



ESPAÇOS DE CONTEMPLAÇÃO E BELEZA: A FIGURA ENSIMESMADA EM PINTURAS DE PEDRO WEINGÄRTNER

Camilla Vieira de Aquino de Mio¹
Luana Maribele Wedekin²

SPACES FOR CONTEMPLATION AND BEAUTY: THE SELF-ABSORBED FIGURE IN PEDRO WEINGARTNER'S PAINTINGS

ESPACIOS PARA LA CONTEMPLACIÓN Y LA BELLEZA: LA FIGURA ENSIMISMADA EN LAS PINTURAS DE PEDRO WEINGÄRTNER

1 Historiadora e mestra em Artes Visuais – linha de Teoria e História da Arte – pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8962182740002340>; Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-1077-6309>; E-mail: camilla.aqn@gmail.com

2 Professora do Departamento de Design e da Linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC. Membro do CBHA, ANPAP e ABCA. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5239304823588475> Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2454-6134> E-mail: wedekinluana@gmail.com

RESUMO

Partindo dos estudos de pinturas do artista Pedro Weingärtner da coleção Collaço Paulo, propõe-se uma reflexão sobre a beleza. Primeiramente apresenta-se aspectos da vida e obra do artista, pensando-o em relação aos movimentos artísticos de seus contemporâneos e com os quais dialogou, especialmente o Naturalismo. Em seguida, discorre-se sobre as características do gênero artístico no qual o artista mais se distinguiu: a pintura de gênero ou de costumes, vista numa série de pinturas cujo tema é a vida dos camponeses da cidade de Anticoli Corrado, na Itália. Esta localidade atraiu muitos artistas no começo do século XX, em busca de um tipo particular de beleza natural e cotidiana. Parte-se, então, para identificar e definir a pintura de ensimesmamento, conceito cunhado pelo historiador da arte Michael Fried, para descrever uma espécie de atitude de absorção, de recolhimento em si mesmo. Em diversas pinturas de Weingärtner é possível observar essa qualidade nas figuras apresentadas. Muito especificamente em Ceifa, de 1907, observa-se uma figura sentada de costas, que parece contemplar a cena de colheita em Anticoli. Esse espectador dentro da obra espelha o espectador contemporâneo num convite a uma atitude de contemplação da beleza da cena em que a experiência do tempo fica suspensa.

Palavras-chave: Pedro Weingärtner. coleção Collaço Paulo. pintura de gênero. pintura de ensimesmamento. categoria estética do belo.

ABSTRACT

This article proposes a reflection on beauty analyzing some paintings by artist Pedro Weingärtner from the Collaço Paulo Collection. Firstly, we present aspects of the artist's life and work, considering his works in relation to the artistic movements of his contemporaries, especially Naturalism. Next, we discuss the characteristics of the artistic genre in which the artist most distinguished himself: genre painting, seen in a series of paintings whose theme is the life of peasants in the city of Anticoli Corrado, in Italy. This location attracted many artists at the beginning of the 20th century, in search of a particular type of natural, everyday beauty. We then set out to identify and define the painting of self-absorption, a concept coined by art historian Michael Fried, to describe a kind of attitude of absorption, of withdrawal into oneself. In several of Weingärtner's paintings it is possible to observe this quality in the figures presented. Very specifically in Ceifa, from 1907, a seated figure from the back, which appears to be contemplating the harvest scene in Anticoli. This spectator within the work mirrors the contemporary spectator in an invitation to an attitude of contemplation of the beauty of the scene in which the experience of time is suspended.

Keywords: Pedro Weingärtner. Collaço Paulo collection. genre painting. aesthetic category of beauty. self-absorption painting.

RESUMEN

Este artículo propone una reflexión sobre la belleza analizando algunas pinturas del artista Pedro Weingärtner de la Colección Collaço Paulo. En primer lugar, presentamos aspectos de la vida y obra del artista, considerando sus obras en relación con los movimientos artísticos de sus contemporáneos, especialmente el Naturalismo. A continuación, discutimos las características del género artístico en el que más se distinguió el artista: la pintura de género, vista en una serie de pinturas cuyo tema es la vida de los campesinos en la ciudad de Anticoli Corrado, en Italia. Este lugar atrajo a muchos artistas a principios del siglo XX, en busca de un tipo particular de belleza natural y cotidiana. Luego nos propusimos identificar y definir la pintura del ensimismamiento, un concepto acuñado por el historiador del arte Michael Fried, para describir una especie de actitud de absorción, de retraimiento en uno mismo. En varias de las pinturas de Weingärtner es posible observar esta cualidad en las figuras presentadas. Muy concretamente en Ceifa, de 1907, una figura sentada de espaldas, que parece contemplar la escena de la cosecha en Anticoli. Este espectador dentro de la obra refleja al espectador contemporáneo en una invitación a una actitud de contemplación de la belleza de la escena en la que queda suspendida la experiencia del tiempo.

Palabras-clave: Pedro Weingärtner. colección Collaço Paulo. pintura de género. categoría estética de belleza. pintura de autoabsorción.

Introdução

“[...] precisamente o belo convida a demorar-se” (Han, 2015, p. 93).

Este artigo parte do estudo de pinturas do artista gaúcho Pedro Weingärtner presentes na Coleção Collaço Paulo, que se encontra no Instituto Collaço Paulo, na cidade de Florianópolis³. De um olhar próximo dessas pinturas e de outras de outras coleções importantes⁴, identificou-se um motivo frequente: o da figura ensimesmada. Como a historiografia aponta, e nossa pesquisa confirma, Weingärtner dedicou-se muito especialmente à pintura de gênero. É nesse contexto que aparece esse motivo peculiar: uma figura humana (homem ou mulher) de certa forma apartada das atividades cotidianas realizadas ao seu redor, que assume uma postura contemplativa, como na obra *Ceifa* (1907) (Figura 1). Ou, ainda, a figura totalmente absorta em uma atividade, parecendo ignorar tudo ao seu redor. É essa figura que fornece uma pista para a pergunta que termina o texto de chamada do dossiê “O belo exige nossa atenção”: “O que você teria a dizer sobre o belo que exige nossa atenção?” Para onde se dirige a atenção da figura ensimesmada? O que pensa, o que vê a figura ensimesmada? Seria ela um convite ao próprio espectador para que aprecie os elementos visuais do quadro? Ainda, tal atitude contemplativa não seria uma condição fundamental para apreciação da beleza?

3 Este artigo foi elaborado a partir dos resultados da dissertação de mestrado intitulada “Entre crônicas e detalhes: Pedro Weingärtner na coleção Collaço Paulo”, defendida em julho de 2024 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UDESC.

4 Pinacoteca Fundacred; Pinacoteca Barão Sant’Ângelo; Pinacoteca Aldo Locatelli, coleções particulares de Paulo Gomes e Alfredo Nicolaiewsky; Museu de Arte do Rio Grande do Sul; exposição *PW 170 A: Weingärtner no Campo dos Olhos da Casa da Memória - Unimed Federação-RS*; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.



FIGURA 1.

Pedro Weingärtner, *Ceifa*, 1907. Óleo sobre tela, 51 x 100,6 cm, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/ceifa-pedro-weing%C3%A4rtner/zwEVaFQ_uP0tQA?hl=pt-br. Acesso em: 4 jul. 24.

Aspectos da vida e da obra do artista

Pedro Weingärtner (1853-1929) foi um pintor porto-alegrense e descendente de imigrantes alemães, cuja dedicação às artes visuais foi influenciada pelo pai e irmãos, sendo estes uns dos mais hábeis litógrafos da capital gaúcha. Weingärtner inicia sua trajetória na Alemanha em 1878, sem recomendações, prêmios de viagem ou bolsas de estudos, e mesmo não sendo um caminho comum para os artistas do período, sua descendência alemã e facilidade com a língua certamente o auxiliaram em sua escolha. De 1882 a 1884 passa pela *Académie Julian*, em Paris, e instala-se em Roma no ano de 1886, já que a Itália era um bom lugar “para um artista até então conscientemente à margem das vanguardas da época” (Gomes; Nicolaiewsky, 2009, p. 197), possibilitando o estudo de obras clássicas e o contato com o verismo, de influências naturalistas e detalhistas. Em meio a diversas dificuldades, consegue ainda em 1884 uma pensão do imperador Dom Pedro II, e em 1891 é nomeado para o cargo de professor de desenho figurado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde permaneceu efetivamente até 1893 (Gomes; Nicolaiewsky, 2009). Destaca-se que durante seu percurso profissional realizou diversas viagens à cidade natal, que permeou a temática de seus quadros até o fim da vida, e que voltou a morar em Porto Alegre em meados de 1920.

Em relação ao conjunto de sua obra, percebe-se que suas criações apresentam um problema de classificação em decorrência da divisão estilística simplista que foi estabelecida para a arte brasileira oitocentista, bem como a visão reducionista sobre tal produção, considerada de menor importância (Gomes, 2014). Ainda assim, é viável compreender certos caminhos pelos quais percorreu no que se refere aos movimentos artísticos da virada do século, embora seja necessário estabelecer que não é possível inserir Weingärtner em apenas uma escola. São claras, contudo, suas afinidades, principalmente em relação à pintura realista e

ao Naturalismo, sendo que este pode ser definido como uma tendência do século XIX que retratou “as coisas mais próximas da maneira como as vemos. [...] Tornou-se uma das principais tendências do século e, combinado com o realismo do tema, levou ao impressionismo e à arte moderna” (Tate, s.d., n.p.), enquanto o Realismo é “caracterizado por temas pintados da vida cotidiana de forma naturalista; no entanto, o termo também é geralmente usado para descrever obras de arte pintadas de forma realista, quase fotográfica [...] independentemente do assunto” (Idem). Assim, mais próximo do Naturalismo, criou composições que obedeciam aos cânones do desenho e davam valor aos temas simples e comuns do dia a dia (Gomes, 2014), tendo como preocupação “a defesa de uma concepção da natureza relacionada a uma forma de representação tradicional da realidade. Neste sentido, Weingärtner é mais um pintor ‘naturalista’ do que propriamente “realista” (Costa, 2010, p. 2).

Conforme já mencionado, Weingärtner estabelece seu ateliê em Roma, permanecendo primeiramente na Villa Strohl-Fern em 1886, e, posteriormente, na Via Margutta, onde se instala definitivamente em 1895 (Gomes, 2009). Damasceno (1971) ressalta que a partir de 1889, quando Weingärtner já está fixado em Roma, é que se torna mais ativo e que sua produtividade se torna digna de nota, atingindo, além disso, uma certa maturidade artística. Nesse período também realiza diversas viagens por outras cidades italianas, como Nápoles, Herculano e Pompéia. Em meio a esses percursos, buscando lugares que o inspirassem, Weingärtner passa a frequentar Anticoli Corrado, uma comuna italiana na região romana. Tarasantchi (2009) destaca a paisagem e a luz da cidade no verão, época em que a maioria dos pintores a visitava, o que certamente serviram de incentivo para sua expressão artística.

Em busca da beleza em Anticoli

Anticoli foi a inspiração de diversas pinturas de Weingärtner. O pintor representou algumas vezes a praça central e o casario do vilarejo, retratando acontecimentos costumeiros da vida da população. Mas a admiração por essa localidade não era exclusiva do pintor gaúcho. A popularidade da comuna se desenvolveu no século XIX, já que nos períodos de inverno vários jovens anticolanos dirigiam-se à Roma, a fim de servirem aos artistas que ali moravam. Enquanto as moças posavam nos ateliês, os meninos eram assistentes, levando tintas e cavaletes, e limpando pincéis. Assim, o modo de vida compartilhado permitia que as modelos se tornassem conhecidas através das imagens, e que muitos artistas frequentassem a cidade com regularidade, encantados com as paisagens pitorescas e o modo de vida de seus cidadãos. O próprio Weingärtner costumava passar os verões no local assim como outros pintores, que igualmente buscavam na cidade inspiração para suas criações. Deste modo, Weingärtner irá retornar aos personagens ou temáticas anticolanas várias vezes ao longo de sua carreira, e muitas são as telas que reproduzem cenas do campo, mais do que as do pequeno centro urbano. Nessas imagens, o gaúcho registra, quase que em sua totalidade, homens e mulheres trabalhando nas ceifas, em quadros que demonstram sua habilidade em capturar luz e cor, bem como sua aptidão por registrar cenas cotidianas (Tarasantchi, 2009). (Figura 2).

O pintor inglês Percy Sturdee (1861-1939), que esteve em Anticoli Corrado na mesma época, descreve a experiência da seguinte maneira: “nada poderia igualar a beleza da cena que seus olhos encontram nesta jornada [...], parecia que eu havia chegado ao país deleitável pelo qual os amantes suspiram e com o qual os poetas sonham” (Sturdee, 1888, p. 282), indicando a comoção que o local causava nos artistas. Weingärtner, encontrando-se na Itália em 1899 (Gomes, 2009), produz uma tela sem título (Figura 3), ambientada em uma ocasião de ceifa



FIGURA 2.

Pedro Weingärtner, *Ceifa (Anticoli)*, 1903. Óleo sobre tela, 50 x 100 cm, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=216000&id=11960&Lang=BR>. Acesso em: 4 jul. 24.



FIGURA 3.

Pedro Weingärtner, *Sem título*, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo. Fonte: Coleção Collaço Paulo

– a inscrição “Roma” no canto inferior indica que foi realizada em seu ateliê. Não há qualquer documentação que sugira se a cena específica foi vista pelo artista ou se criou a imagem posteriormente tendo como base suas andanças por Anticoli, mas a primeira impressão é que seria uma ocorrência rotineira testemunhada pelo olhar do pintor. Além disso, embora Weingärtner seja conhecido como miniaturista, a tela em questão possui maiores dimensões, possivelmente relacionado ao fato de que nesse ano “Weingartner está soffrendo da vista, motivo que o impossibilita de continuar a trabalhar em pequenas télas” (Pequeno Jornal, 1899, p. 2). Há também dificuldade em encontrar qualquer tipo de fonte sobre esta obra específica, principalmente por não ter um título.

O cenário da ceifa pode ser desmembrado em situações diferentes, embora todas participem da mesma cena, e os indivíduos da colheita de trigo subsistem em quatro grupos (Figura 4): O primeiro deles, de maior destaque, está em primeiro plano, formado pelas pessoas que parecem ter dado uma pausa no trabalho. O segundo grupo se encontra no centro do quadro: os ceifadores. O terceiro consiste no homem e seus bois, à esquerda, enquanto o último grupo é composto pelos trabalhadores ao fundo, na extremidade direita. A cena ocorre em um campo vasto, aberto e ensolarado, cuja superfície desmatada e os grandes feixes empilhados por toda a imagem indicam o avanço do trabalho. No chão existem algumas pedras, palhas soltas, as amarras para os feixes e uma grama escassa. Há também árvores cercadas e uma pequena colina arborizada nas laterais, enquanto o fundo apresenta uma cadeia de montanhas que podem ser as montanhas Ruffi, subjacentes ao vale dell’Aniene (Bergamin, 2022).

Os trabalhadores dividem as tarefas e nenhum deles presta qualquer atenção ao observador da cena; a maioria faz a colheita do trigo e o separa em feixes. Dois ou três homens ficam responsáveis pelo gado, que auxilia na ceifa ao debulharem os grãos, e uma moça ao fundo ensaca o trigo. Embora Weingärtner seja objetivo naquilo que retrata, são vários



FIGURA 4.

Cenas de *Sem título*, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

os pormenores dignos de atenta observação. Todavia, a figura que primeiramente atrai o olhar é a da mulher ajoelhada em primeiro plano, de costas, graças ao lenço vermelho que adorna sua cabeça, de uso comum das mulheres anticolanas (Figura 5) e a incidência de luz no lenço branco do pescoço. A mulher serve um copo de água, a julgar pela cor do líquido, ao homem ajoelhado em sua frente. Ao lado deste, jaz uma pequena cesta contendo uma garrafa. Atrás da anticolana há uma jovem de olhar cabisbaixo sentada ao chão, apoiando-se em outra cesta na qual há um pano listrado. Ainda, em um terceiro cesto com alça, um bebê dorme bem enrolado e protegido do sol por um pano e por um guarda-chuva, possivelmente sendo cuidado pela moça. Logo atrás do trio, enfim, um homem bebe água em um pequeno barril, que tampa seu rosto.

Não há como descrever completamente todas as minúcias da composição, mas é possível observar que possuem elementos muito semelhantes às fotografias de Anticoli Corrado no início do século XX (Figura 6). Esses pormenores não apenas atestam sua competência, mas também são todos necessários para representar fielmente a labuta dos camponeses anticolanos. Alguns dos detalhes que mais se destacam são: o padrão na jarra de cerâmica branca, amarelo e com pequenas linhas decorativas e o próprio líquido que dela sai; a garrafa arredondada, envolta em um revestimento que poderia ser de madeira ou palha; a cesta de vime onde se apoia a jovem, cheia de frestas como é comum ao material; os feixes de trigo, muito realistas; o bebê envolto em panos, que fala sobre a capacidade de Weingärtner ao ser pintado em escorço, e que tem apenas as mãozinhas visíveis; os bois amarrados, sendo que um deles mastiga uma pequena folha (Figura 7). Sobre os detalhes do trigo, predominantes na paisagem, é possível afirmar que “nesses quadros, a pincelada costuma ser lisa, mas, quando Weingärtner pinta os feixes de trigo, acrescenta-lhes, na última camada, pinceladas mais claras e desordenadas, fazendo-nos sentir a dureza e a leveza das pequenas hastes” (Tarasantchi, 2009, p. 47).



FIGURA 5.

Moças anticolanas, s.d.. Fotografia de H. Körte. Disponível em: https://www.scuolanticoli.com/pageanticoli_04.htm. Acesso em: 4 jul. 24.



FIGURA 6.

Cenas campestres em Anticoli Corrado, ca. 1912. Fotografia de Frank Hyde.

Disponível em: https://www.delahyde.com/gallery/index.html?https://www.delahyde.com/gallery/page/Anticoli_Corrado.html. Acesso em: 4 jul. 24.



FIGURA 7.

Detalhes de *Sem título*, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm. Florianópolis:
Instituto Collaço Paulo. Fonte: Fotografias da autora.

Um dos destaques da pintura está no tratamento das estampas (Figura 8). O lenço da jovem se destaca com o padrão avermelhado, e até mesmo o pano caído é de um listrado que mescla tons diferentes. A saia da mulher que serve a água, azul, é plissada e graciosamente salpicada de bolinhas, enquanto um corpete escuro e levemente drapeado envolve sua camisa vermelha de estampa floral. O lenço da cabeça possui leves detalhes azulados, indicando alguma impressão no tecido, e sua borda termina em uma franja delicada. As ceifadeiras também usam vestimentas estampadas com padrões em xadrez vermelho e preto. A mulher que está mais a frente e de costas usa uma saia quadriculada, e na margem do lenço que leva à cabeça pode-se notar um bordado. Esse tipo de vestimenta usado pelas mulheres se repete em todas as figuras femininas das telas de Anticoli, mas é provável que não seja um hábito vestimentar específico da província (Sant’anna, 2019). Contudo, a região em que se encontra Anticoli Corrado é conhecida como Ciociaria, cujos trajes tradicionais abrangem tal estilo. Os homens também se vestem de modo semelhante em todas as reproduções, com calças simples, camisa clara e, geralmente, usando chapéu.

Angelo Guido (1893-1969), biógrafo de Weingärtner, ao se referir às cenas de ceifa diz que nelas há “uma nova força na estrutura das formas, um melhor aproveitamento dos elementos essenciais da composição” (Guido, 1956, p. 108). Nota-se, como já mencionado, que Weingärtner é objetivo em sua criação da colheita, e a ação parece tão natural que mesmo com tantos elementos, não fica sobrecarregada. Em termos de composição (Ostrower, 2004), é possível perceber que o movimento visual da pintura é horizontal, reforçado pelo formato da tela, onde mesmo que os personagens estejam trabalhando, o movimento parece menos dinâmico e mais suave. Apesar disso, pode-se dizer que o ponto de entrada no espaço e o centro perceptivo da área são o conjunto da jovem sentada e da mulher ajoelhada, formando uma leve diagonal que leva ao centro da imagem, em um deslocamento que vai da direita à esquerda. As pes-



FIGURA 8.

Estampas em *Sem título*, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm.
Florianópolis: Instituto Collaço Paulo. Fonte: Fotografias da autora.

soas em primeiro plano, ainda, dão um peso visual sutil à parte inferior.

A composição também demonstra um efeito de perspectiva, tanto pelos planos representados pelos personagens e natureza quanto pela cadeia de montanhas ao fundo, que não é tão nítida graças à perspectiva aérea. Quanto à luz, este atributo é um dos grandes destaques da pintura que, vista pessoalmente, dá uma clara noção do domínio e maestria de Weingärtner nesse quesito (Figura 9). A representação desse elemento estrutura toda a imagem. Os personagens são banhados de raios solares, que se destacam apenas em alguns pontos, mesmo que toda a cena seja muito iluminada. As sombras bem marcadas no chão, nas roupas, e até mesmo no couro dos bois, demonstram quão forte é o sol do dia, mesmo em um céu com nuvens. Até o guarda-chuva, que deveria proteger totalmente o bebê, é esburacado e permite a entrada da luz. Um dos detalhes mais bonitos da presença da luz, enfim, é a forma como atravessa a cesta de vime e invade sua sombra no chão. O dia ensolarado justifica a escolha da paleta, em que são predominantes os tons amarelados mais saturados e tons terrosos (Figura 10). Portanto, é a temperatura mais quente que domina a composição, mesmo havendo uma grande massa de cor verde acinzentada no fundo e nas sombras, quase desta mesma tonalidade, o azul do céu e o branco nas roupas e tecidos. Até o verde das árvores laterais se aproxima da cor principal. Além disso, os amarelos são presentes em todas as suas obras de ceifa devido à preponderância da representação do trigo, mas também são comuns em outros trabalhos do pintor.

Além da qualidade técnica da obra, algo que chama a atenção na composição é a forma como as figuras humanas foram representadas. Já mencionado é o fato de que, de todas as pessoas presentes na cena, desde aquelas em destaque até as que estão ao fundo, não há nenhuma que pareça notar o observador da obra. Essa postura demonstra uma completa absorção em seus pensamentos ou ações, e pode ser identificada pelo conceito de ensimesmamento (Ortega y Gasset, 1960).



FIGURA 9.

Luz em *Sem título*, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo.

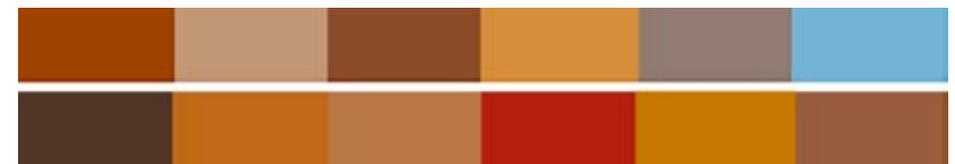


FIGURA 10.

Paleta em *Sem título*. Fonte: Gerada pela autora em: <https://products.aspose.app/html/pt/color-palette-generator>.

Pintura de ensimesmamento

O historiador da arte Michael Fried (1939-) é quem trata dessa ideia, e, para ele, esses personagens completamente fiéis à vida real demonstram uma condição específica que reflete “o estado ou a condição de atenção arrebatada, de estar completamente ocupado ou distraído ou (como prefiro dizer) absorto no que ele ou ela está fazendo, ouvindo, pensando, sentindo” (Fried, 1980, p. 10. Tradução nossa). Além disso, essa ideia não se manifesta apenas “na representação “realista” das reações psicológicas e emocionais [...], mas também [...] na persuasão com que essas reações se fizeram sentir como as de pessoas totalmente absortas” (Idem) em suas ações e nos pensamentos que engendram.

Fried compreende (1980) que esse tipo de representação pode ser observado de forma mais direta na pintura francesa de meados de 1750, em reação a uma certa artificialidade do Rococó, ainda que existam retratos de pessoas ensimesmadas em pinturas de todas as épocas – e nesse sentido, há uma tradição da “pintura de ensimesmamento”. Para ele, as obras de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) (Figura 11) e Jean-Siméon Chardin (1699-1779) (Figura 12), por exemplo, manifestam bem o conceito, apresentando personagens completamente concentrados em suas tarefas, esquecendo de si mesmos e daquilo que acontece ao redor. Um dos críticos de Chardin corrobora o pensamento ao afirmar que, em *The Drawing Lesson* (Figura 12), “o autor captou tão bem a verdade e a natureza da situação do jovem que é impossível não sentir, ao ver o quadro pela primeira vez, que este desenhista presta a maior atenção ao que está fazendo” (Fried, 1980, p. 14. Tradução nossa), sendo fiel à natureza, e mais especificamente à natureza humana, capturando algo que teria escapado a outras pessoas.

Essa forma de representação indica uma mudança na maneira como as pinturas relacionam-se com o observador. O ensimesmamento implica trazer à vida personagens totalmente alheios a qualquer coisa



FIGURA 11.

Jean-Baptiste Greuze, *La Lecture de la Bible* (“Un père de famille qui lit la Bible à ses enfants”), 1755. Óleo sobre tela, 65,3 x 82,4 cm. Paris: Museu do Louvre.

Disponível em: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010365283>. Acesso em: 20 nov. 24.



FIGURA 12.

Jean-Siméon Chardin, *The Drawing Lesson*, 1748-53. Óleo sobre tela, 41 x 47 cm. Tóquio: Tokyo Fuji Art Museum. Disponível em: <https://www.fujibi.or.jp/en/collection/artwork/00484/>. Acesso em: 20 nov. 24.

que não seja o objeto de sua absorção, o que não inclui a noção de um espectador em frente ao quadro. Ou seja, os personagens precisam parecer indiferentes à presença de um observador a fim de manter a ilusão do ensimesmamento, pois é como se ele pudesse atrapalhar ou distrair os sujeitos “do drama de todo envolvimento em estados e atividades comuns, e como se o artista fosse, portanto, chamado a neutralizar a presença do observador tomando quaisquer medidas necessárias para absorver, ou reabsorver, essas personagens no mundo da pintura” (Fried, 1980, p. 68. Tradução nossa). Ainda, é importante destacar que, mesmo que as ações absortas demandem atenção, Fried compreende que as atividades inconscientes, involuntárias e automáticas podem ser consideradas como manifestações do ensimesmamento, a exemplo de uma pessoa que dorme.

O ensimesmamento também pode ser tratado em termos filosóficos. Conforme José Ortega y Gasset (1883-1955) (1960), uma das grandes diferenças entre indivíduos e animais é a de que, enquanto estes vivem em constante estado de alerta, sempre com medo do mundo, aqueles possuem a capacidade de meditação. Os animais vivem, conforme denominado pelo filósofo, em um estado de alteração, sendo controlados pelos acontecimentos do ambiente e sempre atentos ao que se passa fora, pois não podem viver a partir de si e não regem a própria existência. O homem, contudo, ainda que também possa ser considerado como prisioneiro do mundo, espantando-se e encantando-se com ele, possui a competência de “suspender sua ocupação direta com as coisas, desligar-se de seu contorno, desentender-se dêle e [...] voltar-se, por assim dizer, de costas ao mundo, e meter-se dentro de si, atender à sua própria intimidade, ou, o que é igual, ocupar-se de si mesmo e não do outro, das coisas” (Ortega y Gasset, 1960, p. 57). Em resumo, o ser humano tem o poder de “retirar-se, virtual e provisoriamente, do mundo, e recolher-se dentro de si mesmo, ou, dito com um esplêndido vocábulo, [...] que o homem pode ensimesmar-se” (Idem).

Destaca-se, contudo (Ortega y Gasset, 1960), que tal ideia não é um dom inerente às pessoas, mas subtrair-se do mundo exige um grande esforço, pois o natural à essência humana é o dispersar-se, e não a concentração ou a atenção fixa. Nesse empenho e conectando-se à sua interioridade, o homem acessa o mundo das ideias, o que só pode ser feito através do desenvolvimento de uma técnica. O ensimesmar-se, então, torna o homem capaz de modificar seu entorno, já que, ao entrar em si, forja ideias sobre o mundo exterior e consegue governá-lo, levando seu “si mesmo” à sociedade e aos outros. Resumidamente: quando está perdido nas coisas, assim como os animais, o indivíduo está em estado de alteração; quando, através de esforço e técnica, recolhe-se à intimidade e pensa sobre as coisas, está em estado de ensimesmamento (que relaciona-se ao conceito grego de *bios theoretikos*); quando retorna sua atenção ao mundo para nele atuar, partindo de suas ideias, está em estado de ação (ligada à *praxis*). Assim, mesmo que o ato de absorção seja essencial na experiência humana, o destino do homem é a ação; pensa para sobreviver, já que “não se pode falar em ação senão na medida em que esteja regida por uma prévia contemplação; e vice-versa, o ensimesmamento não é senão projetar uma ação futura” (Ortega y Gasset, 1960, p. 62).

Através da ação que parte da absorção, o homem humaniza o mundo. Logo, retornando ao campo artístico, é possível associar esse pensamento à pintura de gênero, que representa as ações cotidianas, e ao movimento realista e tendência naturalista, pois buscam em suas composições a conformidade com o real, embora tal postura não esteja confinada apenas a esse gênero ou movimentos. Ainda assim, o verdadeiro ensimesmamento dessas manifestações representa pessoas realmente imersas em suas atividades, e não como se estivessem posando para uma fotografia ou de alguma forma cientes de que alguém as observa, de modo a apresentar personagens e histórias mais humanas – e nesse sentido, o conceito teve um papel central na evolução da arte moderna

(Fried, 2010). Ou seja, se o ensimesmamento participa na humanização do mundo, sua representação pictórica promove a humanização da arte.

Weingärtner ensimesmado

Ligado a essas tradições da pintura de gênero e do Realismo e Naturalismo, e em uma busca pela fidelidade daquilo que capta o olhar, a ceifa de Weingärtner exemplifica perfeitamente o conceito de ensimesmamento. Retornando à pintura, pode-se observar claramente as atitudes ensimesmadas das figuras humanas (Figura 13). A maioria dos homens e mulheres presentes na cena estão inteiramente imersos no trabalho braçal que os ocupam, muitos cabisbaixos e sem interagir uns com os outros, enquanto os personagens em primeiro plano, ainda que não estejam trabalhando, também parecem absortos em suas ações: a de beber água, de verter e receber água, de estar imersa em pensamentos e de dormir. Os atos dos três personagens que param para se hidratar aparentam uma temporalidade diferente das demais, mas ainda assim convencem como pessoas absortas. É interessante, ainda, notar duas coisas: a primeira delas é que muitas figuras são representadas de costas, como, inclusive, é comum em outras obras de Weingärtner, o que contribui para a sensação de que esses sujeitos não percebem o observador. O segundo fato é de que os gados parecem ser os únicos seres atentos ao que se passa, mesmo enquanto debulham o feno, atestando o pensamento de Ortega y Gasset.

Todos os personagens da ceifa anticolana expressam que há beleza nas tarefas cotidianas e que belo também é o ato de distrair-se, mesmo em meio ao trabalho pesado camponês, revelando a “maravilhosa capacidade que o homem tem de libertar-se transitoriamente de ser escravizado pelas coisas, [...] de ter onde meter-se, onde estar, quando saiu virtualmente do mundo” (Ortega y Gasset, 1960, p.57), a saber: dentro de si. A naturalidade dessa representação, vista nessa cena campesina, é



FIGURA 13.

Cenas de Sem título, 1899. Óleo sobre tela, 90 x 41 cm. Florianópolis: Instituto Collaço Paulo. Fonte: Coleção Collaço Paulo.

bela não somente por revelar a habilidade técnica do pintor, mas porque “aquela naturalidade [...] teria sido, ela própria, o produto de uma relação especial entre o modelo retratado, e portanto a pintura, e o observador” (Fried, 2010, p. 184), e ainda, entre o modelo e o artista. Muitas são as obras que Weingärtner criou reproduzindo os trabalhadores camponeses da pequena cidade de Anticoli Corrado; quantas vezes passou por esses campos, atentando-se à beleza do ordinário, da simplicidade do cotidiano, das pessoas que parecem nem o perceber? O próprio Weingärtner era uma personalidade ensimesmada, um trabalhador incansável, que labutava horas a fio, na solidão e no silêncio de seu ateliê, meditando e ocupando-se demoradamente em cada composição (Guido, 1956). Em seus percursos em busca de inspiração, levava seu caderno de desenho e registrava tudo, absorto no mundo natural, nas demais pessoas e nas próprias absorções destas. O ensimesmamento, assim como Weingärtner, tem a ver com o cotidiano, e nessa direção, pode-se dizer que os homens sentem a necessidade de tornar acontecimentos diários e relações humanas comuns como foco da atenção coletiva, atribuindo-lhe uma aura preciosa (Scruton, 2013).

É importante destacar, ainda, que não era apenas a beleza relativa ao humano que atraía Weingärtner, mas também a beleza da natureza, demonstrando grande competência no que se refere à pintura de paisagens. Muitas de suas criações, que consistem em cenas de exterior, demonstram a relevância do gênero em sua produção. O caso da tela de ceifa exemplifica a questão, já que nela coexistem o gênero da paisagem e da pintura de costumes. Guido (1956) evidencia sua qualidade de paisagista e sua tendência para a categoria, acreditando que o vínculo entre figura e natureza emocionasse ao pintor, já que a paisagem não serve apenas como fundo de valor secundário em suas produções, mas tem a mesma relevância que os personagens. Seja em um quanto em outro, o pintor não deixa de exibir sua virtuosidade. Afinal,

Dentro da sua orientação e de acordo com a pintura que sempre quiz realizar, atingiu a um nível onde não mais encontra dificuldades para executar o que a sua mente imagina. Daí a naturalidade com que as figuras se movem e vivem nos seus quadros e as sutilezas de expressão com que as anima, especialmente quando pinta aquêles motivos da vida quotidiana em que pode entrar em contato com a natureza ou com a vida simples do povo, como era no seu tempo. Nesse caso não é só sua habilidade de pintor que está presente, mas, igualmente, aquilo que de emoção e de sentimento de poesia uma cena ou uma figura nêle despertaram (Guido, 1956, p. 110).

Weingärtner, portanto, revela o impulso humano de compreender o mundo natural como objeto de contemplação, sendo que tal encantamento diz respeito “ao consolo de ver que este mundo é um lugar certo e adequado – um lar em que nossas capacidades e possibilidades humanas são confirmadas” (Scruton, 2013, p. 74). Tal confirmação relaciona-se a uma noção de pertencimento, compreendendo que o mundo que dá lugar às coisas belas também tem lugar para nós e que, na experiência da beleza, “o mundo surge diante de nós, e nós, diante do mundo” (Scruton, 2013, p. 75). Todas essas relações envolvendo a natureza, o homem e a vida cotidiana foram objetos da atenção e da devoção de Weingärtner, cronista do comum, e observando sua cena anticolana, é possível ver a beleza que nela encontrou. Em uma paisagem que captura o olhar e que quase reluz – ao menos quando admirada pessoalmente –, com pessoas concentradas em suas tarefas e, ao mesmo tempo, ensimesmadas, a beleza da simplicidade se destaca.

Especialmente na pintura *Ceifa*, de 1907 (Figura 1), observa-se um intrigante contraste: a inação da figura sentada de costas em relação aos demais camponeses, absortos em suas tarefas. O homem sentado talvez represente um tipo diferente de ensimesmamento, aquele da atitude

contemplativa diante da beleza. Se a beleza “exige nossa atenção” (Scruton, 2013, p.7), o homem cujo rosto não vemos pode ser uma espécie de espectador ideal: diante da paisagem natural, diante dos companheiros trabalhando, ele suspende suas atividades para contemplar. Nesse caso, pode-se pensar não em ensimesmamento, mas num desembaraço de si mesmo: “Mergulhar contemplativamente no belo, quando o querer se retira e o si mesmo se retrai, engendra um estado em que, por assim dizer, o tempo para” (Han, 2015, p. 93).

No mundo contemporâneo, com a predominância da tecnologia e as milhares de distrações que oferece, a possibilidade de experienciar verdadeiro ensimesmamento se torna cada vez mais reduzida. Mesmo a contemplação da natureza passa a ser mais difícil, e os pequenos atos do dia a dia, que tanto fascinaram Weingärtner, passam despercebidos. Entretanto, não se faz aqui uma defesa do passado ou um retorno à vida mais simples, mas chama-se a atenção à beleza da absorção, de estar presente em si mesmo, perdido na temporalidade; à beleza do cotidiano, do mundo natural, da realidade. O sentimento de nostalgia que persiste ao observar as obras de Weingärtner, e mais especificamente a ceifa anticolana, fazem refletir sobre a vida de hoje, sobre o que permanece e o que mudou ao longo do tempo, sobre como a produção do pintor ainda é atual ou sobre quais temáticas, na vida corrida do século XXI, despertariam seu interesse, que com tamanha sensibilidade buscou registrar o real e o humano. O pintor trouxe beleza a uma cena corriqueira e eternizou ações momentâneas, já que o estado de ensimesmamento é fugaz. Mas, de qualquer maneira, “a beleza mais emocionante é a efêmera” (Sontag, 2007, p. 9).

REFERÊNCIAS

AQUINO, Camilla. **Entre crônicas e detalhes:** Pedro Weingärtner na coleção Collaço Paulo. 2024. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2024.

BERGAMIN, Luca. Anticoli Corrado, da sempre coccola di modelle e artisti. **Corriere della Sera**, Milão, 7 de outubro de 2022. Cultura. Disponível em: https://www.corriere.it/bello-italia/notizie/anticoli-corrado-sempre-coccola-modelle-artisti-76613e68-4589-11ed-ae-76-796653a6438b_amp.html. Acesso em: 25 out. 2023.

COSTA, Luís Edegar. O naturalismo acadêmico de Weingärtner. **Jornal do Comércio**, Rio Grande do Sul, 8 jun. 2010. Opinião, Caderno Panorama. Disponível em: <https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/abarca/textos/O-naturalismo-academico-de-Weigartner-por-Luis-Edegar-Costa.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2022.

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

FRIED, Michael. **Absorption and Theatricality:** Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. Absorto na ação. **Novos Estudos**, São Paulo, n. 87, 2010. p. 191-191. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/qysMy-9TgjD4wW43LMD3HGsr/>. Acesso em 20 nov. 24.

GOMES, Paulo. Cronologia da vida, carreira e das obras do artista. In: 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.

GOMES, Paulo. Pedro Weingärtner e o naturalismo: aproximações e correspondências. In: ECOSSISTEMAS ARTÍSTICOS, 23º encontro da

ANPAP, 2014, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANPAP; Programa de Pós-graduação em Artes - UFMG, 2014. p. 284-299. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2014/Comit%C3%AAs/1%20CHTCA/Paulo%20Cesar%20Ribeiro1%20Gomes.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2022.

GOMES, Paulo; NICOLAIEWSKY, Nicolas. A carreira e a obra de Pedro Weingärtner. In: 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. p. 195-212.

GUIDO, Angelo. **Pedro Weingärtner**. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura, 1956.

HAN, Byung-Chul. **La salvación de lo bello**. Barcelona: Herder, 2015.

ORTEGA Y GASSET, Jose. **O homem e a gente**. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1960.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

Pequeno Jornal, Recife, ano 2, n.8, 11 de janeiro de 1899. Seção Theatro e Saloes. Disponível em: <http://memoria.bn.gov.br/DocReader/800643/1158>. Acesso em 20 jun. 2024.

SANT'ANNA, Mara Rubia de. Coleções de trajes: para além dos tecidos. In: Um novo olhar para as coleções de moda e seus desdobramentos, II Seminário Moda: uma abordagem museológica, 2019, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/bitstream/handle/20.500.11997/16652/ANAIS_II_Semin%C3%A1rio_Moda_e_Museologia_2019_final.pdf?sequence=3#page=14. Acesso em: 25 out. 2023.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. São Paulo: É Realizações, 2013.

SONTAG, Susan. **Ao mesmo tempo: Ensaios e discursos**. São Paulo:

Companhia das Letras, 2007.

STURDEE, Percy. Bohemianism in Anticoli-Corrado. *In: The Scottish Art Review*, Glasgow, vol. 1, 1889. Disponível em: <https://archive.org/details/scottishartrevie01unse/page/n7/mode/2up>. Acesso em: 25 out. 2023.

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

TATE. Naturalism. s.d. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/n/naturalism>. Acesso em: 29 abr. 2024.

Data de submissão: 08/01/2025

Data de aceite: 04/02/2025

Data de publicação: 24/05/2025