

ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

O Artista em Representação

Coleções de Artistas



Organizadores

Alberto Martin Chillón • Ana Cavalcanti • Arthur Valle •
Fernanda Pitta • Maria João Neto • Marize Malta • Sonia Gomes Pereira

ANAIS ELETRÔNICOS

*X Seminário do Museu D. João VI &
VI Colóquio Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX*

O Artista em Representação

Coleções de Artistas

Organizadores

**Alberto Martin Chillón
Ana Cavalcanti
Arthur Valle
Fernanda Pitta
Maria João Neto
Marize Malta
Sonia Gomes Pereira**

**Rio de Janeiro
NAU Editora
2020**

© 2020 EBA – UFRJ

Apoio

CAPES
CNPq
Programa de Pós Graduação
em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ

Denise Pires de Carvalho

Reitora da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Cristina Grafanazzi Tranjan

Decana do Centro de Letras e Artes - CLA

Madalena Ribeiro Grimaldi

Diretora da Escola de Belas Artes - EBA

Carlos de Azambuja Rodrigues

Coordenador do Programa de Pós Graduação
em Artes Visuais

Marize Malta

Coordenadora do Setor de Memória e
Patrimônio EBA/UFRJ (Museu Dom João VI,
Arquivo Histórico EBA, Biblioteca de Obras Raras EBA)

Organização

Alberto Martín Chillón, Ana Cavalcanti,
Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto,
Marize Malta, Sonia Gomes Pereira

Preparação e Revisão de textos para produção editorial

Alberto Martín Chillón, Arthur Valle, Flora Pereira Flor

Produção Editorial

NAU Editora

Rua Nova Jerusalém, 320
CEP: 21042-235 – Rio de Janeiro (RJ)
Tel.: (21) 3546-2838
www.naueditora.com.br
contato@naueditora.com.br

Coordenação Editorial

Simone Rodrigues

Revisão e Preparação de Textos

Ana Paula Meirelles
Jéssica Martins Costa
Vania Valente

Design Capa e Editoração

Melanie Guerra

Imagem Capa

Arthur Timóteo da Costa (1882-1922),
Alguns colegas: sala de professores, 1921
(óleo sobre tela, 45,5 x 170,6 cm). Coleção Museu
Nacional de Belas Artes/Ibram, Brasil.
Fotografia: Jaime Acioli.

Tratamento de Imagens

Estúdio Arteônica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

M379a Martín Chillón, Alberto (org.) et al.

O artista em representação: coleções de artistas / Organizadores: Alberto Martín Chillón, Ana Maria Tavares Cavalcanti, Arthur Valle, Fernanda Pitta, Maria João Neto, Marize Malta e Sonia Gomes Pereira. Tradutores: João Ricardo Milliet e Natalie Lima. - 1. ed. - Rio de Janeiro : NAU Editora, 2020.

1.094 p.; il.; fotografias.
E-Book: 138 Mb, PDF.

Inclui bibliografia.
ISBN 978-65-87079-03-5

1. Autorrepresentação do Artista. 2. Coleções de Arte. 3. Escola de Belas Artes – UFRJ.
4. Grupo Entresséculos. 5. Museu D. João VI. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 709
CDU 7.074:069

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Artes: História da arte / Museus.
2. Colecionadores de arte; museu.

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8 8846

Os artigos e as imagens publicados nos anais são de inteira responsabilidade de seus autores.



O QUE TINHA NO ATELIÊ DE PEDRO WEINGÄRTNER?

Paulo César Ribeiro Gomes

A obra de Pedro Weingärtner (Porto Alegre, 1853-1929), em que pese sua importância e extensão, ainda é objeto de muitas interrogações. À parte a biografia de Angelo Guido (1956)¹ e o extenso ensaio de Athos Damasceno Ferreira (1971)² – trabalhos inaugurais da sua fortuna crítica –, os artigos acadêmicos e ensaios catalográficos,³ além dos trabalhos acadêmicos de peso, como as dissertações e teses, ainda não deram conta da diversidade de aspectos, temas e demais problemas inerentes a uma obra volumosa e, infelizmente, carente de um inventário sistemático e exaustivo. As abordagens elaboradas têm contornado aspectos pontuais de sua produção, a par de tentativas de instituir uma consistente narrativa biográfica.

Ao longo dos últimos anos nos debruçamos sobre a obra desse artista de referência nacional e de elevada importância para o panorama local das artes plásticas. Durante seis anos, inventariamos sua produção pictórica e gráfica disponível em coleções locais e nacionais, além daquelas acessíveis em publicações, tais como catálogos de leilões e de exposições.⁴ As pesquisas na internet foram de grande valia para a consolidação de uma numerosa produção pictórica e gráfica que, infelizmente, carece de dados concretos sobre títulos, dimensões, técnicas, localização e propriedade. Essas pesquisas subsidiaram, de modo considerável, a consolidação do inventário a que nos propusemos a compor; mas repito, infelizmente esses dados coletados não podem ser publicados por causa

1. *Pedro Weingärtner*. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1956.

2. *Artes Plásticas no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

3. Destacam-se as seguintes exposições, com seus respectivos catálogos: *Obra Gravada* (Porto Alegre: Fumproarte/MARGS, 2006), *Obra Gráfica* (Porto Alegre: Funproarte/MinC/MARGS, 2008) e *Pedro Weingärtner (1853–1929), um Artista Entre o Velho e o Novo Mundo* (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009).

4. *Inventário cronológico da obra pictórica e gráfica de Pedro Weingärtner*, desenvolvido entre 01/12/2010 e 29/12/2016.

da carência de dados coerentes. Partindo de um universo reduzido com quase duas centenas de obras, inventariadas por Guido (1956) e Damasceno (1971), chegamos, hoje, a mais de quatro centenas de pinturas, desenhos e gravuras, que demandam precisão de dados e atualização de propriedade.

A longa convivência com a obra do artista nos deixa relativamente confortáveis para avançar em indagações mais pontuais, para além daquelas como o estabelecimento de uma cronologia de temas (paisagens, retratos, cenas de gênero, gravuras, desenhos etc.), uma cronologia da vida e das viagens, da atuação profissional etc. Dentro desse aspecto, produzimos alguns ensaios focados em questões como o colecionismo institucional da obra de Weingärtner no Rio Grande do Sul (2003), a gravura e o desenho (2006-2009), a presença da fotografia (2008), sua formação e obra (2009/2016), seu enquadramento nacional (2009), sua trajetória na Europa (2012), sua filiação ao naturalismo (2014), seus ateliês (2017), sua estrutura narrativa (2018) etc.

Com essas considerações, à guisa de introdução, não se pretende uma revisão bibliográfica, mas tão somente delimitar o alcance do que se segue. Assim, o presente ensaio tem por objeto os “recheios” dos ateliês de Pedro Weingärtner. É necessário, aqui, desdobrar essa proposta, esclarecendo seus termos e definindo seu alcance.

Sobre o primeiro: “recheios” é termo recorrente na literatura acadêmica que trata de patrimônio e de Artes Decorativas para nomear os bens móveis que ocupam um local, seja um palácio, uma residência ou um ateliê de artista. São os objetos de toda ordem, tais como móveis, tapetes, adornos, equipamentos de trabalho, livros, obras de arte etc., conforme utilizado por Clara Moura Soares, ao escrever: “[...] proceder à venda do edifício e dos seus recheios, (sic) são fontes essenciais para se poder caracterizar os recheios do palácio, determinar a importância [...]” (2017, p.11). Por “ateliê” entende-se, naturalmente, um local próprio para a execução de trabalhos artísticos, um estúdio, um local de trabalho de um artista. Quando nos referimos aos ateliês de Weingärtner, estamos falando não dos próprios, pois naturalmente não os temos, mas daquelas imagens (pinturas, desenhos e fotografias) nas quais o seu local de trabalho – ou que inferimos que tenha sido seu local de trabalho – aparece, imagens essas que ficaram para a posteridade como os “seus” ateliês.

Neste ensaio vamos ainda mais adiante ao nos apropriarmos de imagens (pinturas, principalmente) nas quais os ateliês, ou locais de trabalho de um artista ou de um amador, são o tema principal.

A estratégia proposta para este ensaio, obedecendo ao tema do colóquio a que se destina, é se valer como material de pesquisa de algumas pinturas, de fotografias de ateliês e de fotografias de modelos. Assim sendo, nos deteremos na “coleção” de objetos e adereços do pintor Pedro Weingärtner (1853–1929) que aparecem nesses documentos. Anteriormente, já havíamos nos dedicado aos ateliês de Pedro Weingärtner,⁵ quando discorremos sobre seus locais de trabalho e suas implicações profissionais. Naquela ocasião, foi elaborada uma lista – não exaustiva – desses locais e de suas personagens. Ainda no mesmo artigo, esclarecemos sobre a ausência de registros textuais ou verbais sobre esses ateliês e seus recheios. A exceção é o texto de Carlos von Koseritz,⁶ que escreveu:

O atelier (que é alugado e pertence a um lente de academia na Alemanha) representa uma casa da campagna di Roma, com todo o romântico exterior d'essas casinhas. Penetrando, porém, pela baixa porta no interior, acha-se o visitante, como por encanto, em região inteiramente diversa. É o ambiente da arte que alli o cerca: Antigas drapéries de pezados estofos, trophéos d'armas, estatuetas em bronze, bustos de mármore, festons de louro secco, mil bibelots e objectos d'arte, – emfim, um microcosmo de gosto artístico e a tudo isto uma excellente luz, que em ondas desce do telhado de Chrystal e um grande numero de quadros em via de execução, de estudos, debuxos etc. O artista que nos recebe no solar, é o mesmo moço modesto e sympathico que Porto Alegre conheceu há 8 annos como simples desenhador auxiliar d'uma lithographia. O bigode cresceu um pouco, os hombros tornaram-se mais largos, mas pelo rosto é o artista, cujos quadros começam a ter grande nomeada, o mesmo simples e modesto rapaz dos outros tempos, muito criterioso e pouco dado a extravagâncias artísticas. (KOSERITZ; 1887, p.359)

5. *Os ateliês de Pedro Weingärtner*. Oitocentos – Tomo IV: O Ateliê do Artista. Rio de Janeiro: CEFET/RJ, 2017. Disponível em: http://dezenovevinte.net/800/tomo4/index_arquivos/800_IV_pcrj.pdf.

6. Carlos von Koseritz ou Karl von Koseritz nasceu Carl Julius Christian Adalbert Heinrich Ferdinand von Koseritz em Dessau, capital do ducado de Anhalt, na Alemanha, em 7 de junho de 1830 e faleceu em Porto Alegre (RS), em 30 de maio de 1890. Escritor, político e jornalista, foi um dos mais destacados intelectuais teuto-brasileiros do século XIX, exercendo grande influência e deixando numerosa obra publicada.

A considerar-se o ano de 1887, data de publicação da crônica acima, Koseritz visitou Weingärtner no seu primeiro ateliê romano, na Villa Strohl-Fern, local importante para a história da arte europeia e americana até os dias de hoje, objeto de uma exposição que a descreve como um local “rodeado por vegetação, na fronteira da Villa Borghese [...]”.⁷

A descrição generosa que Koseritz faz do local nos leva a considerar que, se o artista não era um colecionador, pelo menos ele acumulava itens que certamente eram importantes para seu trabalho. Do mesmo modo, também não temos notícias de que ele acumulasse obras de outros artistas, o que era, e é, comum entre pares, principalmente fundado nas trocas de cortesia.

Esse aspecto de acumulação de objetos e obras em ateliês está generosamente documentado na história da arte, seja por meio de descrições e relatos, seja por registros fotográficos, gráficos e pictóricos de ateliês de artistas dos séculos XIX e XX. Esses documentos históricos demonstram claramente que essa era uma prática recorrente, ou seja, a “acumulação” faz parte do repertório imagético das obras de seus autores.



Figura 1.
Ateliês nas
pinturas de Pedro
Weingärtner.

7. *Artisti a Villa Strohl-Fernluogo d'arte e diincontri a Roma trail 1880 e il 1956* (ver Referências).

No caso de Weingärtner, podemos afirmar com relativa tranquilidade que seus ateliês não se caracterizavam como um local de construção de uma autoimagem de artista bem-sucedido. O ateliê, como um local de trocas/comércio de obras, não parece compatível com o que sabemos sobre o artista, pois, ao que consta, Weingärtner não tinha como prática receber em seu ateliê pessoas ou grupos, ou transformá-lo em um espaço de sociabilidade. Aqui, o acúmulo de objetos indica antes uma facilitação do trabalho de criação.

Nossa amostragem de documentos inicia-se com cinco pinturas e uma fotografia que têm o ateliê, ou local de trabalho, como tema, e vai desde a década de 1880 até 1890 (Figura 1). A primeira é a *Academie Julian* (pintada entre 1881 e 1883), um retrato do famoso ateliê francês que acolheu parte considerável dos artistas brasileiros que estudaram em Paris no século XIX. Em seguida há duas pinturas de ateliês em Munique, executadas quando retornou da Alemanha, em 1884, após sua estada em Paris e antes de sua definitiva instalação na Itália. Dessas, a primeira representa um recanto envidraçado de um ateliê com uma pintora e uma infinidade de objetos; a segunda, por outro lado, é uma tela econômica, que remete irresistivelmente à célebre *Das Balkonzimmer*, de Adolph Menzel (1815–1905).⁸ A quarta das pinturas apresentadas aqui é a tela de 1890, que representa um ateliê com seus personagens (o artista e a modelo) em plena atividade, na qual nos deteremos com vagar. A quinta e última pintura dessa amostragem é uma cena pseudo-historicista, que retrata uma personagem vestida à moda antiga; essa é uma obra de histórico complexo, visto que só temos uma imagem sem qualquer outra informação. Nessas pinturas, além dos locais propriamente ditos, podemos observar uma grande quantidade de objetos e ferramentas – os recheios –, como vasos, mobiliário, tecidos, coroas de hera, instrumentos musicais etc., as inevitáveis paletas e cavaletes e também as recorrentes pastas de desenhos e impressos.

8. Pequena pintura, em óleo sobre tela, datada de 1845, medindo 58 x 47cm. Integra o acervo da Alte Nationalgalerie, Staatliche Museenzu Berlin. Difícilmente Weingärtner teria conhecido a pintura, com exceção talvez de uma reprodução, visto que esta só foi exibida publicamente pela primeira vez por ocasião da exposição em memória de Menzel, organizada por Hugo von Tschudi, em 1905, na Galeria Nacional de Berlim, conforme descrito em: http://ghdi.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=2220&language=german. Acesso em: 6 jul. 2019.

Outros documentos são as fotografias, todas sem data definida. São impressionantes registros que nos apresentam um acúmulo desordenado de elementos variados, objetos ligados ao trabalho, pinturas em estágios diferentes de produção e, além do artista, os modelos. Na fotografia datada de 1910, que mostra Weingärtner em seu ateliê romano, por exemplo, temos um registro de vários níveis: Weingärtner na pose padrão de um artista bem-sucedido, o local de trabalho e um grande número de obras em destaque, algumas delas emolduradas (Figura 1, imagem 6).

Deteremos nosso olhar minucioso sobre algumas dessas imagens, com o intuito de inventariar, na medida do possível, os objetos presentes e associá-los ao repertório de itens em suas pinturas. A primeira imagem analisada é a pintura intitulada *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma*, datada de 1890. Reproduzida em catálogo e descrita por Ruth Tarasantchi como “provavelmente seu [Weingärtner] próprio atelier na Via Margutta” (2009, p.61), somos inclinados a entender essa pintura mais como uma fantasia baseada no real e menos como o seu ateliê de fato, visto que as fotografias que conhecemos não correspondem, nem em aspecto geral nem em arrumação, ao que vemos aqui.

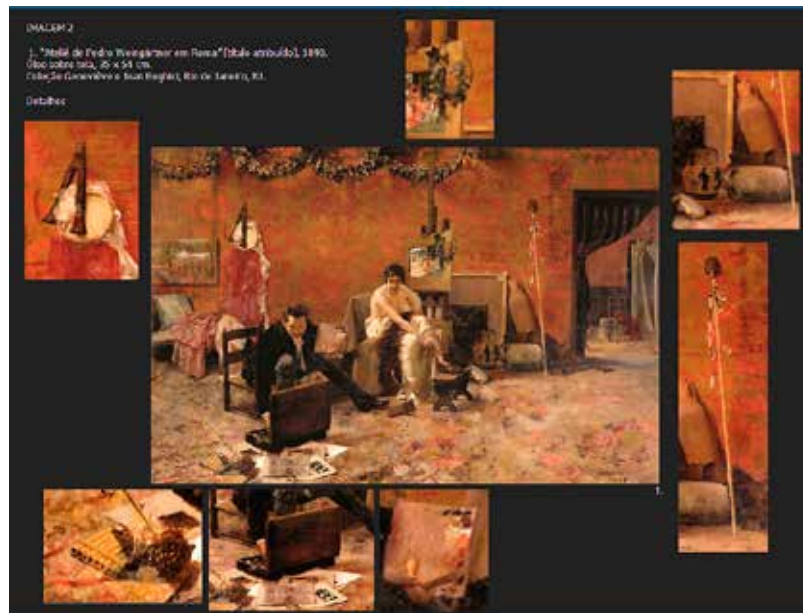


Figura 2.
Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma [Título atribuído], 1890.

A composição cuidadosamente elaborada apresenta os elementos descritos com minúcia, como que exibidos, dando a ver uma cena de gênero. É uma pintura que sintetiza os interesses do artista: uma cena de gênero em um interior burguês com os elementos que farão parte de uma cena neopagã. O inventário é esclarecedor do que está ocorrendo e do que resultará daí: uma grande sala forrada com um tapete ou carpete florido, a parede revestida com um papel requintado, com uma extensão ao fundo e, à direita, uma grande quantidade de elementos (Figura 2 e detalhes). Ao centro, vemos um artista sentado em uma cadeira baixa, com uma paleta e pincéis na mão esquerda, enquanto busca algo no interior de uma caixa de tintas. No chão, embaixo da caixa, há vários desenhos (seriam esboços para um trabalho?). Ao lado da caixa, dois objetos chamam a atenção: um objeto alongado, que termina em uma forma esférica (uma bastão de pastor ou, talvez, um apoia-mãos⁹), e uma flauta de Pã – também conhecida como siringe (do grego *Syrinx*) –, constituída por uma série de tubos fixos juntos, de comprimentos diferentes, por meio dos quais o ar era soprado pela extremidade superior.

Ao lado do pintor, uma modelo com o torso desnudado observa-o entretido em sua busca. Ela está sentada, coberta com um pano branco e tem no colo uma pele de tigre; além disso, calça uma sandália antiga no pé esquerdo, que está apoiado num banquinho. A outra sandália, do pé direito, está no chão. Ao seu lado, um cavalete com uma tela, com uma cena neopagã ao ar livre, na qual podemos adivinhar algumas figuras desnudas com braços levantados. Apoiada na tela, vê-se uma coroa de louros, ou de alguma outra hera. Mais atrás da modelo e do cavalete, na parede forrada com um papel ou tecido estampado com florões vermelhos sobre um fundo amarelado, vemos outras telas encostadas. À frente das telas, temos uma ânfora bege com figuras negras e, ao lado, um *tamburello* ou pandeiro. Outros objetos compõem ainda o recanto: um objeto esférico branco, que não identificamos sua utilidade, uma pele de animal ou tecido escuro, uma ânfora grande sem decoração e, finalmente, um bastão de pastor com fitas, cujo topo é muito semelhante ao objeto que está próximo

9. Apoia-mãos (em francês chamada de *appui-main* ou *appui-main* e ainda *canne à peindre* ou *canne de peintre*) é um bastão de madeira, terminado por uma bola forrada de tecido ou couro. Servia para apoiar a mão do pintor quando fosse necessário tratar algum detalhe ou minúcia que exigisse firmeza de traço.

ao pé do artista. Ao fundo, na extensão da sala, depois da cortina escura, entrevemos parte de um banco com pés cruzados, uma cadeira com tecido vermelho e mais uma porta, parcialmente encoberta por uma cortina branca que, aparentemente, delimita uma área reservada. Voltando ao artista entretido na sua busca dentro da caixa de pintura, vemos, às suas costas, uma poltrona de pés recurvados. Sobre ela, uma peça de vestuário, provavelmente o vestido da modelo. Acima da poltrona, vemos uma tela com uma paisagem, aparentemente inacabada ou em processo. À direita da tela, presa na parede, vemos uma espécie de panóplia, composta de um tecido leve e avermelhado – com bordas brancas e vagos desenhos em dourado –, um outro *tamburello* e um *aulos*. Na verdade, um *aulos* duplo, ou *diaulos*, que é uma espécie de flauta com palheta. Fechando o campo visual, da parte superior esquerda da tela até o centro, um generoso festão de quatro voltas, que remete imediatamente aos “festons de louro secco”, descritos por Koseritz no início deste texto.

A exaustiva lista de objetos presentes na tela caracteriza quase um inventário dos itens presentes em outros trabalhos do artista, mormente aqueles que classificamos como cenas neopagãs, telas que têm por tema a Roma Antiga ou a Grécia mitológica, com suas personagens e eventos. Assim, temos os instrumentos musicais, as ânforas e outros tipos de vasos antigos, os adereços, como as peles e as sandálias, os bastões de pastores, as coroas de louro (indicativas de distinção, de glória e de vitória) ou de outros vegetais, como as de acantos (indicando a honestidade, a pureza etc.), todas indicando a atividade ou situação de seus portadores.

Alguns dos elementos presentes nessa tela vão surgir em inúmeras outras durante a trajetória do artista e acreditamos que Weingärtner dedicava um extremo cuidado à composição dessas obras, visto que há uma acuidade quase historicista na apresentação dos objetos e adereços. Exemplo disso é a *Oferenda ao deus Pã*, datada de 1894 (Figura 3), que representa uma cerimônia religiosa. Essa pintura, que apresenta o momento culminante de consagração das ofertas ao deus Pã, presente em efígie na coluna à esquerda (entrelaçada de hera) e antecedido por uma ara na qual queimam ervas. As personagens, evitando olhar para o altar, voltam ostensivamente a cabeça, cobrem os olhos com as mãos, ficam de costas ou simplesmente fecham os olhos, como

na figura agachada. A personagem mais ao fundo eleva nas mãos um vaso, precisamente um lécito (do grego *lekythos*) – recipiente utilizado para armazenar óleos perfumados, que era utilizado em cerimônias religiosas.¹⁰

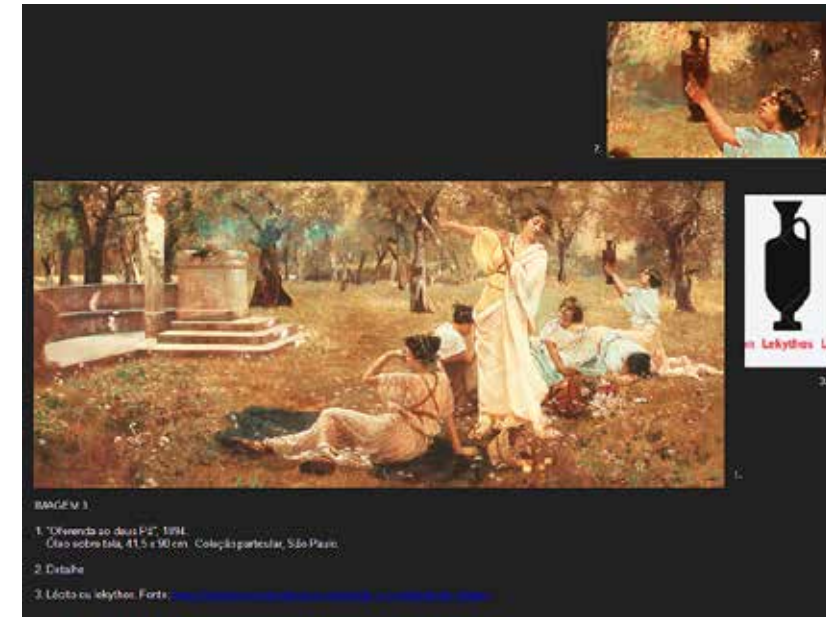
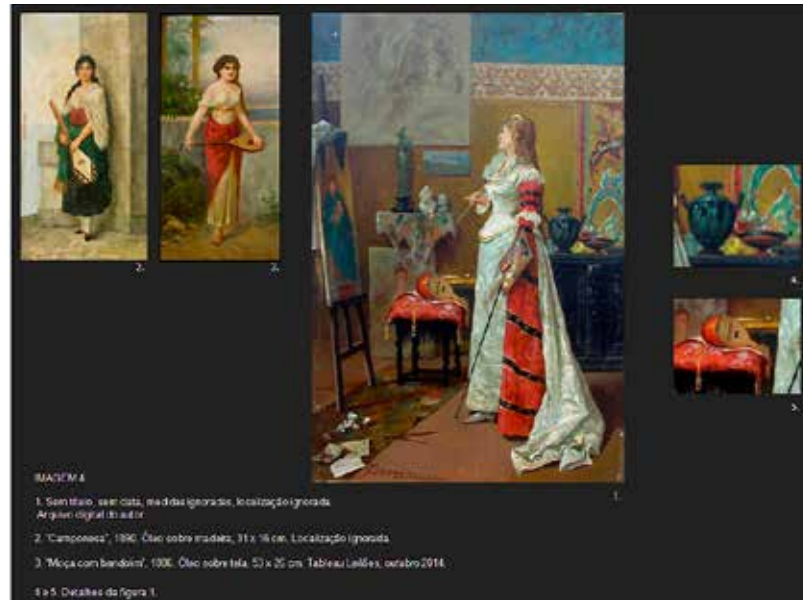


Figura 3.
Oferenda ao deus Pã, 1894.

Outra obra que traz elementos importantes para o conhecimento dos recheios dos ateliês de Weingärtner é uma pintura que, como já afirmamos, é de difícil documentação, visto que não sabemos sua origem, medidas e atual localização (Figura 4). A pintura assinada, mas sem data, tem dedicatória a Rui Regio, registrada no canto inferior esquerdo, juntamente com a assinatura de Weingärtner. É uma fantasia, certamente, visto o artificialismo da composição e a discrepância entre os elementos do cenário e o vestuário da personagem central. O ambiente é natural do século XIX, mas o vestido e adereços remetem ao século XVI, período dos reinados de Charles IX e Henri III na França.

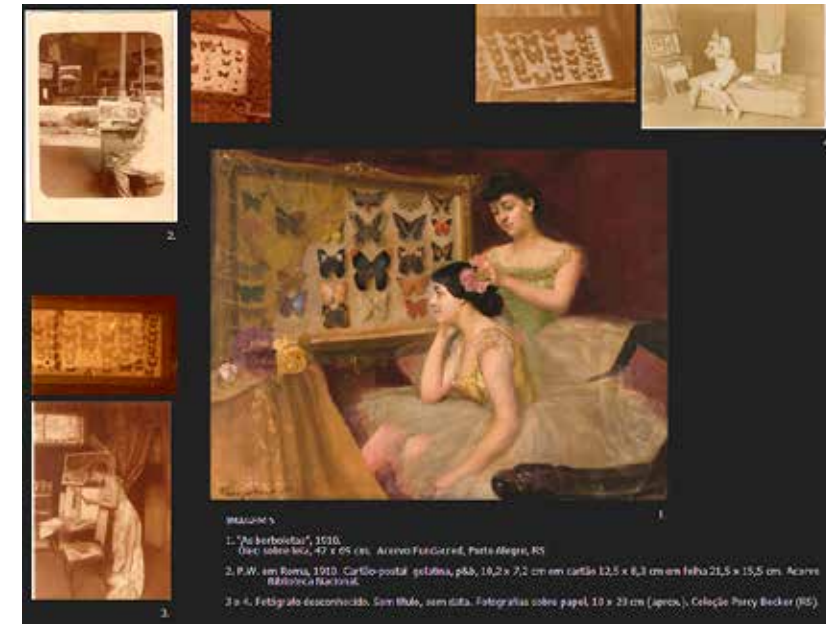
¹⁰ Não cremos que esses vasos gregos (ou romanos) fossem antiguidades, visto que na Itália do século XIX, local onde pintou suas cenas neopagãs, havia fábricas que produziam “réplicas” de peças clássicas, ou eram nelas inspiradas, destinadas a atender a demanda pela cerâmica historicista ou revivalista, como a Manifattura Giustiniani, de Nápoles.



É uma pintura de boa qualidade, independentemente de seu anacronismo, que podemos tributar ao gosto eclético de parte dos artistas europeus do século XIX – evidenciado por obras compostas dentro de um espírito historicista, mas sem se caracterizarem como pinturas de história, visto que são cenas de gênero desatualizadas com relação ao tempo presente de seus executores.

A imagem representa um interior doméstico, carregado de objetos e com uma pintora em frente ao cavalete com uma paleta e um pincel na mão. Recuada, ela observa seu trabalho em execução, com o apoia-mãos abaixado e o pincel suspenso no ar. A tela que está sendo pintada é de uma figura feminina vestida de azul com uma criança no colo, uma madona, certamente. Aos pés do cavalete, assim como vimos no *Ateliê de Pedro Weingärtner em Roma* (1890) e também em *No ateliê* (1884), temos uma grande quantidade de papéis – desenhos – espalhados pelo chão. Um inventário exaustivo enumeraria e caracterizaria a diversidade de objetos que compõem a cena: móveis, tapete, esculturas, pinturas inacabadas, objetos diversos, almofadas, vasos gregos etc. Chama especialmente a atenção um alaúde, com sua característica caixa em forma de meia pera ou gota. Do mesmo modo, chama a atenção os dois vasos gregos – uma ânfora ovoide com duas alças e um cílice, que é uma taça destinada a beber vinho – dispostos sobre

o móvel escuro à direita (Figura 4 e detalhes). Se os vasos são recorrentes nas pinturas neopagãs, os instrumentos vão surgir em pinturas de caráter mais anedótico ou descritivo (Figura 4, imagens 2 e 3).



Observando as fotos de ateliê, percebemos a presença insistente de uma caixa de borboletas. À parte a evidência de seu pertencimento ao artista, conforme podemos ver em sua fotografia, essas borboletas passam de uma imagem para a outra, de modo incisivo, e vão ganhar destaque na famosa *As borboletas*, datada de 1910 (Figura 5).

Ao enumerarmos os objetos presentes em suas pinturas e fotografias, uma pergunta permanece ao longo de todo o processo: Pedro Weingärtner era um colecionador? Não temos registro de um colecionismo sistemático, ao modo de Alma-Tadema, por exemplo. Certamente, Weingärtner juntava objetos, o que podemos ver na confusão das imagens dos seus ateliês. Mas acreditamos que não eram objetos especialmente preciosos – com exceção, talvez, da caixa de borboletas –, mas sim, adereços quase cenográficos ou teatrais, como as coroas de heras, os instrumentos musicais, os tecidos, ou mesmo os vasos, que ajudavam a caracterizar as per-

sonagens, como podemos ver nas pinturas e nas fotografias. Por mais precisos que fossem, com sua correta aplicação nas narrativas visuais, esses objetos não eram antiguidades.

A par da observação de objetos em pinturas e fotografias, outro item faltante para este estudo são desenhos preparatórios, que são praticamente inexistentes nos registros de obras de Pedro Weingärtner. Se a expectativa era de sua presença como material de preparação das pinturas, os desenhos sobreviventes são, na sua maioria, de figuras humanas.

Tentamos, até o momento, inventariar os recheios dos ateliês de Pedro Weingärtner. A par da escassez de documentos, os poucos dados biográficos sobre a vida e as práticas do pintor, assim como a rarefação de autorretratos (até onde sabemos, são poucas as suas autorrepresentações), ao mesmo tempo que dificultam uma construção biográfica precisa, abrem um universo generoso de especulações com base nos elementos presentes em suas obras. Pedro Weingärtner, apesar da eloquência de suas obras, permanece um artista silencioso.

Paulo César Ribeiro Gomes é Bacharel em Artes Plásticas (1995), Mestre em Artes Visuais (1998), Doutor em Artes Visuais (2003), todas pela UFRGS, com Estágio Sênior – Pós-Doutorado no CIEBA – Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (2016-2017). Professor-pesquisador Adjunto no Bacharelado em História da Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, desde 2017. Desenvolve pesquisas em História da Arte, com ênfase no século XIX e início do século XX, com foco no Rio Grande do Sul e na obra de Pedro Weingärtner.

REFERÊNCIAS

- KOSERITZ, Carlos Von. **Impressões d'Italia**. Porto Alegre: Estabelecimento Typographico de Gundlach & Cia, 1887, p. 358-362.
- MUSEIDI VILLA TORLONIA. **Artisti a Villa Strohl-Fern luogo d'arte e di incontri a Roma trail 1880 e 1956**. Exposição realizada em Roma, no Museidi Villa Torlonia (Casino dei Principi, Via Nomentana 70), de 21 de março a 17 de julho de 2012. Disponível em: <<http://www.museivillatorlonia.it/mostreedeventi/mostre/artistiavillastrohlfern>>. Acesso em: 6 jul. 2019.
- SOARES, Clara Moura Soares. Os recheios do Paço do Ramalhão (Sintra, Portugal): a herança e o gosto artístico da rainha D. Carlota Joaquina de Bourbon. **Anais do VIII Seminário do Museu D. João VI/IV Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos séculos XIX e XX** [edição digital], 08 – 10 novembro 2017, Rio de Janeiro (RJ), Brasil; organizado por EBA/PPGAV e Museu D. João VI – Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<https://www.academia.edu/37438814/ClaraMouraSoares2017OsRecheiosdoPa%C3%A7odoRamalh%C3%A3oSintraPortugalaheran%C3%A7aegostoart%C3%ADsticodarainhaD.CarlotajoaquinadeBourboninCole%C3%A7%C3%B5esdeArtemPortugalenobrasilnoss%C3%A9culosXIXeXX.Arteeseuslugarescole%C3%A7%C3%B5esemespa%C3%A7osreaisRiodeJaneiropp.11-32>>. Acesso em: 8 jul. 2019.
- TARASANTCHI, Ruth Sprung [et.al.]. **Pedro Weingärtner (1853-1929)**: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.