



# Uma encomenda e inúmeros desdobramentos:

---

*O caso da pintura Rodeio de Pedro Weingärtner*

*Luciana da Costa de Oliveira<sup>1</sup>*

**Resumo:** Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um dos mais destacados artistas sul-riograndenses do início do século XX. Formado por importantes instituições de arte da Europa, o pintor dedicou suas tintas e pinceis a diversificadas temáticas, dentre as quais se destacam os espaços da imigração no Rio Grande do Sul e as atividades dos gaúchos. Assim, é debruçando-se sobre este último que se intenta problematizar as questões que estiveram no entorno da elaboração da pintura *Rodeio*, finalizada no ano de 1909 e realizada a partir de uma encomenda do governo do Estado do Rio Grande do Sul. Os fios que historiam não só a encomenda da pintura, mas, sobretudo, sua realização e posterior rejeição, quando tecidos conjuntamente, oportunizam a percepção de múltiplos desdobramentos que vão desde o conhecimento do panorama artístico de Porto Alegre no início do século XX até o estatuto da arte e suas funções em uma sociedade que ainda a percebia de maneira incipiente.

**Palavras-chave:** Pedro Weingärtner, Pintura brasileira, Rodeio

## A request and multiple developments:

---

*The case of Pedro Weingärtner's Rodeio painting*

**Abstract:** Pedro Weingärtner (1853-1929) was one of the most distinguished artists from Rio Grande do Sul in the early 20th century. Formed by important art institutions in Europe, the painter dedicated his paints and brushes to diverse themes, among which the immigration spaces in Rio Grande do Sul and gauchos' activities. Therefore, it is focusing on the latter that the intention is to problematize the issues surrounding the elaboration of the painting *Rodeio*, completed in 1909 and carried out following an order from the government of Rio Grande do Sul state. The threads that compose not only the request for the painting, but, above all, its realization and subsequent rejection, when woven together, provide the opportunity to perceive multiple developments, that range from the knowledge of Porto Alegre's artistic panorama in the early 20th century, to the statute of art and its functions in a society that still perceived it in an incipient manner.

---

<sup>1</sup>Doutora em História. Unisinos. E-mail para contato: luciana\_de\_oliveira@hotmail.com

**.Keywords:** Pedro Weingärtner, Brazilian painting, Rodeio

### Uma política para as artes

Transcorria o ano de 1908 em Porto Alegre. Carlos Barbosa, recém-eleito governador do Rio Grande do Sul, incluía em sua agenda de atividades administrativas a retomada das obras de construção do palácio governamental. Essas obras, que estavam paralisadas desde 1901, foram retomadas apenas em 1909 e sofreram todo o tipo de percalços e modificações. Do cancelamento do projeto anterior, de autoria do porto-alegrense Affonso Hebert, à contratação do francês Maurice Gras, que assinou o projeto final, houve, ainda, um concurso na França. Augustin Rey, que foi o primeiro colocado, nunca chegou, de fato, até a capital do Estado<sup>2</sup> e tampouco teve seu projeto realizado.

Mesmo com tantas problemáticas levantadas, a partir de 1909 as obras de construção do que viria a ser o *Palácio Piratini* seguiram sem maiores debates. Três anos depois, quando a primeira parte do prédio foi finalizada e Antônio Augusto Borges de Medeiros voltava a assumir o governo do Estado, questões de ordem artística passaram a ocupar o planejamento de obras. Afora o trabalho escultórico do francês Paul Landowski, contratado em 1911, também foi encomendada<sup>3</sup> pelo então governador do Estado uma série de pinturas com temática histórica a renomados pintores brasileiros. No rol desses artistas, que foram contratados em diferentes momentos, encontrava-se o nome do já consagrado pintor de história Antônio Parreiras, de seu filho Dakir Parreiras, do carioca Décio Villares, do piauiense Lucílio de Albuquerque e do sul-rio-grandense Augusto Luís de Freitas.

2 A respeito dos elementos que estiveram no entorno da construção do Palácio Piratini, ver: CORONA, Fernando. **Palácios do governo do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: CORAG, 1973; ASSIS BRASIL, Luis Antônio de. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: Nova Prata, 2007; FERREIRA FILHO, Arthur. **Palácio Piratini**. Porto Alegre: IEL, 1985.

3 As obras encomendadas pelo governo e que estiveram no Palácio Piratini até os anos 1950, quando, então, o governador Ernesto Dornelles faz a encomenda de diversos murais ao artista ítalo-brasileiro Aldo Locatelli, foram as seguintes: de Antônio Parreiras: *Proclamação da República Rio-Grandense* (1915 - Museu Antônio Parreiras/Niterói-RJ) e *Retrato do General Bento Gonçalves da Silva* (1915 - Museu Histórico Farroupilha/Piratini-RS); de Lucílio de Albuquerque: *Garibaldi e a esquadra Farroupilha* (1919 - Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS); de Dakir Parreiras: *Fuga de Anita Garibaldi* (1917 - Museu Histórico Farroupilha/Piratini-RS), de Augusto Luís de Freitas: *Chegada dos primeiros açorianos* (1923 - Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS) e *Combate na ponte da Azenha* (1922 - Instituto de Educação General Flores da Cunha/Porto Alegre-RS). Para maiores detalhamentos acerca de tais obras bem como sua relação com o palácio do governo, ver: OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória nos murais do Palácio Piratini**. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Interessante é pensar nas funções desempenhadas por essas pinturas quando colocadas no prédio governamental. Inseridas no contexto da Primeira República, onde o novo regime se articulava no poder tanto em âmbito regional quanto nacional, observá-las como parte de um importante projeto decorativo de viés político-ideológico<sup>4</sup> ressalta muitas de suas especificidades. A pintura de história, portanto, ganhava espaço entre os diversos governantes republicanos que queriam, além de justificar sua posição no poder e difundir novas ideias, assentar o presente através das glórias do passado. A República, assim, “[...] impunha aos artistas novas questões [...]”.<sup>5</sup>

Encontrar essas pinturas nos prédios públicos, expostas muitas vezes ao público quando recebidas pelos seus comitentes, ratifica a função dos projetos decorativos políticos-pedagógicos empreendidos pelos governos republicanos. O constante diálogo entre os temas encomendados, as narrativas históricas oficiais e os espaços para o qual eram destinadas essas obras, terminavam por formatar suas funções, como aponta Valéria Salgueiro:

O uso de imagens ligadas ao exercício do poder indica haver fortes razões para se fazer uso delas sempre que a doutrinação está em questão. Imagens causam profunda e duradoura impressão [...]. Paredes e tetos de palácios de governo, assembleias, tribunais, bibliotecas e teatros forneceram, nesse sentido, suportes privilegiados para a projeção do discurso oficial numa linguagem visual captada imediatamente pelos sentidos, acessível mesmo aos não alfabetizados.<sup>6</sup>

As pinturas elaboradas por Antônio Parreiras, por exemplo, em especial a intitulada *Proclamação da República Rio-Grandense*, datada de 1915, traz em si as questões que corroboram não só os aspectos percebidos por Cláudia Valladão de Mattos e Valéria Salgueiro, mas igualmente os auspiciados pelo governo do Rio Grande do Sul naquela segunda década do século XX. Ao receber a encomenda de Carlos Barbosa, Parreiras deveria realizar uma pintura que tivesse por tema “[...] a proclamação da república do Rio Grande do Sul em 1836 [realizada] por Antonio Netto”<sup>7</sup>, devendo esta ser “[...] rigorosamente baseada em documentos de irreputável [sic] veracidade, sendo escrupulosamente observados os

<sup>4</sup> MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. *Anais do Museu Paulista*, v. 6/7, p. 123-145 1998-1999, editado em 2003, p. 136.

<sup>5</sup> CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. *Arbor ciencia, pensamento y cultura*, n. 740, p. 1147-1168, 2009, p. 1160.

<sup>6</sup> SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 30, p. 03-22, p. 05.

<sup>7</sup> SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Livro de Registros. Obras Públicas. 1912, [s.p.]. Mapoteca da Secretaria de Obras Públicas do Estado do Rio Grande do Sul.

costumes da época, de modo que o quadro, em seu conjuncto, synthetise bem o facto que nelle se quer perpetuar”<sup>8</sup>.

O que se depreende dessas breves considerações registradas no contrato é o tempo e a história que se quer delimitar como memória do Estado. Para tanto, documentos de irrefutável veracidade deveriam ser a base do artista em sua composição. E era através dessas prerrogativas que a pintura de história era pensada: um veículo de conhecimento de um passado meticulosa e estrategicamente pensado. Por isso, a temática encomendada e elaborada pelos artistas contratados nesse período centrava-se, sobretudo, nos homens e feitos da Guerra Civil Farroupilha, que tão bem servia ao discurso de um Estado que se organizava, desde o governo de Júlio Prates de Castilhos, sob os auspícios do republicanismo.

### **Trajetórias de um artista e inquietações do pesquisador**

No mesmo ano de 1912, enquanto pinturas de história eram adquiridas pelo Estado do Rio Grande do Sul, outro artista, muito renomado e consagrado no panorama artístico brasileiro e europeu, saía do Brasil em direção a Roma. Pedro Weingärtner, após um período de intensa produção e atividades, voltava para casa levando consigo os elogiosos cumprimentos que a crítica havia feito acerca das exposições realizadas em Porto Alegre, no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Nesse período, sua obra já era de conhecimento dos porto-alegrenses, pois, anos antes, havia participado de importantes exposições na cidade. Em 1881, esteve presente na *Exposição Brasileiro-Alemã* organizada por Carlos von Koseritz. Esta, predominantemente de caráter “[...] comercial, agropecuário e industrial”<sup>9</sup>, foi a segunda mostra que abriu espaço para as artes plásticas na cidade, sendo a primeira a *Exposição Comercial e Industrial* de 1875. Muito embora se tenha aberto espaço às artes plásticas, Flávio Krawczyk salienta que a mesma “[...] não pode ser efetivamente considerada um salão e sim apenas um conjunto heterogêneo de obras plásticas elaboradas por rio-grandenses, em meio a produtos de todo tipo”<sup>10</sup>.

Para esse evento, Weingärtner, que estava estudando na Alemanha, enviou oito quadros e dois retratos, respectivamente dos Imperadores Pedro II e Guilherme I. A sua participação, premiada com medalha de ouro, colocou-o no rol dos artistas destacados, e no

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> KRAWCZYK, Flávio. Arte incidental – as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 08, n. 14, p. 55-69, mai. 1997, p. 58.

<sup>10</sup> Ibidem.

catálogo da exposição, sua obra foi comparada com a de Rembrandt. Segundo a publicação, citada por Krawczyk, “[...] Este rosto de mulher em claro escuro, a clareza dos contornos na sombra, e a expressão dessas diferentes fisionomias nos fazem lembrar o pincel inspirado de Rembrandt, o grande mestre da escola holandesa”<sup>11</sup>.

Após o fechamento dessa mostra e passados exatos 20 anos, Porto Alegre era novamente o palco de outra grande mostra comercial. Tal qual a que fora realizada em 1881, a *Exposição Comercial e Industrial* de 1901 objetivava apresentar “[...] num espetáculo de produtos organizados em engalonados pavilhões, os frutos do progresso promovido pela República”<sup>12</sup>. Embora ambas tivessem objetivos muito próximos, a exposição de 1901 contou com um número maior de obras e artistas. Uma vez mais, Pedro Weingärtner se fez presente e, nesse ano, apresentou cinco pinturas, dentre elas *Banho em Pompeia*, *Bailarina* e *Retrato de Senhora*<sup>13</sup>.

Observando mais acuradamente o grupo de artistas participantes dessa exposição, percebem-se grandes diferenças no que diz respeito à formação, bem como a trajetórias e técnicas de cada um deles. E foi a esses aspectos que se deteve Olintho de Oliveira, um dos jurados do evento, quando se opôs à premiação do já renomado Pedro Weingärtner.

O motivo de sua recusa em conceder o prêmio ao pintor não estava na qualidade de sua obra. Pelo contrário, residia no fato de Weingärtner ser conhecido no meio artístico e já ter seu trabalho consagrado. Para Oliveira, se a premiação fosse concedida a ele, as obras de outros artistas que participavam da exposição sairiam de cena, como as de Angelo Fael e Romualdo Prati. Este último, inclusive, discordando da decisão de Olintho de Oliveira, o envia uma carta apontando as razões pelas quais o prêmio deveria, sim, ser entregue a Weingärtner. Ao final da missiva, escreve: “Francamente, sr. dr., olhe os meus quadros e os de meus colegas e diga-me, com consciência, se merecemos o favor que o sr. nos quiz [sic] fazer”<sup>14</sup>.

Dessa situação, duas questões podem ser levadas em consideração: a primeira diz respeito ao reconhecimento de Pedro Weingärtner no meio artístico porto-alegrense, constatado na premiação da sua pintura. A segunda refere-se à crítica de Olintho de Oliveira que, de certa forma, reforçava a qualidade do trabalho do pintor juntamente por não querer premiá-la.

---

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>13</sup> GUIDO, Ângelo. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Divisão de Cultura, 1956, p. 103.

<sup>14</sup> KRAWCZYK, Flávio. Op. cit., p. 60.

O trabalho de Pedro Weingärtner até chegar à *Exposição Comercial e Industrial* fez um percurso que esteve marcado por importantes mostras realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1888, por exemplo, realizou a primeira mostra individual no Estabelecimento Fotográfico de Insley Pacheco & Cia., na Rua do Ouvidor. Pinturas como “*O Espólio, Antes do Baile, Os Dois Amigos, O Primeiro Chôro, Almôço Campestre, Lavadeiras, Pierrette, Paisagem de Capri* e mais duas *Paisagens* do Tirol”<sup>15</sup> foram apresentadas e obtiveram grande repercussão na crítica do período. Para Athos Damasceno, é nessa mostra que o pintor “[...] obtém êxito completo, especialmente de crítica, e [...] passa a ser incluído entre os mais destacados nomes da pintura brasileira da época”<sup>16</sup>.

Afora elogiar a obra e trajetória de Weingärtner, alguns críticos destacaram em seus textos as técnicas por ele utilizadas. Tal questão pode ser observada na nota publicada em *Cidade do Rio* do dia 28 de agosto de 1888:

No estabelecimento photographico dos Srs. Pachecos, na rua do Ouvidor, acham-se algumas telas que brevemente serão expostas ao público. Pela audácia da concepção, pelo primoroso desenho e pelo vigoroso do colorido ellas annunciam um verdadeiro mestre revolucionário. Seu auctor, Pedro Weingartner é natural do Rio Grande do Sul, (...). Sobre seus quadros, se pronunciarão a crítica auctorizada e competente e o público. Por enquanto limitamo-nos á singelleza desta notícia em que vai apenas todo entusiasmo despertado perante essas telas, onde existe a affirmação de um grande talento e de muito trabalho<sup>17</sup>.

Quando a exposição é aberta ao público, comentários mais específicos acerca de sua obra e de suas técnicas começam a circular nos jornais. Oscar Guanabarin, por exemplo, que se tornou grande admirador da obra do pintor rio-grandense<sup>18</sup>, publicou uma crítica em *O Paiz* tecendo elogiosos comentários ao conjunto da obra. Iniciando o texto com “O primeiro pintor brasileiro”, Guanabarin prossegue afirmando que o artista é “[...] como um talento de primeira ordem e [...] de merecimento invejável [...]. Ainda nenhum outro compatriota nosso chegou, com o pincel, a tanta perfeição no desenho, tanta fineza no acabado e tanta observação no estudo”<sup>19</sup>. Estes três últimos qualificativos indicados pelo autor (*perfeição*,

15 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, p. 202.

16 Ibidem.

17 PEDRO Weingartner, **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1888, p. 01.

18 GRANGEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabarin: artes plásticas no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas\\_guanabarin](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarin). htm. Acesso em 15 set. 2020.

19 GUANABARINO, Oscar apud GOMES, Paulo. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). **Pedro Weingärtner**: obra gráfica. Porto Alegre: [s.e.], 2008, p. 16.

*fineza e observação*) estão relacionados não só ao apurado desenho do pintor, mas, sobretudo, a detalhes e minúcias que elaborava em suas pinturas.

Assim, se por um lado Guanabario enaltece sobremodo o trabalho de Pedro Weingärtner, por outro, Gonzaga Duque, também importante e destacado crítico de arte do período, era um pouco menos efusivo em seus comentários. Ao analisar a obra intitulada *O Espólio*, Duque afirma que os inúmeros detalhes nela constantes, muito provavelmente “[...] custaram ao artista um trabalho fatigante, um ano de existência dispendido [sic] em alguns meses de paciência, de observação e de cuidados. E tudo isso reunido, dificilmente dá uma impressão intensa”<sup>20</sup>. Por mais que no decorrer do texto ele tenha afirmado que “[...] não quero dizer com isso que os quadros do Sr. Weingärtner sejam defeituosos [...]”, sua percepção acerca dos elementos que, dias antes, haviam surpreendido Oscar Guanabario o faziam criticar a obra. Sobre tal questão, coloca Paulo Gomes

[...] tudo o que foi objeto de desmesurada admiração de Guanabario foi objeto de restrição por parte de Duque. O que podemos perceber é uma visível mudança de ares no que diz respeito à recepção e crítica de produção daquele momento. De um lado, os valores tradicionais defendidos por Guanabario e, de outro, os valores modernos por Duque. Ambos atuando no mesmo contexto e em um tempo marcado pelo avanço inevitável do pensamento artístico, na direção de um discurso menos literário e mais plástico<sup>21</sup>.

Muito embora os dois críticos tenham feito seus comentários, elogiando ou indagando a questão do desenho, dos detalhes e das técnicas por ele utilizados, o fato é que, ele sai consagrado dessa exposição. Seja por ter as críticas positivas e elogiosas a seu favor, seja pelo fato de algumas dessas obras terem sido adquiridas por Dom Pedro II<sup>22</sup>, o fato é que Pedro Weingärtner se sobressai no panorama artístico nacional. Após a finalização da exposição, a *Gazeta de Notícias*, ao anunciar sua partida para Roma e afirmar que havia realizado uma “brilhante exposição”, desejava ao jovem artista uma boa e exitosa viagem de retorno: “que a sorte lhe sorria e que continue a orgulhar-nos honrando na Europa a nossa pátria”.<sup>23</sup>

Por fim, a última exposição que será apresentada e que consolida a carreira de Pedro Weingärtner no Brasil é a que acontece em São Paulo no ano de 1910. Considerada a mais bem-sucedida do artista, ela “[...] alcança duplo êxito – de crítica e de venda – pois não só a imprensa paulista, abrindo colunas, se ocupa do pintor em demoradas e consagradoras

20 DUQUE apud GOMES, op. cit., p.16.

21 Ibidem, p. 17.

22 GUIDO. Op. cit., p. 43.

23 NOTAS. *Gazeta de notícias*, Rio de Janeiro, 03 out. 1888, p. 01.



apreciações, como a quase totalidade das obras apresentadas encontra compradores imediatamente”.<sup>24</sup>

Foi no encerramento dessa exposição que, circulando em uma nota da imprensa, comunicava-se que já estava em São Paulo o grande tríptico *La faiseuse d’anges*, obra no qual o artista dedicou um ano de trabalho. Sendo a maior obra pintada por ele, que ficou conhecido por suas telas de pequenas dimensões, a chegada dessa pintura, segundo Ângelo Guido, causou *sensação*. Esta, advinda do tema pintado, que apresentava “forte conteúdo de emoção terrivelmente realista”<sup>25</sup>, referia-se a uma triste história de infanticídio.<sup>26</sup>

A despeito do furor causado pelo tríptico, as críticas que foram direcionadas aos trabalhos apresentados, que eram de temática variada<sup>27</sup>, vão delineando e, ao mesmo tempo, retomando um tema que Pedro Weingärtner já havia se ocupado anos antes: o gaúcho e os assuntos de sua terra natal. Mesmo que seu pincel e suas tintas tenham encontrado no gaúcho carreteiro e nas paisagens da cidade de Barra do Ribeiro um motivo de composição artística a partir dos anos 1910, esse mesmo homem do campo sulino, conjuntamente com seus hábitos e costumes, havia, há pouco, transitado por suas telas.

Para encontrá-lo, deve-se retornar a Porto Alegre de 1912. Aquela onde Carlos Barbosa havia sido eleito governador e que via o prédio governamental ser construído não só estruturalmente, mas memorialmente através das cores das pinturas de história. Deve-se pensar, também, que essa era a Porto Alegre de Pedro Weingärtner. Cidade que recebeu suas obras, que reconhecia e enaltecia seu talento artístico. Dessas questões, um estranhamento surge: por que Weingärtner não estava compondo o grupo de pintores contratados para a elaboração das pinturas do palácio do governo, uma vez que já era conhecido nos centros artísticos brasileiros e europeus, tinha uma produção destacada nesses mesmos espaços e já havia realizado outros trabalhos por encomenda para o poder público? Seria, talvez, porque

24 DAMASCENO. Op. cit., p. 212.

25 GUIDO. Op. cit., p. 120.

26 Para maiores detalhamentos acerca da pintura, bem como de seus desdobramentos e análises, ver: PAULITSCH, Vivian. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La faiseuse d’anges* do pintor Pedro Weingärtner**. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

27 Nessa exposição, Weingärtner selecionou obras de vários momentos para apresentar, dando destaque às que havia elaborado em viagem recente a Portugal. Dentre as 42 obras expostas, destacam-se: *Pousada, Briga de galos em Florianópolis, Cena pompeiana, Cheque-mate, Rosa mística, Lavadeiras brigando, À sombra, A cigarra e a formiga, Leitura picante, Dia de sol, Quem espera desespera, Vendera de louças em Anticoli, Billet doux, Paisagem do Rio Grande do Sul, Um casamento de conveniência, Azul e amarelo, Pensiero lontano, AS borboletas, Banho em Pompeia, Colhendo uvas, De volta da feira, Dois dedos de prosa, feira em Viana do Castelo* e muitas paisagens de Portugal. Cf. GUIDO. Op. cit., p.119.

ele não era um *pintor de história* tal qual Parreiras, Albuquerque e Luís de Freitas? Ou, além desse, outros fatores teriam motivado a não o contratar?

Interessantes são os caminhos da imagem, da representação e da forma com a qual elas atuam e são recebidas pela sociedade. Pedro Weingärtner, de fato, não era um pintor de história. Realizou apenas uma série de pequenas pinturas alusivas à Revolução Federalista (1893-1895) sem, no entanto, ter a intenção de construir as grandes narrativas pictóricas peculiares ao gênero. Tampouco se dedicava à elaboração de telas de grandes proporções, uma vez que sua obra ficou conhecida pelo tamanho reduzido e pela minúcia com que desenhava pequenas formas. Assim, a resposta mais lógica ao questionamento acima lançado seria, talvez, porque sua plástica e seus temas não estavam de acordo com os auspícios, objetivos e entendimentos do poder público. Uma questão simples e uma resposta simples. Isenta, por certo, de problematizações. Mas que, sem dúvidas, causa uma grande inquietação.

O incômodo causado pela resposta simples, assim como pelos seus silenciamentos, pode se transformar em um interessante problema de pesquisa. Levantar questões sobre o artista e sua relação com o governo, com o Estado, com os círculos intelectuais e, ainda, com os temas regionais oportuniza pensar uma série de desdobramentos. Proporciona refletir acerca da produção artística do pintor a partir dos inúmeros e complexos fios que a constituem.

Ao ser estruturada essa relação, encontramos novamente Pedro Weingärtner em seu período inicial de consagração. E, mais do que isso, o encontramos recebendo uma encomenda do mesmo Carlos Barbosa no ano de 1908. A pintura, que deveria ter por tema *uma cena de costumes rio-grandenses*, foi remetida de Roma para Porto Alegre no ano de 1909. Exposta em uma vitrine da Rua da Praia, sofreu todo o tipo de crítica, cuja tônica incidiu no fato de a cena pintada não corresponder especificamente a *uma cena de costumes rio-grandenses*. O resultado? O governo não mais a adquiriu. *Rodeio*, assim intitulada a pintura pelo artista, pecaria capitalmente por não *representar a realidade objetiva* de uma parada de rodeio.

### ***Rodeio*: uma pintura, múltiplos desdobramentos**

Pensar e problematizar a pintura *Rodeio* é, pois, elaborar um trabalho a partir da tessitura de fios de diferentes espessuras e texturas que, observados em conjunto, oportunizam a percepção da obra a partir de suas inúmeras particularidades. Tal qual os estudos que

primam pelo viés antropológico da imagem, e que têm se desenvolvido desde Aby Warburg, considerar os entornos da produção de uma obra, bem como a relação que estabelece não apenas com seu contexto, mas sobretudo com o próprio artista e o comitente, viabiliza um *pensar* para além de sua figurabilidade.

Passados exatos seis anos da execução de *Remorso* (1902), pintura inserida no conjunto elaborado pelo artista acerca da Revolução Federalista, e entre idas e vindas ao Brasil e Rio Grande do Sul, Pedro Weingärtner, uma vez mais, retomaria os temas regionais e gauchescos. No entanto, diferentemente das pinturas que havia executado anteriormente, como *Chegou tarde* (1890) e *Kerb* (1892), a que realizou em 1908 foi um caso à parte na sua produção, e isso tem dois motivos: o primeiro, por se tratar de uma encomenda do Estado do Rio Grande do Sul; e o segundo, por ser a primeira obra que não obteve boa aceitação da crítica e do público.

Corria o ano de 1908. Na primeira página do jornal *Correio Paulistano* do dia 27 de setembro, circulava uma pequena nota informando o agradecimento que o governador Carlos Barbosa fazia ao ministro da Marinha, sr. Alexandrino de Alencar, no momento em que foi informado de que um dos cruzadores - *scouts* - da marinha brasileira receberia o nome de *Rio Grande do Sul*. Para retribuir tal homenagem,

[...] O dr. Carlos Barbosa, em vez de, como é praxe nos Estados Unidos, oferecer ao futuro vaso de guerra as baixellas precisas, encarregou o pintor Pedro Weingärtner de pintar um quadro de costumes rio-grandenses e que, na opinião de s. exa., testemunhará melhor o apreço do Rio Grande do Sul a essa representação material da integridade e da coesão [sic] da nossa pátria.<sup>28</sup>

Ao se problematizar a questão da encomenda, ou seja, ao se perguntar o porquê do pedido do governador para que Pedro Weingärtner realizasse uma pintura com temática relacionada aos costumes do Rio Grande do Sul, algumas hipóteses podem ser consideradas. Uma das mais relevantes centra-se na trajetória e consagração do artista no meio artístico brasileiro e europeu, conforme se apontou anteriormente. Não só isso, suas constantes visitas ao Estado natal e os estudos que realizava das paisagens e gentes da região podem ter tido influência no processo.

Em 1878, quando sai de Porto Alegre para estudar e dedicar-se à pintura na Europa, especialmente na Alemanha, França e Itália, o artista não só aprimorou suas técnicas e plástica, como também primou pela construção quase artesanal de suas figuras na tela. Além

28 NOTAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, 27 set. 1908, p. 01.

disso, segundo informa Ângelo Guido, ao contrário de Manoel de Araújo Porto Alegre, mesmo morando na Itália, Pedro Weingärtner nunca deixou de voltar ao Brasil e ao Rio Grande do Sul. Essas vindas ao Estado favoreceram, por exemplo, a elaboração das suas primeiras pinturas de cunho regional, onde se consagra como o primeiro intérprete do Rio Grande do Sul. Para Guido,

Embora durante o primeiro período da sua produção em Roma andasse empolgado por vários outros assuntos, não esqueceu, entretanto, que o Rio Grande do Sul poderia fornecer-lhe motivos sumamente interessantes para pinturas de um caráter diferente das que estava fazendo.<sup>29</sup>

Outra questão importante de se levar em consideração é que, quatro anos antes da elaboração de *Rodeio*, Weingärtner havia trabalhado para o governo estadual. Quando da súbita morte do então presidente da província, Júlio Prates de Castilhos, em outubro de 1903, diversas foram as homenagens que o Estado lhe prestou. Além de dois grandes monumentos – ambos elaborados pelo artista Décio Rodrigues Villares (1851-1931) –, um retrato de grandes proporções também havia entrado no rol celebrativo. Este, que foi entregue ao governo no dia 11 de outubro de 1904, trazia a assinatura de Pedro Weingärtner. Relacionar, então, o destaque do artista, sua proximidade aos temas regionais e o seu trânsito pelo governo oportuniza pensar os motivos que levaram Carlos Barbosa a encomendar a tela de motivos regionais ao pintor.

Formalizada a encomenda em 1908, cabia ao pintor, de seu atelier em Roma, elaborar uma pintura de costumes sul-rio-grandenses. Na realidade, mais do que criar uma cena de costumes, o artista deveria realizar uma obra que, de fato, “representasse” o Rio Grande do Sul. E o tema escolhido para tal ocasião foi uma parada de rodeio.

Pedro Weingärtner havia fixado residência em Roma desde o término de sua formação na França. No entanto, mesmo que sua presença no Rio Grande do Sul fosse frequente, no ano de 1909 esteve no Estado para realizar a entrega de algumas obras que lhe haviam sido encomendadas e, também, com o objetivo de recolher material para a pintura do governo. Segundo Guido coloca,

Pedro Weingärtner já tinha pintado diversos quadros com motivos do Rio Grande do Sul; agora, porém, tratava-se de pintar uma tela de típico assunto de costumes gaúchos e de regulares dimensões. Encontrava-se longe da nossa campanha, mas

---

<sup>29</sup> GUIDO. Op. cit., p. 59.

não lhe faltavam estudos para em seu atelier compor uma cena gaúcha de parada de rodeio, pois esse foi o motivo que se propoz [sic] pintar (...).<sup>30</sup> (1956, p. 113).

Executando a obra na Itália, Weingärtner nunca deixou de informar ao governo sobre o seu andamento, o que é atestado em diversas notas que circularam na imprensa da época. Em uma delas, veiculada n'A *Federação* de dezembro de 1908, era informado ao leitor que “[...] uma excelente reprodução photographica, em miniatura, do bellissimo quadro – *O rodeio* [...]”<sup>31</sup> havia sido enviada pelo artista. Além disso, alguns detalhes da obra eram levados ao conhecimento do público: “[...] a palheta magica do illustre pintor patricio illumina o quadro com aquele colorido e expressão própria do local, no estudo minucioso dos mínimos detalhes, que é o que dá raro destaque aos trabalhos de Weingärtner”.<sup>32</sup>

Em outra nota, também publicada no mesmo ano por esse jornal, eram informados outros detalhes da obra, pois Weingärtner, em carta enviada ao gabinete do governador, mencionava a sua colocação em uma “[...] moldura entalhada, de cor escura, o que dará maior realce ao conjunto”.<sup>33</sup> Nessa correspondência, era remetida nova fotografia da pintura para que a mesma pudesse ser apreciada não apenas por seu comitente, mas pelo público porto-alegrense, uma vez que a fotografia ganhou exposição:

O nosso illustre patricio e insigne artista Pedro Weingärtner enviou aos nossos distintos amigos dr. Carlos Barbosa, presidente do Estado, e Borges de Medeiros, chefe do partido republicano, photographias do quadro de costumes Riograndenses, pintado por aquelle artista em Roma, por encommenda do Governo do Estado e destinado ao *scout Rio Grande*, em construcção na Inglaterra. [...]. O dr. Ezequiel Ubatuba [official de gabinete do Presidente do Estado] expoz a photographia em questão no *Trocadero*.<sup>34</sup>

A importância de se atentar às notas do jornal, especialmente quando se referem ao teor temático da pintura, é considerar que tanto o público leitor do jornal quanto os próprios membros do governo tinham ideia do que Pedro Weingärtner estava produzindo. Isto é, ao ser finalizada, a obra não seria de todo *inédita*.

Passados menos de seis meses do envio desta última carta, em junho de 1909 o artista enviava a pintura de Roma a Porto Alegre, sendo ela remetida aos cuidados de seu irmão, Miguel Weingärtner. Antes de ser entregue oficialmente ao governo, a obra foi exposta,

<sup>30</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>31</sup> NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 03 dez. 1908, p. 02.

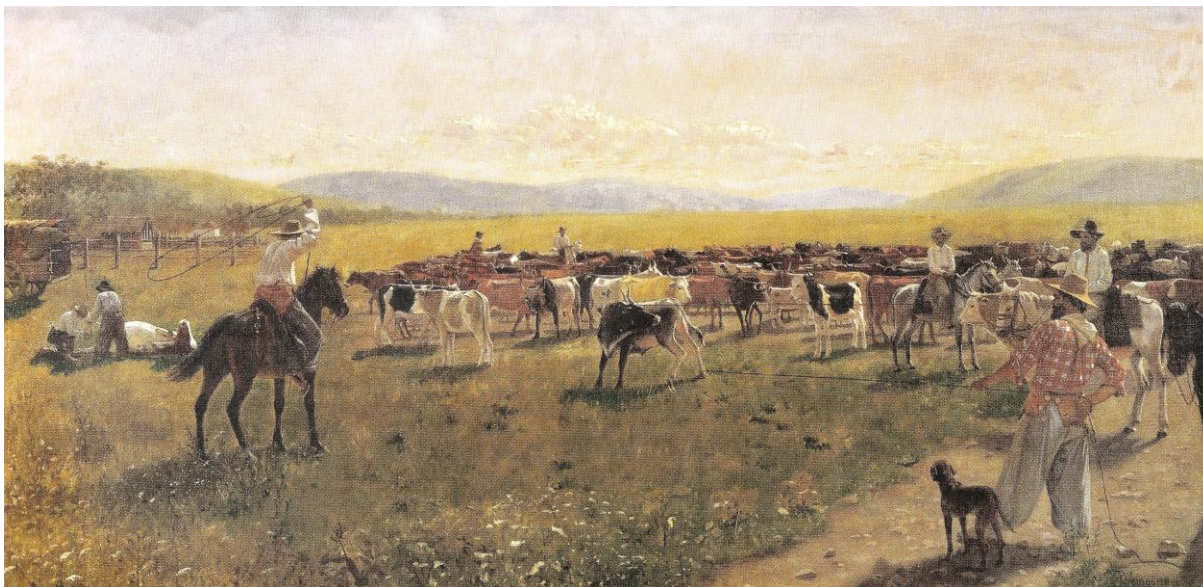
<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 15 jun., 1908, p. 02.

<sup>34</sup> Idem.

segundo Ângelo Guido, em uma vitrine da Rua dos Andradas<sup>35</sup>, onde os porto-alegrenses puderam, por fim, ver a obra finalizada.

### Imagem 1 – Rodeio



Pedro Weingärtner. Rodeio. 1908. Óleo sobre tela, 50 x 100 cm. Coleção Carlos F. de Carvalho - Rio de Janeiro. Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner (1853-1929): um artista entre dois mundos**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

Diferentemente do que se poderia imaginar, *Rodeio*, quando mostrada ao público na vitrine da Rua dos Andradas, em nada agradou a seus observadores. Os comentários realizados sobre a pintura recém-chegada adquiriram um tom negativo e depreciativo pois, no entendimento de quem a contemplava, havia “[...] supostos erros na representação dos hábitos dos gaúchos”<sup>36</sup>. Devido ao fato de Weingärtner ser um artista de renome entre os sul-rio-grandenses e de ter críticas bastante positivas sobre suas obras, os comentários acerca da obra *Rodeio* foram recebidos, por intelectuais como Ângelo Guido, com certo estranhamento.

Para o biógrafo do pintor, a crítica negativa que recaiu sobre essa pintura possuía outro sentido, que ia muito além dos elementos compositivos e temáticos. Segundo o autor, “Parece que houve alguém particularmente interessado em empanar o brilho do renome de Weingärtner e cuja crítica impressionou ao dr. Carlos Barboza.”<sup>37</sup>. De fato, como aponta Guido, a negativa com relação à pintura *Rodeio* ganhou enormes proporções, chegando ao ponto de não mais ser adquirida pelo governante.

35 GUIDO. Op. cit., p. 113.

36 GOMES, Paulo. Cronologia da vida, carreira e obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK. Op. cit., p. 199.

37 GUIDO. Op. cit., p. 114.

Em *A Federação* do dia 15 de maio de 1909, em texto crítico assinado pelo jornalista Arthur Toscano, era oficialmente divulgado que o governo não mais faria a aquisição da pintura. Segundo o texto, e após elencar todas as qualidades técnicas e consagratórias de Weingärtner, coloca Toscano: “Sentimos, extraordinariamente, ter de dizer que, apesar de todos esses requisitos e aprestos, o quadro do sr. Pedro Weingartner está consideravelmente distanciado das joias artísticas que o seu pincel tem até agora produzido”.<sup>38</sup>

Ao tecer tal comentário, o jornalista passa a justificar, a partir de dois grandes eixos, o motivo pela qual a obra não se adequou aos auspícios governamentais. O primeiro deles estava relacionado à *tradição*, ou seja, “[...] a scena pintada pelo Sr. Weingartner não representa um rodeio, tal como esse quadro da vida campeira do Rio Grande do Sul é conhecida e se passa”.<sup>39</sup> Já a outra razão centrava-se na técnica do artista:

Quanto á [sic] execução, sem pretendermos exhibir conhecimentos technicos que, na especialidade, nos falham mas guiando-nos apenas pela impressão recebida, como é direito de qualquer pessoa diante de uma obra exposta á [sic] apreciação pública, entendemos que a tela do sr. Pedro Weingärtner tem lacunas e defeitos lamentáveis.<sup>40</sup>

A respeito das tradições, e após informar ao leitor no que consistia verdadeiramente uma parada de rodeio, Arthur Toscano passa a fazer uma contraposição ao que foi visualizado na obra de Weingärtner. Ao afirmar que “[...] no quadro do sr. Weingärtner, o que se vê é uma tropinha de bois que parecem encaminhar-se para um matadouro”<sup>41</sup>, cena esta que se diferenciava sobremodo do ambiente barulhento, movimentado e cheio de imprevistos que caracterizava, na sua visão, uma parada de rodeio, é que o jornalista desenvolve uma análise pormenorizada do quadro.

Em primeiro lugar, ele chama a atenção para o peão do primeiro plano que, com um laço preso ao pulso, prende a rês à sua frente. Depois, mostra que os peões dos planos subsequentes, localizados junto ao rebanho, estão “[...] n’uma attitude que não se pode entender e definir bem”<sup>42</sup>. Pontuando a função dos gaúchos e da lida campeira na pintura, ele destaca a ação de “[...] dous [sic] homens [que] parece que vão curar uma rez deitada de

38 TOSCANO, Arthur. Rodeio, quadro de Pedro Weingärtner. *A Federação*. Porto Alegre, 15 mai., 1909, p. 01.

39 Ibidem.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

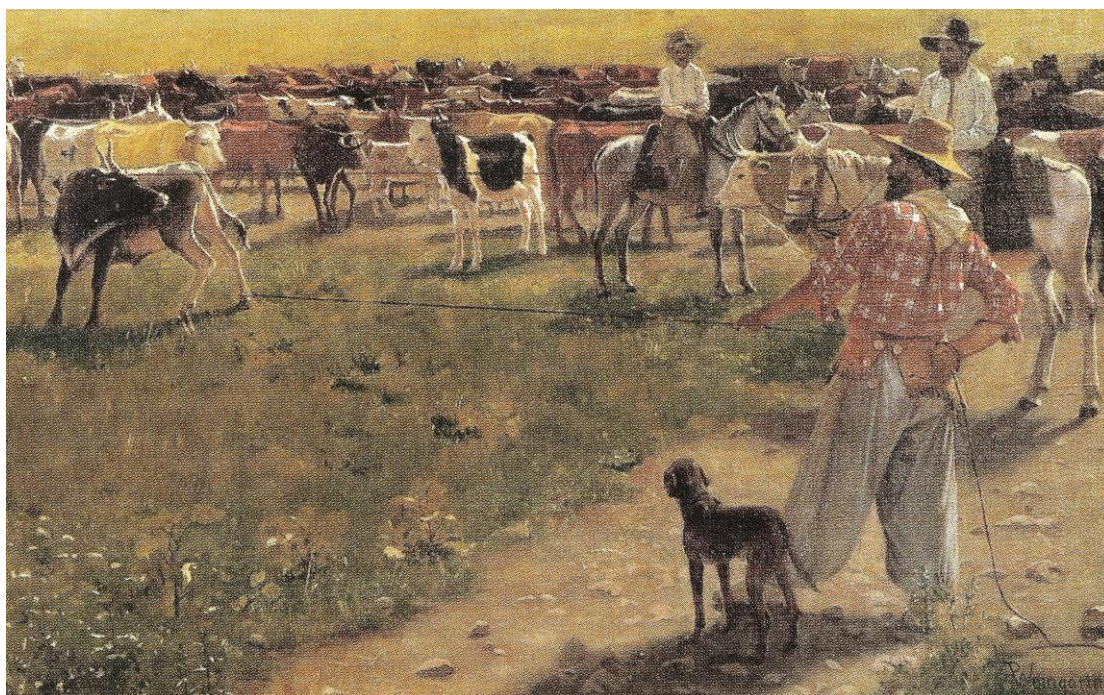
42 Ibidem.



ventre para o ar, á vontade, sem um laço ou qualquer outro empecilho aos movimentos”.<sup>43</sup> A respeito disso, de forma bastante irônica, ele assim se reporta à cena:

Na rez, que, lançada ao chão sem liame algum, parece que vae ser curada ou qualquer outra cousa por dois peães, o erro é ainda maior como escolha de detalhe e como execução. Como escolha de detalhe, foi de péssimo gosto preferir logo aquella espécie de curativo e exhibil a num quadro de tal ordem, quando outros, por exemplo, a marcação, seriam muito mais característicos e discretos. Como execução, porque o illustre artista não será capaz, mesmo com o auxílio de peães athletas de lançar no chão um boi de ventre para cima e cural-o – sem previamente o haver ligado muito solidamente por laços de confiança. Nem uma ovelha se deixaria curar de outro modo. [...].<sup>44</sup>

### Imagem 2 – Rodeio (detalhe dos peães I)



Fonte: TARASANTCHI. Op. cit.

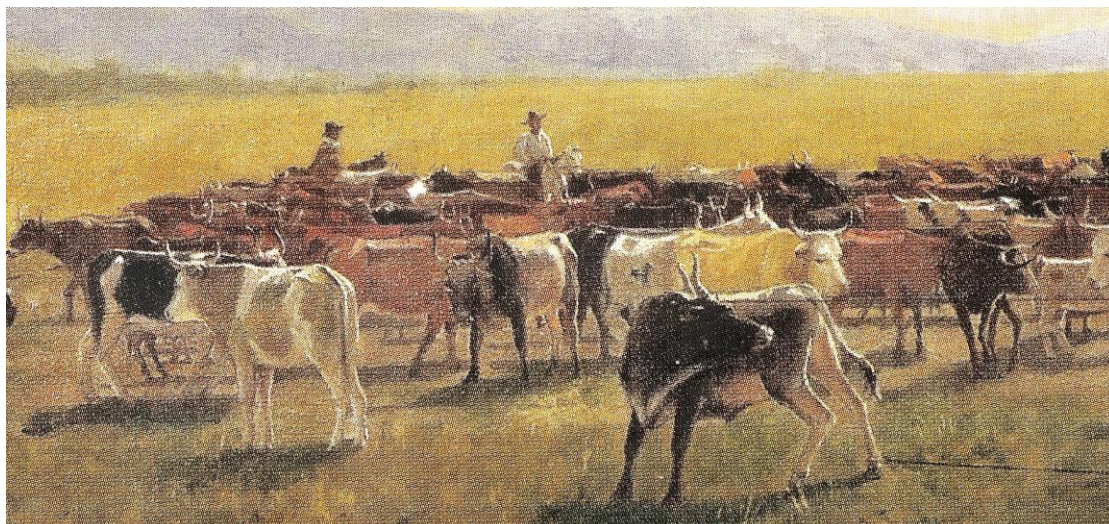
---

43 Ibidem.

44 Ibidem.

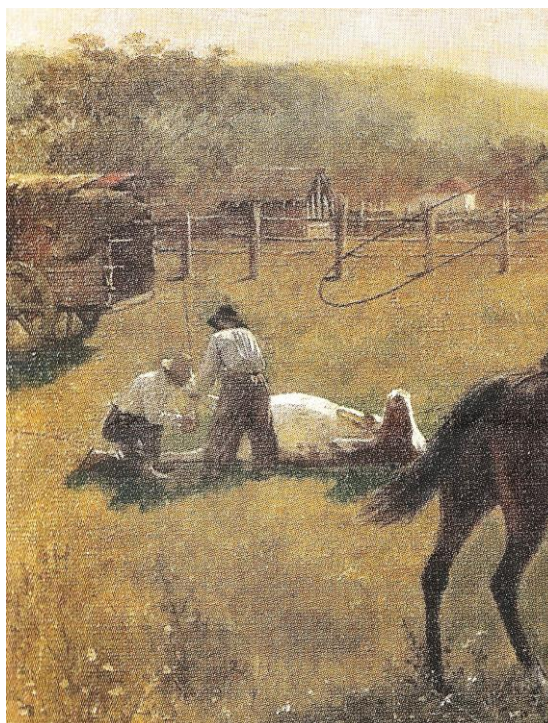


**Imagem 3 – Rodeio (detalhe dos peões II)**



Fonte: TARASANTCHI. Op. cit.

**Imagem 4 – Rodeio (detalhe dos peões III)**



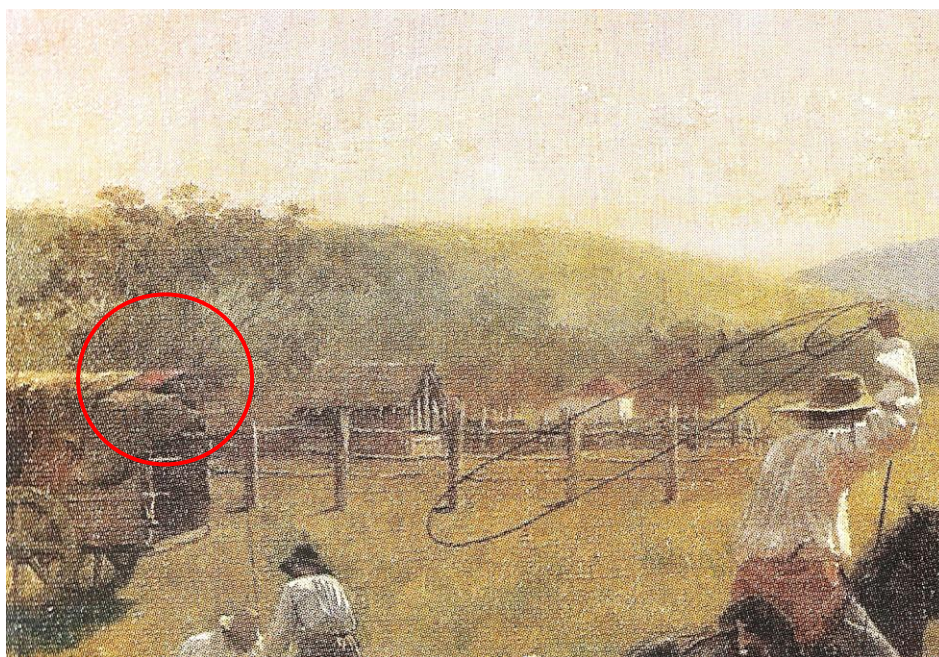
Fonte: TARASANTCHI. Op. cit.

Dando sequência ao texto, o jornalista passa a se referir ao que considerou erros técnicos do artista. Dentre alguns deles, importa citar os que afirma serem da ordem do uso de cores por Weingärtner. Ao observar os animais no terceiro plano da pintura, Toscano afirma



que “[...] o artista mostra-nos na sua tela animaes bovinos de pellos meramente phantasistas [...]. Há alguns delles, talvez o maior número, de um encarnado que desconcerta [...]”. O uso do vermelho, no entanto, não fica restrito aos animais, mas igualmente a um pedaço de pano, quase imperceptível, que recobre uma carreta que está à esquerda do observador. Para Toscano, “em um rodeio, ou qualquer outro trabalho de campo onde se haja de lidar com aquelles animaes – nunca se utilizam pannos de cor rubra, como a que cobre a carreta á esquerda [...]”.<sup>45</sup>

### Imagem 5 – Rodeio (detalhe do pano vermelho)



Fonte: TARASANTCHI. Op. cit.

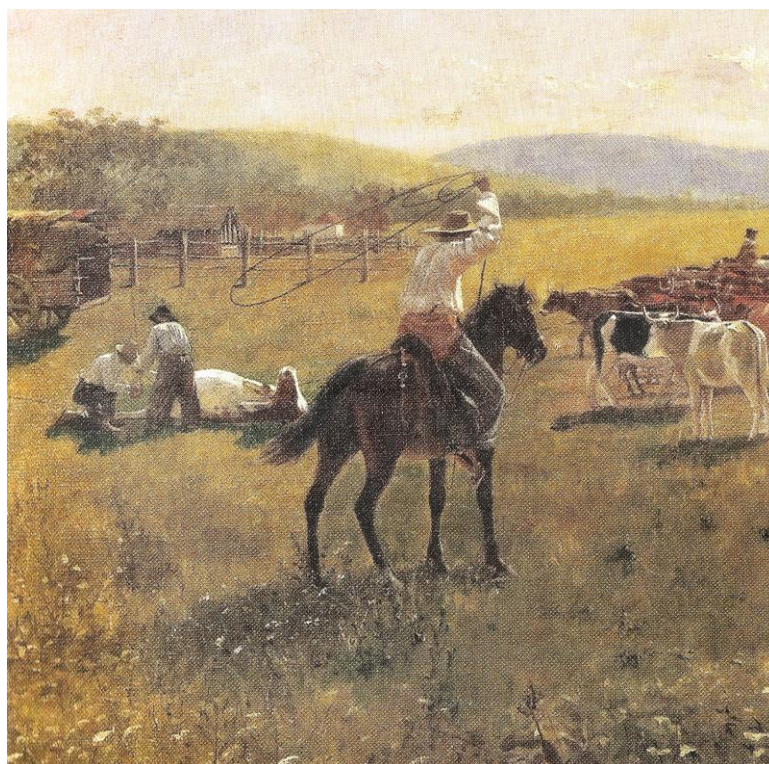
Para finalizar, o último ponto levantado e problematizado por Toscano refere-se à forma com a qual Weingärtner utilizou a perspectiva. Na realidade, sem considerar a totalidade da pintura, o jornalista centra sua crítica em apenas um plano, especialmente o que está à esquerda do observador. Segundo o texto, “[...] é notável e flagrante a desproporção entre o tamanho daquelles [animais que compõem a tropa] e o do cavalo e cavaleiro á esquerda, dada a distancia que o artista figura para o observador”.<sup>46</sup> Apontando tais erros na execução da pintura, conclui seu texto:

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

O sr. Pedro Weingärtner não foi feliz pintando um quadro de costumes peculiares, complexos, que se não traduzem com uma encenação *ad hoc* nem com o auxílio de vistas photographicas. Seria preciso ao artista viver aqui, sentir o seu assumpto, identificar-se com a tradição e observar minuciosamente os elementos com que poderia traduzil-o [sic] com fidelidade ao menos relativa.<sup>47</sup>

### Imagem 6 – Rodeio (detalhe da perspectiva)



Fonte: TARASANTCHI. Op. cit.

Muitas relações podem ser elaboradas quando se compara o texto de Arthur Toscano com as demais notas que circularam em *A Federação*. As problematizações que podem ser feitas dizem respeito à forma com a qual era vista a *tradição* e o gaúcho nesse momento, bem como as articulações e o desenvolvimento tanto do meio artístico quanto da crítica de arte na cidade de Porto Alegre.

Primeiramente, é interessante perceber a relação da figura do gaúcho com o círculo intelectual porto-alegrense e com as questões ligadas ao regionalismo e às identidades. Na construção do discurso identitário, cuja busca por especificidades regionais se faz necessária,

---

<sup>47</sup> Ibidem.

“[...] concorrem contribuições culturais de várias ordens”<sup>48</sup>, entre as quais a literatura e as artes plásticas têm papel destacado. Apesar de ambas as manifestações contribuírem enormemente para o desenvolvimento do regionalismo no Rio Grande do Sul, é importante frisar que elas não andaram lado a lado. Durante o século XIX, quando se iniciavam as atividades do Partenon Literário, os intelectuais a ele ligados buscavam evidenciar aspectos peculiares da cultura e da paisagem local. Por tal motivo, Maria Eunice Moreira afirma que, com o “[...] Partenon [abriu-se] a fase de ordenação literária no Estado e, principalmente, o ciclo da literatura regionalista”.<sup>49</sup>

Dos escritores que mais se notabilizaram nesse momento, tem destaque a figura de Apolinário Porto Alegre. Ao publicar o romance *O Vaqueano*, em 1872, o intelectual não só contribuía para a literatura regional, mas igualmente contestava a já conhecida obra de José de Alencar, *O Gaúcho*. Esta, que inicialmente havia agradado aos regionalistas sul-rio-grandenses, descontentou Apolinário pelo fato de ser infiel “tanto com relação à linguagem, como à representação do tipo”<sup>50</sup>. Em seu romance, ele apresenta esse “tipo” colocando o próprio vaqueano como personagem central.

No que se refere ao campo da arte, na época em que Weingärtner entregava a pintura *Rodeio* para o governo, Porto Alegre via-se adentrando à modernidade. Com inovações como o cinematógrafo e a fotografia<sup>51</sup>, as artes visuais igualmente passavam por transformações. Durante as primeiras décadas do século XX, onde o pintor despontava como o artista mais importante no contexto regional, outros ainda se apresentavam no campo da pintura. Tal é o caso do já citado Augusto Luís de Freitas, Oscar Boeira, Affonso Silva, Leopoldo Gotuzzo, Libindo Ferrás e João Fahrion. Mesmo que Weingärtner tenha dominado “[...] toda a primeira década dos novecentos, em termos de pintura”<sup>52</sup>, tais pintores já mostravam, com traços e cores diferenciados, elementos novos na pintura sul-rio-grandense.

Sobre a atuação da crítica de arte nesse início de século XX, é importante, também, pontuar algumas questões. Sua função, voltada à educação do público, difundia, muitas vezes, as ideias e concepções de quem as elaborava. Tais textos, assinados em grande parte por

48 GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho**. O Triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877). Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009, p.10.

49 MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982, p.25.

50 Ibidem, p.26.

51 GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul**. Uma panorâmica. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p.40.

52 DAMASCENO. Op. cit., p.139.

jornalistas e escritores, circulavam nos periódicos da época contribuindo na formação da opinião pública. Segundo Maria Lúcia Bastos Kern,

A crítica, através da imprensa, detém uma modalidade de poder, porque ao mesmo tempo em que informa, ela forma a opinião e a visão de arte do público leitor. A crítica, ao deter a autoridade do saber estético, atua como porta-voz de seus anseios, preocupando-se em preservar e cultivar as tradições regionais e/ou nacionais para criar coesão entre os discursos das artes e das obras literárias com certos projetos políticos.<sup>53</sup>

Além dessa questão, é relevante apontar que, por não possuir formação na área das artes, muitos dos estudiosos que se debruçavam na elaboração da crítica de arte difundiam suas próprias concepções e análises do objeto artístico. Muitas vezes apegados aos cânones tradicionais da pintura, tais escritores percebiam o valor da obra somente pela capacidade de representação da realidade, desconsiderando, por certo, todo seu entorno de produção. A respeito disso, Kern esclarece que

Verifica-se que a crítica resiste às práticas artísticas que se distanciam dos cânones figurativos da mimesis, devendo assim o artista se manter fiel à realidade. No entanto, ao defender a fidelidade ao real, os críticos não se questionam sobre as possibilidades de representação do mesmo, porque a sua visão está condicionada pelas convenções clássicas, nas quais a ordem, o equilíbrio e a perfeição são considerados como verdade absoluta e eterna.<sup>54</sup>

Junto à crítica de arte, importa sinalizar, ainda, duas outras questões. Em primeiro lugar, quando o jornalista fala em “tradição” e expõe os “erros” cometidos pelo artista, especialmente a forma com a qual elaborou a *parada de rodeio*, é possível estabelecer um paralelo com os ideários do Partenon Literário. A partir do momento em que se coloca o pertencimento e as vivências como fator basilar para a interpretação e elaboração de personagens e imagens representativas do Rio Grande do Sul, por mais que Weingärtner fosse natural do Estado, seu distanciamento teria afetado a forma como se apropriou das atividades típicas do gaúcho. E isso, de certa forma, é comentado por Arthur Toscano quando afirma que seria necessário ao artista “viver aqui e sentir o assumpto, identificar-se com a tradição [...]”<sup>55</sup>.

53 KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES. Op. cit., p.53.

54 Ibidem.

55 TOSCANO. Op. cit., p.01.



Em segundo lugar, quando o jornalista aponta problemas na técnica do artista, notadamente as cores utilizadas e a perspectivação do espaço e dos personagens, dois elementos sobressaem para a discussão: o referente às cores, ligados à tradição regionalista e, também, a ideia da arte como representação da realidade. Quando o autor coloca que o pintor jamais deveria ter colocado um pano vermelho na cena – por mais que este seja quase imperceptível –, mais uma vez ele relaciona o desconhecimento do artista acerca das tradições.

Junto disso, trazer esse elemento como um erro técnico em função do distanciamento da realidade de uma parada de rodeio é considerar a pintura dentro dos cânones tradicionais da mimese. Mesmo sendo um artista acadêmico, de pincelada tradicional e preocupado com essa proximidade do real, o fato é que, em meio à crítica, a formação artística de Pedro Weingärtner não foi considerada. Seu erro, para seguir nas palavras de Toscano, não foi usar o vermelho para elaborar os bois ou para cobrir a carreta, seu erro teria sido não mostrar fidedignamente como se dava a tal atividade.

Muito embora se questione a validade da crítica do texto de Arthur Toscano em periódicos como o *Correio do Povo*, respostas assertivas sobre a situação não foram oferecidas. Mesmo que seu texto fosse uma forma de responder pelo governo – e levar sua impressão e concepção acerca da obra ao público – “[...] Pedro Weingärtner não deixou de saber de onde partira a crítica mais ferina feita ao seu trabalho”<sup>56</sup>. E esse ponto é questionado pelo escritor *Léo Pardo*, pseudônimo Paulino Azureña, cronista do *Correio do Povo* que, logo após a publicação da nota de Toscano, criticou com veemência o ato do governo e dos críticos que analisaram a obra. Segundo o jornalista, quando a obra foi exposta na vitrine da Rua da Praia,

O publico entrou a apreciar-o e a julgar-o. Como era um quadro de costumes, dos nossos costumes ruraes, toda a gente se julgou no direito e mesmo no dever de sobre elle emitir opinião: Pois aquelle quadro não representava um *rodeio*? [...] Vinha um *gaucho* um *mambira*, um *leiteiro* apeava-se do *pingo* luzidio ou do *matungo* magro, parava em frente ao quadro, olhava-o, remirava-o, esmiuçava-o e, como o sapateiro ante Apelles, logo notava uma falta, um defeito, um senão. Pois si aquillo tudo era muito seu conhecido, si aquillo tudo era do seu officio.<sup>57</sup>

Era uma crítica bastante clara aos maledicentes comentários que circulavam sobre a obra, especialmente por partirem de um público que não era conhecedor de arte e que apenas

56 GUIDO. Op. cit., p.115.

57 PARDO, Léo. Semanário, *Correio do Povo*, 13 jun. 1909, p.03.

possuía conhecimento de seu tema. Ao não se identificarem com a obra, criticavam-na por não evidenciar mimeticamente os elementos constituintes de um rodeio. Utilizando as palavras do próprio jornalista, “era um quadro condenado”. No entanto, perguntava-se ele, por quem? “[...] Pelo grande anonymo que é o Público? Por algum jury de competentes, trabalhando a portas fechadas? Por alguma summidade artística, que se não aponta?...”<sup>58</sup>

Ao publicar seus comentários, e incrédulo com o teor da crítica feita à obra de Weingärtner, Azurenha conta uma pequena história. Esta, que rememorava situação semelhante, tinha por objetivo evidenciar o papel da crítica no trabalho dos artistas que, por certo, não estava pautada no desmerecimento e descrédito como a que foi dirigida à obra *Rodeio*. Conta ele que o artista Belmiro de Almeida (1858-1935), quando estudante da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, teve uma de suas obras analisadas por Victor Meirelles, o então consagrado pintor de *A Primeira Missa no Brasil*. Ao questionar o estudante acerca dos motivos que o levaram até a escola, inferindo ironicamente que havia sido pela pressão dos pais ou por uma paixão amorosa, observando sua pintura, diz: “Pois então, quer que lhe diga uma cousa sinceramente? O senhor não dá para isso. Mude de officio”.<sup>59</sup> Desmotivado e desanimado, Almeida abandonou a aula.

Anos depois do ocorrido, a reprodução de duas fotografias foi encomendada a Almeida. Como atravessava um período de dificuldades financeiras, ele prontamente aceitou o trabalho. Quando o finalizou, ambos os retratos foram expostos na Rua do Ouvidor, dando-se a ver a todo tipo de transeunte que por ali passava, inclusive a artistas como Almeida Junior (1850-1889) e Zeferino da Costa (1840-1915). Este último, ao ver as obras, elogia a pintura do jovem artista e o questiona se frequenta as aulas na Escola de Belas Artes, ao que responde: “Não, senhor; achava-me cursando o primeiro anno, mas o commendador Victor Meirelles disse-me que eu não tinha geito [sic] para a cousa. De maneira que sai e estou estudando esculptura”.<sup>60</sup> Zeferino Costa, surpreso com a resposta, diz: “Ora esta! Não, senhor; está tudo errado. O senhor vai voltar para a Escola, e o Victor Meirelles vae para a Europa e será substituído”. A razão de Azurenha ter contado essa breve história foi a de sublinhar com maior veemência o papel da crítica bem como quem a deveria fazer. Ao finalizar seu texto, afirma:

Em geral é assim que se faz a Critica, e é esse o seu real valor. O que uns acham mau, outros acham bom, e isso é o que vale a Arte... Felizmente, Pedro Weingartner

---

58 Ibidem.

59 Ibidem.

60 Ibidem.

não é um principiante: não esta nas condições de Belmiro de Almeida, para que possa desanimar com um insucesso, ou com uma opinião, nem que essa opinião seja, como agora parece ser, a do grande e inexorável Público. Que nos conste, a opinião deste nunca foi tomada em grande conta por nenhum verdadeiro artista.<sup>61</sup>

O que se observa em toda essa polêmica é a percepção que se tem sobre a obra de arte e suas funções. Para o público, a questão estava centrada na falta de semelhança entre a pintura e um rodeio propriamente dito. Para o artista, que não soube imediatamente das críticas, o problema estava na construção da imagem. E no epicentro do debate, os auspícios do governo de como queria que os costumes rio-grandenses fossem representados.

Tradição. Palavra que parece encerrar em si os vários vieses da desistência da compra da pintura de Pedro Weingärtner. Tradições culturais que estavam delineadas em obras literárias e tradições artísticas que perpassavam gostos e olhares sobre uma obra de arte. Tradições da própria historiografia e dos governantes que, ao acolher – e escolher – a Farroupilha como narrativa fundadora do Rio Grande do Sul republicano, selecionava para as paredes da futura sede do poder público os traços e as cores de artistas que, diferentemente de Weingärtner, evocariam o passado através do realismo de seus traços.

### Referências bibliográficas

- CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. A pintura de história no Brasil no século XIX: panorama introdutório. **Arbor ciencia, pensamiento y cultura**, n. 740, p. 1147-1168, 2009.
- 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.
- GASTAL, Susana. Arte no século XIX. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensus, 2007, p.40.
- GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **De rio-grandense a gaúcho. O Triunfo do avesso. Um processo de representação regional na literatura do século XIX (1874-1877)**. Porto Alegre: Editoras Associadas, 2009.
- GRANGEIA, Fabiana Guerra. A crítica de arte em Oscar Guanabarino: artes plásticas no século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 3, nov. 2006. Disponível em: [http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas\\_guanabarino.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/criticas_guanabarino.htm).
- GUANABARINO, Oscar apud GOMES, Paulo. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: VEEK, Marisa (Prod.). **Pedro Weingärtner: obra gráfica**. Porto Alegre: [s.e.], 2008.

---

<sup>61</sup> Ibidem.



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

KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da pintura modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (Org.). **Artes plásticas no Rio Grande do Sul. Uma panorâmica**. Porto Alegre: Lathu Sensu, 2007, p.53.

KRAWCZYK, Flávio. Arte incidental – as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903. **Porto Alegre**, Porto Alegre, v. 08, n. 14, p. 55-69, mai. 1997.

MATTOS, Cláudia Valladão de. Da palavra à imagem: sobre o programa decorativo de Afonso Taunay para o Museu Paulista. **Anais do Museu Paulista**, v. 6/7, p. 123-145 1998-1999, editado em 2003, p. 136.

MOREIRA, Maria Eunice. **Regionalismo e literatura no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, 1982.

NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 15 jun., 1908.

NOTAS. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 set. 1908.

NOTAS. **A Federação**, Porto Alegre, 03 dez. 1908.

OLIVEIRA, Luciana da Costa de. **O Rio Grande do Sul de Aldo Locatelli: arte, historiografia e memória nos murais do Palácio Piratini**. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

PARDO, Léo. Semanário, **Correio do Povo**, 13 jun. 1909, p.03.

PAULITSCH, Vivian. **Impasses no exercício da feminilidade e da maternidade no tríptico *La fuisseuse d'anges* do pintor Pedro Weingärtner**. Campinas, 2009. Tese (Doutorado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

PEDRO Weingartner, **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1888.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura de história e a Primeira República. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 03-22.

SECRETARIA DE OBRAS PÚBLICAS DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL. Livro de Registros. Obras Públicas. 1912, [s.p.].

TOSCANO, Arthur. Rodeio, quadro de Pedro Weingärtner. **A Federação**. Porto Alegre, 15 mai., 1909, p. 01.

Recebido em: 25/09/2020

Aprovado em: 26/10/2020