

Oitocentos

Arte Brasileira do Império à República

Tomo 2

ARTHUR VALLE

CAMILA FAZZI

(ORG.)



2010

Realização da Publicação

UFRRJ
CEFET-Nova Friburgo

Organização

Arthur Valle
Camila Dazzi

Projeto Gráfico

Camila Dazzi
dzaine.net

Editoração

dzaine.net

Editoras

EDUR-UFRRJ
DezenoveVinte

Correio eletrônico

dezenovevinte@yahoo.com.br

Meio eletrônico

A presente publicação reúne os textos de comunicações apresentadas de forma mais sucinta no *II Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX*. Os textos aqui contidos não refletem necessariamente a opinião ou a concordância dos organizadores, sendo o conteúdo e a veracidade dos mesmos de inteira e exclusiva responsabilidade de seus autores, inclusive quanto aos direitos autorais de terceiros.

Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010.

1 v.

ISBN 978-85-85720-95-7

1. Artes Visuais no Brasil. 2. Século XIX. 3. História da Arte. I. Valle, Arthur. II. Dazzi, Camila. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. IV. Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca. Unidade Descentralizada de Nova Friburgo. V. Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX.

CDD 709

ISBN 978-85-85720-95-7



9 788585 720957



Weingärtner e a repetição

Alfredo Nicolaiewsky



Pedro Weingärtner (Porto Alegre, RS, 1853-1929) foi um importante artista brasileiro, que fez sua formação e parte de sua carreira na Europa, principalmente na Itália, usufruindo de grande sucesso e respeito em sua época, sofrendo, entretanto, nos seus últimos anos de vida e postumamente, um processo de quase esquecimento. A primeira publicação importante sobre este artista surgirá em 1956, obra de Angelo Guido (*Pedro Weingärtner*) e, posteriormente, em 1971, na obra de Athos Damasceno Ferreira (*Artes plásticas no Rio Grande do Sul*). Somente nos 2000 ele voltará a ter estudos mais aprofundados sobre sua obra, através das mostras e dos seus respectivos catálogos *A obra gravada de Pedro Weingärtner*, *Pedro Weingärtner: obra gráfica* (ambas em Porto Alegre) e *Pedro Weingärtner – Um artista entre o Velho e o Novo Mundo* (Pinacoteca do Estado de São Paulo e Museu de Arte do Grande do Sul), além de diversos outros ensaios apresentados em eventos e publicados em anais e revistas acadêmicas. Estas três exposições sucessivas permitiram um abrangente mapeamento da sua produção, enfocando a gravura, o desenho e a pintura. Não sendo ainda o levantamento completo de sua obra, já é possível ter-se uma boa visão do conjunto. A partir deste material podemos começar a estudar questões internas à obra, aspectos que somente agora se tornaram visíveis.

Este texto é uma reflexão sobre um destes aspectos: a repetição dentro da obra de Pedro Weingärtner. Etienne Souriau¹ define o termo repetição, como a ação de refazer muitas vezes a mesma coisa ou a coisa ela mesma, quando ela é revista. Quando se refere às artes o termo possui, segundo este autor, diversos sentidos, dos quais salientarei dois: a repetição como estrutura, na qual um mesmo elemento ou motivo são retomados diversas vezes e a repetição na obra de um autor, onde há o retorno dos mesmos elementos ou das mesmas preocupações de uma obra a outra. No caso de Weingärtner são comuns as repetições de temas, a repetição de uma mesma imagem (paisagem) na pintura e gravura e, finalmente, a repetição de personagens, com as mesmas posturas em diversas telas.

¹ SOURIAU, Étienne. **Vocabulaire d'esthétique**. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France, 1990, p.1219.

Centraremos a discussão em um caso emblemático e exemplar: a repetição de uma paisagem que ora é o tema principal, ora é cenário para diversos personagens – a paisagem do *Tempora mutantur*. Esta paisagem aparece em pelo menos sete obras já localizadas – seis pinturas e uma gravura: *Cena de guerra*, 1894 [Figura 1]; *A derrubada*, 1894 [Figura 2]; *Tempora mutantur*, 1898 (Roma) [Figura 3]; *Paisagem derrubada*, 1898 (Roma) [Figura 4]; *Gaúchos chimarreando*, 1911 [Figura 5]; *A morte do lenhador*, 1924 [Figura 6] e a gravura *Paisagem de Tempora mutantur*, sem data. Através da análise destas sete obras, procuraremos entender como Weingärtner trabalha uma mesma imagem, utilizando enquadramentos variados. Procuraremos, principalmente, compreender como ele estabelece as diferentes relações da paisagem com os personagens que surgem em primeiro plano, acreditando que, através deste artigo, estaremos iluminando mais um aspecto da pouco estudada obra deste grande artista.

Não sabemos o que levou o artista a usar a mesma paisagem em tantos trabalhos. Ele não nos deixou depoimentos que pudessem clarear seus motivos. Podemos deduzir, simplesmente, que ele gostava desta imagem, o que o leva a repeti-la, pelo menos, sete vezes em um período de trinta anos.

E qual seria o material de referência? Em princípio, acreditamos não ser uma das pinturas, pois as primeiras conhecidas são de 1894 e mostram um pequeno detalhe da paisagem que surge no seu todo apenas quatro anos após. Poderia se pensar em um desenho (desconhecido) que servisse de modelo. Também esta hipótese não me parece provável, pois os desenhos de Weingärtner, que são esboços para trabalhos futuros, apresentam imagens simplificadas, como anotações. No caso destas obras aqui estudadas, a repetição se dá, inclusive nos detalhes, como as nuvens que aparecem na parte superior das obras ou na fumaça que sai das casas. Por isso suponho que estas pinturas utilizaram como referência uma fotografia ainda não descoberta. Esta hipótese fica reforçada pelo estudo feito por Paulo Gomes sobre a utilização de fotografias como recurso de trabalho, por P. W.

Dentre as sete obras de Weingärtner, ora em estudo, que utilizam a mesma paisagem como fundo para os personagens, ou como tema único, seis são pinturas, todas datadas e uma gravura em metal sem data. As duas primeiras pinturas, de 1894, são em pequeno formato (23,5 x 16cm e 45 x 30cm) e diferem bastante das outras por ser verticais, o que acaba por apresentar um enquadramento diferenciado da paisagem. As outras quatro são horizontais e de tamanho maior e a paisagem, no seu conjunto, se assemelha em todas elas. Evidentemente há diferenças, e são estas diferenças que tentaremos analisar neste artigo.

Cena de guerra [Figura 1] é provavelmente a obra mais dramática de P. W. A cena retrata não uma batalha, mas a decorrência de um ataque sobre uma família de colonos ou agricultores. Neste sentido ela se relaciona com o grande grupo de telas feitas por ele, que representam a vida dos

trabalhadores do campo na região sul do país. Nesta pintura a grande ênfase são as figuras humanas. Um homem morto, um velho pedindo ajuda, uma mulher amarrada em um poste e uma criança, que olha para o espectador, agarrada em suas pernas. É uma cena de grande violência reforçada por uma composição movimentada com muitas diagonais e cores contrastantes.

A paisagem, que é secundária, reforça a idéia da violência ocorrida, através do fogo na casa ao longe, da qual sai uma nuvem de fumaça escura e das arvores derrubadas com seus troncos caídos. O tratamento da paisagem, nesta pintura difere de todas as outras, pela cor mais intensa de todos os elementos: a casa cor de laranja forte, o campo de flores amarelas ao longe e o arroio realçado através de um azul bastante claro. Todas as cores utilizadas nesta tela, nos personagens e na paisagem vibram de forma única. A paisagem aqui, apesar de ser extremamente parecida com as que serão analisadas na seqüência, nos transmite uma imagem de desolação e destruição, diferentemente das outras.

Cena de guerra apresenta uma estrutura bastante diferente das outras telas. A linha que delimita o primeiro plano, na parte inferior das casas é a mesma que surgirá em todas as obras, como também o triangulo formado pela água. Mas as semelhanças estruturais terminam aí. Basicamente não temos nenhuma linha vertical ou horizontal, além da já citada. Todas as linhas são diagonais e não obedecem a um padrão, o que enfatiza o movimento desta composição.

A pequena pintura chamada *A derrubada* [Figura 2], com certeza, tem relação com a anterior. Não sabemos qual foi feita antes, se esta ou aquela, pois a data que temos é o ano, que em ambas é 1894. A figura feminina é a mesma, com a mesma roupa em desalinho e as mãos amarradas, porém em outra posição. A paisagem também é a mesma, porém aqui a casa não esta em chamas. Talvez em função desta paisagem tranqüila, e do olhar da mulher para os céus, sem desespero, esta obra acaba por nos transmitir uma sensação bastante diferente da anterior. A primeira vez que a vi, não conhecia a *Cena de guerra*, então a percebi como estranha. A mulher com a roupa rasgada, com um olhar que poderia lembrar uma santa em êxtase, não indicava ser esta uma cena de guerra. Com certeza, nesta obra a paisagem é absolutamente secundária, porém inegavelmente trata-se de uma pequena parcela da paisagem aqui em análise. Temos os troncos cortados, mas principalmente a mesma arvore isolada, a casa, os morros ao longe e o arroio, que são exatamente os mesmos.

Examinando a estrutura do quadro percebe-se um detalhe interessante, e provavelmente não casual: o olho esquerdo da mulher, que visto no detalhe apresenta uma lágrima, encontra-se exatamente em uma das diagonais que corta o quadro e que também é a linha de seu braço. Paralela a esta diagonal temos outras duas linhas; uma formada pela parte posterior de sua cabeça e seus longos cabelos negros e outra pela linha de seu pescoço, também realçada pelo contraste com seus

cabelos. Também há linhas paralelas à outra diagonal do quadro, como as linhas de galhos das árvores e um tronco no chão, que ajudam a compor e equilibrar o quadro. Esta pequena pintura, por ser estruturada pelas diagonais e suas paralelas, nos sugere equilíbrio, que somente é quebrado quando a vemos junto com a anterior (como ela foi exposta na Pinacoteca de São Paulo) e percebemos seu real significado. Vale a pena chamar a atenção para o título que foi dado a obra, *A derrubada*, que nos parece sem sentido, quando sabemos seu real contexto.

Para tratar da paisagem propriamente dita, podemos iniciar com uma análise detalhada da *Paisagem derrubada* [Figura 3], que é a única pintura do conjunto que não tem figura humana.

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. Esta é a única pintura deste conjunto que não tem nenhuma figura humana, como também a gravura em metal, que é cópia fiel desta. 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 tranquilidade. Mesmo os troncos derrubados não nos remetem a imagem do trabalho, como *Tempora mutantur* fará pensar.

Em uma primeira abordagem, podemos analisá-la como um espaço dividido em três planos: o inferior vai da base da tela até uma linha horizontal, junto a parte inferior das duas casas, pouco abaixo da metade do quadro. É neste espaço que acontecerão basicamente todas as variações deste conjunto. O segundo plano mostra parte do campo e as encostas dos morros, parcialmente desmatadas, mas ainda com grandes áreas de árvores. Este segundo plano apresentará poucas diferenças de uma tela para a outra, havendo sutis variações de cor. O terceiro plano é o céu, que é quase idêntico em todas as obras.

Uma segunda possibilidade de análise da tela seria através de sua estrutura, ou seja, como está organizado o espaço pictórico. Temos então uma linha horizontal que divide a pintura um pouco abaixo do meio. Podemos também perceber duas grandes diagonais que se cruzam exatamente no terço superior da tela, cruzamento este levemente descentralizado, mas exatamente na forquilha da árvore. Uma diagonal inicia um pouco abaixo do canto superior esquerdo, tangencia a árvore isolada sobre o morro e continua tangenciando as árvores que ainda cobrem este. Esta diagonal chegará ao

lado direito da tela, criando uma paralela com uma das margens do arroio. A outra diagonal parte do lado superior direito, também um pouco abaixo do canto e tangenciando o mato que cobre este morro, cruzara com a primeira diagonal no terço superior e chegará à borda esquerda da tela exatamente no ponto onde se encontra a linha horizontal principal. Temos nesta tela outras linhas diagonais, que são basicamente paralelas a estas duas, reforçando-as visualmente: as linhas das margens do arroio, a linha dos troncos caídos e um dos limites laterais do caminho. Temos também poucas e pequenas linhas horizontais, além da que divide a pintura criando o primeiro plano. As linhas verticais também não são muitas, uma, porém, chama a atenção, pois se encontra centralizada na tela: é uma das árvores que sobrou no campo. Este elemento vertical, centralizado, serve de contraponto a todas as linhas inclinadas que dominam a composição. Sem este elemento, provavelmente a composição ficaria mais monótona, já que é esta linha/árvore que cruza os três planos da tela, indo do primeiro plano, das árvores derrubadas, ao terceiro plano, o plano do céu.

Tempora mutantur [Figura 4] foi pintada em 1898, ou seja, no mesmo ano de *Paisagem derrubada* e quatro anos após as cenas de guerra. Temos figuras humanas em primeiro plano, como nas telas anteriores de 1894, porém a paisagem ganha mais espaço e destaque. 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. Toda cor utilizada nesta pintura sugere um entardecer. São cores baixas, integrando o casal e a paisagem em uma única atmosfera. Mesmo os toques de vermelho, no lenço da mulher e na lista da calça do homem, o laranja da casa ao longe e o amarelo do campo ao fundo não vibram com intensidade. São cores rebaixadas para se fundirem no conjunto. A sensação geral é um tanto melancólica: há o cansaço do trabalho feito e as dúvidas do porvir.

Examinando-se a estrutura da obra temos a clara linha que delimita o primeiro plano, na parte inferior das casas e as linhas verticais das árvores isoladas. Além destas temos uma série de diagonais criadas pelos troncos caídos e o arroio. Também podemos perceber uma série de linhas que convergem para as mãos do homem, criando um foco de atenção. Todos estes eixos, em direções variadas poderiam sugerir movimento na composição, o que não acontece. Ao contrário, a composição nos transmite solidez e equilíbrio. Weingärtner obtém este efeito colocando o conjunto das duas figuras principais com o carrinho de mão estruturado como um triângulo isósceles (com dois lados iguais) com a base horizontal, o que lhe confere a estabilidade que a cena exige.

De 1911 temos *Gaúchos chimarreando* [Figura 5]. Nesta tela, feita treze anos após *Tempora mutantur*, a mesma paisagem se repete. Aqui temos um grupo de gaúchos descansando, tocando gaita, tomando chimarrão, preparando a comida em uma trempe; também temos um cachorro, uma vaca ao longe e uma carreta na lateral esquerda. Afora estes elementos, tudo é extremamente semelhante às telas anteriores: uma luz de entardecer, os troncos derrubados, as casinhas ao longe, a árvore solitária, o arroio. O clima de descanso e tranquilidade dos personagens transforma esta tela, e esta paisagem, na mais tranqüila de todo este conjunto. Mesmo imaginando que o grupo de homens esta descansando após um dia de trabalho, como os personagens do *Tempora mutantur*, aqui a sensação geral é de leveza. Nada nos passa a idéia de cansaço, da luta árdua com a natureza. Não há uma preocupação com o futuro.

A estrutura geral é a mesma, porém aqui temos um ponto que funciona como irradiador de diversos elementos da composição. A parte superior da trempe atua como este elemento focal, concentrando a atenção. As linhas estruturantes formadas principalmente pelos troncos caídos, a parte inferior da carreta e as três pernas da trempe que se unem, também integram o conjunto de gaúchos reunidos, pois uma destas linhas passa junto às cabeças de quatro deles. Também é utilizado, como recurso de composição, o deslocamento das árvores isoladas no campo para a esquerda do eixo central, como maneira de compor e equilibrar o grupo de gaúchos próximos a lateral esquerda.

Em 1924, novamente treze anos após a tela anterior, P. W. pinta *A morte do lenhador* [Figura 6]. Temos nesta tela um homem velho caído, provavelmente morto, sendo protegido por seus cães dos urubus que vem voando e que se agrupam no entorno. Na verdade, é a presença dos urubus que sugere, ou indica que o homem está morto. Como nas pinturas anteriores temos a mesma paisagem, com algumas alterações: os troncos caídos não são exatamente iguais aos outros; a tela, por ser mais horizontal nos revela um pouco mais da paisagem à esquerda; as casas desapareceram – o que intensifica o caráter de solidão diante da morte; o caminho à esquerda fica mais definido. Ruth Tarasantchi em seu texto sugere que o homem foi assassinado, porém nada no quadro indica isto: não há sangue, nem armas a vista e considerando que é um homem de idade avançada podemos imaginar que foi uma morte natural. Também não sei quem batizou o quadro como *A morte do lenhador*, pois ele não tem machado.

Ao pintar este quadro Weingärtner tinha 71 anos, o que era uma idade bastante avançada para a época. Talvez a idéia da morte, que se aproximava, tenha sido o motivo que o levou a executar esta obra tão trágica: a morte solitária, somente acompanhado por seus cães. Com certeza é

uma das pinturas mais tristes de P. W.: não tem a violência da *Cena de guerra*, nem as dúvidas de *Tempora mutantur*. É simplesmente a representação da solidão diante da morte.

Analisando-se a estrutura desta obra, parece-nos bastante simplificada. Temos os elementos recorrentes em todas as pinturas: a linha horizontal do primeiro plano, a linha vertical das árvores isoladas, o arroio que forma um triângulo na borda lateral direita. O que a diferencia estruturalmente das outras são as linhas sugeridas por alguns troncos e principalmente pelos urubus que formam uma linha ascendente, em ângulo, que vai em direção a parte superior da tela. Além desse vetor, temos unicamente neste quadro duas linhas convergentes formadas pelos troncos e urubus que apontam à cabeça do homem morto, direcionando nossa atenção para ele. Um último recurso é utilizado na composição da tela para enfatizar seu peso: novamente aqui podemos ver um triângulo isósceles cuja base é a borda inferior do trabalho, o vértice superior encontra-se exatamente no centro da composição, onde há um urubu e os dois outros lados do triângulo passam por outro urubu e pelos cachorros.

O sétimo trabalho que comentaremos neste texto é uma gravura, intitulada *Paisagem de Tempora mutantur*. Weingärtner transpôs muitas de suas pinturas para gravuras. Esta gravura em metal é uma reprodução fiel da *Paisagem derrubada*, em pequena escala. Como escreve Anico Herskovits:

[...] *Suas gravuras repetem os temas de suas pinturas e desenhos, porém, devido a uma qualidade própria da gravura, que estabelece uma relação mais intimista com o espectador, talvez devido a seu formato reduzido, ela é menos grandiloqüente e, por isso mesmo, vem ao encontro do apreço que Pedro Weingärtner demonstrava pelo detalhe, pela minúcia e pela delicada construção do claro-escuro nas linhas de água-forte.*²

Esta gravura, por ter apenas 12 x 16,5 cm., concentra e sintetiza a paisagem ora em estudo. A nomeação que ela recebeu não nos parece adequada, pois na verdade ela reproduz de maneira muito aproximada a pintura *Paisagem derrubada*. O que a diferencia desta é principalmente o formato mais próximo do quadrado, do que a tela. Sua estrutura é calcada em linhas verticais e horizontais, tendo neste caso poucas diagonais significativas. Isto confere a esta pequena gravura uma solidez e equilíbrio dignos de nota.

Além das obras acima comentadas, é possível estabelecer certas semelhanças entre a paisagem nelas representadas e a *Derrubada*, do MNBA. Em primeiro lugar, é importante fazer uma

² HERSKOVITZ, Anico. Sobre as gravuras de Pedro Weingärtner: Alguns comentários técnicos. In: TARASANTCHI, Ruth. **Pedro Weingärtner 1853 – 1929**: Um artista entre o Velho e o Novo Mundo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p.220.

correção em um dado que tem sido divulgado sobre esta tela. Ela está datada de 1913, porém pesquisando nos arquivos do próprio Museu Nacional de Belas Artes, verificou-se que a data mais provável é em torno de 1890, o que a torna anterior a todo o conjunto aqui analisado.

Mas voltando a esta pintura, como já foi apontado por Tarasantchi no catálogo da Pinacoteca, as paisagens tem pontos em comum no primeiro plano, principalmente com a *Paisagem derrubada*, que na *Derrubada* é a metade inferior da tela e nas outras é um pouco abaixo da metade. Em ambas temos uma forma escura, horizontal e centralizada que se une com um caminho de terra. Na *Derrubada*, temos um tronco em pé, de uma árvore queimada, no centro da pintura, e que ultrapassa um pouco a linha dos morros ao fundo. Em todas outras pinturas temos também uma árvore, na mesma localização central, somente que estas estão ainda verdes. Temos uma segunda árvore isolada, um pouco a direita desta, na mesma proporção em todas as obras. O mato que fecha a tela no lado direito, também é bastante semelhante em todas as pinturas, porém o arroio desaparece. Temos aí também mais um detalhe a chamar a atenção: existe uma planta com folhas grandes que se repete de forma idêntica na *Derrubada* e no *Tempora mutantur* e da qual existe um estudo na coleção do MARGS. A parte superior das telas é bastante diferente, surgindo na *Derrubada* uma cachoeira entre os morros, que não lembram os do conjunto aqui analisado. Haveria aqui também uma montagem de imagens de diversas origens?

A guisa de fechamento, nada conclusivo, o que podemos perceber é que partindo de uma única paisagem, que nestes casos tem um caráter estruturante, Pedro Weingärtner consegue criar obras muito diferente entre si. Estas diferenças não são tão marcantes no aspecto formal, já que a mesma paisagem domina boa parte das obras, mas principalmente nas sensações que elas nos transmitem, indo de paisagens idílicas a cenas violentas de guerra, da melancolia do colono à tranquilidade dos gaúchos. E estas variantes Weingärtner consegue, não só pelo domínio na representação dos personagens, mas também, de maneira sutil, pela construção da estrutura de seus trabalhos.



Figura 1 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Cena de guerra*, 1894.
Óleo sobre tela, 45 x 30 cm.
Belo Horizonte/MG, Coleção particular.
Foto: Isabella Matheus.



Figura 2 - PEDRO WEINGÄRTNER: *A derrubada*, 1894.
Óleo sobre madeira, 23,5 x 16 cm.
Porto Alegre/RS, Acervo Sala de Arte de Porto Alegre.
Foto: Cylene Dallegrove.

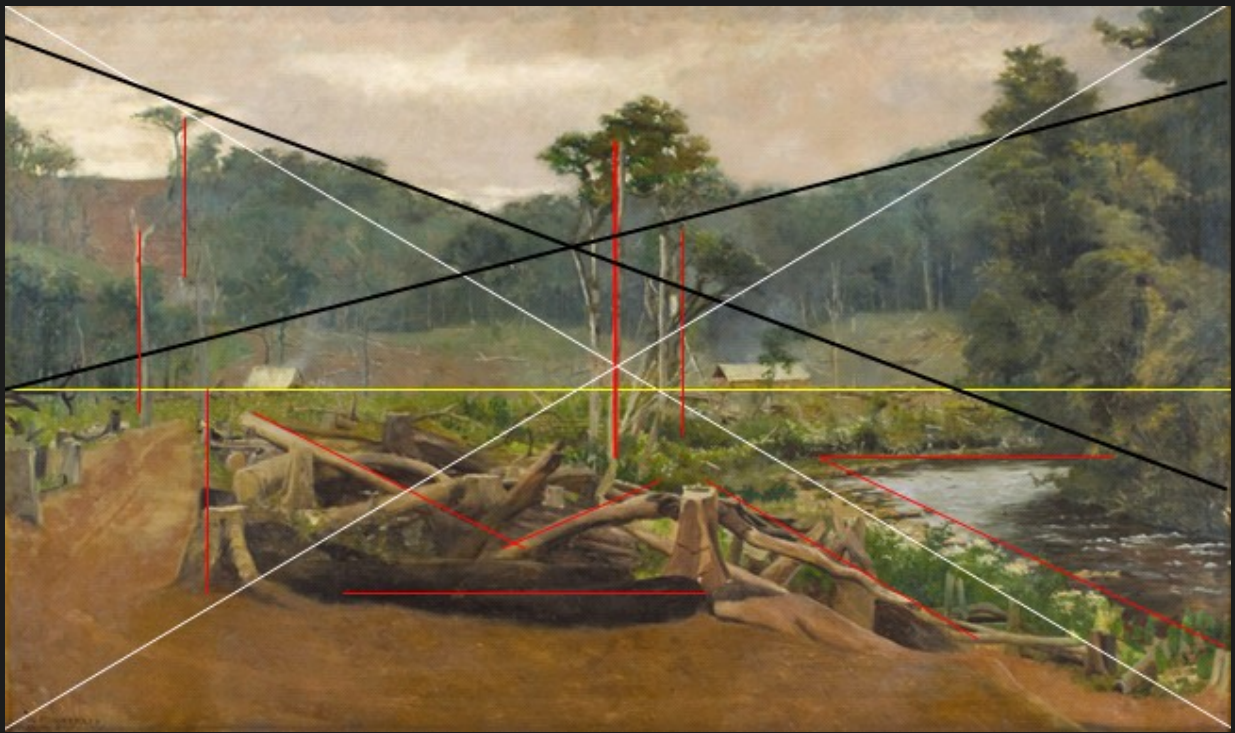


Figura 3 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Paisagem derrubada*, 1898.
Óleo sobre tela, 59 x 98 cm.
Porto Alegre/RS, Pinacoteca APLUB.
Foto: Cylene Dallegrave



Figura 4 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Tempora mutantur*, 1898.
Óleo sobre tela, 110,3 x 144 cm.
Porto Alegre/RS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli
Foto: Cylene Dallegrave.

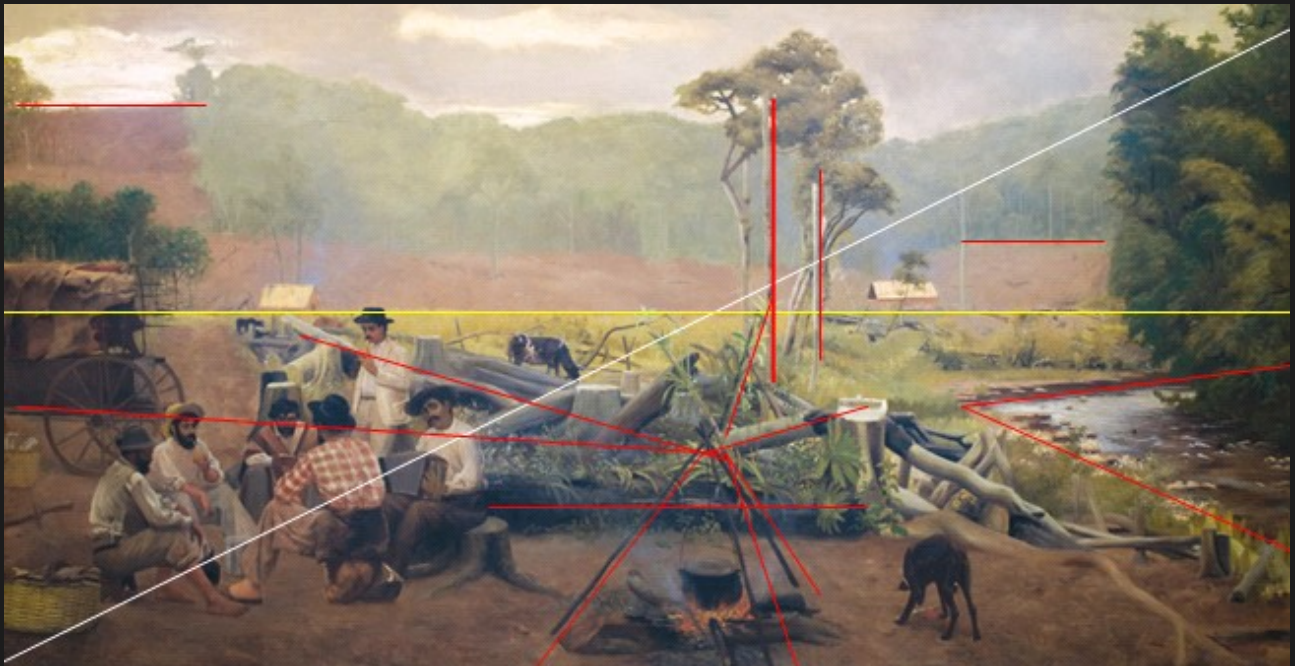


Figura 5 - PEDRO WEINGÄRTNER: *Gaúchos chimarreando*, 1911.
Óleo sobre tela, 101 x 200 cm.
Porto Alegre/RS, Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli
Foto: Cylene Dallegrave.

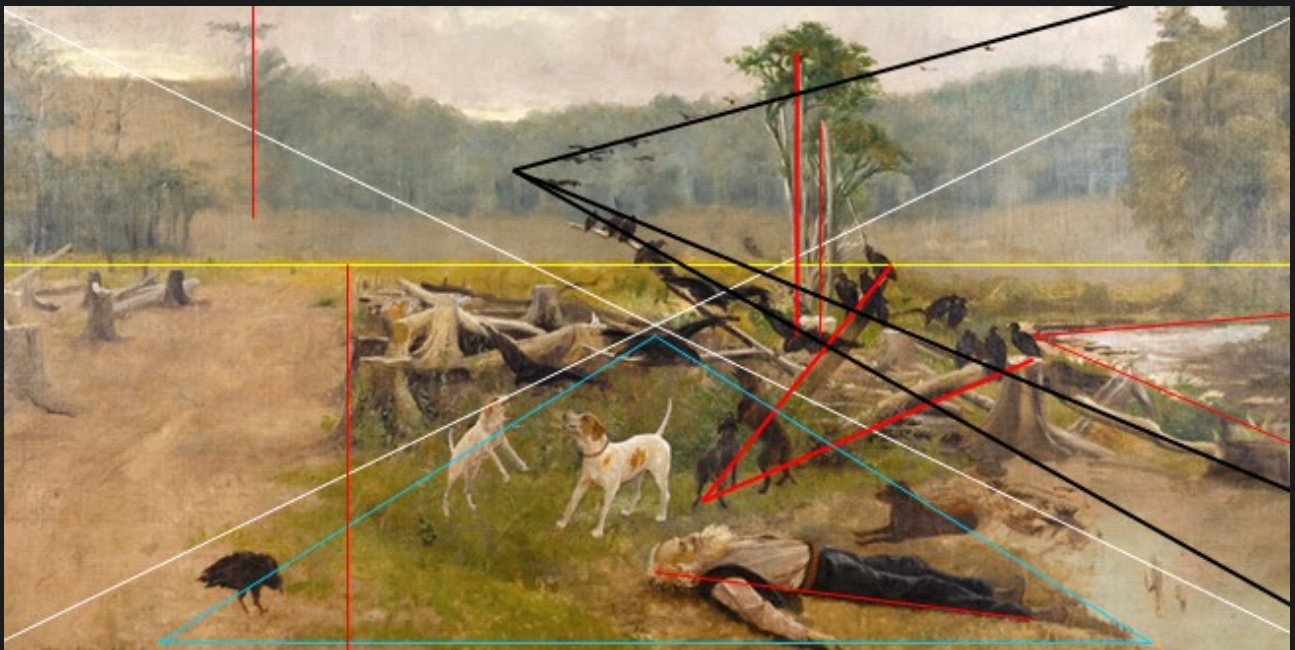


Figura 6 - PEDRO WEINGÄRTNER: *A morte do lenhador*, 1924.
Óleo sobre tela, 50 x 100 cm.
Rio de Janeiro, RJ, Coleção Sergio e Hecilda Fadel.
Foto: Daniela DaCorso.