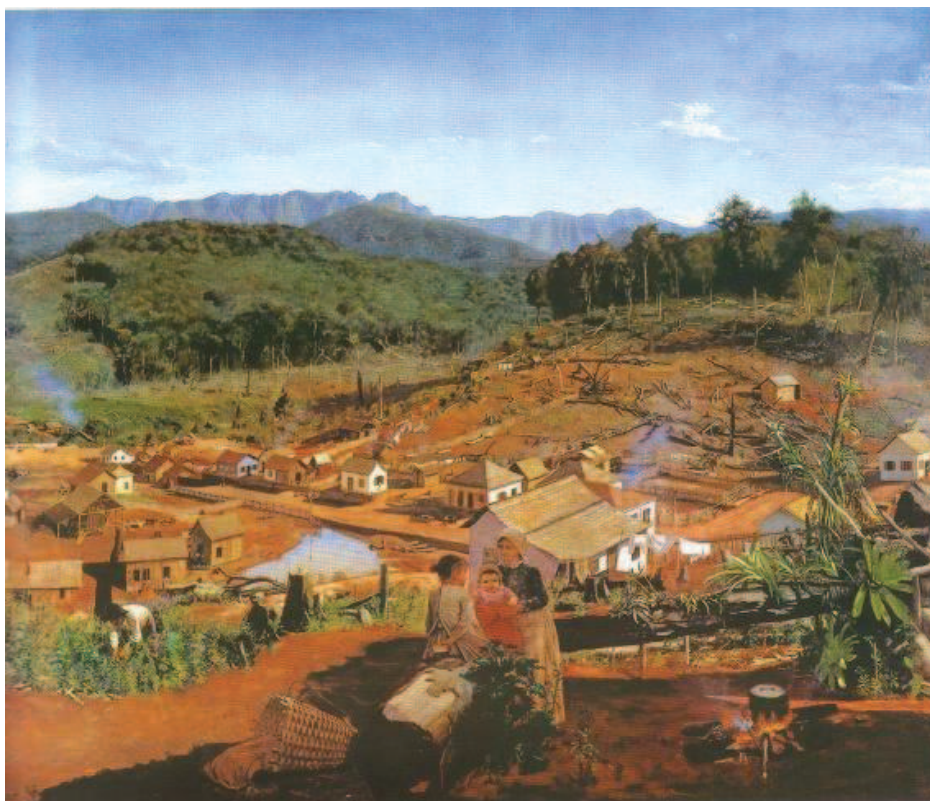
[...] Os problemas relacionados aos serviços sanitários e de fornecimento de água e coleta de esgotos na cidade de São Paulo foram focos de preocupações como parte de um conjunto maior que encontra seu fundamento no complexo econômico pautado no café, o que não exclui o fato, por sua vez, de ter legado à cidade importantes serviços que a dinamizaram e ajudaram a promover a sua própria diversificação urbana. (SANTOS, 2006, p. 104).

Cabe vincular esse contexto discutido à outra pintura de Weingärtner, de 1893, intitulada *Vida Nova*, que igualmente já foi abordada nesse trabalho, onde ele representa o processo de formação da cidade de Nova Veneza, em Santa Catarina.

A pintura está dividida em três planos distintos. No primeiro plano, destaca-se, pois a importância do núcleo familiar na colônia. Uma pequena horta, homens trabalhando com carroças cheias de madeira e feno, roupas estendidas nos varais: tais elementos ganham destaque na análise, em razão de formularem parte da vida cotidiana e o modo da estrutura social do grupo. No segundo plano da pintura pode se perceber o surgimento de Nova Veneza. As casas simples de madeira, desorganizadas sob um chão de terra vermelha irregular, com diversos troncos de árvores cortadas e espalhadas sobre o chão são representadas. Mostra também a construção da colônia, onde muitas casinhas simples vão dando contorno ao cenário urbano em formação. Ainda nessa segunda parte desta pintura notamos algumas árvores fazendo sombra e muitos troncos cortados, representando o

desmatamento para o estabelecimento das novas famílias. Já no terceiro plano, aparece toda a mata virgem intacta, como que se estivesse esperando para ser desbravada. O terreno tortuoso designa também as dificuldades do estabelecimento destes imigrantes.

Figura 34 - *Vida Nova*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Vida Nova*. 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

O pintor retratou a formação da cidade de modo que ficasse bastante evidente a forma como tal grupo de imigrantes estava se estruturando. Chamam a atenção as casas construídas em volta do rio, visando facilitar o abastecimento das moradias, e a irrigação das hortas, como a que aparece no canto esquerdo da pintura. As partes menos irregulares, por sua vez, apresentam mais casas, diferentes dos terrenos mais altos e, portanto, distantes da água corrente e da plantação de subsistência. Bohns (2012, p. 881) afirma que nessa pintura: “[...] se pode perceber uma certa noção de planejamento urbano, ainda que intuitivo, que se manifesta pela intervenção e organização do espaço feita pelo grupo ocupante”. Já Gerhardt, ao trabalhar as mudanças socioambientais no território de Santa Catarina, através dos estudos de Nodari, discorre que:

Enfim, ocorreu uma irreparável perda de biodiversidade pela adoção de um modelo de agricultura colonial que não se sustentou por muitas décadas. Como afirma Eunice Nodari, referindo-se à colonização do Oeste de Santa Catarina: diferentes “grupos étnicos têm formas distintas de interagir com o ambiente” e “suas ações modificam ecossistemas, com impactos de curta, média e longa duração”. (GERHARDT, 2014, p. 131).

Contudo, esta civilização que se desejava, e que aparece marcada na literatura como progresso e modernização, não pôde ser contemplada em função da própria realidade urbana que não estava devidamente “equipada” para tratar das águas e modernizar as cidades de forma satisfatória às exigências da população. O contexto de Santa Catarina mostra que nesse período a situação, seja rural ou urbana que começa a apontar, ainda era em sua maioria, de grande precariedade. Estavam em fase inicial, como notamos nas figuras 1 e 2 deste subcapítulo. Sobre a pintura *Vida Nova*, Bohns (2012, p. 879) descreve:

No plano intermediário, vemos as casas recentemente construídas, formando já um núcleo urbano sobre o solo de terra vermelha. Nesta pintura, é nítido o contraste entre a vegetação natural e a terra desnudada, descoberta, preparada para receber habitantes que não se sentem confortáveis com o convívio das plantas nativas, dos animais selvagens, e, porventura, dos habitantes originais. [...] O artista reservou boa parte da composição para registrar a transformação das árvores vivas em madeira a ser utilizada como lenha ou como material de construção. Ao fundo, a paisagem natural, ainda inalterada, funciona como contraponto ao processo de ocupação humana. Mas uma estrada que se dirige a regiões mais longínquas (ao fundo, à esquerda), indica que o processo de ocupação está em curso e que a tendência é de que a paisagem continue se transformando.

O empenho e os motivos que levaram Weingärtner a retratar essa formação de Nova Veneza não temos como saber ao certo, no entanto segue a hipótese de que para o pintor era importante retratar o homem “domesticando” a natureza. Uma vez que isso era signo de desenvolvimento social e econômico, atentando, nesse caso, que o destaque da figura humana é a europeia, que vem trazendo o “progresso”, e não o índio, o negro e o gaúcho que igualmente habitavam o território brasileiro. Portanto, seria o progresso a ideia inicial de representar, e quem sabe, levar orgulho para esses descendentes de imigrantes que Weingärtner teria surpreendido na construção de Nova Veneza.

Ao estudar o desmatamento do ambiente natural em Santa Catarina, Nodari e Espíndola (2013, p. 167) discorrem que:

Desta forma, a chegada dos imigrantes europeus e seus descendentes nas áreas de florestas no oeste de Santa Catarina significou mudanças no ambiente e, grande parte delas, drásticas. Essas mudanças ocorreram não somente nos grupos humanos já estabelecidos como também na flora e na fauna da região, além de exigirem adaptações das práticas socioculturais dos diferentes grupos [...] Existe uma grande relação entre a ocupação europeia e o desmatamento das florestas e as conseqüentes alterações ambientais que vêm ocorrendo até os dias atuais. Em nome da colonização e do progresso, mentalidade vigente à época da colonização, era necessário desmatar para colonizar – as questões de preservação e reflorestamento eram consideradas irrelevantes.

Contudo, tratando da modificação da paisagem em Santa Catarina, encontramos uma recente fotografia que aponta que Weingärtner teria sido fiel ao retratar, ao menos, a natureza em sua tela. A imagem apresentada a seguir (Figura 35) é uma atual fotografia de Nova Veneza. Ela chama a atenção pelo fato de ter muitas similitudes com a pintura *Vida Nova* (Figura 34), principalmente se notarmos as cadeias montanhosas ao fundo. Além disso, a própria posição da pintura e da fotografia sugerem que ambas foram tiradas/retratadas do mesmo ângulo.

Figura 35 - *Foto de Nova Veneza*



Fonte: NOVA VENEZA, 2011. Disponível em:

<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1442331>> Acesso em 10 de dez. de 2014.

Atenta-se que o objeto de análise dessa pesquisa são as pinturas. As fotografias contribuem como suporte e esforço comparativo. O trabalho de pesquisa com fotografias requer uma metodologia de análise diferenciada da utilizada com pinturas. Sobre a fotografia, Mauad (1996, p. 79) observa que:

No que diz respeito à fotografia, alguns problemas merecem atenção especial. Problemas que envolvem tanto a natureza técnica da imagem fotográfica como o próprio ato de fotografar, apreciar e consumir fotografias, entendendo-se este processo como o circuito social da fotografia. Deve-se acrescentar ainda, é claro, os problemas relativos à análise do conteúdo da mensagem fotográfica [...].

A análise das fotografias requer, portanto, tal qual as pinturas, um cuidado especial, onde o contexto, a técnica, o público alvo, os motivos de fotografar são importantes na hora do estudo desse tipo de fonte. Ainda nessa mesma linha, Mauad traz algumas afirmações pertinentes sobre a análise de fotografias:

Nessa perspectiva, a fotografia é interpretada como resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionalizados culturalmente. É uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções sígnicas diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada, quanto com o local que ocupam no interior da própria mensagem. Estabelecem-se, assim, não apenas uma relação sintagmática, à medida em que veicula um significado organizado, segundo as regras da produção de sentido nas linguagens não-verbais, mas também uma relação paradigmática, pois a representação final é sempre uma escolha realizada num conjunto de escolhas possíveis. (MAUAD, 1996, p. 80).

A fotografia atual de Nova Veneza agrega valor à pesquisa, pois a imagem consagrada na foto demonstra muita semelhança à pintura de Weingärtner, levando a crer que realmente o pintor retratava o que via, e isso traz suas pinturas para um ângulo de análise mais próximo da realidade do que apenas de possibilidades de interpretar imagens criadas partindo de sua imaginação. O cenário ao fundo da figura 35 parece ser o mesmo presente na pintura, além disso, a foto parece ter sido tirada do mesmo ângulo que o pintor teria escolhido retratar. Seguem abaixo os detalhes da foto:

Figura 36 - Foto ampliada de Nova Veneza



Fonte: NOVA VENEZA, 2011. Disponível em:

<<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1442331>> Acesso em 10 de dez. De 2014.

Figura 37 - Imagem ampliada de Vida Nova



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada Vida Nova*. 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

Nota-se que a representação do cenário, embora apresente transformações na mata verde, aponta também para um cenário existente, e que de fato não teria sido criado a partir da mera imaginação do pintor. Ao que tudo indica, possivelmente, ele retratou partindo de um esboço anterior, como de costume, ou ainda de alguma fotografia existente sobre o local.

O que de fato é possível inferir, é que Weingärtner representou algo muito próximo da realidade, e embora as imagens sejam carregadas de signos produzidos, sejam nas pinturas ou nas fotografias, fica evidente o gosto de Weingärtner na reprodução de cenas que ele captava com o olhar, em pequenos esboços ou a reprodução de cenários elaborados através das fotografias. A representação de *Vida Nova*, quando comparada ao cenário atual apresentado na foto nos permite pensar que Weingärtner reproduziu algo que estava lá, ou seja, um cenário existente. Ao menos percebe-se na comparação entre os terrenos, relevos e montanhas, algo muito próximo da realidade paisagística de Nova Veneza. Já as

moradas, provavelmente desfeitas com o tempo, puderam ser substituídas por outras mais contemporâneas conforme percebe-se nas fotos, ou ainda foram ampliadas e melhoradas. De toda forma, é válido lembrar que assim como foi visto no capítulo 3, que Weingärtner reproduziu de forma muito similar o interior de armazéns da época, o mesmo ocorreu nas comparações entre pintura e fotografia, sobre a formação de Nova Veneza. Mais uma vez, o pintor nos legou aspectos visíveis de uma possibilidade de pensar a forma que a colonização europeia veio sendo construída e formada na região Sul do Brasil.

Outra tela selecionada para análise, e que foi feita nesse mesmo período e no mesmo local das anteriores trabalhadas nessa dissertação (*Vida Nova* e *Crianças Brincando em Nova Veneza* - respectivamente figuras 34 e 29), colabora para a análise dessa pesquisa, e embora já tenha sido trabalhada no capítulo anterior, busca-se a análise específica das paisagens nesse capítulo. A tela intitulada *Nova Veneza*, no ano de 1893, representando novamente os cenários da vida simples que os moradores do local levavam. Apresenta uma mulher escolhendo queijos que um vendedor trouxe, em meio a um cenário muito semelhante ao da pintura *Vida Nova*. No canto esquerdo da pintura aparece uma horta com um carrinho de mão de madeira deixado ali, pontuando também um agricultura simples e familiar, de métodos ultrapassados, como foi visto na pintura *Tempora Mutantur*. A cabana simples e o chão batido de terra avermelhada, além do desmatamento ao lado direito e esquerdo da tela, e das montanhas e matas ao fundo da pintura, remetem a mesma cena descrita na obra anterior.

Figura 38 - *Nova Veneza*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Nova Veneza*, 1893 (Nova Veneza). Óleo sobre madeira, 18 x 43 cm. Coleção Augusto Carlos F. Velloso. São Paulo, SP.

Pesavento descreve o cenário que em muitos aspectos Weingärtner reproduziu em suas pinturas *Vida Nova* (1893) e *Nova Veneza* (1893):

Documentos da época e análises historiográficas posteriores ressaltam as dificuldades dos primeiros tempos, quando só a solidariedade vicinal foi elemento decisivo para a sobrevivência dos novos grupos que chegavam. Fotos antigas mostram patéticas cenas das primeiras famílias, adultos e crianças no meio do mato, a derrubada de árvores e a erguerem toscas cabanas. (PESAVENTO, 1994, p. 199).

Ao trabalhar as questões ambientais no Alto Vale do rio Uruguai, em Santa Catarina, Nodari e Cesco pesquisam sobre a problemática da modificação da paisagem neste ambiente, afirmando que:

Os migrantes, descendentes de europeus, que habitavam as colônias velhas do Rio Grande do Sul já conviviam há muitos anos com uma mata modificada e adaptada há algumas gerações ao seu modo de vida. Quando de sua mudança para o oeste catarinense, depararam-se com uma área que, apesar de povoada por populações indígenas e caboclos, era coberta por uma densa floresta, semelhante à encontrada no Rio Grande do Sul nos primeiros anos da imigração européia. Essa realidade e a forma como se deu a relação homem x floresta no decorrer da colonização, constitui-se em fator determinante para traçar o mapa da ocupação humana e da devastação florestal do Alto Vale do rio Uruguai, no Estado de Santa Catarina. (NODARI; CESCO, 2007, p. 302).

Em *Nova Veneza* a agricultura familiar e rudimentar se destaca, mas também pode-se observar todo o processo de desmatamento, principalmente no canto direito da tela. Isso ocorre em paralelo à estrada de terra vermelha, mostrando para além da agricultura o processo de assentamento das famílias de colonos em Nova Veneza. Esse desmatamento beirando a via de acesso propicia pensar que as construções ocorriam através de certo planejamento urbano, buscando localidades que favorecessem o acesso à estrada, que é uma via de comunicação com outras colônias e localidades. A estrada termina, e é possível ver ao fundo as altas montanhas em um verde mais claro que a mata que aparece no lado direito e esquerdo da tela. Assim, o esforço desses imigrantes na tentativa de se estabelecer no território sulista aparece nas pinturas de Weingärtner. O retrato do imigrante associado ao trabalho agrícola na terra e as construções das moradias, embora simples estava presente nas telas aqui analisadas, formando uma identidade não apenas do trabalhado rural, mas do homem civilizador, e que traz o progresso ao país de natureza selvagem e exuberante. Nesse sentido, este subcapítulo procurou discutir uma questão central que percorreu todas

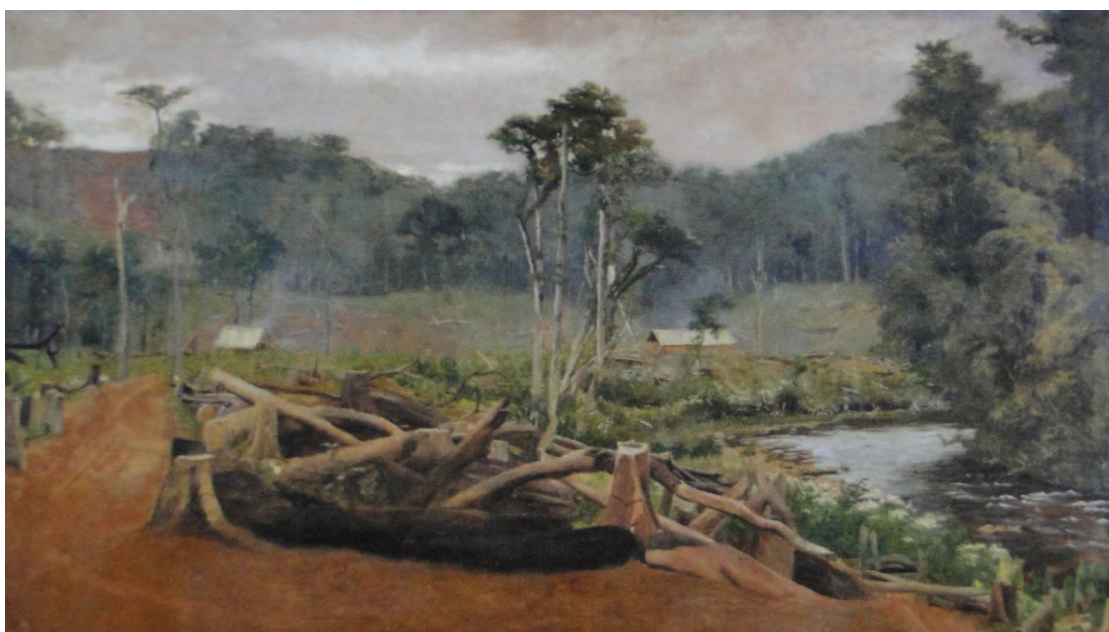
as telas analisadas nesse capítulo: o processo de transformação da natureza pela ação constante do homem, aliada ao discurso do progresso e civilização visto na literatura e nas pinturas.

4.3 Paisagem Derrubada (1898)

A pintura *Paisagem Derrubada*, datada de 1898, é uma das muitas variações do mesmo cenário que Weingärtner reproduziu. A mesma cena que encontramos em pelo menos outras duas reproduções, como na *Tempora Mutantur*, e na tela *Derrubada*, do mesmo ano.

Esses estudos de paisagens são recorrentes na obra do pintor, sejam em óleo sobre tela ou em outros tipos de técnicas. Sempre encontramos a repetição em abundância na sua produção. Uma das hipóteses para isso seria a tentativa de chegar a alguma perfeição, uma vez que se apresentava um artista muito cuidadoso e detalhista com suas obras, ou ainda o desejo de reproduzir as imagens para mais de uma função. Apenas é possível especular os motivos, juntamente com as informações que temos sobre o tipo de arte que produzia e o perfil profissional que possui, para assim ser plausível tentar traçar um caminho com as fontes que dispomos.

Figura 39 - *Paisagem Derrubada*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem Derrubada*, 1898. Óleo sobre tela. 58 x 98 cm. Acervo Pinacoteca APLUB. Porto Alegre, RS.

A pintura *Paisagem Derrubada* é marcada pelo contraste da terra vermelha no primeiro plano da tela com a mata verde ao fundo que é delimitada pelo cinza do céu. Duas casinhas são avistadas pelos telhados, onde de ambas sai uma fumaça da chaminé deixando

claro que são habitações ativas. No canto direito da tela um córrego passa entre os trocos cortados e mais um pouco da mata aparece. Bem ao longe na cena, notamos os altos troncos das árvores, mais uma vez prontas para o desmatamento, e ao fundo do cenário percebemos também alguns troncos caídos ao longo de toda a cena.

A imagem abaixo é um recorte da tela *Tempora Mutantur* que traz o mesmo cenário com algumas modificações. O riacho correndo ao canto direito, bem como a árvore centralizada na tela são repetições constantes que encontramos em outros trabalhos.

Figura 40 - *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110, 3 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

Em outra tela, *Gaúchos Chimarreando*, do ano de 1911, elaborada posteriormente à *Paisagem Derrubada* e *Tempora Mutantur*, nota-se novamente o mesmo apanhado de árvores e lenhas cortadas, o riacho e o cenário verde ao fundo, além do mesmo casebre de telha amarelada. Ainda é interessante ressaltar que não somente as paisagens são repetidas em suas obras, muitos personagens, como os gaúchos dessa mesma tela são reproduzidos com as mesmas vestes e nas mesmas posições em outras pinturas, como em duas telas de mesmo título: *Pousada de Carreiros* (1914), *Pousada de Carreiros* (1921).

Figura 41 - *Imagem ampliada de Gaúchos Chimarreando*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Gaúchos Chimarreando*, 1911.

Óleo sobre tela, 101 x 200 cm. Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli. Porto Alegre, RS.

Sobre o processo de repetições em Weingärtner, conforme Alfredo Nicolaiewsky (2010, p. 33):

Temos duas pinturas deste grupo feitas em 1898: *Paisagem derrubada e Tempora mutantur*. Aqui, pela primeira vez, entre as obras conhecidas, a paisagem surge no seu todo. Pela dimensão menor e por uma simplificação maior dos troncos do primeiro plano, é possível supor que *Paisagem Derrubada* tenha sido pintada primeiro, como um estudo preparatório, apesar de ser uma obra acabada e assinada. [...] Não temos as figuras humanas, mas temos inúmeros sinais de sua presença: os troncos derrubados e agrupados, a estrada, a área desmatada ao fundo e as duas casas, das quais sai nuvens brancas de fumaça, lembrando que não é uma região abandonada. Examinando-se esta tela isoladamente, podemos dizer que é a representação de uma paisagem da região sul do país sendo transformada pela mão do homem. Tudo é paz e tranqüilidade.

Ao todo, Weingärtner reproduziu um corpo de seis pinturas que contém o mesmo recorte das árvores em um espaço de tempo de aproximadamente 30 anos. Entre elas, *Cena de guerra*, (1894); *A derrubada*, (1894); *Tempora Mutantur*, (1898); *Paisagem derrubada*, (1898); *Gaúchos chimarreando*, (1911); *A morte do lenhador*, (1924) e a gravura *Paisagem de Tempora Mutantur*, sem data.

Ainda que utilizando a mesma imagem em diversas pinturas as temáticas não se repetem. Uma cena da tela *A morte do lenhador* representa a morte, em *gaúchos chimarreando* representa o descanso e a socialização, já *Tempora Mutantur* representa o trabalho agrícola no meio rural e o desmatamento para o processo de colonização. A

pintura *Paisagem derrubada* (Figura 39), foco de análise desse subcapítulo, é a única desse grupo que representa a natureza sem a integração com o homem. Neste caso, sabemos que ocorreu uma ação humana naquele cenário, mas não é possível ver os personagens que transformam a paisagem. É a única tela do grupo sem figuras humanas e representa um cenário de desmatamento de transformação do meio rural. Conforme Nicolaiewsky (2010, p. 34) observou:

As árvores caídas, aqui não transmitem a idéia de violência, mas sim como resultado do trabalho duro destes colonos para cultivar a terra. É o único dos quadros onde a terra está arada. Causa estranheza, e talvez seja em função da pouca ou nenhuma vivência de Weingärtner na vida do campo, estar a terra arada entre os galhos e troncos caídos. Naturalmente estes deveriam ter sido retirados para depois arar a terra.

Uma água-forte⁹⁰, sem data, de Weingärtner, traz também o mesmo cenário que pode ser percebido na imagem abaixo; seria provavelmente um estudo para a tela *Tempora Mutantur*, sendo uma imagem muito parecida em diversos detalhes. As casas aparecem com fumaça saindo da chaminé ao fundo da tela, e a grande mata que forma uma moldura na imagem continua presente, marcando a importância da representação da natureza nas produções de Weingärtner. A tela é assinalada pela centralização do emaranhado de galhos, que permitem visualizar, novamente, a ação humana desbravando a natureza, embora não apareça nenhum personagem na água-forte o cenário indica a atividade do homem. Outro elemento que se pode perceber são as árvores de troncos finos na beira do riacho, sendo esse conjunto de troncos reproduzidos em outros trabalhos do pintor.

⁹⁰ Água-forte é uma técnica de gravação que foi bastante utilizada por Weingärtner, e também na Litografia da família. Grosso modo: “Trata-se de cobrir a matriz com um verniz resistente ao ácido, desenhando depois com pontas metálicas, atravessando essa camada protetora. A gravação propriamente dita é realizada pelo ácido, corroendo as linhas abertas no verniz, obtendo-se gravações tanto mais profundas quanto mais longa for essa corrosão. Com a impressão da matriz, transmitem-se para o papel linhas cujo tom é proporcional à profundidade das linhas gravadas”. (BUTI, 1996, p. 110).

Figura 42 - *Paisagem de Tempura Mutantur*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem de Tempura Mutantur*, sem data, água-forte, matriz sem assinatura. Coleção Leonel Gomes.

Outro aspecto que a pintura *Paisagem Derrubada* (Figura 39) inspira a pensar seria pertinente à questão da civilização *versus* a barbárie. Nesse caso, as florestas são o símbolo da barbárie e a representação da transformação das mesmas e o corte das matas se referem ao processo civilizador. A transformação da paisagem no século XIX é símbolo do avanço e do progresso, principalmente em terras parcialmente “virgens” como boa parte do território rural do Rio Grande do Sul do período.

Norbert Elias (1993) quando passa a estudar o processo civilizador, em sua obra de mesmo título, aponta os conflitos de terras como uma parte desse processo, pois ele seria decorrência de um entrave pelo monopólio da força física, centralizada no particular e no Estado. A busca pela pacificação seria o resultado do processo civilizador.

[...] Mas é muito claro que em nossos dias, da mesma forma que antes, a dinâmica da crescente interdependência está impelindo a configuração de Estados dimensionados para esses conflitos, a formação de monopólios de força física em áreas cada vez maiores da Terra e, assim, através de todos os terrores e lutas, concorre para a pacificação das mesmas. (ELIAS, 1993, 272 - 273).

Em *O Processo Civilizador*, Norbert Elias reflete sobre a formação dos hábitos que diferenciam o selvagem do civilizado. O homem civilizado valoriza os costumes de seu tempo e seu povo, sua terra e sua cultura. Já aqueles que seriam considerados os selvagens - ou incivilizados -, não foram educados para viver na sociedade deste primeiro homem. A transformação dos comportamentos viria a ocorrer no momento em que as classes sociais buscassem se distinguir umas das outras, transformando seus padrões de comportamento e personalidade, partindo do autocontrole que seria um fruto do processo educacional ao qual o homem civilizado deve passar. (ELIAS, 1994, p. 27).

Elias discorre sobre as regras de comportamento e a forma que a conduta social integra a estrutura da sociedade. O conceito de civilização seria bastante abrangente e refere-se:

O conceito de ‘civilização’ refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, as ideias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma "civilizada" ou "incivilizada". Daí ser sempre difícil sumariar em algumas palavras tudo a que se pode descrever como civilização. (ELIAS, 1994, p. 23).

Elias afirma que a civilização não possui o mesmo significado para todas as nações ocidentais, pois existe uma grande diferença para a utilização da palavra entre, por exemplo, os ingleses, os franceses e os alemães. (ELIAS, 1994, p. 24). Ainda sobre o processo de civilização fomentado através do incentivo à imigração europeia, Reis e Andrade (s/d, p. 7) afirmam:

Os núcleos coloniais favoreceriam a assimilação da cultura nacional pelos colonos e promoveriam a difusão da cultura européia entre os nacionais. Dessa maneira, avançar no processo de civilização tornara-se fundamental para a superação do “atraso” ocasionado pela mistura das raças indígena e africana, consideradas “inferiores” pelas elites brasileiras.

As mudanças da natureza no processo de colonização seriam, em parte, uma transformação desse homem que chega em terras desconhecidas e necessita trazer a civilização, a educação e um modo de vida que compactue com o comportamento civilizado esperado pelo imigrante europeu. A paisagem, portanto, deveria ser domesticada

revelando o agente transformador como o civilizador, aliando-se ao ideal do progresso e do domínio do homem sobre a natureza. Esse resultado teria sido também fundamental para o desenvolvimento nacional. Nas linhas que seguem serão discutidas duas imagens que acompanham no mesmo sentido dessa discussão, onde as paisagens são modificadas pela ação do homem europeu em busca de um provável processo civilizatório.

4.4 *Derrubada* (1913) e *A Morte do Lenhador* (1924)

As duas imagens analisadas nesse subcapítulo em nada se assemelham, a não ser pela paisagem de fundo. A primeira tela *Derrubada*, datada de 1913, apresenta um cenário verde com boa parte da natureza desmatada evidenciada pelo emaranhado de troncos decepados no centro da tela. Essa pintura é similar à *Paisagem Derrubada* (Figura 39) trabalhada anteriormente. Mostra mais uma vez o desmatamento sem a figura humana presente, embora saibamos que ela esteve ali. Ao fundo uma cachoeira corre e quebra os tons de verde da paisagem. Já a segunda tela *A morte do lenhador*, datada de 1924, é uma das mais distintas apresentadas nessa pesquisa. Está carregada de um tom sombrio, pois representa a morte. Nela reparamos a repetição do cenário presente nas telas do subcapítulo anterior a este. *A morte do lenhador* mostra um cenário desmatado, mas desta vez a figura humana aparece vencida, seja pelo cansaço ou pelas mãos de outro ser humano. O lenhador morre em meio a sua mata verde, a mesma que ele desbravava.

Na tela *Derrubada*, muitos aspectos sobre a paisagem podem ser discutidos. Dessa forma, não é de causar estranhamento que Weingärtner, oriundo de uma família camponesa, também tenha visto na reprodução do cenário rural e do processo de assentamento, que deriva da remoção da flora e fauna brasileira, uma forma de homenagear sua família, pelo início de sua vida no Brasil e por ter vencido os obstáculos físicos deste momento inicial.

Figura 43 – *Derrubada*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Derrubada*, 1913. Óleo sobre tela, 117 x 148 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

Nesta tela, o tema do desmatamento é bastante forte. Contudo, diferente das outras pinturas, não aparecem os agentes causadores, apenas a paisagem com indicação de que os personagens estão em suas casas logo mais ao fundo, e que possivelmente estiveram no local, onde o emaranhado de madeiras aponta o trabalho humano. Em *Derrubada* a natureza é a própria protagonista da cena. Bohns (2012, p. 883) faz a seguinte colocação sobre a composição dessa pintura:

Em termos técnicos, são claramente distintos os recursos utilizados pelo artista para representar os dois planos da pintura. Na parte anterior, os troncos e galhos de diferentes diâmetros produzem uma rica textura que resulta do cruzamento das linhas e das formas resultantes destas configurações. É uma pintura mais áspera que se percebe.

A representação da natureza foi constantemente um ponto de discussão nas artes. Ela sempre foi condição fundamental para a sobrevivência humana, desde seu estado primário, antes de sofrer qualquer influência do homem, até ser alterada pela ação humana. Todas as

modificações ocorridas na natureza foram realizadas partindo do trabalho do indivíduo, sendo a relação homem-natureza fundamental para o entendimento de tais transformações, pois: “As mudanças socioambientais foram compreendidas como ‘progresso’, que permitiu instalar os migrantes, alimentar as famílias de colonos e produzir excedentes para o mercado regional”. (GERHARDT, 2014, p. 131). Ao tratar sobre esse processo de ação do homem na natureza, no início da colonização no Brasil, nas palavras de Relly (2013, p. 110 - 111):

Neste sentido, quando o imigrante teuto-brasileiro precisou adentrar a floresta e tomar plena posse de sua propriedade, uma nova forma de organização social passou a vigorar no Brasil: a picada teuto-brasileira. Ela nasceu do embate entre o colonizador teuto e a floresta. Ela buscou sanar os problemas públicos que afligiam os colonos no início da colonização e viabilizar as novas comunidades.

Nesse contexto, o primeiro destaque para a pintura a *Morte do Lenhador*⁹¹ é referente ao cenário ser uma das seis reproduções do mesmo grupo de natureza que Weingärtner pintou. O mesmo grupo de árvores cortadas aparece no centro a imagem, o riacho no canto direito da pintura e um pequeno grupo de árvores em pé aparecem em segundo plano. Em terceiro plano, é possível ver a mata verde e alta esperando pelo término do processo de desmatamento. No canto esquerdo da tela mais tocos de troncos aparecem decepados, mostrando que o lenhador teria tido bastante trabalho antes de sua morte.

⁹¹ Considerando que Weingärtner retratou o tríptico *A Fazedora de Anjos*, apoiado na obra literária *Fausto*, de Goethe, desenvolvido no trabalho de Paulitsch (2009), encontrou-se uma fábula de Esopo que tem por título *O Lenhador e a Morte*, onde narra-se o seguinte: “Que lidar insuportável este a que me sujeita a sorte!” exclamou um pobre lenhador atirando ao chão um grande feixe de lenha que vinha carregando. “Desde que amanhece vou para o mato, e até que anoitece meus pobres braços não largam o machado. E com tanto trabalho, mal tenho um bocado de pão negro e duro para matar-me a fome, mal velhos andrajes, que me não resguardam do frio. De que me serve a vida? Morte, vem valer-me”. Nesse momento apareceu-lhe a morte. “O que queres?” disse-lhe; “aqui estou para te servir”. O lenhador estremeceu, e já arrependido dos seus votos, lhe disse: “Chamei-te para me ajudares a carregar a minha lenha” (ROCHA, 2001, s/p). Essa poderia vir a ser uma das hipóteses de inspiração da obra *A morte do Lenhador*, no entanto, não se tem nenhum material que sugira tal fato.

Figura 44 - *A morte de lenhador*

Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *A morte de lenhador*, 1924. Óleo sobre tela 50 x 100 cm.

Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

Ainda que sejam as paisagens o objetivo de análise deste capítulo, é imprescindível o tom fúnebre da pintura ser mencionado. Possivelmente essa seja uma das pinturas “mais pesadas” de Weingärtner. A representação da morte de um velho senhor, que deixa a vida ao lado de seus cachorros⁹² – considerado na literatura como animal que representa a amizade e fidelidade com o humano –, está também envolto de pássaros, como urubus e corvos que estão na espreita para devorar a carne putrefata do personagem. Ao pintar essa obra, no ano de 1924, o próprio pintor já estava em uma idade avançada, contando com 71 anos. Logo em seguida ficaria doente e não mais conseguiria se recuperar, vindo a falecer cinco anos mais tarde, em 1929. A ideia da morte provavelmente era uma das temáticas que pesava de forma diferente ao pintor, ao menos nos últimos anos de sua vida.

A pintura apresenta um senhor com idade avançada, assim como o pintor. A causa da morte poderia ter sido natural, e não um assassinato, como nas representações de cenas de guerra de 1893, onde Weingärtner representou uma família sendo assassinada e torturada pelos revolucionários. Não vemos nenhuma ferida no corpo do lenhador, suas roupas e

⁹² Ao longo dos processos artísticos a figura do cachorro quase sempre se fez presente tendo um teor simbólico, seja pela afetividade, fidelidade ou proteção à qual remete. Conforme Serafim (2012, p. 57): “O cão se fez presente na arte desde a pré-história, com pinturas que não tinha a finalidade de obra de arte, mais de registrar acontecimentos e costumes. O cão aparece representado de várias formas, seja com a finalidade simbólica [...], onde o cão é representado como símbolo de fidelidade, ou representado apenas como o cão da família, a qual o queria ali”. Nesse caso, os cachorros representam a fidelidade ao seu dono, mesmo após a morte, pois protegem o cadáver dos possíveis ataques dos corvos.

sapatos não parecem desordenados ao ponto de pensar que ele lutou pela sua vida. Também não aparece nenhum tipo de instrumento caído ao lado do homem que possa identificar uma morte violenta. Apenas o senhor, com sua longa barba, deitado bem próximo ao riacho, e com o rosto sereno, sem marcas de sangue ou machucados aparentes. Essa foi a representação da morte escolhida por Weingärtner. Uma morte branda, em meio a natureza, de um senhor de idade, mas forte o suficiente para ter conseguido trabalhar até o final de sua vida, ceifando os troncos pesados no ambiente rural.⁹³

Outro destaque da pintura é a fileira de corvos que rodeiam o cenário, um dos corvos aparece em primeiro plano no chão, junto ao cadáver. Já os outros, mais para trás aparecem em uma espécie de fila, começam sentados nos troncos cortados e seguem voando em direção ao céu acinzentado. Esses animais são símbolos da morte, e não é por acaso que aparecem abundantemente nesse quadro traçando uma fina linha entre o cadáver e o céu.

A paisagem desmatada em contraste com a morte do personagem aponta a singularidade das pinturas de Pedro Weingärtner. Demonstrando a variação de suas temáticas, que embora ainda tratem a reprodução do meio rural, com ênfase nas paisagens e com a mesma utilização da representação da natureza, a morte e o tom sombrio da tela quebram o tema da obra, pois remete a diversos sentimentos, seja o mistério dessa morte ou ainda os reflexos desse sentimento de morte na vida do pintor idoso. A provocação das pinturas de Weingärtner tornam o processo de interpretação de uma imagem um elemento infindo a ser estudado.

Sobre o processo contínuo de transformação da natureza, principalmente em função do progresso e da modernização das cidades, de acordo Kern (2011, p. 7):

Apesar do prazer despertado no homem pela beleza da natureza, as suas relações com o meio ambiente modificam-se na medida em que ele organiza de forma racional os dispositivos para melhor explorá-lo, desde a agricultura até a crescente industrialização e a contínua extração de riquezas e energia. O processo de mecanização do mundo moderno começa a evidenciar os problemas inerentes, como a destruição do meio ambiente e o desenvolvimento descontrolado das cidades, propiciado pelo êxodo rural. O território das cidades avança sobre o campo e não oferece as condições necessárias de infra-estrutura para a população crescente. Somado a isso, o meio natural, aos poucos, é cortado por estradas de

⁹³ Sobre essa mesma pintura Ruth Tarasantch acredita se tratar de um assassinato, chegando a comparar a pintura com a tela *Fim de romance*, de Parreiras, de 1912, existente na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nessa tela, ao contrário da morte do lenhador, a cena é de um assassinato, onde o personagem aparece com uma arma na mão e sangue pelo corpo. (TARASANTCH, 2010. p. 127). No caso da obra *A morte do Lenhador*, o único vestígio para isso seria a própria pose do cadáver, ainda que isso não possa comprovar a teoria de Tarasantch, da qual esta pesquisa discorda.

ferro, pontes, viadutos, túneis e outros mecanismos de circulação que vão intervindo e deformando-o em prol do progresso.

Quem sabe na pintura da *A Morte do Lenhador*, não tenha sido também uma resposta da natureza, que estaria vencendo o homem em uma cena conflitante? Esse poder das imagens de instigar questionamentos e levantar problemáticas tornam o estudo com esse tipo de fonte muito interessante. No caso desta pintura, seja uma morte por velhice, um assassinato, ou ainda a natureza vencendo o homem, nos propicia refletir sobre alguns dos prováveis motivos que inspiraram Weingärtner a reproduzir tal cenário de morte, uma vez que poucas são suas pinturas relacionadas a esse tema ⁹⁴.

As paisagens apresentam um processo de colonização que marca a relação do homem interagindo e com a natureza. A repetição de cenas que deixem claro o processo de corte e remoção da cobertura vegetal do território gaúcho, marca uma tentativa do pintor de consagrar, seja intencionalmente ou não, o trabalho do imigrante no cenário rural. Registrando, dessa forma, a identidade do imigrante que traz o progresso e a civilização. A intenção de mostrar as roças como parte do processo de subsistência dos imigrantes aliados ao duro trabalho no campo, parece ter tomado bastante tempo nas produções de Weingärtner. Gerhardt discorre sobre o contexto de colonização e como a interação com a paisagem possibilitou uma vida mais confortável aos colonos, uma vez que:

A floresta podia ser uma dificuldade para a agricultura, mas fornecia aos colonos a lenha para os fogões domésticos e para os fornos das olarias, a madeira para a construção de casas e das instalações rurais que eram habitadas por variada fauna, vista inclusive como caça. Acima de tudo, após o desmatamento, as terras de roça nova eram muito férteis e rendiam excelentes colheitas. (GERHARDT, 2014, p. 127).

O contexto nos apresenta que a despeito de que tenha ocorrido muito de perda de fauna e flora no território nacional, era importante esse processo para a sobrevivência das famílias imigrantes, bem como é provável que tenha sido assim para a família Weingärtner. Paisagem, memória e história, mais uma vez estão indissolvidas nesse processo de análise das pinturas de temática regional de Pedro Weingärtner.

Assim, a vida dos agricultores e colonos lutando para sobreviver em meio a vasta floresta brasileira é tema recorrente em suas pinturas. A condição do colono como

⁹⁴ Essa pintura, juntamente com as telas elaboradas em referências à Revolução Federalista, em 1893, são de temática da morte. Em geral seus temas preferidos eram os regionais, da vida do campo, as paisagens e os temas clássicos.

causador da destruição das matas acentua a relação do homem com a natureza do final do século XIX. Nota-se nas pesquisas e na literatura trabalhada que os agricultores, tanto os brasileiros como os imigrantes europeus eram antiquados em seus métodos agrícolas, que se apresentavam, além de pouco rentáveis, devastadores para a natureza. Nesse sentido, as pinturas vêm em auxílio ao pesquisador dando pistas sobre a complexa relação do homem com a natureza no Brasil, no final do século XIX e início do século XX, baseadas em um discurso de progresso e civilização.

Nas linhas que seguem serão apresentadas as pinturas de Weingärtner que tratem do processo de transformação da paisagem de forma mais acelerada, pois abordam a questão da modernização das cidades, especificamente Porto Alegre. Observando também os espaços de lazer, como o Jockey Club, e a necessidade de adaptá-los a uma nova realidade urbana.

4.5 *Vista do Prado* (1922)

Na pintura *Vista do Prado*⁹⁵, datada de 1922, apresenta-se a paisagem de uma região específica da cidade de Porto Alegre, que hoje passou por modificações devido ao processo de urbanização. Mais do que uma paisagem em processo de transformação conta um pouco da história de Porto Alegre.

Figura 45 - *Vista do prado*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Vista do prado*, 1922. Coleção particular.

Abaixo seguem duas fotografias encontradas do mesmo local que Weingärtner pintou, e novamente parece que a foto foi retirada do mesmo ângulo ao qual o pintor teria escolhido retratar. As cenas são do bairro Moinhos de Vento e do antigo Jockey Clube presente nesta localidade. A tela provavelmente foi retratada de alguma visão bem próxima da moradia do pintor, que residiu no bairro Moinhos de Vento com a esposa, local onde também veio a falecer. Talvez, de sua janela, tenha observado as corridas de cavalos, e então, decidido pintar.

⁹⁵ Também encontrado com os títulos de *Prado de Porto Alegre* e *Jockey Club Moinhos de Vento*.

Figura 46 - *Prado Independência*



Fonte: PRADO INDEPENDÊNCIA. 1904. Disponível em:
 <<http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2010/05/prados-de-porto-alegre.html>> Acesso em 13 de set.
 de 2014.

Figura 47 - *Prado Independência – Jockey Club*



Fonte: PRADO INDEPENDÊNCIA – JOCKEY CLUB, 1903. Disponível em:
 <<http://www.jockeys.com.br/clube/a-historia.html>> Acesso em 13 de set. de 2014.

A figura 46 é bastante similar à pintura *Vista do Prado*; é possível notar que se difere principalmente pelo muro que aparece em segundo plano na pintura (Figura 45). Um dos

motivos é que ocorre uma diferença grande de tempo entre ambas imagens, com 18 anos de diferença é provável que na época em que a fotografia foi feita o muro ainda não havia sido construído. Alguns outros detalhes aparecem diferentes, e outros não conseguimos perceber ao certo, em função da alta mata que aparece na figura 46. No entanto, não deixa dúvidas que se trata do mesmo ambiente, a pista para a corrida dos cavalos, a natureza em volta da imagem, casas ao fundo estão visíveis e presentes em ambas imagens, quer seja na pintura (Figura 45) ou ainda na fotografia do ano de 1904 (Figura 46).

Já a figura 47, uma fotografia feita um ano antes de figura 46, em 1903 reforça o mesmo cenário. Ela chama a atenção ao trazer um ângulo mais próximo ao Jockey Club, possibilitando observar melhor as casas ao longe e a formação da pista de corrida. Além disso, em ambas as fotos notamos que os cavalos estão em plena atividade, já que uma pequena fileira de animais na horizontal atravessa a pista em grande velocidade. Ainda assim, a câmera foi capaz de captar esse momento. Igualmente ocorre o mesmo na pintura de Weingärtner (Figura 45). A tela traz quatro cavalos, não tão alinhados quanto nas fotografias, mas também ativos, em plena competição. Na pintura, a velocidade fica evidente por conta da poeira levantada pelos cavalos ao correrem na pista circular de chão batido, dando movimento à tela.

Ao tratar os espaços de lazer e esportes no contexto de Porto Alegre para os grupos teuto-brasileiros, durante o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX, Janice Zarpellin Mazo (2003, p. 64) afirma que: “Porto Alegre era uma cidade pequena com uma população de cerca de 45.000 habitantes [...] com poucos e deficientes serviços públicos. No âmbito do lazer da população, ainda se destacavam as corridas de cavalos conhecidas por ‘carreiras em cancha reta’”. Sobre a corrida de cavalos, pode-se dizer que: “As corridas eram realizadas esporadicamente e representavam um momento de reunião social e festiva, cabendo as mulheres a organização dos piqueniques”. (MAZO, 2003, p. 64). A criação dos primeiros Hipódromos, entre eles o estudado neste subcapítulo, Mazo (2003, p. 65) discorre que:

A tradição da elite urbana rural na criação de cavalos, possivelmente foi um dos fatores que favoreceu a fundação dos primeiros Hipódromos, as corridas de carreiras começaram a perder espaço na cidade. [...] Até o final do século XIX foram construídos mais quatro Hipódromos: Boa Vista, Rio-Grandense, Navegantes e Independência.

Associando a inauguração do Hipódromo Moinhos de Vento⁹⁶ à formação da linha do bonde que passava por essa localidade, Mazo ainda observou um crescimento urbano, mas, além disso, um crescimento específico para o bairro citado, que tornou-se, com a fundação do Hipódromo, um local mais elegante e frequentado pela elite rio-grandense:

Em 1894, no final da linha do bonde, foi construído o Hipódromo Independência, também conhecido como Hipódromo Moinhos de Vento, localizado à Rua 24 de outubro [...]. O surgimento do hipódromo e a expansão do serviço de bondes até a Avenida Independência favoreceu a realização de melhorias no calçamento e intensificação das construções no futuro bairro. A Independência tornou-se um ponto elegante da cidade. (MAZO, 2003, p. 65).

Paulo Roberto Rodrigues Soares (2001) faz uma discussão sobre o processo de modernização da cidade de Pelotas. Soares aponta para um panorama de crescimento demográfico aliado ao processo de industrialização que vai proporcionar que se passe a pensar nas questões de saneamento e de urbanização. Um dos mais urgentes motivos da necessidade de organizar a cidade e o saneamento foi buscar melhores condições de salubridade, principalmente pelas manifestações de epidemias no final do século XIX, que se propagavam por Pelotas. Na tentativa de contornar essas epidemias, e de diminuir o número de mortalidade, as políticas sanitárias passaram não só a ser discutidas, mas também a se tornarem prioridades. (SOARES, 2001, p. 2 - 3). Soares tem por objetivo apontar a forma que a cidade de Pelotas se utilizou do higienismo para o controle social em um momento que passava pelo início da industrialização. Ainda assim, coloca este processo em um patamar parecido com o estudo de Carola (2012), já que também vê no discurso da época, embora em Pelotas, a necessidade de vencer o ambiente hostil para expansão urbana e para o progresso:

A história do saneamento da cidade pode ser contada também como a história da dominação da natureza pela sociedade, com sucessivas intervenções no sítio urbano, aniquilando as barreiras para sua expansão e, principalmente, para a correção do terreno da área central. O clima extremamente úmido durante todo ano (sobretudo no inverno) e a abundância de águas circundantes engendraram uma série de ações contra as águas paradas, vistas então como a causa principal das enfermidades por serem as fontes dos *miasmas*. (SOARES, 2001, p. 4).

⁹⁶ O Hipódromo Moinhos de Vento foi o único que resistiu até 1957. Em 1959 foi transferido para o Bairro do Cristal, adotando o nome de Jockey Club do Rio Grande do Sul (Hipódromo Cristal). (MAZO, 2003, p. 67).

Santos aborda o processo de modernidade de São Paulo, aliando o processo da economia cafeeira ao da imigração, para pensar questões como crescimento demográfico, expansão urbana e abastecimento das águas. Aponta que no início do século XX ocorreu um crescimento demográfico significativo, que exigiu intervenção do governo nas aglomerações urbanas que estavam se formando muito em função do processo imigratório. (SANTOS, 2006 p. 76 - 84). Nesse sentido, podemos pensar também a necessidade de modernizar a cidade de Porto Alegre, como é possível ver que estava ocorrendo, ao início do século XX, através da pintura. Ficando visível pela formação de espaços de lazer e pelas moradias mais distintas

Ainda que a intenção de Weingärtner tenha sido retratar a corrida de cavalos, o ambiente natural não passa despercebido. A natureza faz um desenho circular em torno de toda a tela, e em último plano as montanhas aparecem próximas às nuvens. É possível observar uma urbanização ascendente na tela, onde em meio a natureza – e, diferente das telas vistas até o momento –, percebemos a cidade de Porto Alegre. As casas vão aparecendo e formando a cidade, mais especificamente o bairro Moinhos de Vento. As casas agora não são mais aquelas feitas pelos imigrantes ao final do século XIX nas colônias; as casas, presentes nos centros urbanos de Porto Alegre, parecem ser feitas de material, apontam o desenvolvimento que o pintor pode captar nos anos que separam essa pintura das outras trabalhadas nessa pesquisa. Já na primeira metade do século XX, Weingärtner, aos 68 anos de idade, retratou *A vista do Prado* de seu próprio bairro, podendo ver o processo de modernização e urbanização da cidade se transformando, mas dessa vez, bem diferente daqueles cenários rurais que apresentou em suas telas na última década do século XIX.

Essa é a terceira vez que nos deparamos com imagens fotográficas que se enquadram com as pinturas de Weingärtner. Seja na tentativa do pintor em retratar o interior de um armazém, ou ainda a formação da cidade de Nova Veneza, ou ao representar, alguns anos antes de seu falecimento, o Prado ou Jockey Club. É fato que Weingärtner além de um pintor detalhista representou cenas muito próximas da realidade, e que a sua maneira contam um pouco da história da formação do Rio Grande do Sul. Outra possibilidade é que as imagens que ele pintou eram de fato produto não apenas de sua memória, mas também de fotografias que o próprio pintor tirava com a ajuda de seus amigos. E, seja no Brasil ou na Europa, reproduzia tais cenas oriundas de imagens que antecederiam as pinturas, conforme encontramos em alguns de seus relatos documentados na tese de Angelo Guido.

A imagem abaixo, figura 48, a qual não possuímos muitas informações, apresenta um cenário que poderia ser comparado às outras três figuras trabalhadas anteriormente (Figuras 45, 46 e 47). Seria apenas uma hipótese, uma vez que o cenário ao fundo, se não é o mesmo, ao menos é muito similar, principalmente se comparado às fotografias. Atenta-se ainda que existe uma lacuna de dois anos entre a pintura (Figura 45) e a figura 48. Elas comprovam a transformação do espaço e, principalmente, o processo de urbanização de Porto Alegre. A figura 48, datada do ano de 1920, está intitulada de *Paisagem do Rio Grande do Sul*, podendo referir-se a qualquer localidade do Estado. Nessa pesquisa ela serve de exemplo da similaridade entre as pinturas retratadas, ainda que a primeira obra conte com mais de meio metro de altura, diferente da figura 48, que é mais um dos pequenos retratos de Weingärtner, com poucos centímetros de comprimento.

Figura 48 - *Paisagem do Rio Grande do Sul*

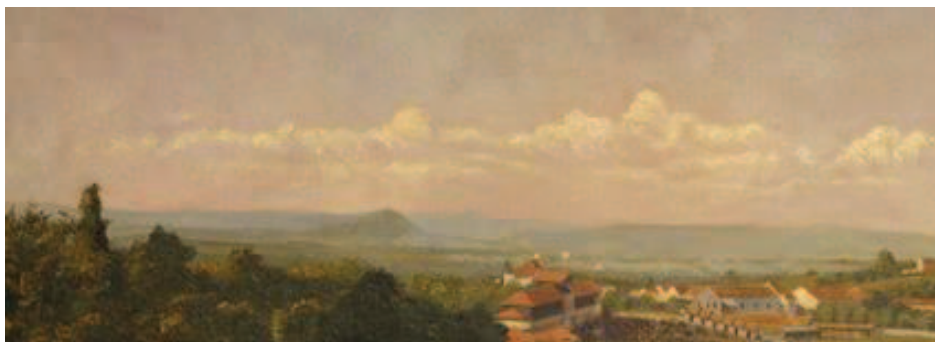


Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem do Rio Grande do Sul*, 1920. Óleo sobre tela, 29 x 39 cm. Disponível em: < <http://www.leilaodearte.com/leilao/2014/maio/15/?artista=pedro-weing%C3%A4rtner&id=597&tipo=todos> > Acesso em 23 de nov. de 2014.

A *Paisagem do Rio Grande do Sul*, de 1920, teria, portanto sido feita dois anos antes de *Vista do Prado*. Não podemos concluir que se trate do mesmo local, mas alguns elementos destacam-se fazendo-nos refletir sobre o local da tela. Ela teria sido feita aos 66 anos do pintor, o que tornaria seu deslocamento ao interior do Estado um tanto quanto difícil, sendo que alguns anos após essa data ele cairia doente não mais voltando a se recuperar.

Além disso, notamos alguns elementos muito parecidos com a tela *Vista do Prado* (Figura 45), como, por exemplo, o muro em segundo plano, a pista de corrida contornada por uma pequena cerca branca, e as casas que aparecem na mesma disposição que é possível observar tanto nas fotografias quanto na pintura *Vista do Prado*. Destaca-se a paisagem rodeada pela mata verde, mostrando ainda que a natureza brasileira aparece bem relacionada aos cenários, seja na formação das cidades ou nos campos. E, ainda mais ao fundo, no último plano da pintura, as cadeias montanhosas aparecem muito similares entre as imagens, dando pistas de que se trataria do mesmo local.

Figura 49 - *Imagem ampliada Vista do prado*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada Vista do prado*, 1922. Coleção particular.

Figura 50 - *Imagem ampliada de Paisagem do Rio Grande do Sul*



Fonte: WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Paisagem do Rio Grande do Sul*, 1920.

Óleo sobre tela, 29 x 39 cm. Disponível em:

<<http://www.leilaoarte.com/leilao/2014/maio/15/?artista=pedro-weing%C3%A4rtner&id=597&tipo=todos>> Acesso em 23 de nov. de 2014.

Contudo, nota-se um discurso bastante marcado na historiografia sobre os aspectos de modernização/urbanização vinculados ao ideal de progresso. Seja ainda no século XIX, com a chegada dos primeiros imigrantes que vieram “desbravar” e “vencer” o território selvagem, ou seja durante o século XX, com a necessidade de organizar e controlar as cidades em função do aumento demográfico e da proliferação de doenças e de epidemias que se dizimavam por todos os cantos. O ponto em comum é que as preocupações do período não abrangeram os impactos socioambientais desses processos, como vimos nos textos aqui discutidos. A necessidade da água, esgoto, eletricidade, exploração do minério, urbanização, não levaram em conta a devastação do meio ambiente, e estavam “protegidos” por um discurso de progresso e civilização. Esses elementos também aparecem nas pinturas de Weingärtner, e relacionam-se diretamente com essa

historiografia. Embora as pinturas sejam fontes iconográficas e que, portanto, necessitem de uma metodologia de análise específica, além de relacioná-las com a própria biografia do pintor, outros elementos também são importantes. A subjetividade de quem as interpreta, o contexto em que foram criadas e a sua intencionalidade são aspectos fundamentais para sua análise. As pinturas são patrimônios iconográficos de uma época, que guardam uma memória e contam uma história de seu próprio tempo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pedro Weingärtner foi um pintor que esteve entre dois mundos boa parte de sua vida. Viveu entre Brasil e Europa, entre a arte moderna e a arte acadêmica, entre o Império e a República, entre a cultura alemã e a cultura brasileira, entre o século XIX e o século XX. A constituição de uma biografia adequada para Weingärtner é bastante complexa, não apenas pela falta de documentação que possibilite rastrear alguns passos importantes de sua vida, mas também pelo próprio entendimento de seu contexto. Foi um homem de transição de regime político, de correntes artísticas, de culturas distintas, de continentes, de séculos. Toda essa transitoriedade torna árdua a tarefa de entender quem era o personagem por trás das tintas e pincéis, seus motivos e inspirações. A princípio, foi um homem de muito prestígio nas sociedades por onde passou. Criou vínculos e redes – afetivas e profissionais – no Brasil e na Europa. Foi ovacionado pela mídia brasileira em quase todas as notícias que saíram a seu respeito e suas obras. Foi um exímio pintor na crítica dos jornais, mas criticado após a sua morte pela sua falta de interação com as correntes artísticas vigentes na Europa. No entanto, não busca-se nessa pesquisa retratar o pintor perante a sociedade, nem fazer um esforço no sentido de buscar modernidade nas suas pinturas. Ao contrário, pretendeu-se nessa pesquisa aprofundar a análise de algumas de suas telas, buscando elementos identitários, principalmente, da comunidade teuto-brasileira na região Sul do Brasil, aliando a isso sua trajetória de vida, e observando seu contexto, ou melhor, seus contextos. Nunca foi nossa intenção buscar justificar a utilização de determinadas correntes artísticas em prol de outras, ou ainda a não adesão total aos cânones modernos que despontavam na Europa no início do século XX, mesmo que isso tenha lhe custado – já no final de sua vida – cair em certo ostracismo. Pretendeu-se compreender suas escolhas e seus temas de pintura por meio de sua trajetória. Compreender como um pintor brasileiro de origem alemã retratou o processo de imigração na região Sul do país e que identidade podemos exprimir de suas telas, e nesse sentido, o entendimento do autor, do contexto, da arte e das pinturas fez-se necessário.

Pedro Weingärtner foi um pintor gaúcho da passagem do século XIX para o século XX, e que transitou entre Brasil e Europa por quase toda a sua vida. No Brasil, aprendeu o gosto pela arte, e na Europa, aprimorou-a. Weingärtner teve uma relevância histórico-cultural para a sociedade rio-grandense em função de ser valorizado e reconhecido no Estado, um dos poucos artistas que conseguiu encontrar mercado para vender suas pinturas

no Rio Grande do Sul. Entretanto, foi reconhecido, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, onde expôs com frequência e sempre obteve sucesso nas vendas. Apontando a importância das redes relacionais que teceu ao longo de sua vida. Mesmo com a troca de regime político ao final do Império, permaneceu mantendo boas relações, sejam políticas, sociais ou afetivas com importantes personagens da sociedade brasileira ao longo da República. Foi, sim, importante para o Brasil, pois retratou as cenas de gênero de tal modo que é possível perceber uma forte construção identitária em sua pintura que, além disso, retrata também o cenário brasileiro. Tratou de representar sua própria etnia, e nunca quis se comprometer ao representar as relações interétnicas, buscou uma forma de demonstrar a integração entre alemães e negros, que aparecem nas suas telas em situações bastante harmoniosas com o grupo teuto-brasileiro e italo-brasileiro, como no caso das telas *Crianças brincando em Nova Veneza* e *Kerb*. Gostava da pintura de gênero, por vezes humorada ou por vezes sombria como, por exemplo, na tela *A morte do Lenhador*. Mas acima de tudo, o detalhe e a precisão nas suas execuções são consideráveis, pois, foi meticuloso com suas representações sempre gostando de dar um bom acabamento para suas pinturas, a maioria com destino marcado: o Brasil. Foi o primeiro nas artes plásticas a retratar a vida rural e cotidiana dos imigrantes recém chegados ao Estado. Dessa forma, sua pintura propicia um leque de interpretações sobre esses personagens e, principalmente, sobre os aspectos da formação da sociedade e da cultura que viu e viveu. A predileção do pintor não era somente pela temática regional, mas tinha gosto pela pintura bem executada e pela pintura narrativa, visível pelas telas *Chegou Tarde*, *Fios Emaranhados* e *Tempora Mutantur*. Gostava do bom acabamento e de representar cenas das quais havia visto, com detalhes que surpreendem o espectador, e que muitas vezes faz-se necessário o auxílio de uma lupa para melhor reconhecer os pequenos detalhes presentes em suas pinturas. Retratava e representava na tela acontecimentos do real, seja no Brasil, nos motivos regionais, ou na Europa, com motivos clássicos e pitorescos. Utilizava-se de esboços ou de fotografias para capturar momentos que, quem sabe, apenas o olhar atento de quem busca motivos de pinturas pudesse captar. Observou-se que algumas cenas foram reproduzidas muito próximas da realidade, o que ficou evidenciado pelas fotografias presentes na dissertação as quais se pôde comparar com as pinturas.

As telas aqui analisadas exerceram em seu tempo a função de representar e consolidar no imaginário da sociedade a relevância dos imigrantes para a região Sul, representados através do trabalho no campo por meio da agricultura e das primeiras

construções. Atualmente essas pinturas exercem outra função na sociedade. São testemunhos de um recorte histórico do passado e do modo de vida dos habitantes rurais dessa época. São memórias consagradas em telas que narram o processo de imigração e colonização europeia, memórias individuais que se tornaram coletivas no momento em que grupos reconhecem sua própria trajetória em aspectos das telas.

A identidade do imigrante ficou fortemente marcada pelo trabalho no campo, pela agricultura, pela formação das cidades. Weingärtner representou um imigrante alemão que trabalha na zona rural, que contribuiu para a formação da sociedade, principalmente ainda no século XIX, onde a importância da agricultura é fundamental para a sobrevivência da população. Talvez a mais significativa das telas nesse sentido tenha sido *Tempora Mutantur* ou *Os Tempos Mudam*, e mudaram para o pintor que inicia a vida com dificuldades, mas termina por se colocar como o primeiro artista consagrado do Rio Grande do Sul. Mas, buscou também representar o imigrante em seus espaços de sociabilidade e lazer; bem trajados e descontraídos, ostentando suas finas vestes, como na tela *Kerb*, ou ainda tratou as vendas como espaços importantes para as comunidades alemãs, para além da compra e da venda de produtos, mas como espaços de trocas: afetivas, de informações e comerciais. Ousou, inclusive, propagandar a imigração alemã para o Brasil, como na tela *Chegou Tarde* que traz um cartaz de incentivo a imigração. Foi um incansável pintor utilizando seus pincéis quase até o final de sua vida, largando-os apenas quando sua saúde já não mais permitiria que os manuseasse. Mesmo assim, conseguiu captar cenas de sua janela, pintando o Jockey Club Moinhos, já ao final da sua jornada.

Retratou também as paisagens sulistas, a exuberante natureza brasileira, e a luta do imigrante frente ao território nacional desconhecido. Representou o imigrante “vencendo” a natureza, derrubando suas árvores e construindo as primeiras casas. A relação do homem com o ambiente natural foi quase sempre tratada através do enfrentamento, onde o homem sai vencedor dessa relação de força, ele vence a natureza, desbrava e constrói a cidade, moderniza e urbaniza o que antes era mato alto. O imigrante traz o progresso e a civilização à sociedade brasileira. A paisagem, aliada à visão do progresso, representou o lugar desses homens (os colonos) no Estado, uma vez que foram eles representados nas cenas rurais interagindo e modificando as paisagens. Weingärtner conseguiu através da pintura das paisagens destacar a natureza do ambiente brasileiro, e reafirmou as características da região rural do Estado. De modo geral, analisando as pinturas juntas, cada figura, de sua maneira, transmite a ideia do homem frente à natureza domando-a, ou

melhor, moldando-a ao seu favor. A sensação de coragem passada pelas obras dá um viés positivo às imagens e às representações do imigrante nas pinturas, (re)afirmando uma identidade de pioneirismo no território brasileiro.

Ao longo da pesquisa buscamos compreender quanto da memória e das vivências do próprio pintor encontramos em cada um de seus tracejares. É complexo pensar em um descendente de imigrante alemão, que obteve sucesso em sua profissão artística, retratando sua própria etnia. Os alemães que ele pintou são além dos desbravadores da natureza e construtores da cidade, são seus conterrâneos, seus mecenas, sua família, e são os trabalhadores, assim como seus pais também foram. Seja o trabalhador da venda ou o do campo, o imigrante é o personagem que tem uma identidade positiva aliada ao trabalho, pois, é representado de forma que fique clara sua função e sua importância na sociedade brasileira, e na vida do pintor.

Dessa forma, essa pesquisa almejou demonstrar o olhar do pintor sobre esse tipo social distinto, o imigrante. No entanto, pode-se apontar elementos culturais, o modo de vida e de trabalho da sociedade sulista, a vida cotidiana e simples dos colonos que deram as primeiras formas à sociedade do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, tal qual as conhecemos hoje. Para relacionar essas pinturas com a história da região Sul, suas evidências, costumes e elementos, enfim mostrar os valores culturais de determinada época, foi necessário adentrar na vida do pintor e no contexto histórico do período.

Weingärtner retratou os imigrantes e as mais diversas paisagens sulistas, sendo um dos primeiros em seu tempo a valorizar esse tipo de temática. Nos deixou de herança, através de seus quadros, uma vasta informação da história do Estado. Suas obras são importantes registros iconográficos, e podem também ser consideradas documentos históricos quando vinculadas à outras fontes, e que dão seus testemunhos sobre as diversas atividades que no Sul ocorriam entre o fim do século XIX e início do século XX, como, por exemplo, eventos sociais, retratos políticos, retratos de guerra, ambientes comerciais, construções e atividades do campo. Ficam evidentes os elementos que ainda estão presentes na nossa sociedade, embora de forma adaptada, como o fogo de chão, a arquitetura das primeiras construções de casas, as roupas, os festejos locais e os ambiente diversos que puderam ser observados ao longo da pesquisa.

Percebeu-se ao longo da análise da imagem do imigrante alemão que Weingärtner representou a dificuldade que esses primeiros colonos passaram na tentativa de estabelecimento e colonização da região. O trabalho duro na terra que foi simbolicamente

retratado na pintura *Tempora Mutantur*, perceptível nas expressões do casal: o homem cansado e a mulher refletindo sobre as mãos calejadas. A pintura *Vida Nova* apresentou o imigrante se estabelecendo no território para o início da colonização. Embora fosse no Estado de Santa Catarina, o desmatamento, as primeiras moradias simples, o estilo de organização social, o cenário e a ocupação em quase nada difere do que se poderia encontrar no território do Rio Grande do Sul, no mesmo período. Analisou-se também a pintura *Kerb* que trata igualmente de um momento mais positivo dos imigrantes, se comparado à pintura *Tempora Mutantur*, tratando o lazer e o espaço de sociabilidade dos imigrantes, possivelmente uma das imagens mais representativas da cultura do colono alemão ao mostrar uma tradicional festa que foi inserida pelos imigrantes no Sul e que perdura até a atualidade. Nessas pinturas percebe-se muito da vida cotidiana dos imigrados e dos aspectos referentes à colonização do Estado. Dessa forma, as representações da imagem dos imigrantes foram evidenciadas ao longo dessa pesquisa por meio de características de uma série de traços, tais como, as vestimentas, objetos associados ao seu modo de vida, moradias, meio ambiente, trabalho e todos os demais detalhes que Weingärtner reproduziu cuidadosamente em todas as pinturas aqui analisadas. No entanto, o colono apresentado como o pequeno proprietário se estabelecendo, o trabalhador inesgotável e voltado a atividade agrícola, cumprem o papel de formação da identidade e da representação de um grupo social que ajudou no desenvolvimento do Estado.

O campo da pesquisa da história cultural deixou uma lacuna em aberto no que se refere ao pintor Pedro Weingärtner. Embora aponte um contínuo crescimento nas pesquisas, ainda são poucos os estudos e materiais sobre o pintor e, inclusive, sobre a pintura no século XIX. Por isso, as dificuldades na busca e material no que se trata de Weingärtner nesse período foram grandes. Os conjuntos de informações presentes nessa pesquisa fomentam uma possibilidade para algumas interpretações dos elementos culturais da região Sul, bem como suas paisagens, costumes, relações do homem com o meio e da representatividade da imagem dos indivíduos em seu contexto social. Abre espaço para outras problemáticas serem levantadas. Dessa forma, podemos reforçar a lacuna existente no que diz respeito à pesquisa no setor da arte na transição do século XIX para o século XX, e principalmente em relação às pinturas de Pedro Weingärtner. Assim, esta dissertação contribuiu para estreitar essa lacuna e valorizar a pesquisa histórica no campo da interdisciplinaridade, e dos trabalhos no âmbito da história cultural, e que abordem como fontes de investigação a problematização das imagens.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA brasileira de letras. Disponível em:

<<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=289&sid=175>>

Acesso em 13 de jul. de 2014.

AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX - 19th-Century Art*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

AMARAL, José Luiz. O positivismo em Pedro Weingärtner. *Jornal do MARGS*, Nº 11, fev. de 2003.

AMARO, Rachael; ROCHA, Cinthia. Arte e imagem: discussões sobre o uso desses conceitos no estudo da idade média. V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE. 2009, São Paulo. Anais... IFCH / UNICAMP, 2009. p. 25 - 33.

ANDRADE, Solange Ramos de; REIS, Cacilda Estevão dos. *A imigração Européia no discurso da elite política brasileira*. Disponível em: <http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_cacilda_e_stevao_reis.pdf> Acesso em 11 de jan. de 2015.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras. 2006.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 4ªed. Campinas, SP: Papirus, 2000.

BAECHLER, Jean. Grupos e sociabilidade. In: BOUDON, Raymond. *Tratado de sociologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

BAIRRO histórico de Hamburgo Velho. Disponível em:

<<http://www.novohamburgo.rs.gov.br/modules/catasg/catalogo.php?servico=1131>>

Acesso em 29 de dez. de 2014.

BARROS, Maria Mirtes dos Santos; ZANNONI, Claudio. Arte e política: uma abordagem sobre as artes plásticas nas obras de Courbet e Daumier. *Cadernos de Pesquisa*. v. 19, n. 1, São Luís, jan./abr. 2012. p. 24 – 30.

BASSANI, Leila Dipp. *Um olhar sobre Hamburgo Velho*. Disponível em: <<http://www.vipsdosul.com.br/site/index.php/coluna-arquitetura-e-cia/pagina-8>> Acesso em 25 de dez. de 2014.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. *Continente Improvável: Artes Visuais no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX*. 2005. 383 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2005.

BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Da minúcia à síntese: a paisagem em Pedro Weingärtner e Leopoldo Gotuzzo. In: XXXII COLÓQUIO CBHA, Brasília, 2012. Anais... Universidade de Brasília, 2012.

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> Acesso em 15 de abr. de 2014.

BORGES, F. H.; TACHIBANA, W. K. O quadro evolutivo do ambientalismo e os impactos no ambiente dos negócios. In: SIMPÓSIO DE ENGENHARIA DE PRODUÇÃO, 2005, Bauru. Anais...Bauru: UNESP, 2005.

BORGES, Luiz Carlos; BOTELHO, Marília Braz. *Positivismo e artes plásticas: O Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira (1882)*. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/123456789/2093>> Acesso em 24 de jan. de 2015.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUBLITZ, Juliana. *Forasteiros na floresta subtropical: Uma história ambiental da colonização europeia no Rio Grande do Sul*. 2010, 200 f. Tese (Doutorado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, RJ, 2010.

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

BUTI, Marcos. *Gravura em Metal*. São Paulo: Edusp, 2002.

CAROLA, Carlos Renato. A colonização e a mineração no Sul de Santa Catarina, Brasil: Uma história regional de dois modelos econômicos de alto impacto socioambiental (1875 - 1946). In: KLANOVICZ, Jó; ARRUDA, Gilmar; CARVALHO, Ely Bergo (orgs). *História Ambiental no Sul do Brasil*. Apropriação do mundo natural. São Paulo: Alameda, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A Paisagem em Pedro Weingärtner (1853 - 1929): algumas hipóteses de trabalho. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 3, jul. 2008. s/p.

CESCO, Susana; NODARI, Eunice Sueli. Migração, colonização e desmatamento no Alto Uruguai Catarinense. In: XVI SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DA IMIGRAÇÃO E COLONIZAÇÃO. 2004, São Leopoldo. Anais... São Leopoldo: Oikos, 2004. p. 302 - 310.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas: Foucault, de Certeau, Marin*. Argentina: Manantial, 1996.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*. v. 5, n. 11, p. 173 - 191. 1991.

CHAVES, Larissa Patron. Pintura e Sociedade: retratos de beneméritos das sociedades portuguesas de beneficência e o patrimônio cultural no Sul do Brasil. II ENCONTRO HISTÓRIA, IMAGEM E CULTURA VISUAL. 2013, Porto Alegre. Anais... 2013. p. 1 – 11.

CORRÊA, Dora Shellard. História ambiental e a paisagem. *HALAC*. V. II, n. 1, Belo Horizonte, set. 2012 – fev. 2013, p. 47 - 69.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. História local e seu devir historiográfico. In: *MÉTIS: história & cultura*. v. 2, n. 2, p. 11-32, jul./dez. 2002.

DALL'ALBA, João Leonir. *Imigração italiana em Santa Catarina*: documentário. Porto Alegre: EDUCS, 1983.

DA VINCI. *Leonardo*. *Leonardo Da Vinci: Thoughts On Art and Life*. Merrymount Press, 1906.

DAMASCENO, Athos. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul (1755 - 1900)* (Contribuição para o estudo do processo cultural sul-rio-grandense). Porto Alegre: Globo, 1971.

DREHER, Martin N. O fenômeno imigratório alemão para o Brasil. *Estudos Leopoldenses*. Vol. 31, n 142, Maio/Junho, 1995. p. 59-82.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Formação do Estado e da Civilização (vol.2). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ESPIG, Márcia Janete. O uso da fonte jornalística no trabalho historiográfico: o caso do Contestado. *Estudos Ibero-Americanos*, v. XXIV, nº 2, Porto Alegre, PUCRS, 1998, p. 269- 289.

FABRIS, Marcos. Jean-François Millet e a representação do trabalho. In: *Baleia na Rede*. V. 1, nº 7, Ano VII, Dez/2010, p. 277 - 289.

FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Entre memória e patrimônio: a difícil gestão do passado. *Historiae*. Rio Grande, V.3 n.3 , p. 9 - 26, 2012.

FILHO, Duílio Battistoni. *Pequena História da arte*. 3ª Ed. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.

FOGELMAN, Patricia. Simulacros de la Virgen y refracciones del culto mariano en el Río de la Plata colonial. *FAROL: Artes, Arquitetura, Design*. Nº. 7. Vitória, ES, Brasil. p. 56 – 67, 2006.

GASTAL, Susana. A arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensus, 2007.

GERHARDT, Marcos. Imagens, natureza e colonização no sul do Brasil. In: ARRUDA, Gilmar (Org.). *Natureza, fronteiras e territórios*. Londrina: Eduel, 2013.

GERTZ, René E. A construção de uma nova cidadania. In: VASCONCELLOS, Naira; MAUCH, Claudia. (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ULBRA, 1994.

GOMBRICH, Ernest H. J. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

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

GOMES, Paulo. *Vida, Carreira e Obra de Pedro Weingärtner*. Informação oral na palestra proferida no MARGS em 25 de maio de 2010.

GUARINELLO, Norberto L. Festa, Trabalho e Cotidiano. In: JANCSÓ, I.; KANTOR, I. (Orgs.). *Festa, Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 969-975.

GUIDO, Ângelo. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes da Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

HERSKOVITZ, Anico. Sobre as gravuras de Pedro Weingärtner: Alguns comentários técnicos. In: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Weingärtner 1853-1929: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

IORIS, Fabiana. *Com os Olhos no Futuro: Urbanização e Modernidade no Projeto Editorial da Revista do Globo (1929-1935)*. 2003. 143 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, RS, 2003.

JUNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Festas para que te quero: por uma historiografia do festejar. In: *Patrimônio e memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.7, n.1, jun. 2011, p. 134-150.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e António Marques. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da arte modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org). *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma Panorâmica*. Porto Alegre: Lahtu Sensu, 2007.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História e Arte: as invenções da paisagem. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, São Paulo, 2011. Anais... ANPUH, São Paulo, 2011. p. 1 – 14.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e Modernidade: A imagem e a questão da representação. In: *Estudos Ibero-Americanos*. V. XXXI, n. 2, PUCRS, 2005, p. 7-22.

KLEIN, Herbert S. Migração Internacional na História das Américas. In: FAUSTO, Boris (org.) *Fazer a América*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

KOCH, Bárbara Gisele. WOLTZ, Ana Maria Argenton. A simbologia dos trajes alemães e a transposição de seus elementos para moda em festividades típicas. In: *Revista Moda Palavra e-Periódico* v. 8, n.15, jan./jul.2015. p. 82 – 105.

KOSERITZ, Carlos von. *Impressões d'Itália*. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach e Cia, 1887.

LÜBKEN, Uwe. Migração e desastre. In: NODARI, Sueli Eunice; CORREA, Silvio Marcus de Souza. *Migrações e natureza*. São Leopoldo: Oikos, 2013.

LUCA, Tania Regina de. A Revista do Brasil (1916-1944): notas de pesquisa. In: BEZERRA, Holien Gonçalves; LUCA, Tania Regina de; FERREIRA, Antonio Celso. (Org.). *O historiador e seu tempo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 117-127.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. *Tempo*. vol. 1, nº. 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 73 - 98.

MALTZAHN, Paulo César. *A construção da identidade étnica teuto-brasileira em São Lourenço do Sul (década de 1980 até os dias atuais)*. 2011. 335 f. Tese (doutorado em História Cultural). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2011.

MAZO, Janice Z. *Emergência e a Expansão do Associativismo Desportivo em Porto Alegre (1867-1945): espaço de representação da identidade cultural teuto-brasileira*. 2003. 396 f. Tese (Doutorado em Educação Física). Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto, Universidade do Porto, Portugal, 2003.

MENASCHE, Renata; SCHMITZ, Leila Claudete. Agricultores de origem alemã, trabalho e vida: saberes e práticas em mudança em uma comunidade rural gaúcha. In: VII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN LATINOAMERICANA DE SOCIOLOGÍA RURAL, 2006, Quito. Anais...Quito, 2007.

MEYER, Augusto. *Poesias (1922-1955)*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

MOIMAZ, Érica Ramos; MOLINA, Ana Heloísa. Arte e História: a pintura de Bruegel e o ensino de História. *Cadernos do CEOM*, Chapecó: Argos, n. 28, 2008.

MOLINA, Lucas Giehl. *O universal, o local e a memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853 - 1929)*. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2014.

MORAIS, Carlos de Souza. *O kerb*. CORREIO DO POVO. Porto Alegre, 06 de julho de 1956. Disponível em: <<http://www.jangadabrasil.com.br/revista/julho80/fe80007c.asp>> Acesso em: 30 de Out. de 2014.

NEUMANN, Rosane Márcia. *Uma Alemanha em miniatura: o projeto de imigração e colonização étnico particular da colonizadora Meyer no noroeste do Rio Grande do Sul (1897-1932)*. 2009. 634 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, RS, 2009.

NICOLAIEWSKY. Alfredo. *Weingärtner e a Repetição*. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a02.pdf> Acesso em 21 de dez. de 2014.

NODARI, Eunice Sueli. Mata branca: o uso do machado, do fogo e da motosserra na alteração da paisagem no Estado de Santa Catarina. In: KLUG, João; NODARI, Eunice Sueli. *História ambiental e migrações*. São Leopoldo: Oikos, 2012, p. 35-53.

NODARI, Sueli Eunice; ESPÍNDOLA, Marcos Aurélio. Relações complexas: as estiagens no Oeste de Santa Catarina. In: NODARI, Sueli Eunice; CORREA, Silvio Marcus de Souza (Org.). *Migrações e natureza*. São Leopoldo: Oikos, 2013.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. n. 10, p. 07 - 28, São Paulo: PUC, dez. de 1993.

OBERACKER JUNIOR, Carlos Henrique. *A contribuição teuta à formação da nação brasileira*. 4.ed. Rio de Janeiro: Presença, 1985. v.1 e 2.

OLIVEIRA, Ana Maria Soares de. Relação homem/natureza no modo de produção capitalista. In: *Scripta Nova, Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. Vol. VI, nº 119, Universidad de Barcelona, 2002, p. 1 – 9.

OLIVEN, Ruben George. *O Rio Grande do Sul e o Brasil: uma relação controvertida*. Disponível em: <www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs.htm>. Acesso em 17 de jul. de 2014.

OSTETTO, Lucy Cristina. *Vozes que recitam, lembranças que se refazem: narrativas de descendentes italianas/os Nova Veneza – 1920-1950*. 1997. 130 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Florianópolis, SC, 1997.

PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. *Estudos Avançados*. vol. 24, São Paulo, 2010, p. 81-101.

PAIVA, Eduardo França. *História & Imagens*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In: PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAULITSCH, Vivian da Silva. *Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no triptico La Faiseuse D'Anges do pintor Pedro Weingärtner (1853-1929)*. 2009. 391 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cultura e Representações, uma trajetória. *Anos 90*. V. 13, n. 23/24, Porto Alegre, jan./dez. 2006, p. 45 – 58.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. De como os alemães tornaram-se gaúchos pelos caminhos da modernização. In: VASCONCELLOS, Naira; MAUCH, Claudia. (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ed. ULBRA, 1994.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Imagem, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosangela; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens na História*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PINSKY, Carla. *Leituras, projetos e (re)vistas do Brasil. (1916-1944)*. São Paulo: UNESP/FAPESP, 2011.

PORTO, Aurélio. *O trabalho alemão no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Estabelecimento Gráfico Santa Terezinha, 1934.

PRIAMO, Vania Inês Avila. *Entre a história e o turismo: as cidades e seu patrimônio cultural (Nova Hartz-RS)*. 2013. 235 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, São Leopoldo, RS, 2013.

RAMBO, Athur Blasio. O teuto-brasileiro e sua identidade. In: FIORI, Neide Almeida. *Etnia e educação: a escola “alemã” do Brasil e estudos congêneres*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2003.

RAMOS, Eloisa Helena Capovilla da Luz. *O teatro da sociabilidade: os clubes sociais como espaço de representação das elites urbanas alemãs e teuto-brasileiras* - São Leopoldo

1858-1930. 2000. 275 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2000.

RAMOS, Eloísa Helena Capovilla da Luz. Os museus de imigração como espaços da memória. In: MARTINS, Ismênia de Lima; HECKER, Alexandre (org.). *E/imigrações: histórias, culturas, trajetórias*. 1.ed. São Paulo: Expressão e Arte, 2010. p. 99 - 112.

RELLY, Eduardo. *Floresta, capital social e comunidade: imigração e as picadas teuto-brasileiras (1870-1920)*. 2013. 182 f. Dissertação (Mestrado em Meio Ambiente e Desenvolvimento). Programa de pós-graduação em meio ambiente e desenvolvimento. Centro universitário univates - Univates, Lajeado, RS, 2013.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2007.

ROCHA, Justiniano José da. *Fábulas (de Esopo e La Fontaine)*. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/fabulas.html>> Acesso em: 10 de jan. de 2015.

ROSSINI, Miriam de Souza; WEBER, Nádia Maria; PESAVENTO, Sandra Jatahy (Orgs.). *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em História Cultural*. Porto Alegre: Asterisco, 2008.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Cidade das águas*. Usos de rios, córregos, bicas e chafarrizes em São Paulo (1822 - 1901). São Paulo: ed. SENAC, 2007.

SANTOS, Dominique Vieira Coelho dos. Acerca do conceito de representação. *Revista de Teoria da História*. Ano 3, Número 6, dez/2011. p. 27 - 53.

SANTOS, Fábio Alexandre dos. *Domando as águas: Salubridade e ocupação do espaço na cidade de São Paulo 1875 -1930*. São Paulo: Alameda, 2006.

SATURNINO, Edison Luiz. *Imagem, memória e educação: Um estudo sobre modos de ver e lembrar*. 2005. 269 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física). Programa de Pós-

Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre, RS, 2005.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHLICHTA, Consuelo Alcione Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 2006. 296 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós- Graduação em História. Departamento de História do Setor de Ciências, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná – UFPR, Curitiba, 2006.

SCHMIDT, Benito Bisso. Biografia e regimes de historicidade. *MÉTIS: história & cultura*. v. 2, n. 3, p. 57-72, jan./jun. 2003.

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens: Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. Bauru-SP: EDUSC, 2007.

SERAFIM, Suellen da Silva Benedet. *Estudo Iconográfico da representação de cães na arte*. 2011. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Artes Visuais). Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, Santa Catarina, 2011.

SEYFERTH, Giralda. A identidade teuto-brasileira numa perspectiva histórica. In: VASCONCELLOS, Naira; MAUCH, Claudia. (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ed. ULBRA, 1994.

SEYFERTH, Giralda. *Identidade étnica, assimilação e cidadania: a imigração alemã e o Estado brasileiro*. Disponível em: <<http://www.igt.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/10/IDENTIDADE-%C3%89TNICA.pdf>> Acesso em 13 de Out. de 2014.

SILVA, Ana Celina F. *O Museu e a consagração da memória de Julio de Castilhos*. 2011. 58 f. Trabalho de Conclusão de curso (Bacharel em Museologia), Faculdade de

Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011.

SILVA, Ursula Rosa da Silva. O modernismo dos anos 20 no Rio Grande do Sul sob o olhar do crítico de arte Ângelo Guido. *MÉTIS: história & cultura*. V. 7, n. 13, p. 195-214, jan./jun. 2008.

SIMON, Círio. *Etapas e contribuições do Instituto de Artes da UFRGS na constituição de expressões de autonomia no sistema de Artes Visuais do RS*. 2002. 661 f. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, RS, 2002.

SOARES, Paulo Roberto Rodrigues. Modernidade urbana e dominação da natureza: o saneamento de Pelotas nas primeiras décadas do século XX. *História em Revista*. Pelotas: ICH – UFPEL, dez. 2001. p. 184 – 201.

SOUZA, Viviane Viana de. O uso das cópias na formação do artista na Academia Imperial de Belas Artes/Escola Nacional de Belas Artes. *19&20*, Rio de Janeiro, v. VII, n. 1, jan./mar. 2012. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/vvs_copias_aiba.htm>. Acesso em 19 de dez. de 2014.

SQUEFF, Leticia Coelho. A Reforma Pedreira na Academia de Belas Artes (1854-1857) e a constituição do espaço social do artista. In: *CADERNOS CEDES*. v. 20, n. 51. 2000, p. 103 – 118.

STROWER, Fayga Perla. *Universos da arte*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

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

THOMSON, Alistair. Reconstituo a Memória. Questões sobre a relação entre a História Oral e as Memórias. In: *Revista Projeto História*. v. 15, p. 51 - 84. São Paulo: abr. 1997.

TOBOSA, Adriana. *A perda do conceito original de arte*. Disponível em: <<http://www.oohodahistoria.ufba.br/artigos/perda-conceito-arte-adriana-tabosa.pdf>>.

Acesso em 19 de jan. de 2014.

TÔRRES, Kátia Della. *Um olhar sobre Hamburgo Velho*. Disponível em <<http://www.vipsdosul.com.br/site/index.php/coluna-arquitetura-e-cia/pagina-8>> Acesso em 25 de dez. de 2014.

TRAMONTINI, Marcos Justo. A questão da terra na fase pioneira da colonização. In: VASCONCELLOS, Naira; MAUCH, Claudia. (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ed. ULBRA, 1994.

TURAZZI, Maria Inez. *Iconografia e Patrimônio: O Catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação*. RJ: Fundação da Biblioteca Nacional, 2009.

VAINFAS, Ronaldo (org.). *Dicionário do Brasil Imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

WEBER, Regina. Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações. *Dimensões*. n. 18, Vitória, 2006, p. 236-250.

WEIZENMANN, Tiago. Karl von Koseritz e o debate cientificista: uma perspectiva sobre o evolucionismo na segunda metade do dezenove brasileiro. XI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. 2012, Rio Grande. Anais... FURG, 2012. p. 661- 676.

WINTER, Leonardo Loureiro; JUNIOR, Luiz Fernando Barbosa. O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Primeiros anos (1908-1912). *Revista eletrônica de musicologia*. V. XII, 2009, p. 1 -12.

WITT, Marcos Antonio. *Em busca de um lugar ao sol: estratégias políticas (imigração alemã – Rio Grande do Sul – século XIX)*. São Leopoldo: Oikos, 2008.

WITT, Marcos Antonio. Sobre escravidão e imigração: relações interétnicas. In: *História: Debates e Tendências*. v. 14, n. 1, jan./jun. 2014, p. 21-35.

WOLFF, Cristina Scheibe; FLORES, Maria B. Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. In: VASCONCELLOS, Naira; MAUCH, Claudia. (Org.). *Os alemães no sul do Brasil: cultura, etnicidade e história*. Canoas: ed. ULBRA, 1994.

JORNAIS

Museu da Comunicação Social Hipólito José da Costa. Porto Alegre – RS:

- CORREIO DO POVO (1895 - 1917)

- A FEDERAÇÃO (1884 -1920)

- GAZETA DE NOTÍCIAS. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>> Acesso em: 13 de abril de 2014.

- O PAIZ. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>> Acesso em: 19 de abril de 2014.

- MERCANTIL. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>> Acesso em: 13 de abril de 2014.

IMAGENS

ARQUIVO fundação scheffel. Armazém de Novo Hamburgo, *Casa Schimitt-Presser*. Disponível em: <<http://www.scheffel.com.br/>> Acesso em 5 de jan. de 2015.

BRAUN, Felipe Kuhn. *Armazém dos Lanzer em Hamburgo Velho*, 1929. Disponível em: <<http://memoriadopovoalemao.blogspot.com.br/2011/04/imigracao-alema-armazem-dos-lanzer-em.html>> Acesso em 02 de jan. de 2015.

BERNADELLI, Henrique. *Caricatura de Pedro Weingärtner*. 1894. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 10 de Out. de 1894, p.1.

CATÁLOGO de Exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Tipos de Assinaturas de Pedro Weingärtner*.

MILLET, Jean-François. *O Angelus*, 1858-9. Óleo sobre tela, 55 x 66 cm. Museu de Orsay. Paris, França.

NOVA VENEZA, 2011. Disponível em: <<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1442331>> Acesso em 10 de dez. de 2014.>

PRADO INDEPENDÊNCIA. 1904. Disponível em: <<http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2010/05/prados-de-porto-alegre.html>> Acesso em 13 de set. de 2014.

PRADO INDEPENDÊNCIA – JOCKEY CLUB, 1903. Disponível em: <<http://www.jockeyrs.com.br/clube/a-historia.html>> Acesso em 13 de set. de 2014.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Autorretrato*, 1927. Bico de pena e grafite. Catálogo de Exposição da Pinacoteca de São Paulo.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Os revolucionários*, 1893. Óleo sobre tela 48,5 x 74 cm. Coleção Particular. Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Cenas de Guerra*, 1894. Óleo sobre tela, 45 x 30 cm. Coleção Particular. Belo Horizonte, MG.

WEINGÄRTNER, Pedro. *O arqueiro*, 1893. Óleo sobre madeira, 13,5 x 23,5 cm. Coleção Paulo Kuczynski. São Paulo, SP.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Fundo de Quintal com menina*. 1913. (Bento Gonçalves). Óleo sobre tela, 16 x 25 cm. Coleção Danielle Salvatore. São Paulo, SP.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Tempora Mutantur*, 1898. Óleo sobre tela, 110, 3 x 144 cm. Acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, RS.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Kerb*, 1892. Óleo sobre tela, 75 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Chegou Tarde*, 1890. Óleo sobre tela 74,5 x 100 cm. Acervo Museu Nacional de Belas Artes/ IBRAM/MinC. Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *O bolicho*, 1880. Nanquim e aguada sobre papel. 19.9 × 25.2 cm. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_nb_weingartner.htm> Acesso em 19 de dez. 2014.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Fios Emaranhados*, 1892 (Novo Hamburgo). Óleo sobre tela, 75,5 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Estudo de Interior*, 1892. Óleo sobre tela. 38, 1 x 49, 1 cm. Acervo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Porto Alegre, RS.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Vida Nova*, 1893 (Nova Veneza), óleo sobre tela, 120 x 160 cm. Acervo da prefeitura de Nova Veneza, SC.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Crianças brincando em Nova Veneza*. 1893 Óleo sobre tela, 13,3 x 23,5. Disponível em: <<http://joserosarioart.blogspot.com.br/2014/07/pedro-weingartner.html>> Acesso em 20 de jul. de 2014.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Nova Veneza*, 1893 (Nova Veneza). Óleo sobre madeira, 18 x 43 cm. Coleção Augusto Carlos F. Velloso. São Paulo, SP.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem Derrubada*, 1898. Óleo sobre tela. 58 x 98 cm. Acervo Pinacoteca APLUB. Porto Alegre, RS.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Imagem ampliada de Gaúchos Chimarreando*, 1911. Óleo sobre tela, 101 x 200 cm. Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli. Porto Alegre, RS.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem de Tempura Mutantur*, sem data, água-forte, matriz sem assinatura. Coleção Leonel Gomes.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Derrubada*, 1913. Óleo sobre tela, 117 x 148 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *A morte de lenhador*, 1924. Óleo sobre tela 50 x 100 cm. Coleção Sergio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro, RJ.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Vista do prado*, 1922. Coleção particular.

WEINGÄRTNER, Pedro. *Paisagem do Rio Grande do Sul, 1920*. Óleo sobre tela, 29 x 39 cm.

Disponível em:

<<http://www.leilaodearte.com/leilao/2014/maio/15/?artista=pedroweing%C3%A4rtner&id=597&tipo=todos>> Acesso em 23 de nov. de 2014.