

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

Valéria Mendes Fasolato

A catalogação da pintura de Maria Pardos

Volume I

Juiz de Fora

2020

Valéria Mendes Fasolato

A catalogação da pintura de Maria Pardos

Volume I

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo.

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fasolato, Valéria Mendes.

A catalogação da pintura de Maria Pardos / Valéria Mendes
Fasolato. -- 2020.
451 f.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. : Maria Pardos. 2. Iconografia. 3. Pintura brasileira. 4. Catalogação. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira , orient. II. Título.

VALÉRIA MENDES FASOLATO

A Catalogação da Pintura de Maria Pardos

TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Juiz de Fora
como requisito parcial para obtenção do título de
DOUTORA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 11/02/2020.

Banca Examinadora



Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientadora



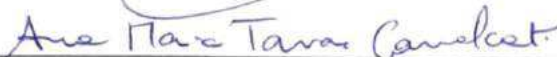
Prof. Dr. Martinho Alves Junior (UFJF)



Profª. Dra. Silvana Mota Barbosa (UFJF)



Profª. Dra. Mírian Nogueira Seraphim (IFMT)



Profª. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)

AGRADECIMENTOS

À Prof^ª. Dr^ª Maraliz de Castro Vieira Christo, pela orientação segura, confiança em minha pesquisa e em minha intuição, pela sua generosidade, por seu apoio incondicional, modelo irrefutável e pela amizade dispensada a mim, meus agradecimentos mais sinceros repletos de admiração.

Aos membros da banca: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Tavares Cavalcanti, Prof. Dr. Martinho Júnior, Prof^ª. Dr^ª. Mirian Seraphim, Prof^ª. Dr^ª Silvana Mota, e ainda aqueles que receberam o convite como suplentes, agradeço por aceitarem participar das bancas de qualificação e de defesa e, principalmente, pela leitura criteriosa, pelos questionamentos e contribuições.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida para o desenvolvimento do trabalho de pesquisa.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, que permitiu o desenvolvimento desta pesquisa, disponibilizando sua infraestrutura, bibliotecas e, em especial, o Laboratório de História da Arte (LAHA) – um espaço de trocas, estudo, seminários, cursos e muito aprendizado, lugar onde fiz amigos, companheiros de jornada. Em especial, agradeço ao Samuel Vieira, Angelita Ferraz, Rogéria Olímpio, Andréia Rodrigues, Aline Viana, João Victor Brancato, Bárbara Fernandes, Luisa Viana, Álvaro Saluan, Franciara Sharon, Paulo Roberto Ferreira, Caroline Farias, Laíza Rodrigues, Driely Cunha, Naiany Costa e Paula Nataiane.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História da UFJF, pelas aulas e instigações. Estendo o agradecimento aos professores do IAD – UFJF, em especial, à Prof^ª. Dr^ª Maria Lúcia Bueno. Também agradeço à Escola de Belas Artes – UFRJ, por contribuir com minha formação, especificamente àqueles que me receberam como aluna especial: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Tavares Cavalcanti e Prof. Dr. Carlos Terra. Além destes, aos colegas Luana Manhães, Flora Pereira Flor, Márcia Valéria Teixeira Rosa, Leonardo Etero Pacheco Auler Coimbra, Iaci D’Assunção Souza e Fernanda Queiroz, meu “obrigada” por me receberem e pelo rico semestre ao lado de pesquisadores diversos, no qual pude estabelecer diálogos e trocas.

Agradeço às professoras e doutoras que vêm acompanhando minha trajetória enquanto pesquisadora e contribuído com sugestões de leitura, provocações e comentários. Neste caso, cito a Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Cavalcanti Simione, a Prof^ª Dr^ª. Elaine Dias, Prof^ª. Dr^ª. Andréa Senra Coutinho e Prof^ª Dr^ª Renata Caetano.

Aos diretores do Museu Mariano Procópio, nas pessoas de Douglas Fasolato e Antônio Carlos Duarte, agradeço por autorizarem a minha pesquisa. Em especial, agradeço ao Douglas Fasolato, pela localização do catálogo da Exposição Pardos e Veiga e por seu interesse constante, mesmo fora da instituição, independente de nosso vínculo familiar. Sua facilidade em estudos genealógicos levou-nos à família de Maria Pardos, possibilitou o contato com obras de localização desconhecida e com documentos que atestam a filiação e a cidade natal da artista – meu “muito obrigada” ao Douglas. Aos funcionários do MMP: Eduardo Machado, Rosane Ferraz, Priscila Pinheiro, Sérgio A. Vicente, Aloysio Gerheim, Ricardo D. Ferreira, Vinícius Ribeiro, Sérgio dos Santos, minha gratidão pelo atendimento prestimoso e colaborador. Quero registrar meus agradecimentos também à querida Maria Angela Camargo Cavalcante, museóloga do MMP, hoje aposentada, por compartilhar seus conhecimentos e observações nas obras de Maria Pardos.

Manifesto meu profundo agradecimento à Graça Almeida, que se debruçou sobre o acervo do MMP, desenvolvendo seu papel como museóloga dedicada e empenhando-se durante anos no trabalho específico de catalogação da obra de Maria Pardos. Ela entregou todo seu material de pesquisa, suas anotações (às vezes, até manuscritas) e referências, que foram absorvidas nesta tese.

Agradeço também aos diretores, museólogos, bibliotecários e arquivistas de outras instituições pesquisadas, como: a Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP); o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA/RJ); a Biblioteca Nacional (BN); o Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) e a Biblioteca de obras raras da Escola de Belas Artes (EBAOR).

À Tassiana Teixeira Neves, amiga de faculdade, hoje artista, ilustradora botânica, sou imensamente grata pela indicação de leituras para identificação das espécies representadas nas aquarelas da artista e outras especificidades sobre a técnica. Com ela, compartilhei este estudo e incorporei suas visões pertinentes sobre as aquarelas de Maria Pardos. Tassiana Neves é membro da Societé Francaise d’Illustration Botanique. Também com relação identificação de plantas e flores em outras pinturas, contei com o auxílio do gestor ambiental Heonio Fernandes: a ele, meus agradecimentos. Ao Francisco Fernandes, agradeço igualmente pelos diálogos sobre o violão capadócio.

Ao Marcelo Ferreira Lage, pela sua generosidade em compartilhar suas fotografias do período, dados e imagens das obras de autoria de Maria Pardos, por ele guardadas em seu acervo particular.

À família da Maria Pardos, Sônia Mara Iocken Garcia e Adriana Caille, assim como a contribuição citada acima, que também compartilharam fotos, informações e documentos da artista e/ou de familiares e as imagens das obras que guardam na família.

Ao Colégio Adventista de Juiz de Fora, por aceitar o afastamento de minhas atividades didáticas e pela manutenção da bolsa de estudos do meu filho durante este período. Ressalto meu agradecimento aos professores que me substituíram e aos alunos que deixei na infância e, hoje, com meu retorno, são meus alunos jovens do Ensino Médio.

À Escola Estadual São Vicente de Paulo, na qual trabalhei durante o processo deste doutorado, à toda comunidade escolar: vocês foram muito importantes nesta etapa. À família São Vicente, meus sinceros agradecimentos, em especial aos meus queridos alunos.

Agradeço aos leitores prévios, seja de partes ou da totalidade deste trabalho, especialmente à Iolanda Maria Pereira Mendes. Quero registrar ainda meus agradecimentos à Jéssica Costa e Ana Carolina Garcia, pela revisão da redação e normalização.

Também aos fotógrafos contratados, por registrar as obras: obrigada pelo trabalho excelente, Márcio Brigato e Alexandre Franca.

Particularmente, agradeço a Deus pela vida e pelas condições de realizar este trabalho de pesquisa. Também de maneira afetuosa, reconheço e agradeço a ajuda de meus colaboradores de sempre: mãe, pai, sogra, sogro, esposo, filhos, irmãos, cunhados, cunhadas, sobrinhos e neto, pelas demonstrações de carinho, minha base emocional de confiança, companheirismo e estímulo.

E, finalizando, àqueles que contribuíram para a realização deste trabalho, direta ou indiretamente, e não citei por lapso de memória: meus agradecimentos.

Na antecâmara, *Costurando* e *Mesa de Jantar*, fiéis e bem executados e entre aqueles, *Esquecimento*, *Desolada*, *Capadócio*, *Chiquinho* e *Serenidade*. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou. A figura, tratada com observação, respira um ambiente próprio, e ela é sempre simpática, lendo, costurando, estirada a mão a caridade pública, numa preocupação suave de esquecer o que lhe não disseram ou mostraram, talvez... São boas e limpas as tintas da Sra. Pardos e, certo, outros valores com elas tirará a inteligente discípula do artista da *A Partida de Jacob*, quando mais fundo puder penetrar sua arte, qualquer motivos pictoriais. (E do M., 1916, p. 4)

RESUMO

A historiografia da arte no Brasil é caracterizada pelo triunfo da modernidade, depositou em 1922 expectativas e rupturas, que a crítica e pesquisas em artes vêm relativizando a construção de seu lugar de paradigma. Partindo dessa perspectiva, nossa motivação para essa pesquisa se insere dentro desses novos olhares, que buscam desconstruir lugares comuns na história da arte. Maria Pardos (Espanha, 186? – Rio de Janeiro, 1928), aluna de pintura do Mestre da Escola Nacional de Belas Artes Rodolpho Amoedo, levou suas pinturas nas Exposições Gerais de Belas Artes, entre os anos de 1913-1918, e doou para o acervo do Museu Mariano Procópio grande parte de sua produção: ao todo 46 pinturas e 201 desenhos. Suas obras possuem relações com o substrato cultural da virada do século XIX para o XX, inserindo-se nas representações de temas realistas e naturalistas, dialogando com obras de artistas nacionais e internacionais. Seu caso não é isolado, outras mulheres artistas também possuem exitosas trajetórias e importantes produções, como o caso de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Regina Veiga e tantas outras mulheres artistas no Brasil. Mas assim como em outros campos da História e da Cultura, a mulher ainda é ignorada, muito ainda se tem por fazer sobre a participação das mulheres nos processos históricos. A ênfase de mulheres artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, vistas como destaques do grupo que formatou o modernismo no Brasil, nos leva a verificação sobre essas trajetórias, das artistas pouco conhecidas. O êxito dessas duas grandes artistas e sua importância construída junto à crítica motivou diversos estudos inclusive catálogos Raisonné. Surge a necessidade de estudos aprofundados dessas outras artistas mulheres que produziram neste período para exposição de suas produções contribuindo para o debate desta história da arte brasileira, sem que haja julgamento de valores em detrimento de uma por outra, e sim visualidade de duas partes distintas. Sabe-se muito sobre as modernistas, mas e sobre as outras? O que se sabe de suas obras? Quantas seriam e que tipos de suportes privilegiaram? Em que coleções estão suas produções? Que temas pintaram? A catalogação da pintura de Maria Pardos busca somar e preencher uma das muitas lacunas existentes trazendo visibilidade à sua produção artística.

Palavras-chave: Maria Pardos. Iconografia. Pintura brasileira. Catalogação.

RÉSUMÉ

L'historiographie de l'art au Brésil se caractérise par le triomphe de la modernité qui a déposé en 1922 des attentes et des ruptures. Ainsi, la critique et la recherche dans le domaine des arts ont relativisé la construction de son lieu de paradigme. Dans cette perspective, notre motivation pour cette recherche s'insère dans ces nouvelles perspectives qui cherchent à déconstruire des idées de l'histoire de l'art. Maria Pardos (Saragosse, 1866/1867 – Rio de Janeiro, 1928), élève en peinture du maître Rodolpho Amoedo, de l'École Nationale des Beaux-Arts, a présenté ses peintures à l'Exposition Générale des Beaux-Arts, en 1913 à 1918, et elle a fait don d'une grande partie de sa production à la collection du Musée Mariano Procópio: en tout 46 peintures et 201 dessins. Ses œuvres ont des relations avec le substrat culturel du passage entre le XIX^e et le XX^e siècle, s'insérant dans les représentations de thèmes réalistes et naturalistes, dialoguant avec des œuvres d'artistes nationaux et internationaux. Son cas n'est pas isolé, d'autres femmes artistes ont également des trajectoires réussies et des productions importantes, telles que les cas de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Regina Veiga et de nombreuses autres artistes femmes au Brésil. Toutefois, comme dans d'autres domaines de l'histoire et de la culture, les femmes sont toujours ignorées. Il reste encore beaucoup à faire en ce qui concerne la participation des femmes aux processus historiques. L'accent mis sur les femmes artistes telles que Tarsila do Amaral et Anita Malfatti, considérées comme les points forts du groupe qui a façonné le modernisme au Brésil, nous amène à vérifier ces trajectoires d'artistes peu connues. Le succès de ces deux grands artistes et leur importance fondée sur la critique ont motivé plusieurs études, même les catalogues Raisonné. Il émerge la nécessité d'étudier en profondeur ces autres femmes artistes qui ont produit au cours de cette période pour exposer leurs productions au débat de cette histoire de l'art brésilien, sans que les valeurs soient jugées au détriment de l'autre, mais, bien plutôt, la visibilité de deux parties distinctes. Savons-nous beaucoup sur les modernistes et sur les autres? Que sait-on de ses œuvres? Combien seraient-ils et quels types de soutien ont-ils privilégiés? Dans quelles collections se trouvent vos productions? Quels thèmes ont-ils peint? Le catalogage de la peinture de Maria Pardos cherche à ajouter et à remplir l'une des nombreuses lacunes en donnant visibilité à sa production artistique.

Mots-clés: Maria Pardos. Iconographie. Peinture brésilienne. Catalogage.

LISTA DE SIGLAS

AHJF	Arquivo Histórico Público de Juiz de Fora
CSBA	Conselho Superior de Belas-Artes
EBA/UFRJ	Escola Nacional de Belas-Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro
ENBA	Escola Nacional de Belas-Artes
EGBA	Exposições Gerais de Belas-Artes
MMP	Museu Mariano Procópio
MNBA	Museu Nacional de Belas-Artes
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

VOLUME I

Quadro 1	–	Ordem das obras no catálogo	24
Figura 1	–	Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos (Galeria Jorge, 13 out. 1916).....	28
Figura 2	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	28
Figura 3	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	29
Figura 4	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga.....	30
Figura 5	–	Imagem veiculada por O Malho (1916).....	31
Figura 6	–	Cruzamento das fontes visuais referentes à Exposição Pardos e Veiga.....	33
Quadro 2	–	Indicação das obras com seus respectivos títulos e números estabelecidos para este catálogo	34
Quadro 3	–	Símbolo de diferenciação das pinturas	36
Quadro 7	–	Reprodução de Autorretrato em objetos comemorativos.....	56
Figura 7	–	Assinatura 1.....	40
Figura 8	–	Assinatura 2.....	40
Figura 9	–	Detalhe da assinatura da obra Jornaleiro (Garoto? Hugo?) [11].....	41
Figura 10	–	Detalhe da assinatura da obra Jardim Abandonado [40].....	41
Figura 11	–	Detalhe da assinatura da obra Capataz [10]	41
Quadro 4	–	Análise das assinaturas de Maria Pardos no contexto das EGBA	43
Figura 12	–	A obra Sem pão, de Maria Pardos.....	44
Figura 13	–	Detalhe da assinatura da obra Sem pão [12]	45
Quadro 5	–	Desenhos expostos na Galeria Jorge	46
Quadro 6	–	Levantamento de pinturas de Maria Pardos com espaço de exposição e coleção a qual pertencem	49
Figura 14	–	Fotografia de Maria Pardos (1916).....	52
Figura 15	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1918)	55
Figura 16	–	Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (fechado)	56

Figura 17	–	Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (aberto).....	57
Figura 18	–	Busto de Maria Pardos (frente).....	57
Figura 19	–	Busto de Maria Pardos (verso).....	57
Figura 20	–	Placa em bronze.....	58
Figura 21	–	Plaquete em prata e bronze.....	58
Figura 22	–	Cartão comemorativo.....	59
Figura 23	–	Medalhão emoldurado em mármore (anverso).....	60
Figura 24	–	Medalhão emoldurado em mármore (verso).....	60
Figura 25	–	Medalha do prêmio em prata, bronze e alumínio (Jorge Soubre).....	60
Figura 26	–	Fotografia de Alfredo Ferreira Lage.....	65
Figura 27	–	Desenho de Alfredo Ferreira Lage.....	66
Figura 28	–	Imagem veiculada por O Malho (1916).....	69
Figura 29	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930].....	69
Figura 30	–	A obra Perfil de Jovem, de Rodolpho Amoedo.....	72
Figura 31	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916).....	75
Figura 32	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP.....	79
Figura 33	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930].....	82
Figura 34	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP.....	85
Figura 35	–	Detalhe da fotografia da Revista O Malho (1916).....	90
Figura 36	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	91
Figura 37	–	Detalhe da fotografia veiculada pela Revista Selecta (1918).....	100
Figura 38	–	Detalhe da charge de Calixto Cordeiro.....	100
Figura 39	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	101
Figura 40	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	104
Figura 41	–	Detalhe da fotografia anterior, com a obra Serenidade.....	104
Figura 42	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916).....	109
Figura 43	–	Sala Maria Pardos com o Jardineiro.....	110
Figura 44	–	Detalhe da imagem veiculada pela Vida Doméstica (1933).....	113
Figura 45	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916).....	116

Figura 46	–	Página com fotografias da XXII EGBA, veiculadas pela Revista da Semana (1915).....	120
Figura 47	–	Detalhe de uma das imagens veiculadas pela Revista da Semana (1915) .	120
Figura 48	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1918).....	124
Figura 49	–	Ilustrações de Raul Pederneiras na Revista da Semana (1918).....	125
Figura 50	–	Le Chanteuse Favorite du Sultan, de Édouard De Bièfve (1878).....	126
Figura 51	–	Sultane, de Georg Elvers (1880).....	127
Figura 52	–	Imagem veiculada pelo Careta (1917)	130
Figura 53	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1917)	130
Figura 54	–	Fotografia da sala Maria Pardos [ca. 1930].	131
Figura 55	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo, com destaque para as quatro pinturas de Maria Pardos (2014).	132
Figura 56	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	134
Figura 57	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	135
Figura 58	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	135
Figura 59	–	A obra Marabá, de Rodolpho Amoedo	140
Figura 60	–	Fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP)	142
Figura 61	–	Detalhe da fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP).....	143
Figura 62	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	146
Figura 63	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	146
Figura 64	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	150
Figura 65	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	150
Figura 66	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com destaque da obra São Pedro	152
Figura 67	–	Detalhe da obra São Pedro, na fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP	153
Figura 68	–	Imagem veiculada pelo Careta (1917)	156
Figura 69	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com a obra Dalila [30] ao centro.....	157
Figura 70	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga veiculada por O Malho (1916)	171

Figura 71	–	Fotografia em preto e branco da pintura Flores	171
Figura 72	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	171
Figura 73	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930]	172
Figura 74	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	174
Figura 75	–	Fotografia em preto e branco da pintura Flores	175
Figura 76	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	175
Figura 77	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	177
Figura 78	–	Fotografia em preto e branco da pintura [ca. 1916]	178
Figura 79	–	Detalhe da imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	178
Figura 80	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	179
Figura 81	–	Fotografia da Sala Maria Pardos no MMP [ca. 1929]	179
Figura 82	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	182
Figura 83	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	183
Figura 84	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916)	183
Figura 85	–	Fotografia da pintura de Maria Pardos juntamente com os objetos do acervo do MMP usados na composição	184
Figura 86	–	Desenho de Maria Pardos	187
Figura 87	–	A obra Jardim abandonado, de Maria Pardos	187
Figura 88	–	Obra sem título, de Rodolpho Amoedo	188
Figura 89	–	Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)	199
Figura 90	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	200
Figura 91	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916)	200
Figura 92	–	Desenho de Maria Pardos	201
Figura 93	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 94	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 95	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 96	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 97	–	Desenho de Maria Pardos	203
Figura 98	–	Desenho de Maria Pardos	203
Figura 99	–	Desenho de Maria Pardos	203

Figura 100	– Desenho de Maria Pardos.....	203
Figura 101	– A obra Jardineiro [17], de Maria Pardos	206
Figura 102	– Imagem veiculada por O Malho (1916).....	207
Figura 103	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1915).....	210
Figura 104	– Comparação entre as obras Luizinha e Esquecimento com o detalhe da imagem veiculada pela Revista da Semana (1915).....	210
Figura 105	– Imagem veiculada por O Malho (1916).....	211
Figura 106	– Detalhe da imagem veiculada por O Malho.....	211
Figura 107	– Desenho Retrado, de Maria Pardos	214
Figura 108	– Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos (Galeria Jorge, 13 out. 1916).....	215
Figura 109	– Detalhe da imagem veiculada pela Revista da Semana (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga.	215
Figura 110	– Detalhe da imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	215
Figura 111	– Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)	220
Figura 112	– Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	221
Figura 113	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	221
Figura 114	– Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	222
Figura 115	– Fotografia de Maria Pardos (1916)	222
Figura 116	– Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	227
Figura 117	– Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	228
Figura 118	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	228
Figura 119	– Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	229
Figura 120	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	229
Figura 121	– Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	231
Figura 122	– Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	232
Figura 123	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	232
Figura 124	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	233

Figura 125	–	Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	233
Figura 126	–	Desenho de Maria Pardos.....	234
Figura 127	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	236
Figura 128	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	236
Figura 129	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	237
Figura 130	–	Detalhe com ampliação da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	237
Figura 131	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	239
Figura 132	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	239
Figura 133	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, no qual percebemos também o sobrenome da artista.....	240
Figura 134	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	241
Figura 135	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	241
Figura 136	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	243
Figura 137	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	243
Figura 138	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	244
Figura 139	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (em destaque na imagem anterior)	244
Figura 140	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916)	244
Figura 141	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	246
Figura 142	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	246
Figura 143	–	Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	247
Figura 144	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	249
Figura 145	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	249
Figura 146	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	250

Figura 147	–	Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	250
Figura 148	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	253
Figura 149	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	253
Figura 150	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga	254
Figura 151	–	Detalhes com ampliação da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> ..	254
Figura 152	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	256
Figura 153	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	256
Figura 154	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	257
Figura 155	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	258
Figura 156	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	259
Figura 157	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	259
Figura 158	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	260
Figura 159	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	261
Figura 160	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	262
Figura 161	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	262
Figura 162	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	263
Figura 163	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	264
Figura 164	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	265
Figura 165	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	265
Figura 166	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia	266

VOLUME II

Figura 167	–	Desenho de Maria Pardos.....	295
Figura 168	–	Desenho de Maria Pardos.....	296

Figura 169	–	Pintura de Maria Pardos	299
Figura 170	–	Pintura de Almeida Junior.....	299
Figura 171	–	Pintura de Maria Pardos	301
Figura 172	–	Pintura de Regina Veiga.....	301
Figura 173	–	Desenho de Maria Pardos.....	302
Figura 174	–	Desenho de Rodolpho Amoedo	302
Figura 175	–	Desenho de Argemiro Cunha: Sansão.....	303
Figura 176	–	Pintura de Maria Pardos: São Pedro.....	303
Quadro 8	–	Participações e premiações das discípulas do Prof. Rodolpho Amoedo nas EGBA.....	304
Quadro 9	–	Participações de Maria Pardos nas EGBA. Fonte: Anais das EGBA 1913 – 1918.....	306
Figura 177	–	Os candidatos ao Prêmio de Viagem do Salon de 1913.....	310
Figura 178	–	Pintura de Angelina Agostini: Vaidade.....	312
Figura 179	–	Reprodução fotográfica da Revista da Semana.....	315
Figura 180	–	Fotografia da Revista Selecta com detalhes e fotografias das obras expostas.....	316
Figura 181	–	Reprodução fotográfica da obra Esquecimento, de d. Maria Pardos	319
Figura 182	–	O centenário das Bellas Artes no Brasil.....	321
Figura 183	–	Reprodução fotográfica das pinturas de Maria Pardos no Salão de 1917..	323
Quadro 10	–	Comparação entre as produções de nus levadas a Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge em 1916.....	325
Figura 184	–	Esboço de Maria Pardos.....	328
Figura 185	–	Esboço de Maria Pardos.....	328
Figura 186	–	Pintura de Maria Pardos	330
Figura 187	–	Pintura de Maria Pardos	331
Figura 188	–	Alguns aspectos do Salon. XXV Exposição Geral de Belas Artes	333
Figura 189	–	O Salão de 1918	334
Figura 190	–	Escola de Belas Artes – Inauguração do Salão de 1918 – Os expositores.	334
Figura 191	–	Reprodução de página da Revista da Semana e pintura de Maria Pardos: Zuleika.....	335

Figura 192	–	A Exposição de 1918: o salão cômico	337
Figura 193	–	Le Chanteuse Favorite du Sultan e detalhe da pintura Zuleika.....	338
Figura 194	–	Detalhe da obra Zuleika e obra Sultane	338
Figura 195	–	Reprodução de página da Revista Dom Quixote	339
Figura 196	–	Página do Jornal A Noite e detalhe ampliado com a reprodução dos desenhos dos retratos das artistas de autoria de Rodolpho Amoedo.....	346
Figura 197	–	Estudo para a capa do catálogo “Exposição Regina Veiga e Maria Pardos”	346
Figura 198	–	Fotografia da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge em 13 de outubro de 1916.	348
Figura 199	–	Reprodução de páginas da Revista da Semana	348
Figura 200	–	Parte da página da Revista O Malho que trouxe a reprodução de fotografia da Exposição na Galeria Jorge e close das artistas na parte superior.....	349
Figura 201	–	Detalhe da foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916	353
Figura 202	–	Pintura de Maria Pardos: Autorretrato e detalhe na moldura da obra.....	355
Figura 203	–	Alfredo Lage ao lado do Autorretrato de Maria Pardos na sala instituída em homenagem à artista, c. 1930/1940.....	356
Figura 204	–	Sala Maria Pardos, c. 1930/1940.....	357
Figura 205	–	Medalha do prêmio Maria Pardos (frente e verso).....	359

SUMÁRIO

VOLUME I

1	INTRODUÇÃO: A ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS DO CATÁLOGO	23
1.1	ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS	34
1.2	SÍMBOLO DE DIFERENCIAÇÃO DAS PINTURAS	35
1.3	AS AQUARELAS NA PRODUÇÃO DE MARIA PARDOS.....	38
1.4	ESTUDO DAS ASSINATURAS NAS PINTURAS DE MARIA PARDOS	39
1.5	LEVANTAMENTO DA OBRA DE MARIA PARDOS	45
2	FICHAS DAS PINTURAS DE MARIA PARDOS.....	51
2.1	AUTORRETRATO [01]	53
2.2	ALFREDO FERREIRA LAGE [02]	62
2.3	ALFREDO FERREIRA LAGE [03]	64
2.4	PILAR [04]	67
2.5	[SEM TÍTULO] [05]	70
2.6	SALOIA [06]	73
2.7	MOURO [07].....	76
2.8	SEM TÍTULO [08].....	80
2.9	VELHO MENDIGO [09]	83
2.10	CAPATAZ [10]	86
2.11	JORNALEIRO [11]	89
2.12	SEM PÃO [12]	92
2.13	CONCILIADORA [13]	95
2.14	PRIMEIRA SEPARAÇÃO [14].....	98
2.15	SERENIDADE [15].....	102
2.16	O CAPIRA VIOLEIRO [16].....	105
2.17	JARDINEIRO [17]	108
2.18	MÁ NOTÍCIA [18].....	111
2.19	DESOLADA [19]	114
2.20	ESQUECIMENTO [20].....	118
2.21	ZULEIKA [21]	122
2.22	ESTUDO DE NU [22].....	128
2.23	SEM TÍTULO [23].....	133

2.24	SEM TÍTULO [24]	136
2.25	SEM TÍTULO [25]	138
2.26	MULHER NO BOSQUE [26]	141
2.27	CHIQUINHO [27]	144
2.28	O PENSATIVO [28]	148
2.29	SÃO PEDRO [29]	151
2.30	DALILA [30]	154
2.31	[SEM TÍTULO] [31]	159
2.32	[SEM TÍTULO] [32]	161
2.33	[SEM TÍTULO] [33]	163
2.34	LARANJAS [34]	165
2.35	[SEM TÍTULO] [35]	167
2.36	FLORES [36]	169
2.37	FLORES [37]	173
2.38	[SEM TÍTULO] [38]	176
2.39	[SEM TÍTULO] [39]	181
2.40	JARDIM ABANDONADO [40]	185
2.41	[SEM TÍTULO] [41]	189
2.42	[SEM TÍTULO] [42]	190
2.43	[SEM TÍTULO] [43]	191
2.44	[SEM TÍTULO] [44]	192
2.45	[SEM TÍTULO] [45]	193
2.46	[SEM TÍTULO] [46]	195
2.47	MARIA DA GLÓRIA COSTA [47]	196
2.48	MARIA [48]	198
2.49	JARDINEIRO [49]	204
2.50	LUIZINHA [50]	208
2.51	[SEM TÍTULO] [51]	212
2.52	PENSATIVA [52]	216
2.53	ESPANHOLA* [53]	219
2.54	PADRE JOÃO EMÍLIO [54]	224
2.55	[SEM TÍTULO] [55]	226
2.56	[SEM TÍTULO] [56]	230
2.57	[SEM TÍTULO] [57]	235

2.58	[SEM TÍTULO] [58]	238
2.59	[SEM TÍTULO] [59]	242
2.60	[SEM TÍTULO] [60]	245
2.61	[SEM TÍTULO] [61]	248
2.62	[SEM TÍTULO] [62]	252
2.63	[SEM TÍTULO] [63]	255
2.64	[SEM TÍTULO] [64]	258
2.65	[SEM TÍTULO] [65]	261
2.66	[SEM TÍTULO] [66]	264
	REFERÊNCIAS	267

VOLUME II

1	INTRODUÇÃO: OU POR QUE MARIA PARDOS?	280
2	MARIA PARDOS (1866/1867 – 1928)	288
2.1	PERCURSOS ARTÍSTICOS DE MARIA PARDOS: DE BAILARINA A PINTORA	289
3	MARIA PARDOS E AS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS-ARTES (1913-1918)	306
3.1	MARIA PARDOS NA XX EGBA (1913)	309
3.2	MARIA PARDOS NA XXI EGBA (1914).....	313
3.3	MARIA PARDOS NA XXII EGBA (1915)	314
3.4	MARIA PARDOS NA XXIII EGBA (1916).....	319
3.5	MARIA PARDOS NA XXIV EGBA (1917).....	322
3.6	MARIA PARDOS NA XXV EGBA (1918)	332
4	MARIA PARDOS NA GALERIA JORGE E EM OUTROS ESPAÇOS EXPOSITIVOS	342
5	HOMENAGENS PÓSTUMAS DE ALFREDO FERREIRA LAGE A MARIA PARDOS	354
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	365
	REFERÊNCIAS	368
	APÊNDICE A – Linha de tempo das pinturas expostas	381
	APÊNDICE B – Cronologia	387
	APÊNDICE C – Homenagens póstumas	392

APÊNDICE D – Fortuna Crítica sobre Maria Pardos nos periódicos	395
ANEXO A – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXII EGBA. MNBA.....	422
ANEXO B – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXV EGBA. MNBA	423
ANEXO C – Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge.....	424

1 INTRODUÇÃO: A ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS DO CATÁLOGO

Este catálogo reúne pinturas de autoria da Maria Pardos. Não será exagero afirmar que o caminho dessa artista foi permeado por muitos dos conflitos existentes nas artes plásticas brasileiras, no que se refere à produção das mulheres. Sua trajetória foi marcada por empecilhos que, no período, eram comuns às artistas brasileiras: as dificuldades técnicas do *métier*, os poucos espaços de preparação e a busca pelo reconhecimento de seu trabalho. Esta última questão, aliás, ainda faz parte da vida de muitas artistas atualmente.

Uma das consequências desse cenário é a atual dificuldade, em vários níveis, de realizar pesquisas sobre essas artistas e sua produção. Cabe destacar, portanto, que este trabalho não se esgota aqui. Oferecemos, neste catálogo, a reunião de 66 obras de autoria de Maria Pardos, sendo apenas uma delas classificada como atribuída à artista (em estudo): o *Retrato do Pe. João Emílio* [54]. Apresentamos cada pintura por meio de fichas, objetivando informar o máximo de dados localizados durante a pesquisa. Trabalhos como este, contudo, necessitam, em geral, de equipes interdisciplinares, fator que poderia aprimorar sua abrangência e seu nível de detalhamento.

Neste trabalho, as obras foram organizadas pela sua localização ou pela falta dela. Portanto, são 46 pinturas pertencentes ao MMP, sete obras localizadas fora deste acervo, uma sem comprovação de autoria (em estudo), e outras doze visualizadas em periódicos, mas não localizadas até o presente momento. Devido à falta de datação da maioria das pinturas de Maria Pardos, a organização do catálogo não obedece a uma ordem cronológica de criação das obras.

Assim, decidimos separar as pinturas pertencentes ao acervo do MMP em gêneros da pintura. Em seguida, reunimos outras obras de Maria Pardos àquelas que não pertencem à coleção do MMP, independente de seu gênero. Para trabalhar cada ficha, houve a necessidade de estabelecer uma ordem, um número. As obras enquadradas em gêneros da pintura são divididas da seguinte forma: **Retratos e seus subgêneros** [1 a 11]; **Cenas de Gênero** [12 a 19]; **Nus** [20 a 28]; **Pintura Histórica** [29 a 32]; **Naturezas-mortas** [33 a 39]; **Paisagem** [40] e **Aquarelas** [41 a 46]. As outras 20 pinturas foram reunidas em um único bloco, denominado **Outras Pinturas** [47 a 66].

Como já mencionamos anteriormente, as vinte obras desta última seção, **Outras Pinturas**, possuem em comum o fato de não pertencerem ao acervo do MMP. Dentro deste grupo, percebemos a necessidade de uma subdivisão em três partes. A primeira consta de sete obras “Localizadas fora do acervo do MMP” [47 a 53]; a segunda contém uma pintura

“Atribuída” a Maria Pardos [54] (falta estudo para comprovar); e a terceira parte integra doze obras da artista que ainda não foram localizadas [55 a 66].

Com relação aos títulos das obras (Quadro 1), serão apresentados em letras maiúsculas e itálico, antes do número atribuído à pintura que será apresentado entre colchetes em negrito, e correspondendo a algumas variantes. Apresentaremos apenas um título: damos a preferência àquele registrado em documentos mais antigos, como os títulos atribuídos pela artista e registrados nos catálogos das EGBA e da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. Em segundo lugar, os títulos atribuídos pela documentação museológica do MMP.

Apresentamos a denominação “Sem título” (nas fichas: sem itálico e entre colchetes) para as pinturas que esta pesquisa não encontrou o título original, o qual também não consta na documentação museológica do MMP. Por fim, os títulos em itálico acompanhados de asteriscos são aqueles atribuídos pelo mercado de arte ou por alguma exposição recente – como no caso do quadro *Espanhola* [53]. As incongruências observadas e hipóteses levantadas com relação aos títulos originais das pinturas serão apresentadas apenas nos comentários.

Segue, abaixo, o quadro contendo a lista das obras, conforme organizadas nas fichas para este catálogo:

Quadro 1 – Ordem das obras no catálogo

Nº	TÍTULO	TOMBO
RETRATOS		
1.	<i>Autorretrato</i>	82.21.184
2.	<i>Alfredo Ferreira Lage</i>	82.21.262
3.	<i>Alfredo Ferreira Lage</i>	82.21.324
4.	<i>Pilar</i>	82.21.230
SUBGÊNEROS DO RETRATO		
RETRATOS (TIPOS SOCIAIS)		
5.	Sem título	82.21.122
6.	<i>Saloia</i>	82.21.183
7.	<i>Mouro</i>	82.21.150
8.	Sem título	82.21.261
9.	<i>Velho mendigo</i>	82.21.156
RETRATOS (TRABALHO)		
10.	<i>Capataz</i>	82.21.152
11.	<i>Jornaleiro</i>	82.21.254
CENAS DE GÊNERO		
12.	<i>Sem pão</i>	82.21.246
13.	<i>Conciliadora</i>	82.21.210
14.	<i>Primeira separação</i>	82.21.157
15.	<i>Serenidade</i>	82.21.192
16.	<i>O caipira violeiro</i>	82.21.240
17.	<i>Jardineiro</i>	82.21.212
18.	<i>Má Notícia</i>	82.21.259
19.	<i>Desolada</i>	82.21.227

NU FEMININO		
20.	<i>Esquecimento</i>	82.21.163
21.	<i>Zuleika</i>	82.21.302
22.	<i>Estudo de Nu</i>	82.21.215
23.	Estudo para <i>Estudo de Nu</i>	82.21.415
24.	Sem título	82.21.439
25.	Sem título	82.21.447
26.	<i>Mulher no bosque</i>	82.21.294
NU MASCULINO		
27.	<i>Chiquinho</i>	82.21.162
28.	<i>O Pensativo</i>	82.21.242
PINTURA HISTÓRICA - CENA BÍBLICA		
29.	<i>São Pedro</i>	82.21.263
30.	<i>Dalila</i>	82.21.328
31.	Sem título	82.21.448
32.	Sem título	82.21.449
NATUREZA-MORTA		
33.	Sem título	82.21.239
34.	<i>Laranjas</i>	82.21.272
35.	Sem título	82.21.588
36.	<i>Flores</i>	82.21.241
37.	<i>Flores</i>	82.21.273
38.	Sem título	82.21.274
39.	Sem título	82.21.282
PAISAGEM		
40.	<i>Jardim abandonado</i>	82.21.127
AQUARELAS		
41.	Sem título	98.21.617
42.	Sem título	98.21.618
43.	Sem título	98.21.619
44.	Sem título	98.21.620
45.	Sem título	98.21.621
46.	Sem título	98.21.622
OUTRAS PINTURAS		
LOCALIZADAS FORA DO ACERVO DO MMP		
Nº.	TÍTULO OU DESCRIÇÃO	LOCALIZAÇÃO
47.	<i>Maria da Glória Costa</i>	LÚCIA COSTA
48.	<i>Maria</i>	MARCELO LAGE
49.	<i>Jardineiro</i>	MARCELO LAGE
50.	<i>Luizinha</i>	SÔNIA GARCIA
51.	Sem título	SÔNIA GARCIA
52.	<i>Pensativa</i>	ADRIANA CAILLE
53.	<i>Espanhola*</i>	VALÉRIA FASOLATO
ATRIBUIDA A MARIA PARDOS		
54.	<i>Padre João Emílio</i>	ASILO J. EMÍLIO
LOCALIZAÇÃO DESCONHECIDA		
Nº	Nos casos possíveis uma breve descrição da pintura e, entre parênteses, hipótese de título seguida de interrogação.	
55.	Sem título	
56.	Sem título	
57.	Sem título	
58.	Sem título	
59.	Sem título	
60.	Sem título	
61.	Sem título	
62.	Sem título	
63.	Sem título	
64.	Sem título	

65.	Sem título
66.	Sem título

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

A divisão de uma produção em gêneros da pintura não é simples, sendo passível de duplicidades. Isso porque uma mesma obra pode se enquadrar em duas ou mais categorias. Na produção de Maria Pardos, por exemplo, temos a pintura intitulada *O Pensativo* [28], a qual pode ser classificada em três categorias: **Cena de Gênero** (devido ao título com carga narrativa), **Nu** (devido ao subgênero do seminu da cintura para cima) e **Retrato** (pelo enquadramento de busto e perfil). Desta forma, algumas escolhas foram feitas, sendo elas elucidadas a seguir.

Ao olharmos a produção pictórica da artista no MMP, observamos muitos retratos. Contudo, apenas quatro deles se adéquam às premissas deste gênero da pintura. É o caso do *Autorretrato* [1] da artista, das duas pinturas retratando seu companheiro *Alfredo Ferreira Lage* [2 e 3], e do retrato de *Pilar* [4], sua irmã.

Conhecemos a necessidade da prática da representação da figura humana, o que inclui treinos de retratos em poses (perfil, frontal, $\frac{3}{4}$, costas) e expressões diversas. Para expor estes exercícios Maria Pardos talvez tenha situado-os em outro gênero da pintura por meio de títulos. Consideremos alguns elementos necessários como a indumentária, um acessório, o trabalho com a posição das mãos para conferir expressão e direcionar para a possível narrativa do título. São retratos que, com adequações, passam a apresentar tipos sociais.

Nesta perspectiva, elencamos sete obras como subgênero do **Retrato**, ficando assim organizadas: retratos como tipos sociais (*Sem título* [5], *Saloia* [6], *Mouro* [7], [Sem título] [8] e *Velho Mendigo* [9]); retratos de trabalhadores (*Capataz* [10] e *Jornaleiro* [11]).

Poderíamos enquadrar nesta lista, a do subgênero do retrato, três pinturas como *São Pedro* [29], *Má notícia* [18] e *Desolada* [19]. Em *São Pedro* [29], os elementos como a auréola na cabeça do homem e a chave em sua mão esquerda transportam o retrato para o subgênero da pintura histórica: a representação religiosa do santo católico. De modo semelhante, *Má notícia* [18] e *Desolada* [19] também se enquadrariam visualmente no gênero **Retrato**. Entretanto, os títulos escolhidos pela artista impregnam essas obras de narrativas cotidianas e sentimentais, como o infortúnio e o luto. Esta noção as aproxima mais das **Cenas de Gênero**, o que nos permite assim classificá-las.

Na divisão do **Nu**, igualmente, sobrevém a possibilidade de duplicidade de classificação em duas obras. São elas *Dalila* [30] (Nu/Subgênero da Pintura histórica – cena bíblica) e *Chiquinho* [27] (Nu/ Cena de Gênero). Maria Pardos não se destacou na temática de

pinturas históricas, porém é possível incluir neste subgênero duas obras da artista. Estas apresentam personagens bíblicos: *São Pedro* [29] e *Dalila* [30]. Sobre a primeira pintura, encontramos registros de sua exposição na Galeria de Belas Artes do MMP, na ocasião da sua inauguração, em 1922. Já *Dalila* [30] foi uma obra elaborada para disputar um prêmio na XXIV Exposição Geral de Belas Artes (EGBA), no *Salon* de 1917.¹ Essa representação, aparentemente uma *femme fatale*, dialoga com a pintura do nu nacional e internacional.²

A obra *Chiquinho* [27], por sua vez, nos interessa mais como **Nu** do que como **Cena de Gênero**. Ao que nos parece, trata-se de uma estratégia de negociação do nu masculino usada pela artista. Haja vista ser um garoto lendo uma revista infantil e ser anterior à pintura *Dalila* [30]. *Chiquinho* [27] denota crescimento profissional da artista, não se preocupando mais com “pudores”.

Os registros fotográficos sobre a Exposição Pardos e Veiga, realizada na Galeria Jorge, em 1916, contribuem para a visualização de parte das obras. Assim, usamos as imagens presentes nas publicações periódicas *Revista da Semana* (Figura 4), *Revista Selecta* (Figura 2 e 3) e *O Malho* (Figura 5), combinadas com a foto de inauguração do evento (Figura 1), pertencente ao MMP. A *Revista da Semana*, em especial, publicou uma página com várias fotografias da parede onde estiveram as obras de Maria Pardos, além de outra com as de Regina Veiga. Apresentamos a seguir as imagens que forneceram a visualidade da Exposição Pardos e Veiga.

¹ No volume II deste trabalho, abordamos sobre a importância da obra para a trajetória da pintora (2.2.5 Maria Pardos na XXIV EGBA (1917))

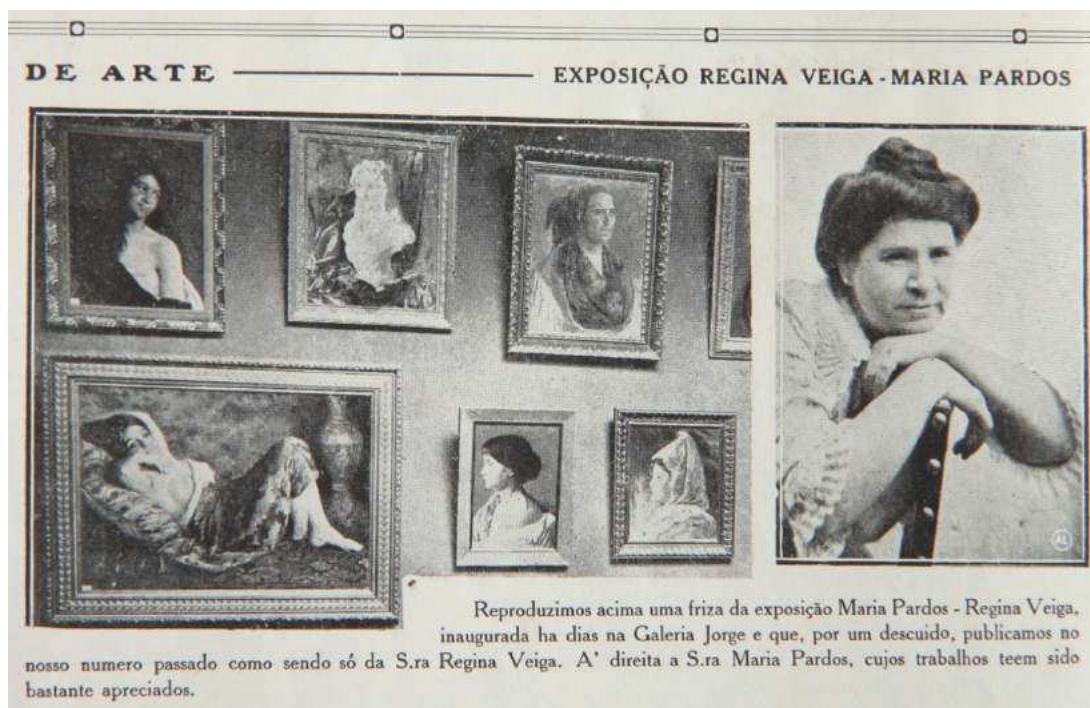
² Apontamos ainda o interessante trabalho de Maria Pardos com o nu, sobretudo na composição de *Dalila* [30]. Sem tantas chaves de leitura para a elaboração de uma composição de Pintura Histórica, a obra pode ser comparada aos seus outros trabalhos com nu.

Figura 1 – Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos
(Galeria Jorge, 13 out. 1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 2 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: EXPOSIÇÃO..., 1916b, p. 27.

Figura 3 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

Figura 4 – Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Figura 5 – Imagem veiculada por *O Malho* (1916)

O MALHO

NOTAS DE ARTE



D. Maria Pardos



D. Regina Veiga



Um aspecto da exposição de pinturas e desenhos, trabalhos das distinctas artistas Regina Veiga e Maria Pardos, discipulas do professor Rodolpho Amoroso—exposição que tem atrahido á Galeria Jorge o nosso mundo artistico e a fina flor da nossa sociedade. Ha quadros, realmente, que pelo desenho e pelo colorido, honram muito as aptidões artisticas das suas distinctas patricias, cujos retratos encimam este aspecto da linda exposição.

E a lua? A lua é o... verbo *cear*, na primeira pessoa do indicativo presente... é expressão... é astro; e, como tal, canta *hinno* de luz, passando no silencio cheiroso dos claustros. Mas não canta só hymnos: tambem canta canções de exito, qualificativo este que até perde a sua pronuncia esdruxula, para ser agradável ao *bendito*...

Emfim, uma perfeita conflagração européa em que o leitor faz o papel de grego...

Vivaldino Silveira (Rio Capinzal) — Lemos com attenção a sua carta e ficamos scientes das barbaridades que se praticam e da falta de garantias na zona do ex-Contestado. Acreditamos, porém, que com o accordo agora celebrado será restabelecida a normalidade naquella zona.

E se o não fôr, ahí está o amigo para nol-o denunciar. Mas deverá fazel-o em correspondencia de menores dimensões e em calligraphia que possa ser completamente entendida, afim de podermos dar publicidade.

Luiza de C. O. (Bello Horizonte) — Não tem razão de ser a sua descompostura ao E. S., que, aliás, não tem nada de "barbudo". Se era elle o autor dos "pensamentos" assignados com o pseudonymo "Violeta do Prado", devia ter-nos avisado ha mais tempo e não agora, que o Sr. E. S. abandonou a "escrevinhação" para dedicar-se ao commercio.

— Tarde p'aste! — é o caso; e quanto ao que nos diz que *elle* conseguia do bello sexo com a collaboração poetastrica, pensanteira e contadora de historias,

melhor para elle e para quem mais aproveitou...

Bellorophante (S. Paulo) — Não nos faltava mais nada!

Acha então que devemos incommodar o redactor do *Zumarrine* para dizermos que o Omsosereg, redactor da "Secção Alegre d'O Prêgo, furtou d'O Malho, n. 736 o telegramma de Berlim, que estam-pou nas suas "garts lemongs"?

Qual! Temos procuração para esfregar o focinho d'esses "gatos" roedores naquella que cynicamente fazem, á vista de todo mundo...

Feliciano (?) — A ideia serve: o desenho é que não presta.

Fulano dos Anzóes (Murialte) — Sabemos que para o concurso annual ha uma providencia que breve será annunciada. Quanto aos anteriores a esse, têm de it assim mesmo com essa falha que o amigo nota. Para o anno tudo se fará muito direitinho!

Adalberto Freitas (São Paulo) — Mais um sonho! Emfim, como esta vida é um sonhar constante para certa gente...

Mas, vamos ver o que você sonhou:

"Bella noite; noite de luar...
Passo em tua porta: — silencio!...
Paro; ouvindo attento a escutar.
Quando, latindo, apparece "Fidencio"..."

Abençoado "Fidencio"? Qual! O latido do "mimoso fiel" faz chegar á porta a namorada, no 2º quarteto, a qual recebe um anel e um beijo na mão...

Nisso, diz "seu" Freitas:

"De repente, sinto o corpo em dôres...
Lá fóra, o cachorro acorrentado,
A tormenta as ideias de amôres."

Perceberam? O "Fidencio" foi acorrentado e o poeta entrou em lenha? Qual! Tudo sonho... infelizmente; e, como diz o terceto final, "sonho do meu passado"...

De sorte que, sendo necessaria uma sóva presente, aqui fica esta no lombo de "seu" Freitas, para deixar em paz as musas e ir sonhar... no inferno!

Onibla (Aquidana) — Puxa, "seu" camarada, que você está "bravo" com o tal diffamador.

Lamenta não ser *Athleta* (é com A grande...) para estagnar o typo; e como o não pôde fazer, quer que *O Malho* franqueie suas columnas ao desabafo...
Che'rava-te!

Ainda se houvesse correção de lingua-gem... Mas imagine-se que entre outras picardias ao vernaculo ha um *germine* em vez de *germe* — o que nos põe á vontade para, contra tanta indignação, receber-

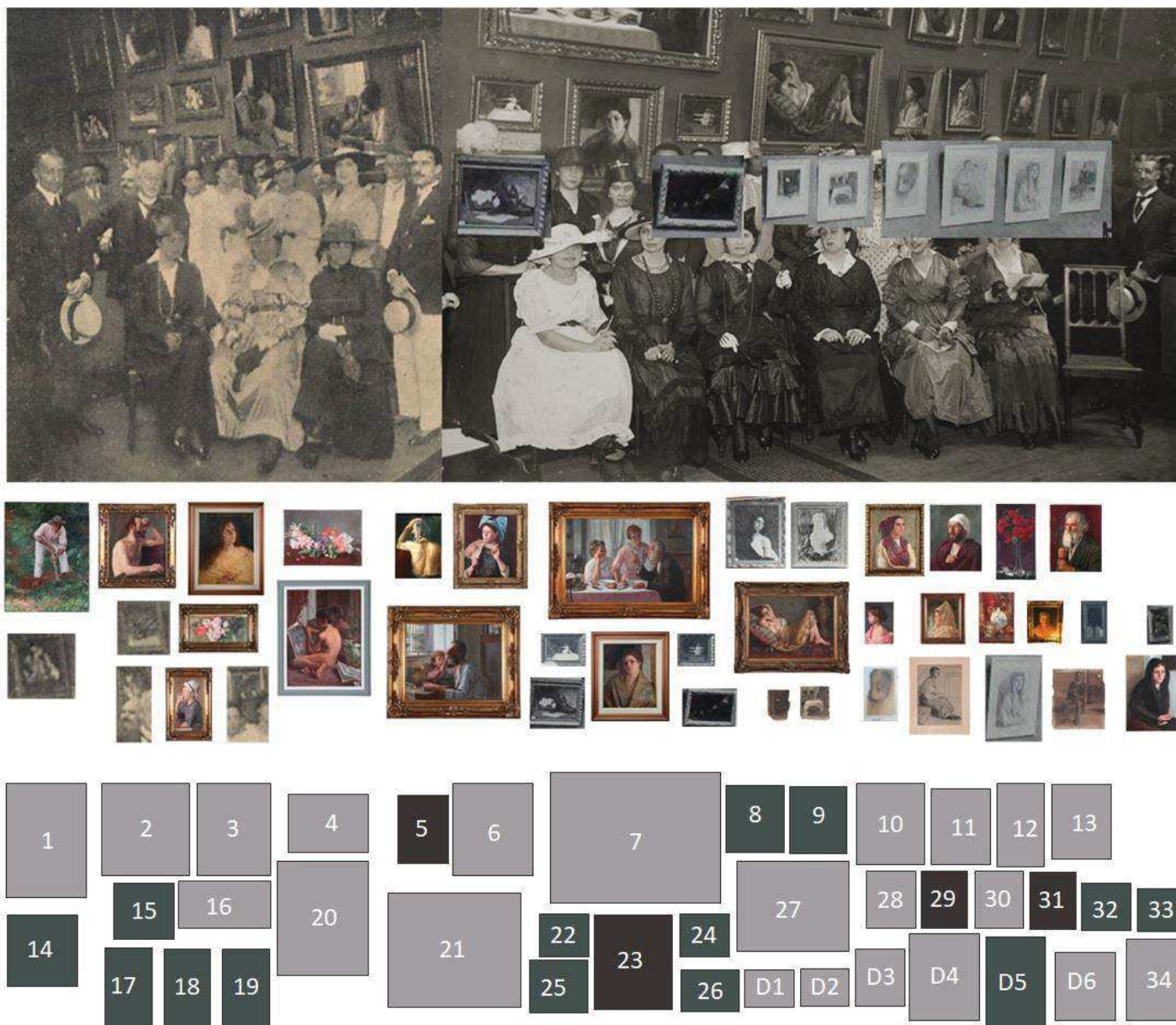
PREÇO FIXO
DROGAS E PRODUCTOS PHARMACEUTICOS
DE
LEGITIMIDADE GARANTIDA
RUA 11 DE MARÇO, 14, 16, 18 RUA VISÃO DO RIO BRANCO, 31
LABORATORIO
RUA DO SENADO, 40
GRANADO & C^{IA}

O cruzamento das fontes apresentadas proporcionou a visualidade de parte da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge – ainda que algumas obras não pudessem ser vistas em sua totalidade. Por meio de fontes escritas, sabemos que a artista levou 54 obras (45 pinturas e 9 desenhos) para a exposição em questão. Porém, visualizamos, por meio das imagens, 34 pinturas e 6 desenhos, totalizando somente 40 trabalhos.

Apresentamos, a seguir, um estudo com base na fusão, em uma única imagem, as cinco fontes visuais citadas anteriormente (Figura 6 e Quadro 2). Esse exercício nos auxiliou a visualizar parte do cenário, pelo menos no que diz respeito ao grupo de trabalhos apresentados por Maria Pardos. Realizamos a correspondência das imagens e estabelecemos um mapa visual para identificar as pinturas. Para cada uma delas, estabelecemos um número.³ De modo semelhante, enumeramos cada um dos seis desenhos da artista, estes precedidos pela letra D (D1, D2, D3, D4, D5 e D6). Abaixo da imagem, segue um quadro com a indicação do título de cada pintura, acompanhado do respectivo número criado para a obra no catálogo. As pinturas indicadas em cinza claro pertencem ao acervo do MMP, enquanto as em cinza escuro localizamos em coleções particulares. As obras em verde, por sua vez, são aquelas não localizadas.

³ Ressaltamos que a numeração das pinturas estabelecida neste mapa visual não corresponde ao número das mesmas nas fichas que compõem o presente catálogo.

Figura 6 – Cruzamento das fontes visuais referentes à Exposição Pardos e Veiga



Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Quadro 2 – Indicação das obras com seus respectivos títulos e números estabelecidos para este catálogo

Nº	Título e número da ficha no catálogo	Nº	Título e número da ficha no catálogo ou nº de tombo
1	<i>Jardineiro</i> [17]	21	<i>Sem pão</i> [12]
2	<i>O Pensativo</i> [28]	22	Sem título [58]
3	<i>Luizinha</i> [50]	23	Sem título [51]
4	<i>Flores</i> [37]	24	Sem título [59]
5	<i>Jardineiro</i> [49]	25	Sem título [60]
6	<i>Pilar</i> [04]	26	Sem título [61]
7	<i>Conciliadora</i> [13]	27	<i>Esquecimento</i> [20]
8	Sem título [55]	28	Sem título [05]
9	Sem título [56]	29	<i>Espanhola*</i> [53]
10	<i>Saloia</i> [06]	30	Sem título [39]
11	<i>Mouro</i> [07]	31	<i>Maria (Avozinha?)</i> [48]
12	<i>Conciliadora</i> [13]	32	Sem título [57]
13	Sem título [55]	33	Sem título [62]
14	Sem título [64]	34	<i>Desolada</i> [19]
15	Sem título [63]	D1	Sem título (02.8.383)
16	<i>Flores</i> [36]	D2	Sem título (02.8.386)
17	Sem título [65]	D3	Sem título (02.8.552)
18	<i>Jornaleiro</i> [11]	D4	Sem título (02.8.551)
19	Sem título [66]	D5	Localização desconhecida
20	<i>Chiquinho</i> [27]	D6	Sem título (02.8.436)

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

1.1 ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS

Separadas por gêneros ou não, o registro de cada pintura, com exceção das aquarelas, faz-se a partir do número de ordem, seguido dos seguintes elementos:

- I. Título (quando não, apenas [Sem título]) seguido do número estabelecido para a pintura, para este catálogo, entre colchetes;
- II. Reprodução fotográfica da pintura;
- III. Legenda da imagem: a) SOBRENOME (em caixa alta), nome da artista; b) título da obra (quando não, apenas [Sem título]); c) data da obra (quando precedida de ca. (cerca) estimou-se um ano aproximado); d) técnica e suporte; e) dimensões em centímetros sem moldura (altura x largura); e) Coleção a qual pertence atualmente (no caso das pinturas pertencentes ao MMP, segue o número de tombo); f) Sigla referente à localização das inscrições na pintura;

- IV. Imagem em escala da dimensão da pintura em relação à figura humana⁴;
- V. À direita da página, no canto superior, há um símbolo em formato de quadro, que identifica a pintura em cinco variáveis;⁵
- VI. Uma breve descrição da imagem;
- VII. Histórico;
- VIII. Fortuna Crítica e Bibliografia e/ou Comentários.

Percebemos, até o presente momento, que as seis aquarelas não foram expostas. Desta forma, suas fichas são apresentadas de forma diferenciada, sem os itens VI e VII, respectivamente, Histórico e Fortuna Crítica e Bibliografia e/ou Comentários.

Não mantivemos o mesmo padrão de trabalho em todas as obras do último bloco do catálogo, denominado **Outras Pinturas**. Esbarramos no problema de escassez de informações sobre essas obras. As únicas imagens encontradas de algumas delas são reproduções feitas por publicações contemporâneas a Maria Pardos. Essas, em alguns casos, são impossíveis de serem descritas devido à falta de nitidez dessas imagens.

Ainda com relação às fichas da seção **Outras Pinturas**, dispomos de poucas informações técnicas sobre as obras. Porém, mensuramos dados como a data de execução aproximada e as dimensões dessas pinturas. Esta apresentação preliminar pretendeu fornecer pistas para a localização futura dessas obras. Apontamos também a contribuição que esse grupo de obras apresenta: o levantamento da hipótese de comercialização ou doação da produção da pintora no período. Essa possibilidade nos leva à conclusão de que essas obras, supostamente, façam parte de coleções particulares hoje em dia. Não devemos deixar de considerar ainda a probabilidade de deterioração, devido ao tempo, dessas pinturas ainda não localizadas.

1.2 SÍMBOLO DE DIFERENCIAÇÃO DAS PINTURAS

O símbolo é formado por um pequeno quadro de cinco colunas: autoria, título, imagem, data e coleção (Quadro 3). As quatro linhas do quadro, por sua vez, informam a situação da pesquisa referente àquela obra. O objetivo do quadro é a visualização rápida das informações acerca do processo de catalogação. Esta tabela foi criada por Mírian Seraphim

⁴ A altura da figura humana é de 170 cm.

⁵ O símbolo de identificação das pinturas é explicado detalhadamente a seguir, no tópico 1.2.

(2010) em sua tese de doutorado e, para utilizá-la na presente pesquisa, fizemos apenas duas pequenas adaptações.⁶

Quadro 3 – Símbolo de diferenciação das pinturas

	AUTORIA	TÍTULO	IMAGEM	DATA	COLEÇÃO
A	Comprovada	Documentado	Pessoalmente	Inscrita	Pública
B	Aprovada	Registrado	Por terceiros	Documentada	Particular
C	Em estudo	Em estudo	Reprodução	Aproximada	Sigilosa
D	Não aprovada	Não oficial	Cedidas	Incerta	Localização desconhecida.

Fonte: Elaborado pela autora, com base no modelo de Mirian Seraphim (2010).

A coluna da **Autoria** indicará se esta pode ser considerada:

A. **Comprovada**, quando atestar um ou mais dos seguintes quesitos:

- Assinada pela artista;
- Registrada oficialmente em coleção pública;
- Registro em fotografias e reproduções em jornais e revistas do período em que expôs as obras;
- Carimbos, no verso das pinturas, da exposição na Galeria Jorge (1916).

B. **Aprovada**, ao aparecer indícios visuais, como objetos que podem ser visualizados em obras comprovadas. Também se encontram nessa categoria pinturas com evidências de traço, fatura, tema, colorido e/ou com inscrições da artista presentes na obra. O pertencimento às famílias Pardos, Lage ou Costa podem, igualmente, indicar aprovação da autoria;

C. **Em estudo**, no caso da pintura não se encaixar nos quesitos acima, nem evidenciar informações suficientes para se descartar sua autenticidade;

D. **Não aprovada**, quando, ainda que em alguma ocasião ou por algum motivo a pintura tenha sido atribuída à Maria Pardos, mas não existam documentos ou características da obra suficientes para sustentar essa hipótese.

A segunda coluna indicará se o **Título** está:

⁶ Foram realizadas mudanças nas seguintes colunas: TÍTULO, na letra C, substituímos “site do pintor” por “em estudo”; IMAGEM, na letra D, o termo “internet” por “cedidas”; COLEÇÃO, o termo “Não localizada” na letra D, por “sigilosa” e, na letra D, o termo “extraviada” por “Localização desconhecida”.

- A. **Documentado** no registro mais antigo, como em catálogos da primeira exposição, documentos como fichas de inscrição ou se legenda da primeira reprodução em publicações mais antigas;
- B. **Registrado** oficialmente em coleção pública, caso não haja documento mais antigo, ao qual este dado se impõe, são aqueles títulos estabelecidos em documentação museológica do MMP.
- C. **Em estudo**, neste caso o termo “[Sem título]” será usado junto àquelas pinturas sobre as quais não encontramos nenhum documento ou registro;
- D. **Não oficial**, aqueles adotados pelo mercado de arte ou pelos colecionadores particulares, quando não corresponderem a nenhum quesito anterior – neste caso acompanhará um asterisco no final do título.

A terceira coluna indicará como a **Imagem** foi captada:

- A. **Pessoalmente**, quando captada pela autora da tese, a partir da obra original.
- B. **Por terceiros**, quando fotografada por profissional contratado.
- C. **Fotografada a partir de Reprodução** em publicação.
- D. Fotografada e **cedida** gentilmente a partir da obra original (apontamentos no final do texto: quem forneceu **a imagem**)

A quarta coluna indicará informações sobre a **Data**:

- A. **Inscrita** na pintura, tendo indicada a sua localização através da sigla:
- c.s.d. (canto superior direito);
 - c.s.e. (canto superior esquerdo);
 - c.i.d. (canto inferior direito);
 - c.i.e. (canto inferior esquerdo);

Neste quesito, cabe destacar que as siglas acima serão precedidas de outras duas, dependendo da aplicação:

- a.d. (assinada e datada);
 - a. (apenas assinada).
- B. **Documentada** com exatidão, indicando um único ano ou período curto.
- C. **Aproximada**, por diversos dados.
- D. **Incerta**, por falta de indícios de datação.

A quinta coluna indicará que a pintura pertence a uma **Coleção**:

- A. **Pública**, discriminada com número de tombo;
- B. **Particular localizada**, indicada pelo sobrenome do colecionador(a), cidade e Estado onde se encontra até o presente momento.
- C. **Particular sigilosa**, no caso do(a) colecionador(a) não autorizar a dispersão da informação.
- D. **Localização desconhecida**, quando a obra apareceu em registros fotográficos, mas não está localizada em coleção pública ou particular.

1.3 AS AQUARELAS NA PRODUÇÃO DE MARIA PARDOS

Há, no MMP, seis aquarelas da artista.⁷ Para classificá-las contamos com o auxílio de Maugy, que reconhece variações sobre o estilo de pintura floral e explorou profundamente cinco delas: Ilustração botânica; Pintura Botânica; Pintura de flores; O impressionismo; e Pintura abstrata. Ao analisar as especificidades abordadas pela autora, classificamos as aquarelas de Maria Pardos como Pintura Botânica. Segundo Maugy (2013, p. 12):

A pintura botânica é um pouco de ilustração botânica, e as imagens são botanicamente corretas, são feitas algumas escolhas artísticas, especialmente no campo da composição e o que inclui o *design*. É aqui que a licença artística começa a aparecer, mas a precisão e a fidelidade à natureza ainda são necessárias para esse tipo de trabalho.⁸

Notamos as aquarelas da artista mais soltas na sua fatura, comparadas à exatidão da Ilustração Botânica. Assim, elas consistem em pinturas mais aguadas e com menos rigor técnico. O minucioso trabalho de representação nos permite reconhecer as espécies de cada planta, mas, ainda assim, há uma liberdade de composição. Dessa forma, percebemos certas escolhas artísticas feitas por Maria Pardos.

Entre as seis pinturas, apenas uma possui inscrições, a lápis, feitas pela própria artista⁹. Trata-se de uma sequência numérica localizada no canto inferior direito da obra, a saber: 19; 3,700 e 22. É interessante refletir que, neste *métier*, artistas interessados com a permanência dos seus trabalhos e origem dos pigmentos observam os códigos nas embalagens destes e fazem registros, para prováveis retomadas daquela pintura. Sendo assim, levantamos a

⁷ As aquarelas correspondem às fichas de números 41 a 46 do catálogo.

⁸ “Botanical painting is a little than botanical illustration and, although the pictures are botanically correct, some artistic choices are made, especially in the Field of composition and what to include in the design. This is where artistic licence begins to appear, but accuracy and faithfulness to nature are still necessary for this type of work” (MAUGY, 2013, p. 12, tradução nossa).

⁹ Trata-se da obra apresentada na ficha de número 44. Confrontamos com registros gráficos da artista (cartas e inscrições nas EGBA), e os números foram todos compatíveis com a escrita de Maria Pardos.

hipótese de que tais anotações possuam significado, sendo, possivelmente, registros de números de pigmentos. Porém, isto não se repete nas outras aquarelas, impossibilitando continuarmos com este argumento.

Ao que parece, as obras não foram expostas. Talvez o interesse da artista pela Pintura Botânica se deu pela admiração à técnica¹⁰ e pelo estímulo de seu mestre, Rodolpho Amoêdo. Este, ressaltamos, foi reconhecido por seu trabalho com aquarelas (BOTELHO, 2015).¹¹ O comentário feito por José Antônio José, na *Gazeta de Notícias*, em 1916, mencionou a Exposição da Sociedade de Aquarelistas:

[...] ao lado de Bernardelli, e em toda a exposição fulgura o artista admirável que é Rodolpho Amoêdo. A par de um conhecimento técnico formidável, um conhecimento que o fez entrar em estudos de detalhes químicos, esse artista raramente deixa de ter a *griffe* do gênio. Em aquarelas, a série das suas obras primas de paisagem e de figura, já é grande. A exposição, com *A saída do baile*, aumenta essa série de obras de imenso valor (JOSÉ, 1916a, p. 2).

O autor do texto do periódico supracitado ainda indicou a situação dessa técnica entre os artistas no Brasil daquela época:

A aquarela é um gênero pictural que requer uma série de qualidades – entre as quais a virtuosidade aérea da leveza expressiva. Os nossos artistas não tiveram e não têm o público capaz de compreender esse gênero. De modo que a aquarela fica sempre como um trabalho de satisfação própria e aparece em proporções mínimas nos certamens (JOSÉ, 1916a, p. 2).

Com a percepção de falta de público para a aquarela apreendida no período, levantamos a hipótese de que Maria Pardos experimentou a técnica, neste contexto, como um trabalho de satisfação pessoal. Não encontramos evidências de que suas aquarelas foram expostas. Neste sentido, foi impossível desenvolver o histórico e a fortuna crítica de cada pintura no catálogo.

Além disso, cabe destacar que o formato das fichas dessas aquarelas obedeceu a critérios distintos, de acordo com suas especificidades e com o fato de não terem sido expostas.

1.4 ESTUDO DAS ASSINATURAS NAS PINTURAS DE MARIA PARDOS

Maria Pardos assinou desenhos e pinturas. Nossa análise é relativa apenas às assinaturas das pinturas, entretanto, é importante dizer que, nos desenhos, as assinaturas

¹⁰ Maria Pardos, Alfredo Lage e Olegário Mariano adquiriram aquarelas na Exposição da Associação de aquarelistas, instalada no Liceu de Artes e Ofícios, em agosto de 1916. Veja em: NOTAS..., 1916, p. 1.

¹¹ No caderno de imagens da tese de Botelho é possível visualizar pinturas de aquarelas de Rodolpho Amoêdo.

variam mais – podem ser observadas até sete formas diferentes de fazê-lo. Duas delas são iguais às feitas nas pinturas, sendo apresentadas neste estudo. Importa ainda dizer que nem todos os desenhos são datados, mas em alguns é possível ver registros completos, com dia, mês e ano. Não tivemos acesso direto a todos os desenhos e, por isso, decidimos não os acrescentar neste estudo, reconhecendo a necessidade de uma análise mais profunda dessas obras.

Maria Pardos apresentou em suas pinturas, basicamente, duas formas diferentes de assinatura. Em uma delas, a artista fazia a abreviação do primeiro nome, Maria (M.), unindo-a a letra inicial de Pardos com três traços verticais, sendo o terceiro coincidente com traço inicial da letra “P”. Para o restante do sobrenome, usava letras cursivas (Figura 7). A segunda grafia consta também da abreviação da inicial do nome, com o sobrenome por extenso. Neste caso, contudo, todas as letras aparecem em caixa alta. As iniciais do nome da artista (M. P.) estão em versalete, ou seja, possuem o dobro do tamanho das demais letras (Figura 8).

Figura 7 – Assinatura 1

Fonte: Elaborado pela autora com base nas assinaturas presentes nas obras de Maria Pardos

Figura 8 – Assinatura 2

Fonte: Elaborado pela autora com base nas assinaturas presentes nas obras de Maria Pardos.

Ambas as grafias apresentam abaixo um traço longo e curvo, no formato de til, abrangendo toda a extensão da assinatura. No entanto o traço não aparece em uma pintura, na obra *Jornaleiro* [11]. Talvez até tenha feito, provavelmente a moldura escondeu.

Figura 9 – Detalhe da assinatura da obra *Jornaleiro (Garoto? Hugo?)*
[11]



Fonte: PARDOS, Maria. **Jornaleiro**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 66 x 35 cm. Coleção do MMP. Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

Sobre as cores empregadas no registro, percebermos que a artista se utilizava da paleta de cores da própria pintura, variando o local das inscrições. Desse modo, Maria Pardos criava contrastes, como no caso de *Jardim abandonado* [40] (Figura 9), ou harmonização, praticamente fundindo a assinatura à representação, a exemplo de *Capataz* [10].

Figura 10 – Detalhe da assinatura da obra *Jardim Abandonado* [40]



Fonte: PARDOS, Maria. **Jardim Abandonado**. [ca. 1915]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 62 x 51,5 cm. Coleção do MMP.

Figura 11 – Detalhe da assinatura da obra *Capataz* [10]

















Fonte: PARDOS, Maria. **Capataz**. [1914]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 62 x 48 cm. Coleção do MMP. Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

Maria Pardos não assinou e datou todas suas pinturas. Aliás, as datas inscritas consistem apenas no ano de produção e se localizam abaixo da assinatura. A única exceção a

isso é a pintura *Conciliadora* [13], na qual este registro foi feito do lado direito. Algumas das obras em que a artista fez o registro são assinadas e datadas e outras apenas assinadas. Não sabemos, ao certo, qual critério escolhido para assinar suas obras. Notamos que, salvo lacunas, a maioria das pinturas levadas às EGBA estava assinada, mas nem todas elas estavam datadas. Escolhemos analisar este certame devido à sua importância para a legitimação artística naquele contexto histórico.

Elaboramos um quadro (Quadro 4) para melhor visualização do comparativo. As obras precedidas por asterisco (*) são assinadas, e aquelas com o título sublinhado são as que têm também a data inscrita. Os quadros coloridos com o título da pintura em fonte branca referem-se às obras que não foram localizadas, mas foram expostas. Onde constam apenas os títulos, referimo-nos às obras que não foram assinadas.

Quadro 4 – Análise das assinaturas de Maria Pardos no contexto das EGBA

1913 XX EGBA	1914 XXI EGBA	1915 XXII EGBA	1916 XXIII EGBA	1917 XXIV EGBA	1918 XXV EGBA
ESTUDO	*SEM PÃO [12] 	*ESQUECIMENTO [20] 	*CONCILIADORA [13] 	*DALILA [30] 	*ZULEIKA [21] 
GAROTO	*JARDINEIRO [17] 	*CHIQUINHO [27] 	SERENIDADE [15]	*ESTUDO DE NU [22] 	*PRIMEIRA SEPARAÇÃO [14] 
PEQUENA ESTUDIOSA	*CAPATAZ [10] 	*LUIZINHA [50] 	PENSATIVA [52]		*AUTORRETRATO [01] 
	*ESPANHOLA	*JARDIM ABANDONADO [40] 	*SALOIA [06] 		
	ANIVERSÁRIO		CONVALESCENTE		
			A POESIA PREDILETA		
			FLORES		

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Interessante perceber que a assinatura com todas as letras maiúsculas foi a que se fixou nos dois últimos anos de participação da artista nas EGBA. Quanto à localização das assinaturas, ela pode ser observada em quatro cantos distintos das pinturas. Notamos, em sua produção, um caso que foge ao padrão: a assinatura da tela *Sem pão* [12]. Apesar de podermos dizer que se localiza no canto inferior esquerdo, observamos que o registro se funde com a composição, por ter sido feito no canto da mesa representada.

Figura 12 – A obra *Sem pão*, de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem Pão**. [ca. 1914]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 80 x 101 cm. Coleção do MMP.

Figura 13 – Detalhe da assinatura da obra *Sem pão* [12]



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem Pão**. [ca. 1914]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 80 x 101 cm. Coleção do MMP.

1.5 LEVANTAMENTO DA OBRA DE MARIA PARDOS

Realizar o levantamento completo da produção artística de Maria Pardos é tarefa complexa, a despeito de desconhecermos outra pintora brasileira do período que tenha reunido tantos trabalhos em um único acervo. São 46 pinturas e 217 desenhos totalizando 263 obras, todas pertencentes ao Museu Mariano Procópio (MMP). A artista colaborou com a constituição do MMP e doou grande parte de sua produção para o mesmo. Entretanto, a investigação em torno da circulação dos trabalhos de Pardos, no seu período de criação, evidenciou um número de obras superior ao que integra o acervo do MMP. Esse dado é especialmente relevante no que se refere às pinturas da artista.

A coleta de dados é imprecisa, nem todas as fontes apresentam informações completas. Além disso, o cruzamento entre fontes escritas e imagéticas, por vezes, mais levanta hipóteses do que responde dúvidas. Apesar da falta de exatidão de algumas fontes, é preciso considerá-las. Referimo-nos aos catálogos de exposição e periódicos, os quais, na maioria das vezes, não apresentam imagem das obras ou descrição detalhada das mesmas.

Adotamos, assim, alguns critérios para estimar o conjunto de obras produzidas por Maria Pardos, considerando:



- desenhos finalizados e expostos;
- traços preliminares de formas, mesmo que tenham sido usados ambos os lados do papel;
- cadernos de desenhos.





- pinturas finalizadas e expostas;
- *pochades* e
- aquarelas.

Os desenhos finalizados, somados àqueles com traços preliminares e com os feitos em cadernos, somam 218 trabalhos. Deste total, 217 fazem parte do acervo do MMP: 196 foram realizados em papéis avulsos. No MMP, há dois cadernos com 21 desenhos ao todo, sendo 11 no primeiro e 10 no segundo.

Nove desenhos dessa produção foram expostos, todos na Galeria Jorge, em 1916, por ocasião da Exposição Pardos e Veiga (Quadro 5). Visualizamos seis deles em uma fotografia na *Revista da Semana* e, dentre estes, apenas um não está no MMP (MULHERES..., 1916). Trata-se de um retrato de mulher semelhante à pintura *Desolada* [19], certamente *Estudo para o quadro Desolada*, título do desenho listado no catálogo (1916a). Os outros cinco visualizados fazem parte do acervo do MMP. Apresentamos os títulos dos nove desenhos expostos na Galeria Jorge, todos presentes no referido catálogo, e as relações entre eles e as imagens de fotografias dos originais e as reproduzidas na *Revista da Semana*. São apenas conjecturas, apresentamos no quadro a seguir.

Quadro 5 – Desenhos expostos na Galeria Jorge

Nº	Título no Catálogo	Imagem
1	<i>Cabeça de Velho</i>	
2	<i>Na antecâmara</i>	

3	<i>Mesa de jantar</i>	
4	<i>Costurando</i>	-
5	<i>Descanso</i>	
6	<i>Na varanda</i>	-
7	<i>Estudo para o quadro Desolada</i>	 <p data-bbox="759 1435 1410 1536">Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13. Destaque para as duas obras, desenho e pintura, no detalhe da fotografia.</p>
8	<i>Desempregada</i>	
9	<i>Estudo de nu</i>	-

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

Analisando algumas fontes, consideramos que a produção de pintura de Maria Pardos ultrapasse as 87 obras. Até onde se sabe, a presença de suas obras figurou em três espaços distintos: nas Exposições Gerais de Belas Artes (EGBA) (1913 a 1918), na Galeria Jorge (1916) e no Centro Artístico Juventas (1915 a 1917). Temos acesso aos catálogos das exposições citadas, com exceção do Centro Artístico Juventas, sobre o qual possuímos breves informes de periódicos.

Para a Galeria Jorge, a artista levou 54 trabalhos: 45 pinturas e 9 desenhos. Para as EGBA, por sua vez, ela levou 24 pinturas. No Centro Artístico Juventas não sabemos o número exato de obras de Maria Pardos apresentadas. É possível afirmar que ela participou desse evento por três anos consecutivos, de 1915 a 1917. Considerando que, em 1916, ela levou 5 obras¹² e, nos outros dois anos, tenha levado ao menos uma obra em cada um, estima-se uma soma de 7 pinturas. Interessante saber que a Exposição Pardos e Veiga e a VI Exposição do Centro Artístico Juventas aconteceram em período concomitante, no mês de outubro de 1916. Desta forma, as obras que estavam em um espaço não estavam no outro. Como exemplo, temos a pintura *Capataz* [10] presente na VI Exposição do Centro Artístico Juventas e ausente no Catálogo da Galeria Jorge.

Contudo, não é possível apenas considerar o número total de obras em cada uma das exposições e/ou coleções e somá-lo para chegar a um resultado quantitativo. Isso porque muitas obras levadas às EGBA foram também para a Galeria Jorge e para o Centro Artístico Juventas. Além disso, há obras no MMP que não foram expostas à época, além daquelas localizadas em coleção particular, sobre as quais desconhecemos o título original, dado pela artista. Fizemos cruzamentos entre as fontes e levantamos hipóteses relativas a estes títulos. Porém, são apenas hipóteses. Dessa forma, é muito provável que haja repetição da obra nas hipóteses do levantamento, ora tratada como imagem, ora tratada como título devido à ambiguidade e à fragilidade das fontes. Contudo, estas ainda representam ferramentas viáveis para a elaboração desta estimativa.

Portanto, segue, abaixo, o quadro (Quadro 6) que elaboramos com o levantamento possível das pinturas da artista, considerando os espaços em que elas foram expostas e a coleção a qual pertencem.

¹² O único trecho localizado, que esclarece a quantidade de obras levadas ao Centro Artístico Juventas, é o que se segue: “Maria Pardos, discípula de Amoêdo, que com Regina Veiga expõe também trabalhos seus, na Galeria Jorge, enviou no Salão dos Jovens cinco trabalhos, dos quais ressaltamos *Capataz*, *Estudo de nu* e *Espanhola*. Nos seus trabalhos há efeito, bom colorido, mas, na *Espanhola*, de profunda expressão sensual, ressalta um leve defeito no olho esquerdo, e falta de panejamento. Mas, isso é uma nuga, que só um olhar investigador consegue descobrir” (X e Y, 2016, p. 3).

Quadro 6 – Levantamento de pinturas de Maria Pardos com espaço de exposição e coleção a qual pertencem

	OBRA	Galeria Jorge	EGBA	Centro Artístico Juventas	Museu Mariano Procópio	Coleção particular
1	<i>Autorretrato</i> [01]		X		X	
2	<i>Alfredo Ferreira Lage</i> [02]				X	
3	<i>Alfredo Ferreira Lage</i> [03]				X	
4	<i>Pilar</i> [04]	X	X	X	X	
5	Sem título [05]	X			X	
6	<i>Saloia</i> [06]	X	X		X	
7	<i>Mouro</i> [07]	X			X	
8	Sem título [08]	X			X	
9	<i>Velho mendigo</i> [09]	X			X	
10	<i>Capataz</i> [10]		X	X	X	
11	<i>Jornaleiro</i> [11]	X			X	
12	<i>Sem pão</i> [12]	X	X		X	
13	<i>Conciliadora</i> [13]	X	X		X	
14	<i>Primeira separação</i> [14]		X		X	
15	<i>Serenidade</i> [15]	X	X		X	
16	<i>O caipira violeiro</i> [16]	X			X	
17	<i>Jardineiro</i> [17]	X	X		X	
18	<i>Má Notícia</i> [18]				X	
19	<i>Desolada</i> [19]	X			X	
20	<i>Esquecimento</i> [20]	X	X		X	
21	<i>Zuleika</i> [21]		X		X	
22	<i>Estudo de Nu</i> [22]		X		X	
23	Estudo para o quadro <i>Estudo de Nu</i> [23]				X	
24	Sem título [24]				X	
25	Sem título [25]				X	
26	<i>Mulher no bosque</i> [26]				X	
27	<i>Chiquinho</i> [27]	X	X		X	
28	<i>O Pensativo</i> [28]	X			X	
29	<i>São Pedro</i> [29]				X	
30	<i>Dalila</i> [30]		X		X	
31	Sem título [31]				X	
32	Sem título [32]				X	
33	Sem título [33]				X	
34	<i>Laranjas</i> [34]	X			X	
35	Sem título [35]	X			X	
36	<i>Flores</i> [36]	X	X		X	
37	<i>Flores</i> [37]	X			X	
38	Sem título [38]	X			X	
39	Sem título [39]	X			X	
40	<i>Jardim abandonado</i> [40]	X	X		X	
41	Sem título [41]				X	
42	Sem título [42]				X	
43	Sem título [43]				X	
44	Sem título [44]				X	
45	Sem título [45]				X	
46	Sem título [46]				X	
47	<i>Maria da Glória Costa</i> [47]					X
48	<i>Maria*</i> [48]	X				X
49	<i>Jardineiro*</i> [49]	X				X
50	<i>Luizinha</i> [50]	X	X			X

51	Sem título [51]	X				X
52	<i>Pensativa</i> [52]	X	X			X
53	<i>Espanhola*</i> [53]	X				X
54	<i>Padre João Emílio</i> [54]					X
55	Sem título [55]	X				X
56	Sem título [56]	X				X
57	Sem título [57]					
58	Sem título [58]	X				X
59	Sem título [59]	X				X
60	Sem título [60]	X				X
61	Sem título [61]	X				X
62	Sem título [62]					
63	Sem título [63]					
64	Sem título [64]					
65	Sem título [65]					
66	Sem título [66]					
67	<i>Estudo</i>		X			
68	<i>Garoto</i>		X			
69	<i>Pequena Estudiosa</i>	X	X			
70	<i>Aniversário</i>		X			
71	<i>Convalescente</i>	X	X			
72	<i>A poesia predileta</i>		X			
73	<i>Flores</i>	X				
74	<i>Contentamento</i>	X				
75	<i>Estudo de nu</i>	X				
76	<i>Hugo</i>	X				
77	<i>Unção</i>	X				
78	<i>Avozinha</i>	X				
79	<i>Rosa</i>	X				
80	<i>Abacaxi</i>	X				
81	<i>Solitude</i>	X				
82	<i>Curiosa</i>	X				
83	<i>Legumes</i>	X				
84	<i>Tomates</i>	X				
85	<i>Peras</i>	X				
86	<i>Maçãs</i>	X				
87	<i>Estudo</i>	X				

Fonte: Elaborado pela autora (2019).

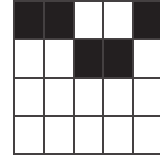
2 FICHAS DAS PINTURAS DE MARIA PARDOS

Ao estudarmos a vida de Maria Pardos, observamos que, apesar das transformações da sociedade ao longo do tempo ainda havia preconceito em relação à mulher voltadas para a profissão de artista. Neste contexto, uma das questões que levantamos é se a própria Maria Pardos se distinguia como pintora, afinal seu *Autorretrato* [01] não apresenta uma pintora ou intelectual, e, sim, uma mulher fina, da alta sociedade. Não localizamos registros como cartas ou diários em que pudéssemos ler sobre seus pensamentos ou suas impressões sobre a profissão ou seus projetos e aprendizado. O que temos são as obras, as quais apresentamos neste capítulo: ao todo 66 fichas capazes de contribuir para o conhecimento da produção da artista e de sua trajetória. Durante a pesquisa localizamos uma deliciosa imagem, uma fotografia da pintora, no exercício da pintura que apresentamos a seguir. É uma imagem muito significativa: Maria Pardos entre suas pinturas, segurando paleta e pincéis, passando verniz nos quadros para uma de suas exposições, provavelmente a de 1916 na Galeria Jorge, ou apenas posando para a fotografia. Apesar de esmaecida pelo tempo, ainda é possível visualizar as obras: *Sem pão* [12], *Capataz* [10], *Sem título* [38], *O pensativo* [28] e *Sem título* [39] entre outras molduras com pinturas de difícil identificação.

Figura 14 – Fotografia de Maria Pardos (1916)



Fonte: PARDOS, M. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 fotografia. Companhia Photográfica Brasileira, Rio de Janeiro. (Coleção particular de Adriana Ameriso Caille, Rosário, AR).

2.1 *AUTORRETRATO* [01]

Fonte: PARDOS, Maria. **Autorretrato**. [ca. 1918]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 55,5 x 46,5 cm. Coleção MMP (82.21.184). a.c.s.d.



Na pintura conhecida como *Autorretrato* observamos uma mulher branca de olhar penetrante, com chapéu e boá de plumas preto. Na orelha aparente, vemos um discreto brinco de pérola. A pose 3/4, calcada na tradição, permite ressaltar a luminosidade da pele. É nesta em que concentra-se a parte clara da tela, criando contraste devido às cores escuras usadas para as roupas, proporcionando expressividade dinamizadora. A tonalidade média do fundo suaviza este contraste. As pinceladas, nas cores verde e azul, rebatidas nos contornos do chapéu, delimitam a forma. Há um foco central no olhar da artista para o espectador, evidenciando o máximo de sua concentração. Este foco reflete bem o momento determinante de sua carreira como pintora no período de exposição da tela (XXV EGBA 1918). A obra apresenta uma mulher forte, longe das fragilidades relegadas ao sexo feminino na época. A imagem pode ser entendida como aquela que a artista gostaria que circulasse no meio artístico, sendo, por ela, inclusive, que podemos hoje conhecer e/ou apresentar Maria Pardos.

Histórico

- 1918 – XXV EGBA – Prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 (quinhentos mil réis).
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos no MMP. Data da inauguração: 18 de maio.
- 2015 – “Mulheres artistas: as Pioneiras (1880-1930)”, com curadoria de Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. Período: 13 de junho a 06 de setembro, na Exposição na PESP (SIMIONI, 2015).

Fortuna Crítica e Bibliografia

Na XXV EGBA, notou-se que, “O autorretrato, bom de fatura e de contorno mostra que ela sabe aproveitar das lições do seu mestre Rodolpho Amoedo. É um dos bons retratos da exposição” (NOTAS..., 1918, p. 14). O *Autorretrato*, segundo Bueno Amador, é “bem lançado” (AMADOR, 1918, p. 6).

É possível visualizar a pintura no contexto da XXV EGBA através da publicação feita pela *Revista Selecta*. Na parede, vemos as três pinturas levadas por Maria Pardos naquele ano:

Figura 15 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1918)



Fonte: O SALÃO..., 1918, pp. 18 e 20.

Na mesma publicação, há um parágrafo dedicado às mulheres, citando seus nomes e respectivas pinturas:

Vem em seguida os trabalhos de Sylvia Meyer que apresenta vos retratos; Odila M. Ferreira, Noemi Perez, **Maria Pardos, com três telas de grande efeito**; Maria L. Campos, Maria Eliza Frontin Werneck, M. Pureza Cardoso, Luciola Fleury, Irene França, com uma bela composição, *Natureza morta*, Iracema Dias, Ida Schalch, Fedora Monteiro, Esther Lins, Emilia Marchesini, Clara Welker, Beatriz de Camargo, com sete telas bem estudadas, Annita Malfatti, Albertina Jardim, Adelia Saladanha, e finalmente três nomes conhecidíssimos de três artistas de real merecimento Georgina de Albuquerque, Regina Veiga e Clotilde Gerardet (O SALÃO..., 1918, pp. 18 e 20, grifo nosso).

A obra dialoga com outras pinturas do gênero de mulheres artistas do mesmo período, como os Autorretratos de Beatriz Pompeo; e o de Angelina Agostini.¹³

Na ocasião da abertura do testamento da artista e distribuição do seu legado, houve um breve retrospecto de sua carreira. Nesse momento, reproduziram seu *Autorretrato* em seis periódicos distintos¹⁴. A *Revista da Semana* lembrou a crítica de Américo dos Santos no *Jornal do Commercio* ao seu *Autorretrato* como “o melhor do Salão daquele ano”.

Em 1931, durante a inauguração de novas salas no MMP, o periódico mencionado anteriormente descreve a sala Maria Pardos e comenta sobre a obra:

O seu belo autorretrato, que tanto sucesso obteve no ‘*Salon*’ de 1918, achase colocado no cavalete, no qual costumava aquela pintora trabalhar. A sala Maria Pardos é uma das mais interessantes do Museu (MUSEU..., 1931, p. 5).

¹³ O primeiro participou da EGBA de 1917, compondo o Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP) desde 1918 – doação da artista. O segundo integra, desde 1884, a Coleção Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

¹⁴ Referimo-nos a: NOTÍCIAS..., 1928; BELO..., 1928; BELAS..., 1928; PETITE-SOURCE, 1928; PARA TODOS, 1928 e MENSAGEIRO DO CARMELO, 1928.

No contexto da inauguração do mausoléu da família Ferreira Lage, o *Autorretrato* de Maria Pardos aparece entre as fotografias da cobertura do evento (REALÇANDO..., 1933, pp. 52 e 53).

A imagem do seu *Autorretrato* foi usada como referência para a produção de objetos comemorativos, todos produzidos postumamente, encomendados por Alfredo Ferreira Lage, em diversas ocasiões: no período da abertura do seu testamento, para a inauguração da Sala Maria Pardos no MMP, e também para a instituição do Prêmio Maria Pardos nas EGBA.

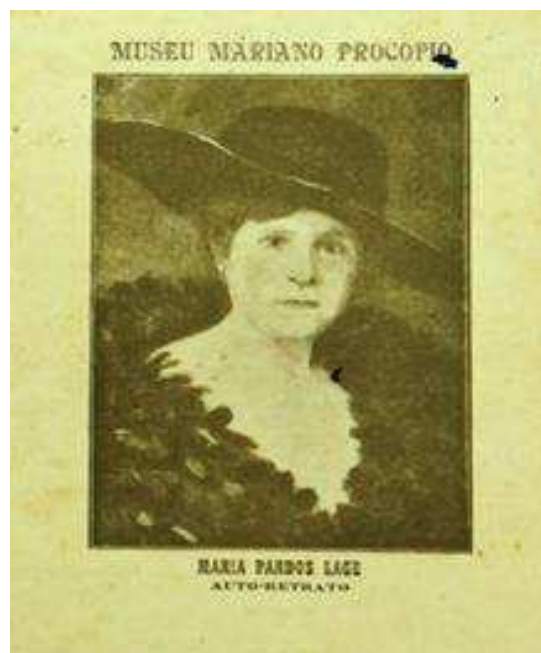
Neste quadro, evidenciamos cada iniciativa do seu companheiro:

Quadro 7 – Reprodução de *Autorretrato* em objetos comemorativos

Ocasião	Objeto comemorativo
Abertura de testamento	Cartão com transcrições de notas de seis periódicos – ressaltando a generosidade da artista (Figura 16 e 17)
Sala Maria Pardos	Busto (Modestino Kanto) (Figuras 18 e 19)
	Placa em Bronze (Jorge Soubre) (Figura 20)
	Plaquete em prata e bronze (Jorge Soubre) (Figura 21)
	Cartão comemorativo (Figura 22)
Instituição do Prêmio Maria Pardos	Medalhão emoldurado em mármore (Jorge Soubre) (Figura 23 e 24)
	Medalha do prêmio em prata, bronze e alumínio (Jorge Soubre) (Figura 25)

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

Figura 16 – Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (fechado)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Capa elaborada com base em *Autorretrato*, de Maria Pardos, p&b, 17,4 x 13,5 cm. Há dois registros impressos no cartão, em caixa alta: acima da imagem “MUSEU MARIANO PROCÓPIO”, e abaixo MARIA PARDOS LAGE “AUTORRETRATO”.

Figura 17 – Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (aberto)



Fonte: Acervo pessoal da autora. Cartão aberto, elaborada com base em *Autorretrato*, de Maria Pardos, p&b, 17,4 x 27 cm. Na parte interna e no verso, existem transcrições de textos extraídos do periódico *Revista da Semana* (NOTÍCIAS..., 1928, p. 29), comunicando a abertura do testamento de Maria Pardos, entre os meses setembro e outubro de 1928.

Figura 18 – Busto de Maria Pardos (frente)



Fonte: KANTO, Modestino. [Sem título]. 1931. 1 busto em gesso, 55 x 38 x 32 cm. Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020. No verso, representação de paleta com pincéis e tintas, juntamente com a assinatura do escultor e a data.

Figura 19 – Busto de Maria Pardos (verso)



Fonte: KANTO, Modestino. [Sem título]. 1931. 1 busto em gesso, 55 x 38 x 32 cm. Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020.

Figura 20 – Placa em bronze



Fonte: SOUBRE, Jorge. [Sem título]. 1929. 1 placa em bronze, 24 x 17,8 cm. Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020. Na parte superior, apresenta reserva retangular com flores pendentes. No centro, há a inscrição: “MUSEU / MARIANO PROCÓPIO / Inauguração / da / SALA / MARIA PARDOS / 18-5-929”. Na parte inferior, há reserva com paleta com tintas e pincéis ladeada por flores. No canto inferior direito, há a inscrição: “Rio – 1929 J. Soubre”.

Figura 21 – Plaquete em prata e bronze



Fonte: SOUBRE, Jorge. [Sem título]. 1929. 1 plaquete em bronze. 4,3 x 3,0 cm. Cunhagem: Casa da Moeda do Rio de Janeiro. Acervo do MMP.

Figura 22 – Cartão comemorativo



Fonte: LAGE, Alfredo Ferreira. [Cartão]. Destinatário: Mathilde e Alfredo Ferreira Lage. Juiz de Fora, jan. 1938. 1 cartão pessoal, p&b, 15 x 10,5 cm. Cartão elaborado com base em *Autorretrato*, de Maria Pardos, Há dois registros impressos no cartão em caixa alta: acima da imagem, lemos “MUSEU MARIANO PROCÓPIO”, e abaixo da imagem “MARIA PARDOS LAGE ‘AUTORRETRATO’”. Verso com texto manuscrito. Acervo pessoal da autora.¹⁵

¹⁵ O cartão não possui registro de data e não se sabe ao certo a função original da sua criação. A princípio, deduzimos sua utilização como santinho para missa de sétimo dia, porém descartamos esta hipótese posteriormente, já que apresenta em suas informações escritas o nome do Museu Mariano Procópio. Assim, concluímos que talvez ele tenha sido usado no período da inauguração da Sala Maria Pardos, no Museu Mariano Procópio. Interessante observar no exemplar doado por familiares de Maria Pardos à autora deste trabalho é a mensagem manuscrita presente no verso: “Aos prezados sobrinhos Mathilde e Alfredo agradeço as felicitações pelo dia 10 e com um sincero abraço desejo-lhes todas as felicidades. Meus cumprimentos a todos da família. Do tio amigo Alfredo. Juiz de Fora – Janeiro de 1938.” Trata-se de uma mensagem do Alfredo Ferreira Lage aos sobrinhos de Maria Pardos.

Figura 23 – Medalhão emoldurado em mármore (anverso)



Fonte: SOUBRE, Jorge. [Sem título]. 1 Medalhão em bronze dourado emoldurado em mármore, 21, 8 cm (medalhão), 35 x 29 x 2,2 cm (base). Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020. Constam, no MMP, dois medalhões relativos ao Prêmio Maria Pardos (um mostrando o anverso e o outro o reverso)

Figura 24 – Medalhão emoldurado em mármore (verso)



Fonte: SOUBRE, Jorge. [Sem título]. 1 Medalhão em bronze dourado emoldurado em mármore, 21, 8 cm (medalhão), 35 x 29 x 2,2 cm (base). Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020.

Figura 25 – Medalha do prêmio em prata, bronze e alumínio (Jorge Soubre)



Fonte: SOUBRE, Jorge. [Sem título]. [ca. 1929], 1 quadro com Medalha em prata, bronze e alumínio. Acervo do MMP. Créditos: Eduardo de Paula Machado, 2020.

Na reportagem de Marisa Lyra, há a reprodução da tela, em 1939, ressaltando-se a presença da artista através desta pintura dizendo:

Ali vive Maria Pardos num magnífico autorretrato, que figurou em um dos salões das Escolas de Belas Artes.

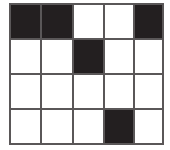
Finíssima interpretação de uma alma que se revela lindamente na tela, sem rebuços, fielmente, numa verdadeira confissão de si própria, corpo e alma, sem um retoque que aprimore a forma, sem um traço que altere a pureza do espírito.

Exposto num dos salões da Escola de Belas Artes, mereceu da crítica imparcial de Américo dos Santos, do ‘Jornal do Comércio’, a classificação de melhor retrato do salão (LYRA, 1939, p. 31 e 34).

Interessante perceber que, apesar de não localizarmos o elogio de Américo dos Santos, o mesmo é percebemos a menção outras duas vezes (NOTÍCIAS..., 1928, p. 29; NETTO, 1933, p. 40). Em 1942, Arlete Correa Netto citou o *Autorretrato* identificando-o como “notável retrato rembranesco” (NETTO, 1942, p. 12), lembrando as características dos retratos do pintor holandês Rembrandt (1606-1669).

Em 2006, a reprodução da pintura foi publicada no catálogo do MMP, pelo Banco Safra (CATÁLOGO..., 2006). Já em 2015, a reprodução da pintura faz parte do catálogo da Exposição “Mulheres artistas: as Pioneiras (1880-1930)”. Simioni discorre sobre o *Autorretrato*, sintetizando sua trajetória no Brasil: “Maria Pardos busca claramente estampar sua própria elegância na obra, o que faz sentido quando se pensa em sua origem socialmente incerta: imigrante espanhola que aportou no Brasil como integrante de uma companhia de dança, logo se tornou companheira do colecionador Alfredo Ferreira Lage, numa relação jamais aceita pela família dele” (SIMIONI, 2015, p. 102).

2.2 ALFREDO FERREIRA LAGE [02]



Fonte: PARDOS, Maria. **Alfredo Ferreira Lage**. [191-?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 65 x 37,5 cm. Coleção MMP (82.21.262)



Trata-se de um retrato de Alfredo Ferreira Lage, companheiro amoroso de Maria Pardos. Um homem branco, de barba e bigode, com gravata e terno pretos, camisa branca, chapéu e bengala é retratado em perfil. O traje do luto elegante, aclamado pelos escritores da época como a moda do funeral, além de vestuário simplificado da modernidade, marca o processo de industrialização. O enquadramento é o conhecido como plano americano: mostra da cabeça até o quadril. A mão direita está apoiada na bengala, objeto de prestígio, enquanto a esquerda não aparece. Esta afasta o paletó para deixar à mostra o colete branco, peça com a função de sustentar a corrente do relógio de bolso. A pose é tradicional para retratos de personalidades, apresenta o bem sucedido homem, elegante e fino. Perpassa algo da identidade do retratado no olhar fixo para o horizonte: sua marca como visionário e colecionador preocupado em preservar a própria memória e a familiar, assim como a história do Brasil no contexto do Segundo Reinado.

Histórico

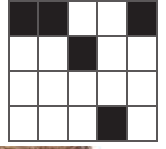
- 2010 – Exposição “Doce França: Recortes da Vida Privada do Museu Mariano Procópio”, no MAMM, em Juiz de Fora. Período: 15 de setembro a 31 de outubro, prorrogado para finalizar em 30 de dezembro de 2010, devido ao sucesso de grande público.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Ao que se sabe, a pintura compôs apenas a exposição “Doce França”, estando a reprodução da obra no catálogo da mesma (CASTRO; FASOLATO, 2010).

Interessante reconhecer, entre os desenhos da artista, retratos de Alfredo Ferreira Lage, ao todo seis: quatro deles na posição frontal, um em $\frac{3}{4}$ e um esboço de cabeça em perfil.¹⁶ Um dos retratos possui mais acabamento, os outros são desenhos mais rápidos, sem trabalho dedicado a detalhes, luz e sombra.

¹⁶ Seguem os números de tomo dos desenhos: 02.8.438 (D); 02.8.438 (C); 01.8.360 (B); 01.8.348 (A) e 01.8.336 (A); 01.8.336 (B).

2.3 *ALFREDO FERREIRA LAGE* [03]

Fonte: PARDOS, Maria. **Alfredo Ferreira Lage**. [191-?]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 43 x 37,5 cm. Coleção MMP (82.21.324).



Este retrato de Alfredo Ferreira Lage representa apenas sua cabeça e seus ombros, sendo o enquadramento de $\frac{3}{4}$ voltado para o lado esquerdo de quem o vê. O olhar é para fora da cena, não confere, assim, intimidade com o espectador. Alfredo veste casaco preto, camisa e colete brancos e gravata cinza, além de usar óculos *pince-nez*. Entre os desenhos da artista, os avulsos e os de seus cadernos, é possível visualizar cinco representações de Alfredo Lage com o mesmo recorte; um $\frac{3}{4}$ e os outros frontais. Há uma foto em que aparece na mesma pose, porém virado para o lado direito. Alguns detalhes diferem da fotografia, como: o colarinho dobrado e a cor da gravata, a qual parece ser estampada.

Figura 26 – Fotografia de Alfredo Ferreira Lage



Fonte: MUSSO E CIA. **Alfredo Ferreira Lage**. [ca. 1905].
1 fotografia. Arquivo fotográfico do MMP (Localização:
FFL/AFL-06.2-A – L).

Histórico

- 1949 – Doado ao MMP pelos sobrinhos de Alfredo Ferreira Lage.¹⁷
- 2010 – Exposição “Doce França: Recortes da Vida Privada do MMP”, no MAMM, em Juiz de Fora. Período: 15 de setembro a 31 de outubro, prorrogado para finalizar em 30 de dezembro de 2010, devido ao sucesso de grande público.

Comentários

Interessante reconhecer, entre os desenhos da artista, retratos de Alfredo Ferreira Lage, ao todo seis: quatro deles na posição frontal, um em $\frac{3}{4}$ e um esboço de cabeça em perfil.¹⁸ Um dos desenhos do retratado possui mais acabamento, os outros são desenhos mais rápidos, sem trabalho dedicado a detalhes, luz e sombra.

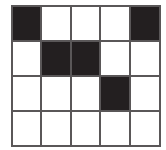
Figura 27 – Desenho de Alfredo Ferreira Lage.



Fonte: PARDOS, Maria. **Alfredo Ferreira Lage**. [191-?]. 1 desenho, carvão sobre papel, 47,8 x 43,8 cm. Coleção MMP.

¹⁷ A informação está registrada nas observações da ficha catalográfica desta obra em específico. Acrescenta ainda o então recente falecimento do irmão de Alfredo, Frederico Ferreira Lage.

¹⁸ Seguem os números de tomo dos desenhos: 02.8.438 (D); 02.8.438 (C); 01.8.360 (B); 01.8.348 (A) e 01.8.336 (A); 01.8.336 (B).

2.4 *PILAR* [04]

Fonte: PARDOS, Maria. **Pilar**. [ca.1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 61 x 51 cm. Coleção MMP (82.21.230).



O título nos leva a concluir que este seja o retrato de sua irmã, Pilar Pardos, a mesma modelo de *Má notícia* [18] e *Espanhola** [53]. A mulher branca sentada, com as mãos flexionadas, segura um leque aberto e um cordão dourado que o liga ao seu corpo. O enquadramento em $\frac{3}{4}$ permite vermos sua orelha esquerda, que possui um brinco arredondado e discreto. A blusa do vestido azul ultramarino tem gola e punhos em renda branca e viés da mesma cor do tecido da blusa. Na cabeça, um adereço de fita de tafetá ou cetim azul preso em laçarote ao penteado. O olhar para fora da cena, possivelmente aluda ao distanciamento geográfico relacionado à sua terra natal: Espanha. Há problemas técnicos na pintura do olho esquerdo, na pupila. Quanto ao enquadramento, ao que parece, faltou planejamento: há uma faixa de parede desnecessária no lado direito, enquanto o leque fica espremido do lado esquerdo. É possível ver, no fundo escuro, traços rápidos do espaldar da cadeira na qual estava sentada.

Histórico

- 1914 – XXI EGBA – Medalha de Bronze. (Se a hipótese do título original for *Espanhola* se confirmar, por enquanto é apenas uma possibilidade.).
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos.

Fortuna Crítica e Bibliografia

No catálogo da XXI EGBA de 1914, podemos certificar que Maria Pardos levou quatro pinturas para a exposição, entre elas uma intitulada *Espanhola*. Neste contexto, contudo, não localizamos, nos periódicos, provas visuais ou escritas de que se trata da pintura em questão. Porém, em 1916, por ocasião da Exposição Pardos e Veiga, encontramos uma evidência visual de que *Pilar* esteve na referida Exposição. Na revista *O Malho*, contendo a cobertura da exposição citada, há um registro fotográfico com a parte inferior da pintura, onde é possível visualizar os cotovelos da mulher representada.

Figura 28 – Imagem veiculada por *O Malho* (1916)

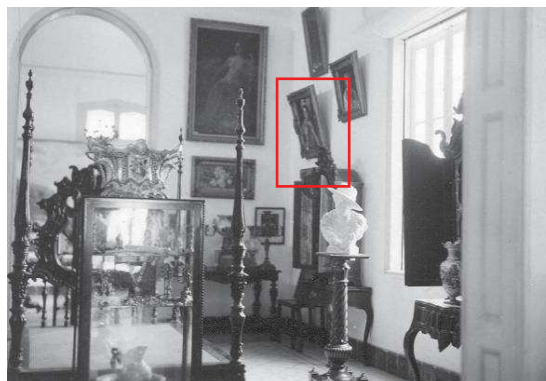


Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

No entanto, a lista de obras do catálogo da Exposição Pardos e Veiga não apresenta o título *Pilar*. Talvez o título original seja *Retrato*, ou *Espanhola*, pela presença do leque, elemento comum em representações do tipo espanholas, ou ainda *Contentamento*, aceitando a possibilidade de temática subjetiva. Resumidamente, verificamos a presença da pintura *Pilar* [04] na Exposição Pardos e Veiga e certificamos não ser o título original da pintura, porém, não possuímos evidências que contribuam na elucidação da questão. Sendo assim, consideramos o título como registrado na documentação museológica do MMP.

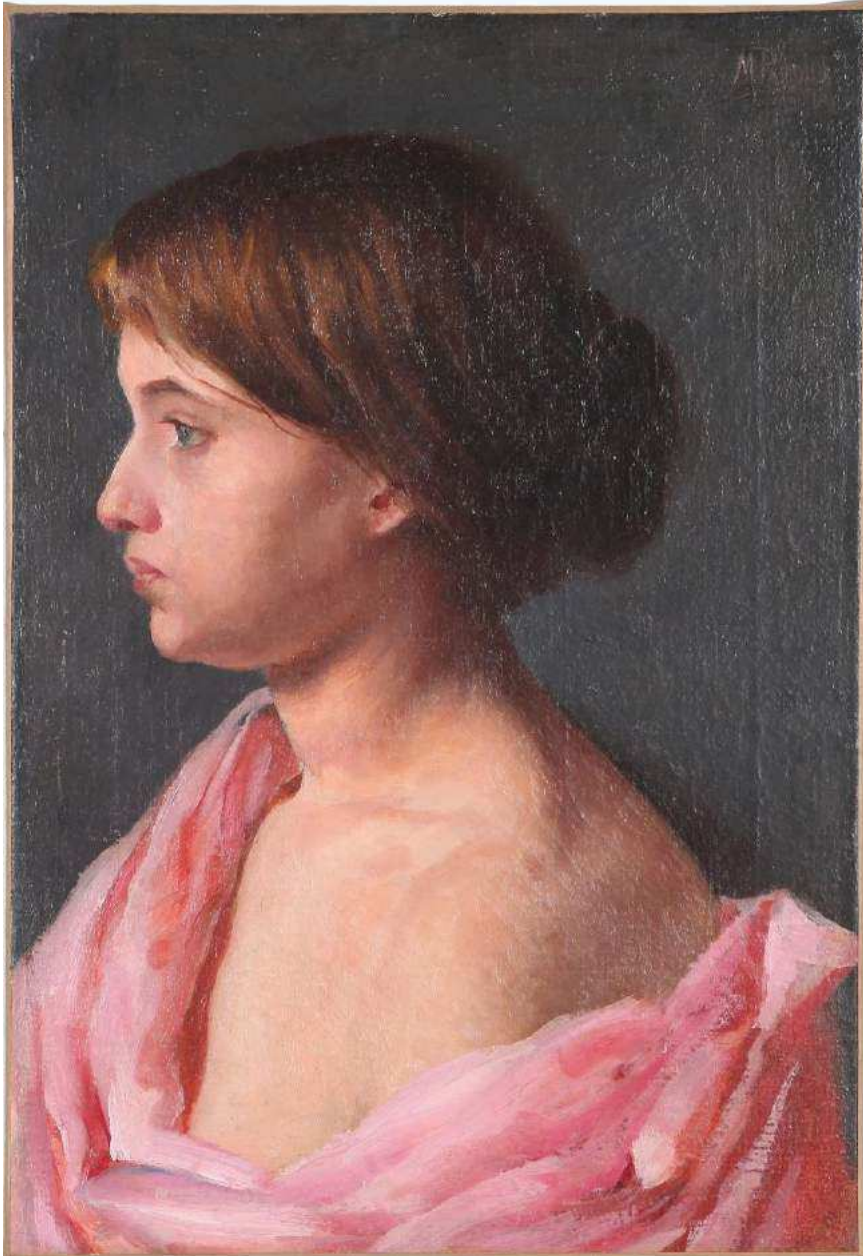
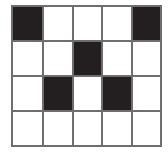
Provavelmente, o título *Pilar* chegou até nós por intermédio de uma tradição oral. O próprio Alfredo Ferreira Lage, por ter conhecido a retratada, pode ter propagado esta informação. Em 1929, a pintura foi exposta na Sala Maria Pardos, juntamente com outras obras. Visualizamos em destaque, a seguir, a pintura em questão no contexto da Sala Maria Pardos, perto de outras quatro pinturas. São elas: Sem título [08]; *Estudo de nu* [22]; *Flores* [36] e Sem título [38].

Figura 29 – Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930]



Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (SCAN0044).

2.5 [SEM TÍTULO] [05]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51 x 35 cm. Coleção MMP (82.21.122). a.c.s.d.



É o perfil de uma menina, de pele rosada e cabelo liso, este preso com um coque largo e baixo. A cor dos cabelos quase se funde ao fundo escuro do quadro, com exceção da franja, a qual reflete o brilho de alguns fios dourados. Seu corpo está envolvido num tecido rosa. No contraste proposital de luz e sombra, o olhar do espectador é direcionado do rosto ao ombro, criando uma diagonal. A luminosidade aplicada à figura da moça, em idade púbere, coloca foco em seu evidente ombro desnudo. Há um problema de proporção na representação do ombro aparente e nas costas da menina, parecem mais largos do que deveria ser. Não há nada de oculto ou profundo nesse retrato. A juventude em processo de transformação reflete a potência sensorial da pele do ombro. A pincelada rosada dos lábios remete às cores do tecido rosa. Há algo que incomoda em sua expressão, não há como defini-la: se triste ou totalmente apática ao que acontece ao redor.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Fortuna Crítica, Bibliografia e comentários

Não localizamos descrição ou menção sobre a pintura em periódicos da época em que a obra foi exposta. Porém, encontramos neles registros fotográficos da parede do evento Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916.¹⁹

No catálogo da exposição da Galeria Jorge há uma obra intitulada *Mocidade*, a de número 15. Por se tratar da representação de uma menina/moça levantamos a hipótese que se refere a essa pintura. Todavia, precisaríamos de mais evidências para afirmar isso categoricamente, o que coloca a questão do título em estudo.

Na foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, no MMP, aparece a pintura pendurada na parede da Galeria Jorge. Anteriormente, estudamos esta pintura traçando paralelos com a obra *Chiquinho* [27], observando questões ligadas ao nu (FASOLATO, 2014a).

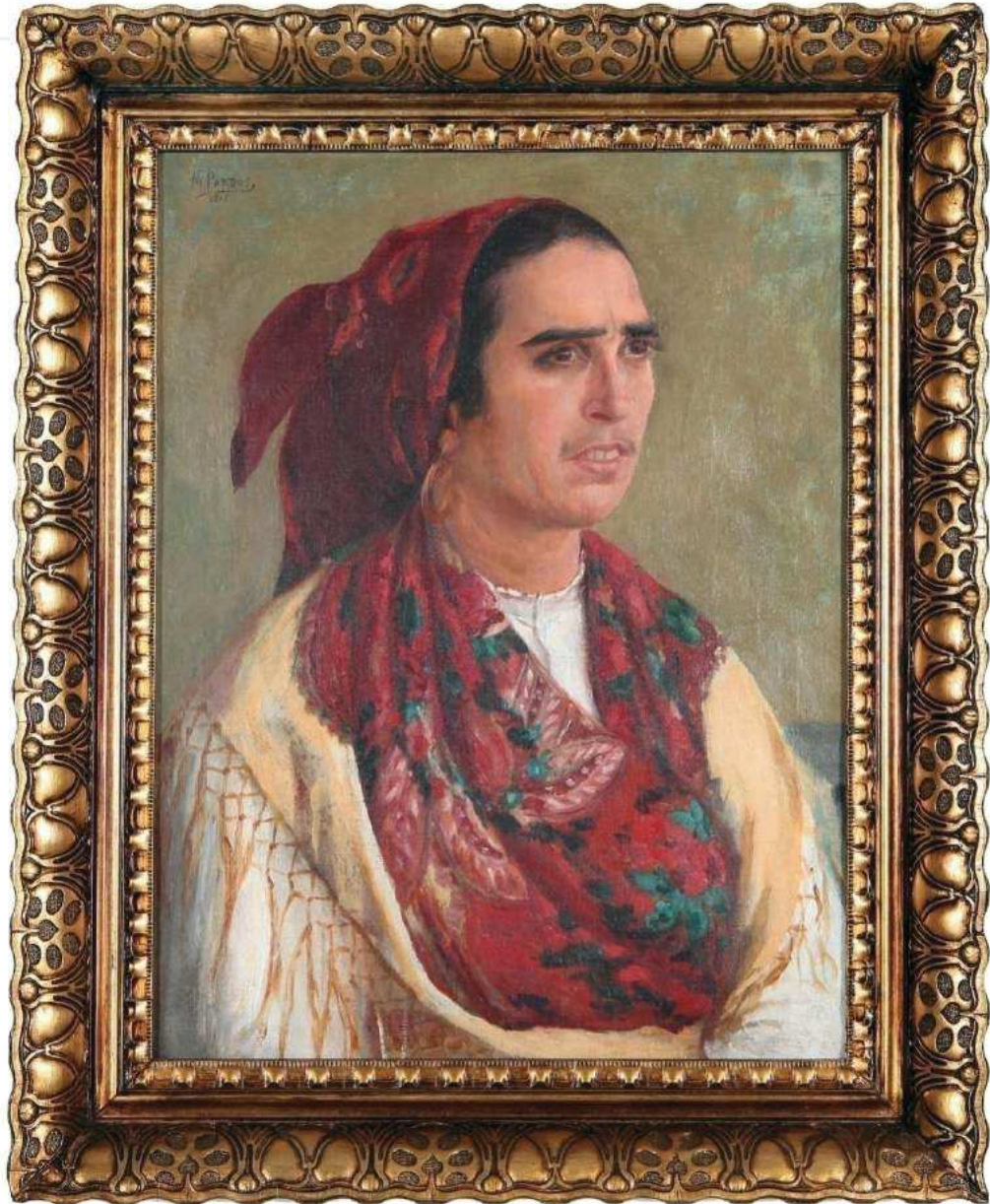
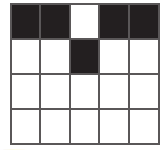
Ao que parece, a obra consiste em um exercício de retrato sugerido pelo seu professor, Rodolpho Amoedo. Há um diálogo direto com a representação de mesmo gênero de uma menina moça, de coque e tecidos rosa enrolados no corpo, produzida pelo seu mestre.

¹⁹ Os registros fotográficos foram encontrados nos seguintes periódicos: REGINA..., 1916, p. 22; MULHERES..., 1916, p. 13 e EXPOSIÇÃO..., 1916b, p.27.

Figura 30 – A obra *Perfil de Jovem*, de Rodolpho Amoedo



Fonte: AMOEDO, Rodolpho. **Perfil de Jovem**. 1883. 1 original de arte, óleo sobre tela. Coleção Particular (Florianópolis).

2.6 *SALOIA* [06]

Fonte: PARDOS, Maria. **Saloia**. 1916. 1 original de arte, óleo sobre tela, 62,5 x 48 cm. Coleção MMP (82.21.183). a.d.c.s.e.



É o retrato de uma mulher branca com olhar para fora da cena, sendo seu rosto enquadrado em pose $\frac{3}{4}$, com fundo impreciso. Chama atenção o semblante da modelo, dentes aparentes e buço com pelos. O título indica ser uma portuguesa dos arredores de Lisboa, uma saloia, vestida tipicamente: camisa branca de manga comprida com decote alto, xale e lenço. Na orelha aparente vemos um brinco de argola dourado. O lenço vermelho, de estampa imprecisa, está amarrado na nuca e depois no alto da cabeça. O xale também é estampado, fundo vermelho com motivos florais compostos por pinceladas soltas. Há também nele um barrado creme e um acabamento em macramê com fios de seda dourados. O xale envolve o tronco da modelo e é trespassado na frente da blusa. O uso do lenço e do xale é reconhecido nestas representações de tipo da portuguesa. Até meados do séc. XIX, a mulher saloia cobria a cabeça com um conjunto lenço/carapuça, conhecida como carapuça saloia. A carapuça caiu em desuso e o lenço se manteve.

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Não localizamos descrição ou menção sobre a pintura em periódicos da ocasião em que a obra foi exposta. Porém, encontramos neles registros fotográficos da parede do evento Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916.²⁰

²⁰ Os registros em questão estão nos seguintes periódicos: REGINA..., 1916; MULHERES..., 1916; EXPOSIÇÃO..., 1916b.

Figura 31 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

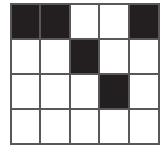


Fonte: EXPOSIÇÃO..., 1916b, p. 27.

No catálogo da exposição da Galeria Jorge há uma obra intitulada *Saloia*, a de número 11. Por se tratar da representação de um tipo social, uma portuguesa, concluímos que se trata da pintura conhecida no MMP como *Portuguesa*. Daremos preferência ao título *Saloia*, atribuído originalmente pela artista.

Observamos que é a mesma modelo de *Pensativa* [52]. Interessante que Lyra, em 1939, notou sua presença na coleção do MMP citando-a juntamente com outras obras:

Assim são todas as telas de Maria Pardos – *Dalila*, *Sem pão*, *Capataz*, *Portuguesa*, *Desolação*, *Zuleika*, *São Pedro*, *Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela (LYRA, 1939, p. 31 e 34).

2.7 *MOURO* [07]

Fonte: PARDOS, Maria. **Mouro**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 64,5 x 50,5 cm. Coleção MMP (82.21.150). a.c.s.d.



A representação está em enquadramento de retrato, em $\frac{3}{4}$. O modelo olha para o horizonte, fora da tela. O título situa o tipo social: *Mouro*. É um homem de pele clara, olhos verdes, barba e bigode. O traje consiste em: turbante branco e uma roupa branca, da qual visualizamos apenas o decote, pois está coberta por um tecido grená que envolve seu tronco. A mão direita surge no centro segurando o tecido grená, abaixo do pescoço, na região central do peito. A parede ao fundo é trabalhada com tons cinza-azulados. O turbante, que passou de cobertura de cabeça para algo que identifica as pessoas ao longo de linhas culturais, religiosas, políticas e sociais, é usado pela artista, neste caso específico, como acessório para situar o tipo social.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Afirmamos que a pintura tenha sido exposta, pelo menos, em duas ocasiões: a primeira na Galeria Jorge, em 1916, e a segunda em 1922, no MMP.

Sobre a primeira exposição, a afirmação se deu no cruzamento de três fontes distintas de 1916, a saber: a fotografia de inauguração; o catálogo; e, por fim, registros visuais feitos pelos periódicos, todos relacionados à mesma exposição. É possível visualizar a parte de baixo de *Mouro* [07] na fotografia (Figura 1). O número 13 da lista de títulos de obras do Catálogo da Exposição Pardos e Veiga aparece como *Mouro*. Dois periódicos, publicados por ocasião da Exposição Pardos e Veiga, apresentam a visualidade da obra no contexto da exposição.²¹

²¹ Além da imagem veiculada pela *Revista Selecta* (Figura 12), temos também aquela apresentada em: REGINA..., 1916.

Figura 31 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. [22].

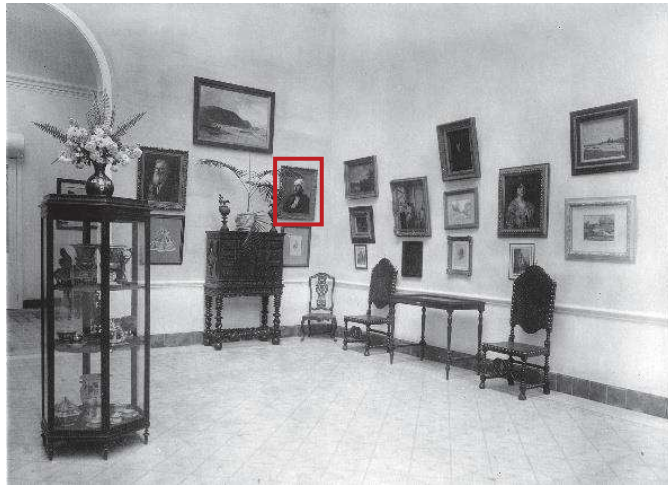
Tais fontes contribuíram para verificarmos seu título original: *Mouro*. Nos registros museológicos do MMP, a pintura é intitulada como *Árabe*. Não se sabe quando passou a esta denominação, porém reconhecemos a similaridade.

Já em 1922, no período da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, de 1922, a imagem de *Mouro* [07] aparece em registros fotográficos de periódicos. No entanto, o título não é citado por meio de descrições ou comentários.

A *Revista Fon-Fon* publicou quatro fotografias da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP (EM JUIZ..., 1922, p. 20 e 21). Em uma delas, observamos *Mouro* [07], dentre outras três obras também capturadas pelas lentes: *Desolada* [19], *Sem Pão* [12] e *Zuleika* [21]. São fotografias que dialogam diretamente com as da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.²² Em quatro fotografias, visualizamos a pintura ao lado direito da porta central do fundo da Galeria, dividindo a parede com outras pinturas – incluindo uma da própria artista, *Velho Mendigo* [09].

²² Fotografias da Coleção Particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0086; SCAN0096; SCAN0089 e SCAN0071).

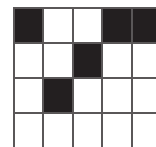
Figura 32 – Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage, 1922. (SCAN0086).

Marisa Lyra cita algumas obras em seu artigo de 1939, equivocando-se no título de duas obras: *Beduíno*, talvez quisesse dizer *Mouro* [07] e *Desolação*, deveria ter sido *Desolada* [19]. Em suas palavras: “Assim são todas as telas de Maria Pardos – *Dalila, Sem pão, Capataz, Portuguesa, Desolação, Zuleika, São Pedro, Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela” (LYRA, 1939, p. 31 e 34). Justificamos assim a escolha, por devolver o título original à obra: *Mouro*.

2.8 SEM TÍTULO [08]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. 1913. 1 original de arte, óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção MMP (82.21.261). a.d.c.s.d.



É o retrato de uma senhora de cabelos lisos, brancos, amarrados num coque baixo na pose $\frac{3}{4}$, e seu olhar é para fora da cena. Seus olhos são castanhos e a orelha direita está adornada com um brinco modelo bicha com solitário em brilhante. Suas mãos aparecem cruzadas sobre o peito, em sinal de resignação, devoção e adoração, assim como as representações de São Francisco Xavier. Esse sinal leva a crer que a retratada talvez estivesse prestes a receber uma unção. A hipótese é que este seja o título da obra, devido à posição das mãos. Rosto e mãos, representadas enrugadas, repletas de linhas de expressão, denotam a figura de uma mulher idosa, bem vivida. Ela veste camisa branca, com gola chinesa e punhos largos, e, ao que parece, perdera a tonicidade muscular. O fundo em tons de grená é impreciso, mas no lado direito da tela, na altura do ombro da mulher, há uma espécie de moldura em madeira. É possível observar o esquadro, talvez seja o espaldar da cadeira, uma tela, ou ainda, algum móvel da casa.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge (talvez tenha sido exposta como *Unção*.)
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos no MMP.

Comentários

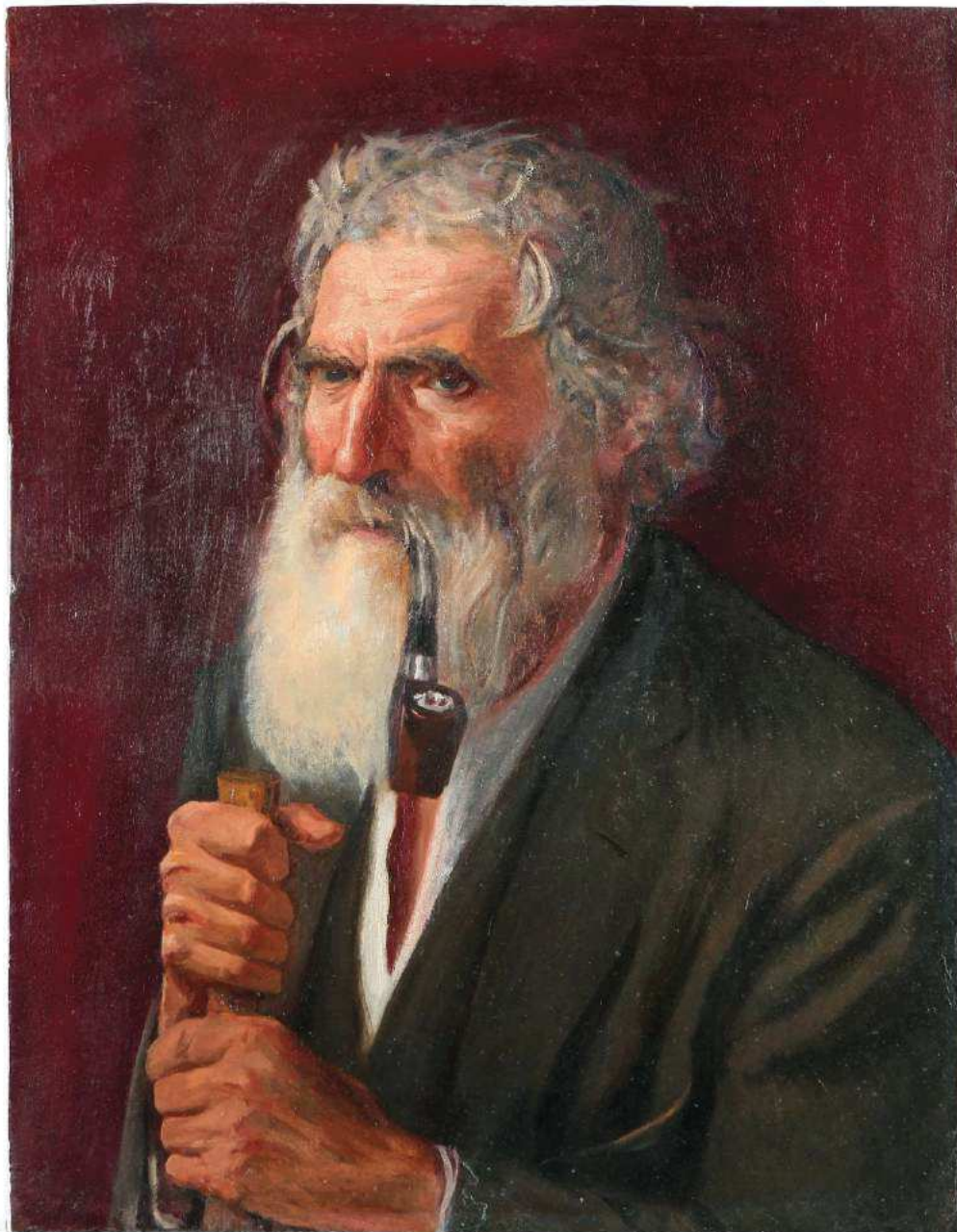
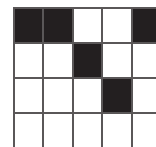
Não localizamos qualquer comentário ou reprodução fotográfica da pintura. Há apenas, no catálogo da Exposição Pardos e Veiga, uma pintura intitulada *Avozinha*. Ela apresenta as mesmas características da mulher idosa que vemos na obra em questão e, devido à posição das mãos, intuímos que esta pintura, originalmente, tenha recebido o título de *Unção*. Por isso, entendemos que a obra intitulada *Avozinha* seja a de número 48 deste catálogo. Trata-se de uma obra fora do acervo do MMP em que o enquadramento é frontal, representando apenas o rosto e ombros.

Em 1929, a pintura foi exposta na Sala Maria Pardos, juntamente com outras obras. Visualizamos em destaque, a seguir, a pintura em questão no contexto da Sala Maria Pardos, perto de outras quatro pinturas. São elas: *Pilar* [04]; *Estudo de nu* [22]; *Flores* [36] e *Sem título* [38].

Figura 33 – Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930]



Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (SCAN0044).

2.9 *VELHO MENDIGO* [09]

Fonte: PARDOS, Maria. **Velho mendigo**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 65,5 x 51 cm. Coleção MMP (82.21.156). a.c.s.d.



Um velho mendigo, um tipo social, um ancião de pele queimada pelo sol, barba longa e bigode, cabelos brancos desgrenhados está retratado na posição $\frac{3}{4}$. No recorte escolhido, suas mãos aparecem segurando o cabo de uma possível bengala reta. Ao que parece, a mendicância do homem era recente, pois o cachimbo pendurado em sua boca, a bengala e suas roupas são sinônimos de elegância e sofisticação. O cachimbo está diretamente ligado à descontração e prazer, assim como suas roupas à moda da época: camisa branca, colete e *blazer* pretos. Ainda no que se refere ao cachimbo, trata-se do modelo *full bent*, quando este objeto tem sua curva bastante acentuada. O olhar do ancião é distante, voltado para fora da tela, deixando que o observem sem reservas. O fundo da tela, de cor grená, é impreciso quanto ao ambiente em que o modelo se encontra.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Comentários

Afirmamos que a pintura tenha sido exposta, pelo menos, em duas ocasiões: a primeira na Galeria Jorge, em 1916, e a segunda em 1922, no MMP.

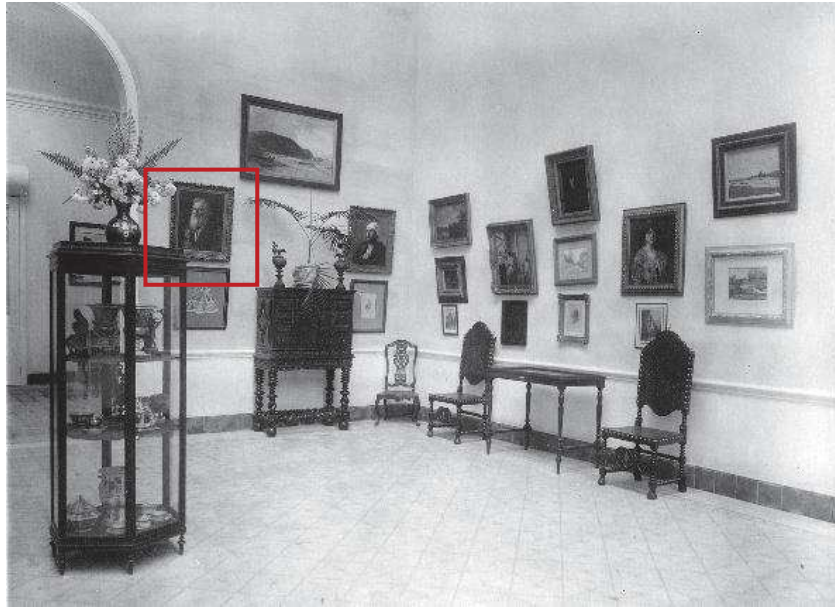
Sobre a primeira exposição, a afirmação se deu no cruzamento de três fontes distintas de 1916, a saber: a fotografia de inauguração; o catálogo; e, por fim, registros visuais feitos pelos periódicos, todos relacionados à mesma exposição. É possível visualizar a pintura no canto esquerdo da fotografia (Figura 34), sendo que apenas a moldura da parte superior não aparece no recorte. O número 12 da lista de títulos de obras do Catálogo da Exposição Pardos e Veiga aparece como *Velho Mendigo*. Dois periódicos publicados no contexto da Exposição Pardos Veiga apresentam a visualidade da obra no contexto da exposição.²³ Na *Revista Selecta*, aparece apenas a parte esquerda de quem vê a pintura, dividindo a obra ao meio. Já na *Revista da Semana* é possível vê-la completamente.

Sobre a exposição da pintura na inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, em 1922, localizamos quatro fotografias, pertencentes à coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.²⁴ Nelas, visualizamos a pintura ao lado direito da porta central do fundo da Galeria, dividindo espaço com outras pinturas, incluindo uma da própria artista, *Mouro* [07].

²³ Trata-se de: REGINA..., 1916; e MULHERES..., 1916.

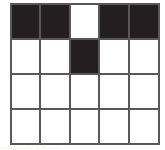
²⁴ Fotos da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage. (SCAN0071; SCAN0086; SCAN0089 e SCAN0096).

Figura 34 – Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage, 1922. (SCAN0086).

2.10 CAPATAZ [10]



Fonte: PARDOS, Maria. **Capataz**. 1914. 1 original de arte, óleo sobre tela, 62 x 48 cm. Coleção MMP (82.21.152). a.d.c.i.e.



Capataz é o retrato em $\frac{3}{4}$ de um senhor de cabelos, barba e bigode grisalhos. Ele veste chapéu marrom modelo *Fedora Trilby* e camisa de mangas compridas listrada de branco e azul claro. O enquadramento não permite vermos as pernas, mas, ao que parece, está sentado com o peito virado para o espaldar da cadeira, como se estivesse montado, num gesto dominante. Com a mão direita ele segura o espaldar da cadeira, enquanto o antebraço esquerdo somente apoia para conduzir a mão que segura ao queixo. Seu olhar é para fora do quadro, sua expressão é pensativa. Talvez o ato reflexivo esteja relacionado aos desafios de seu trabalho. O título nos informa a ocupação do sujeito, um capataz. Esta atividade, conexas ao meio rural, constitui em desenvolver encargos de “subchefe”: é aquele que observa e gerencia atividades das demais pessoas no contexto das fazendas. Geralmente, é alguém forte e da plena confiança do proprietário das terras, haja vista serem atribuídas a ele responsabilidades dignas de lealdade.

Histórico

- 1914 – XXI EGBA – Medalha de Bronze.
- 1916 – VI Exposição Juventas.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Na lista de obras do Catálogo da XXI EGBA, consta a obra *Capataz* [10] entre as que Maria Pardos enviou em 1914.

Os comentários sobre a VI Exposição Juventas, por sua vez, trouxeram apreciações sobre as pinturas levadas pela artista. Em um deles, aponta-se que “Maria Pardos, discípula de Amoedo, que com Regina Veiga expõe também trabalhos seus na Galeria Jorge, enviou ao Salão dos Jovens cinco trabalhos, dos quais ressaltamos *Capataz*, *Estudo de nu* e *Espanhola*. Nos seus trabalhos há ‘efeito’, bom colorido, mas, na *Espanhola*, de profunda expressão sensual, ressalta um leve defeito no olho esquerdo, e falta de panejamento. Mas, isso é uma nuga, que só um olhar investigador consegue descobrir” (X e Y, 1916, p. 3).

Em 1922, a pintura fez parte da inauguração da Galeria de Belas Artes MMP. Segundo uma nota, entre “os cento e tantos quadros da galeria, figuram os seguintes: *Conciliadora* [13], *Capataz* [10], *Primeira Separação* [14], *Dalila* [30], com um belíssimo efeito de luar, *Zuleika* [21], premiado na exposição do Rio, *Esquecimento* [20], também premiado na mesma exposição, e *Sem Pão* [12], todos do artista espanhol M. Pardos” (MUSEU, 1922, p. 1).

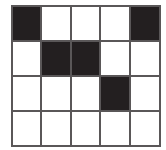
Há também um registro fotográfico²⁵ comprovando a presença da pintura na Galeria de Belas Artes do MMP, inaugurada em 1922.

A obra se manteve no circuito expositivo, haja vista Mariza Lyra, em 1939, haver notado sua presença. A autora comenta e descreve algumas obras que compõem o acervo, tanto as expostas na Sala Maria Pardos, quanto aquelas presentes na Galeria Maria Amália (LYRA, 1939, p. 31 e 34). São elas: *Autorretrato* [01]; *Conciliadora* [13]; *Dalila* [30]; *Sem pão* [12]; *Capataz* [10]; *Portuguesa* [06] (possivelmente *Saloia*); *Desolação* [19] (possivelmente *Desolada*); *Zuleika* [21]; *São Pedro* [29]; *Beduíno* [07] (possivelmente *Mouro*); *Estudo de Nu* [22 – pela descrição].

O arrolamento técnico do MMP, de 1944, confirma a presença da pintura na Galeria Maria Amália neste período.²⁶

²⁵ Fotografia da Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0077).

²⁶ Referimo-nos ao arrolamento, folha 19, nº técnico 607, 1944.

2.11 *JORNALEIRO* [11]

Fonte: PARDOS, Maria. **Jornaleiro**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 66 x 35 cm. Coleção MMP (82.21.254). a.c.i.d.



Jornaleiro representa um menino branco, de olhos azuis e, aproximadamente, 10 anos de idade. Ele está representado em perfil, com o olhar voltado para o horizonte. Talvez seja um garoto de origem europeia, uma vez que era muito comum, naquele período, encontrar crianças imigrantes desenvolvendo algum comércio no espaço urbano. A criança ocupa quase que totalmente o plano do quadro. O fundo é impreciso. A pintura está enquadrada dentro dos padrões de um retrato em pose panorâmica, a qual engloba da cabeça até o quadril. O tema se desenvolve no esboçado grito, na representação da mão direita espalmada ao lado da boca aberta, possivelmente anunciando as manchetes. A mão esquerda não aparece dentro do enquadramento escolhido e nos leva a imaginá-la segurando jornais.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

A foto da exposição Pardos e Veiga tornou-se importante documento visual. Nelas aparecem algumas obras na parede, ao fundo: *Sem pão* [12]; *Conciliadora* [13]; *Pilar* [04]; *Chiquinho* [27]; *Luizinha* [50]; *Jardineiro* [17] e *Jornaleiro (Garoto? Hugo?)* [11]:

Figura 35 – Detalhe da fotografia da Revista *O Malho* (1916).



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Entre os 54 títulos apresentados no catálogo da exposição Pardos e Veiga (CATÁLOGO..., 1916a) não consta *Jornaleiro*, surgindo assim um impasse: Qual seria o nome original da obra? Garoto? Hugo?

Em duas fotos visualizamos a pintura fazendo parte do circuito expositivo da Galeria de Belas Artes do MMP, inaugurada em 1922.²⁷

²⁷ Fotografias da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0077 e SCAN0084).

Figura 36 – Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (1922)
(SCAN0077)

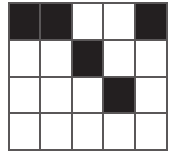
Na lista organizada para o arrolamento técnico do MMP, de 1944, é possível confirmar a presença da pintura na Galeria Maria Amália, no referido período.²⁸

Anteriormente, estudamos esta pintura, comparando-a com o substrato visual e cultural de cenas envolvendo crianças no universo do trabalho, no mesmo período (FASOLATO, 2014).

Entre as mulheres brasileiras apresentadas por Herkenhoff (2017) está Maria Pardos. O autor enfatiza as cenas de modernização do cotidiano brasileiro na pintura da artista, destacando as peculiaridades da representação dos dois meninos: *Jornaleiro* (*Garoto? Hugo?*) [11] e *Chiquinho* [27]. Seu texto acompanha a reprodução fotográfica das duas pinturas (HERKENHOFF, 2017).

²⁸ Arrolamento T, folha 19, nº técnico 606, 1944.

2.12 SEM PÃO [12]



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem pão**. [ca. 1914]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 80 x 101 cm. Coleção MMP (82.21.246). a.c.i.e.



A cena se passa no interior doméstico: do lado direito um móvel de madeira com três objetos (uma garrafa, um copo de vidro e uma lamparina); do lado esquerdo uma janela com grades de ferro e debaixo uma mesa com jarro de barro e um pano de copa. O título *Sem pão* conta-nos uma história: um velho sentado, com o olhar distante, é abordado por um menino pedindo pão sem tê-lo para oferecer. A pintura é capaz de despertar nos observadores empatia e incômodo, devido à situação de fome atravessada pelos protagonistas. O olhar do menino para o homem ressalta o apelo e conduz o foco ao personagem adulto desanimado. Este apresenta ombros caídos, pouca vitalidade, mão sobre o rosto. A casa humilde não é miserável, a escassez parece recente. Não há informações explicativas para a fome, nem tampouco solução para a mesma. Os retratados vestem roupas simples, ambos usando camisa de tecido, estando a do menino, porém, rasgada no ombro. Velho e criança, os extremos da sociedade, estão jogados à própria sorte.

Histórico

- 1914 – XXI EGBA – Medalha de Bronze.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.
- 08/11/2014 – 19/04/2015 – Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fortuna Crítica e Bibliografia

Na abertura da exposição de 1914, o breve comentário sobre a presença de Maria Pardos com a obra *Sem pão* [12] o descreveu com um quadro “feito com emoção e verdade de traço” (EXPOSIÇÃO..., 1914, p. 5).

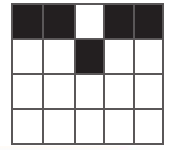
O Malho publicou uma foto da exposição Pardos e Veiga, a qual se tornou um importante documento visual (NOTAS..., 1916c). Nela, aparecem ao fundo 17 pinturas, inclusive *Sem pão* [12]. Acompanha a seguinte legenda: “Fotografias tomadas na Galeria Jorge, no dia da inauguração da exposição de pintura da senhora Regina Veiga, cujo retrato, *Selecta* publicou no seu número passado. Ao centro, grupo de pessoas presentes à inauguração, entre os quais se vêem [sic] o Dr. Nilo Peçanha e o Prof. Amoedo” (REGINA..., 1916, p. [22]).

Também em 1916, três pinturas da artista são elencadas como suas obras magnas, a saber: *Conciliadora* [13], *Sem pão* [12] e *Esquecimento* [20]. A reprodução das telas faz parte da importante publicação do Professor Laudelino Freire (1916).

Em 1922, por ocasião da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, sete obras de Maria Pardos foram citadas, inclusive *Sem pão* [12]. Ressaltou-se ainda, neste caso, a medalha de bronze conquistada pela exposição da obra na XXI EGBA, em 1914. Também é interessante observar que, ao se referir à artista, trocaram seu gênero para o masculino (MUSEU..., 1922).

Na reportagem de 1933, sobre a vida e obra de Maria Pardos, há uma breve descrição poética, apontando que “*Sem pão* representa a tragédia da vida, a luta pelo alimento de cada dia. As figuras parecem reais e confidenciais aos olhos de quem as contempla.” Equivocadamente, contudo, o texto data em 1913 a premiação da artista, quando, de fato, ocorrera no ano seguinte, quando ela participou da XXI EGBA (NETTO, 1933).

Há também uma notícia sobre Maria Pardos no MMP. Esta discorre sobre a Sala Maria Pardos e sua composição, além de citar, descrever e comentar algumas obras que compõem o acervo. Dentre elas, estão: *Autorretrato* [01]; *Conciliadora* [13]; *Dalila* [30]; *Sem pão* [12]; *Capataz* [10]; *Portuguesa* [06] (possivelmente *Saloia*); *Desolação* [19] (possivelmente *Desolada*); *Zuleika* [21]; *São Pedro* [29]; *Beduíno* [07] (possivelmente *Mouro*) e *Estudo de Nu* [22 – pela descrição] (LYRA, 1939).

2.13 *CONCILIADORA* [13]

Fonte: PARDOS, Maria. **Conciliadora**. 1916. 1 original de arte, óleo sobre tela, 105 x 151 cm. Coleção MMP (82.21.210). a.d.c.i.e.



Deduzimos pelo título a existência de um conflito familiar entre o casal maduro, o qual se encontra sentado à mesa tomando sopa. A *Conciliadora* é a jovem mulher, em pé entre o casal, mediando a discórdia desconhecida. Sobre os olhares: o da jovem é carinhoso, com um leve sorriso, apazigua a situação com a mão nos ombros do senhor. Já o olhar da esposa é de tensão, as sobrancelhas levantadas enfatizam sua análise da situação, potencializada pela mão fechada sobre a bochecha. O olhar do velho, por sua vez, demonstra insensibilidade: comendo, ele fixa-o no horizonte. Ao fundo do interior doméstico há uma porta de madeira e vidro com abertura dupla e cortinado em *voil*. Parede, roupas e toalha são trabalhadas em rosa, branco e preto, em um trabalho equilibrado em termos de cor. Há dois quadros pendurados na parede, mas só é possível visualizar bem o da direita: uma imagem de Santo Antônio. Sobre a mesa: pratos, fruteira, pão e talheres. Atrás e à esquerda, há uma máquina de costura com tecido branco preso pela sapatilha. Supõe-se que a máquina de costura fosse o instrumento de trabalho da família.

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.
- 08/11/2014 – 19/04/2015 – Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fortuna Crítica e Bibliografia

Uma página com os aspectos da *vernissage* do *Salon* de 1916 traz ao fundo parte da obra *Conciliadora*, de Maria Pardos (SALON..., 1916).

A foto da exposição Pardos e Veiga, publicada na revista *O Malho*, tornou-se importante documento visual. Nela, as artistas e um grupo de pessoas aparecem em um primeiro plano e, ao fundo, é possível identificar algumas pinturas: *Jardineiro* [17]; *Pensativo* [28]; *Luizinha* [50]; *Jardineiro* [49]; *Sem pão* [12]; *Espanhola* [04]; *Chiquinho* [27]; *Jornaleiro (Garoto? Hugo?)* [11] e o canto inferior esquerdo da *Conciliadora* [13] (NOTAS..., 1916c).

A *Revista Selecta* também publicou fotografias da exposição na Galeria Jorge, dando um destaque para *Conciliadora* [13]. Trata-se do dia da inauguração da exposição, a qual, equivocadamente, a revista publicou como sendo apenas de Regina Veiga. Ao centro, entre o

grupo de pessoas presentes, vê-se o Dr. Nilo Peçanha e o Prof. Amoedo. É possível visualizar dezessete pinturas da artista (REGINA..., 1916).

Também em 1916, três pinturas da artista são elencadas como suas obras magnas, a saber: *Conciliadora* [13], *Sem pão* [12] e *Esquecimento* [20]. A reprodução das telas faz parte da importante publicação do Professor Laudelino Freire (1916).

Em 1922, *Conciliadora* [13] estava entre os cento e tantos quadros da Galeria de Belas Artes, inaugurada no MMP. A obra fora citada pelo *Jornal do Commercio* (MUSEU..., 1922, p. 1).

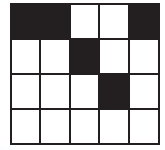
Já em 1939, em outra notícia sobre as obras da artista no MMP, discorre-se sobre a Sala Maria Pardos e sua composição. Nela também são citadas, descritas e comentadas algumas obras que compõem o acervo. O artigo descreve com mais vagar a tela em questão: “*Conciliadora* – linda tela reproduz a cena de um lar rústico.

Três figuras de impressionante naturalidade agitam-se – a mulher irritadiça, o marido, velho tolerante, e a filha, moçoila [sic] apaziguadora.

Os detalhes do ambiente, o movimento da cena, o colorido perfeito no seu jogo de sombras, fazem adivinhar a discórdia.

As figuras falam, tão bem foram sentidas por quem as pintou” (LYRA, 1939, p. 31 e 34). As demais obras citadas são: *Autorretrato* [01]; *Dalila* [30]; *Sem pão* [12]; *Capataz* [10]; *Portuguesa* [06] (possivelmente *Saloia*); *Desolação* [19] (possivelmente *Desolada*); *Zuleika* [21]; *São Pedro* [29]; *Beduíno* (possivelmente *Mouro*); *Estudo de Nu* [22 – pela descrição] (LYRA, 1939).

Em 2006, a reprodução da pintura fez parte do catálogo produzido pelo Banco Safra, sendo elencada como uma das obras de destaque na coleção do MMP entre os artistas nacionais (CATÁLOGO..., 2006).

2.14 *PRIMEIRA SEPARAÇÃO* [14]

Fonte: PARDOS, Maria. **Primeira separação**. [ca. 1918]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 121 x 80 cm. Coleção MMP (82.21.157). a.c.i.d.



À contraluz, a cena representa a *Primeira Separação*, talvez definitiva, entre mãe e filha. A tela é escura, o ambiente é do interior doméstico. Numa composição vertical, as protagonistas ocupam o centro do quadro e são representadas em pé, de corpo inteiro, em uma tela de grandes proporções. A moça segura uma trouxa na mão e o abraço se dá em um momento repleto de expectativas. A cena suscita questionamentos quanto ao motivo da separação: Será uma lembrança da artista? Para onde a filha está indo? Casamento, trabalho ou estudo? A artista aborda questões concernentes ao início das mudanças de comportamento da mulher? Segundo Maraliz Christo (2012, p. 187), “a filha sairá para a claridade de um novo dia, enquanto a mãe permanecerá na penumbra, metáfora da definitiva separação”. Independente do motivo da separação, a filha possui perspectivas maiores que as da mãe.

Histórico

- 1918 – XXV EGBA – Prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 (quinhentos mil réis).
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

J. M. (1918, p. 5) cita a pintura de número 170, do Catálogo da XXV EGBA, de 1918: “*Primeira separação* (170), de Maria Pardos, ambiente traduzido com inteira segurança nos valores”.

Ainda sobre a XXV EGBA: “A Sra. Maria Pardos, que é uma expositora constante do nosso *Salon*, tem três trabalhos que a honram. [...] O quadro *Primeira separação* – com sentimento apropriado, ganharia talvez de efeito, se fosse pintada em uma grama menos sombria” (NOTAS..., 1918).

Marquês de Denis (1918, p. 28 e 29) apenas menciona a obra em questão.

A *Revista Selecta* apresenta imagens e comentários gerais sobre o salão de 1918. Nela há um parágrafo destinado à presença das mulheres, citando a participação de “Maria Pardos, com três telas de grande efeito”. Contém imagens com as pinturas da artista no contexto da exposição, possibilitando a visualização do conjunto das três obras levadas ao público naquele salão: *Autorretrato* [01], *Primeira Separação* [14] e *Zuleika* [21] (O SALÃO..., 1918).

Figura 37 – Detalhe da fotografia veiculada pela *Revista Selecta* (1918)



Fonte: O SALÃO..., 1918, p.20.

A pintura também chamou atenção de Bueno Amador (1918, p. 6), o qual interpretou que “[...] D. Maria Pardos apresenta-se com trabalhos de mais fôlego este ano. [...] a *Primeira separação*, de bons efeitos de luz em contrastes”.

Também é interessante a charge da obra elaborada por Calixto Cordeiro sobre a pintura supracitada. Abaixo da imagem apresentou a legenda: “Partida de Jaco...bina” (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1987). O chargista fazia referência ao óleo sobre tela intitulado *A Partida de Jacob* (1884, MNBA), de Rodolpho Amoedo. Desta forma, o autor repete²⁹ o discurso da discípula dependente das lições de Rodolpho Amoedo, evidenciando o diálogo com a produção do mestre.

Figura 38 – Detalhe da charge de Calixto Cordeiro



Fonte: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1987.

²⁹ Vide Capítulo 2, 2.2.5 Maria Pardos na XXIV EGBA (1917), Biografia, vol 2 deste trabalho.

Outro periódico, também com teor jocoso, desonra o trabalho de Maria Pardos e afirma que a participação do “elenco feminino é o mais homogêneo. Em 1º lugar D. Maria Pardos. Aquela despedida é comovente. Antes, porém, da pequena, partiram com destino ignorado a técnica, o desenho, a expressão” (BELAS..., 1918, p. 11).

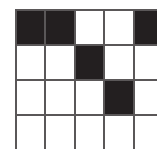
A tela estava entre os quadros citados por ocasião da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP (MUSEU..., 1922). Há um registro fotográfico do período que confirma sua presença na inauguração da Galeria do MMP, juntamente com outra pintura da artista, *Zuleika* [21].³⁰

Figura 39 – Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (1922).

³⁰ Fotografia da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0083). Outra fotografia com enquadramento mais panorâmico também mostra a obra (SCAN0077).

2.15 *SERENIDADE* [15]

Fonte: PARDOS, Maria. **Serenidade**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 61,5 x 53 cm. Coleção MMP (82.21.192)



A pequena tela *Serenidade* é a representação de uma cena doméstica pacata: uma mulher está costurando, enquanto um homem lê jornal. Ao dividir visualmente a tela ao meio, no primeiro plano, à direita, vemos um canto de mesa com a toalha embolada e uma moringa de barro em cima. Ao fundo, uma porta dupla de madeira, pintada com cortinado em *voal* na parte que parece ser de vidro. A cena está concentrada no lado esquerdo do quadro: um ancião de cabelos, barba e bigodes brancos está recostado na janela, perto da máquina onde a jovem costura, e de onde ambos recebem iluminação para suas atividades. O espaço faz lembrar a cena de *Conciliadora* [13], inclusive os modelos, mas agora vista de outro ângulo e/ou com os móveis organizados de forma diferente. Nesta cena, há a porta dupla, as cadeiras de madeira (a mesma da tela *Sem pão* [12]) a máquina de costura, a toalha de mesa e a parede em dado.³¹

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Durante a pesquisa em periódicos, localizamos apenas um citando diretamente *Serenidade* [15], de Maria Pardos. Também contribuiu para explicar as motivações da Exposição na Galeria Jorge. Segue o trecho supracitado:

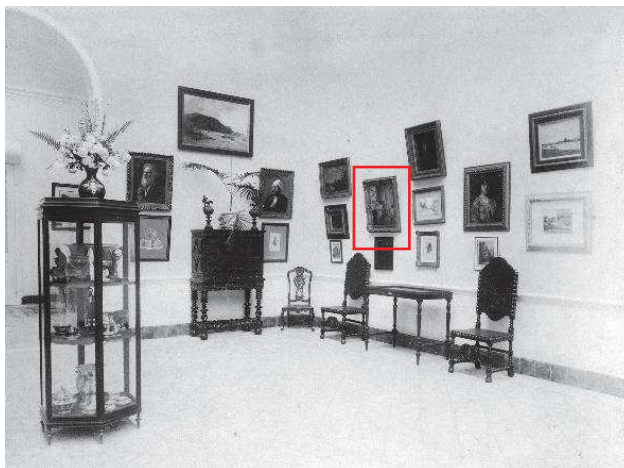
A Sra. Maria Pardos, entretanto, devia de mostrar aos muitos admiradores de sua arte os quadros que a representaram naquele certame. Expondo em 1915 e obtendo a pequena medalha de prata e vendo que, em 1916, seus quadros foram colocados de forma a nem mesmo poderem ser apreciados pelos visitantes do ‘Salão’, tornava-se necessário, eurgia à Sra. Maria Pardos exibi-los. Assim se fez sua exposição com a Sra. Regina Veiga, que se mágoas não tem do júri da XXIII Exposição Geral de Belas Artes, como aquela sua colega de curso com Rodolpho Amoedo, foi tão só porque não quis se sujeitar a seus caprichos, vítima que fora do anterior. A Sra. Pardos expõe na Galeria Jorge 54 trabalhos, óleos e desenhos, salientando-se, entre estes, *Na antecâmara*, *Costurando* e *Mesa de Jantar*, fiéis e bem executados e entre aqueles, *Esquecimento*, *Desolada*, *Capadocio*, *Chiquinho* e *Serenidade*. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou. A figura, tratada com observação, respira um ambiente próprio, e ela é sempre simpática, lendo, costurando, estirada a mão a caridade pública, numa preocupação suave de esquecer o que lhe não disseram ou mostraram, talvez... São boas e limpas as tintas da Sra. Pardos e, certo, outros valores com elas tirará a inteligente discípula do

³¹ Termo arquitetônico que denomina o painel de madeira instalado em quadros, revestindo paredes acima do rodapé até a altura da janela.

artista da *A Partida de Jacob*, quando mais fundo puder penetrar sua arte, qualquer motivos pictoriais (E. do M., 1916, p. 4).

Apesar de não ter sido mencionada entre as obras expostas em 1922, na inauguração da GBAMMP, um registro fotográfico do período confirma sua presença.

Figura 40 – Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP

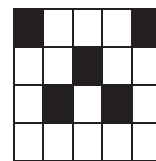


Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (1922) (SCAN0096).

Figura 41 – Detalhe da fotografia anterior, com a obra *Serenidade*



2.16 O CAIPIRA VIOLEIRO [16]



Fonte: PARDOS, Maria. **O caipira violeiro**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 86 x 66 cm. Coleção MMP (82.21.240). a.c.i.e.



A tela apresenta um homem sentado ao chão de terra batida, descalço, segurando e tocando um violão. Ele é representado em perfil, deixando transparecer o lado direito do rosto, com um cigarro de palha no canto da boca. Sua indumentária é simples: está de chapéu de palha, calça branca e camisa rosa, rasgada no ombro direito e suspensório. A figura ocupa quase a totalidade do quadro em primeiro plano, sendo o restante da tela preenchido com paisagem. Em uma diagonal crescente, a parte de cima contém uma vegetação imprecisa, composta por pinceladas soltas nas cores verde e laranja. Já na parte de baixo, no canto esquerdo da tela, estão apoiados no chão de terra batida alguns objetos para situar o personagem: parte de uma garrafa de vidro caída, certamente representando uma bebida alcoólica, cigarros e uma caixa de fósforos. A cena sintetiza o momento de ócio do trabalhador rural.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. (hipoteticamente)
- 1929 – Sala Maria Pardos, no MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Durante a pesquisa em periódicos, não localizamos alusão à obra com descrição ou registro fotográfico da mesma. Segundo as anotações das fichas catalográficas do MMP, o título *O Caipira Violeiro* foi extraído de anotações da ex-diretora Geralda Armond. Levantamos a hipótese de que o título original da pintura seja *Capadócio*, haja vista ser um dos títulos das obras de Maria Pardos no catálogo da Exposição Pardos e Veiga.³² A hipótese levantada relaciona a representação visual ao termo “capadócio”.

O estereótipo carregado pelo violão, ao longo da primeira metade do século XX, era o do instrumento da boemia e da malandragem. O tipo malandro “Capadócio”, apresentado por Maria Pardos, difere daquele da *Belle Époque* brasileira. Ela representa o tipo das primeiras décadas do século XX. O personagem da pintura mais parece como o “Rapaz folgado”, de Noel Rosa, do que aquele do “Lenço no Pescoço”, de Wilson Batista, ambas composições musicais de 1933. O malandro de Noel Rosa é mais simples, mais autêntico e rebate os atributos do personagem d’*O Cortiço* de Aluísio de Azevedo (2000), tipo social capadócio Firmo, que esboça uma das representações do malandro com lenço no pescoço (GASPAROTTO, 2011).

³² Destaca-se que essa foi uma importante fonte para a recuperação dos títulos dados pela pintora a uma parte significativa de sua produção artística.

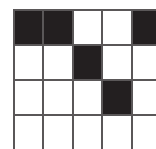
Outras evidências do termo “capadócio” estar ligado ao universo do violão estão na criação, pela Giannini, do método de aprendizado para violão³³ e do instrumento³⁴ com o mesmo nome. Também existem os cinco prelúdios compostos por Villa Lobos, em 1940, dentre os quais está o de nº 2, *Homenagem ao Capadócio*. Segundo Prada (2008), esta série é uma das mais conhecidas do autor brasileiro.

Sobre a pintura *Capadócio* no contexto de exposição, vale lembrar-se da menção do seu título, entre outras obras, por E. do M. (1916). Porém esta citação não contribui para o cruzamento conclusivo, a fim de afirmar ser a mesma obra que *O Caipira Violeiro*. O autor afirma que a “Sra. Pardos expõe na Galeria Jorge 54 trabalhos, óleos e desenhos, salientando-se, entre estes, *Na antecâmara, Costurando e Mesa de Jantar*, fiéis e bem executados e entre aqueles, *Esquecimento, Desolada, Capadocio, Chiquinho e Serenidade*. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou” (E. do M., 1916).

Diante da documentação frágil relativa a hipótese preferimos manter o título atribuído pela documentação museológica do MMP, pelo qual é conhecido: *O Caipira violeiro*.

³³ Referimo-nos à obra O CAPADÓCIO: Methodo Prático para Aprender a Tocar o Violão. São Paulo: Editora Tranquillo Giannini, n/d.

³⁴ Trata-se de uma linha de violões, criada pela Giannini, contendo quatro modelos: Folclore, Jogral, Seresta e Capadócio. SÉRIE I – LINHA FOLCLORE. Disponível em: <http://www.giannini.com.br/catalogos-antigos/violao%20folclore%20aw07/520/>. Acesso em: 23 out. de 2019.

2.17 *JARDINEIRO* [17]

Fonte: PARDOS, Maria. **Jardineiro**. [ca. 1914]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 86 x 66 cm. Coleção MMP (82.21.212). a.c.i.d.



O foco central está sobre o protagonista da cena: o *Jardineiro*. Um homem, com a pele queimada de sol e bigodes, segura a enxada como um canhoto, o mesmo modelo de *O Caipira Violeiro* [16]. O personagem tira cuidadosamente as pragas em meio à folhagem. Totalmente concentrado na sua atividade, o olhar está voltado para a enxada. A indumentária simples nos induz a pensar ser um homem do campo que se estabelece na cidade, como aqueles contratados para cuidar dos jardins em tempos de modernidade. O jardineiro de pés descalços veste calça branca e camisa rosa, com as mangas compridas arregaçadas até o cotovelo. Ele usa dois acessórios: suspensórios cinza-claros e um chapéu de cinza mais escuro. Ao olhar mais de perto a vegetação, em todo o fundo é possível confirmar o jardim como o lugar do trabalhador. Apesar das pinceladas rápidas, podemos perceber folhagens como tinhorão ou caladium, além do título contribuir para definirmos este espaço.

Histórico

- 1914 – XXI EGBA – Medalha de Bronze.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1929 – Sala Maria Pardos, no MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

A citação desta pintura e da participação da artista na XXI EGBA o jornal *A época* apresentou uma breve descrição da obra. Dessa forma possibilitou a verificação do título original da obra, a saber: *Jardineiro*. Segundo esse texto,

D. Maria Pardos enviou 5 telas pouco expressivas e que não correspondem ao conhecimento que a digna pintora pareceu ter da sua arte, muito embora nos apresente o seu *Jardineiro*, sonambulamente, cavando a terra de olhos fechados (MARCONDES, 1914, p. 2).

Um registro fotográfico da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916, permite, por sua vez, a visualização a pintura (NOTAS..., 1916c).

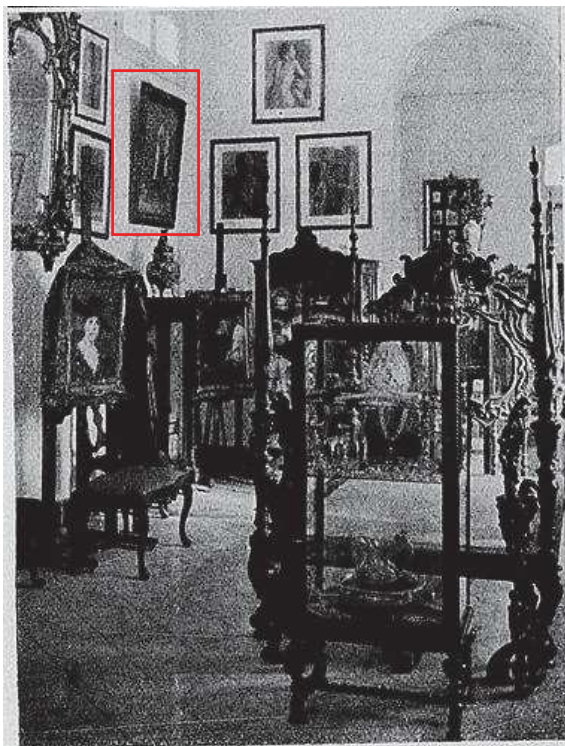
Figura 42 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho* (1916).



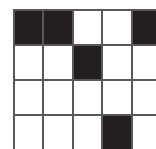
Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Na reportagem sobre o MMP, veem-se fotografias, entre elas a da Sala Maria Pardos, na parede é possível observar desenhos emoldurados e a pintura *Jardineiro* [17]. Em cavaletes, é possível reconhecer outras duas: *Autorretrato* [01] e *Má notícia* [18] (REALÇANDO..., 1933, p. 53).

Figura 43 – Sala Maria Pardos com o *Jardineiro*



Fonte: REALÇANDO..., 1933, p. 53.

2.18 *MÁ NOTÍCIA* [18]

Fonte: PARDOS, Maria. **Má notícia**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 66 x 50,5 cm. Coleção MMP (82.21.259).



A tela mostra uma mulher branca representada em perfil, sentada, segurando um lenço na mão direita e na outra um cartão, margeado em preto, possivelmente uma foto fúnebre. A tristeza nítida mostra o enfoque dado na emoção: seu olhar baixo em direção à possível foto, o choro contido pelo lenço branco. A indumentária é simples, de gente humilde: veste camisa branca, com mangas franzidas até os cotovelos, uma saia escura e longa. Na cabeça, usa um lenço vermelho com nó baixo atado para trás. O cabelo castanho claro aparece apenas na faixa da franja até a orelha. O único adorno usado pela modelo é o evidente brinco de pêndulo na orelha esquerda, já que está em perfil. O enquadramento e o fundo não permitem identificar o lugar no qual ela se encontra. No entanto, o título *Má notícia* [18] nos leva a deduzir que estivesse sentada numa soleira no instante em que acabara de receber a notícia funesta.

Histórico

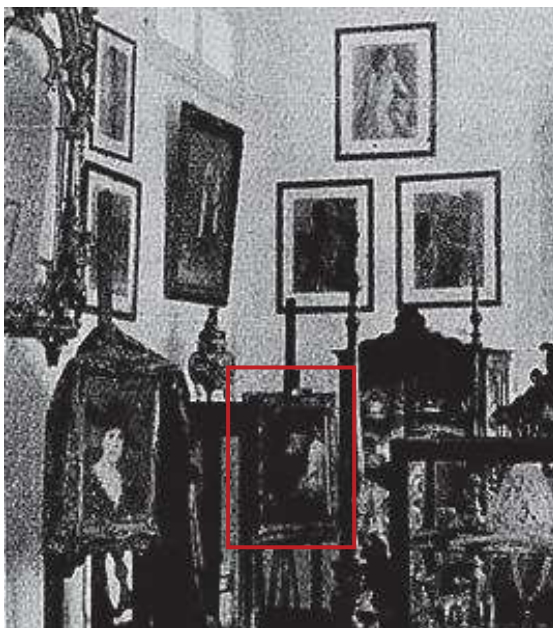
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.
- 1929 – Sala Maria Pardos (Possivelmente, o espaço foi inaugurado em 18/05/1929. Apesar de nenhuma descrição expositiva sobre a sala, a fonte visual de 1933 nos leva a crer que a obra estava presente ali).

Fortuna Crítica e Bibliografia

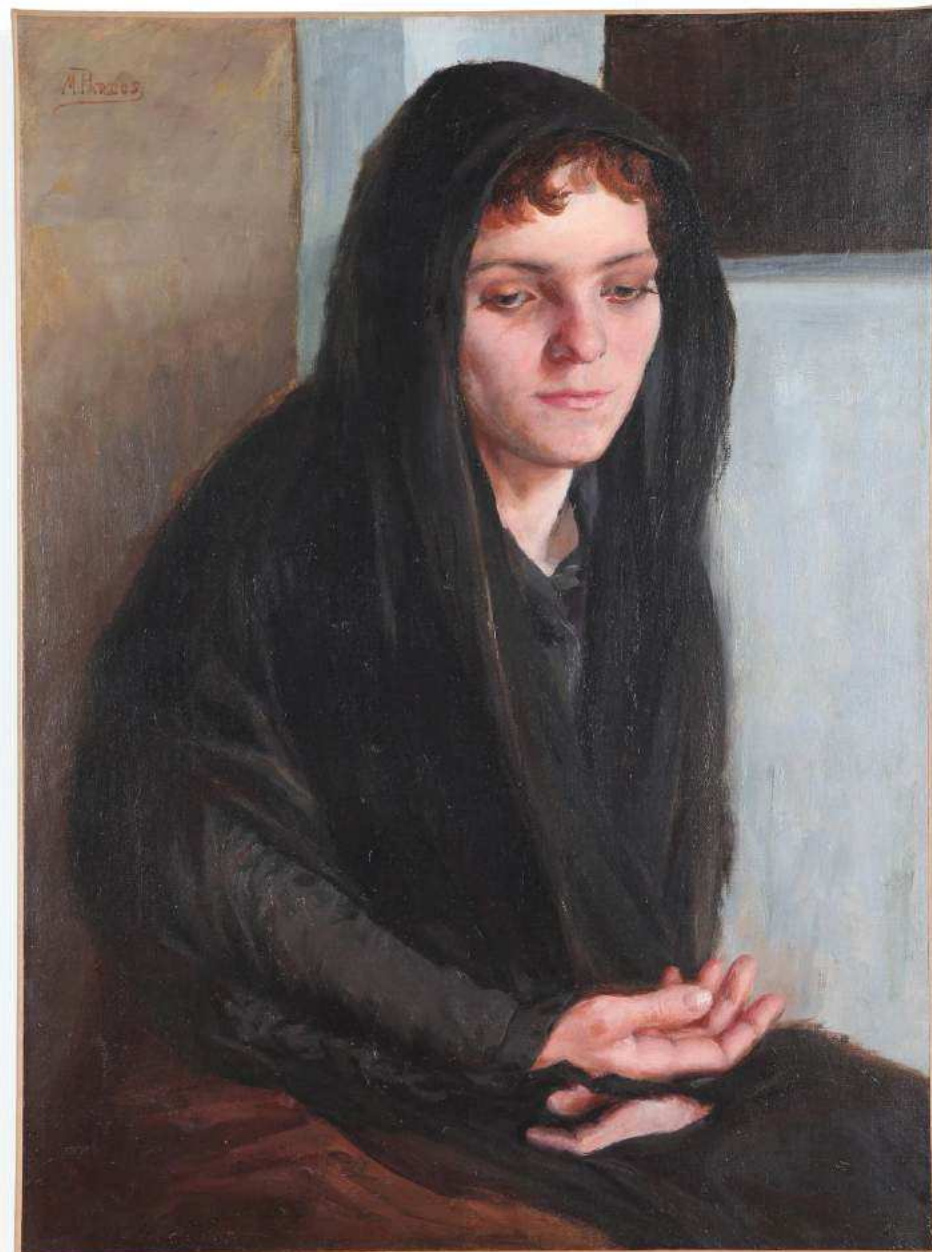
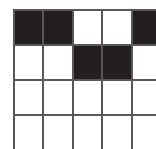
Na década de 1930, um periódico noticia a inauguração do mausoléu de Mariano Procópio, no MMP (REALÇANDO..., 1933, pp. 52 e 53). Nele há a apresentação de fotografias dos espaços do MMP e, entre elas, uma da Sala Maria Pardos. É uma fonte interessante, pois apresenta três pinturas – *Autorretrato* [01]; *Jardineiro* [17] e *Má notícia* [18] – e desenhos, seguidos de seus respectivos números de tombo e breve descrição da imagem.³⁵

³⁵ São eles: 02.8.437 (Velhinha de braços cruzados); 02.8.429 (nu feminino de modelo de costas) e um terceiro desenho não identificado.

Figura 44 – Detalhe da imagem veiculada pela *Vida Doméstica* (1933)



Fonte: REALÇANDO..., 1933, p. 53.

2.19 *DESOLADA* [19]

Fonte: PARDOS, Maria. **Desolada**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 70,5 x 52,3 cm. Coleção MMP (82.21.227). a.c.s.e.



Uma mulher branca sentada um canto impreciso. Linhas verticais e horizontais compõem o fundo, sem dar ao espectador pistas sobre o lugar em que se encontra a protagonista da cena. Uma espécie de *pashmina* preta sobre sua cabeça e caída sobre o seu tronco esconde sua indumentária também preta. A modelo repousa suas mãos, com as palmas viradas para cima, sobre seu regaço. Seu olhar é para baixo, deixando suas pálpebras à mostra. O luto é, claramente, o tema desta pintura. A posição das mãos e o olhar baixo demonstram fraqueza, sentimento de derrota, devastação pela dor da perda, impotência mediante ao problema que não tem solução: a morte. Nada mais nos é dado a conhecer, somente o sentimento de desolação, o qual é confirmado com o título da tela.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Afirmamos que a pintura foi exposta, pelo menos, em duas ocasiões: a primeira na Galeria Jorge, em 1916, e a segunda a partir de 1922, na Galeria de Belas Artes do MMP, integrando o circuito expositivo do museu. A obra é a de nº. 08 no catálogo da Galeria Jorge, apresentando neste o mesmo título: *Desolada*. Na foto de inauguração da Exposição Pardos e Veiga é possível visualizar a parte superior da pintura, o suficiente para identificar como *Desolada* (Figura 1). Em outra foto, publicada pela *Revista da Semana*, vemos melhor a imagem e um desenho, intitulado *Estudo para o quadro Desolada* (MULHERES..., 1916).³⁶ Assim, confirmamos que se trata da pintura *Desolada*. Interessante é observar que o estudo supracitado não faz parte do acervo do MMP, sugerindo, portanto, uma possível venda da obra ou doação pela pintora.

Na imagem a seguir, observamos algumas obras da pintora, o *Estudo para o quadro Desolada* e *Desolada*, as quais destacamos em vermelho.

³⁶ Localizada sob o número 52, no Catálogo Pardos e Veiga.

Figura 45 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916)



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

A articulista de *Cartas de Mulher*, cujo pseudônimo era Iracema, tece comentários em seu discurso de apoio às mulheres artistas. Em seu texto, a autora enaltece a exposição das artistas, bem como seu valor para o mundo das mulheres. Infelizmente, seu artigo não contribui para discorrermos sobre a pintura, a qual ela apenas cita nominalmente:

A minha admiração é, porém, tão ingênua como a ignorância. Diante da *Envergonhada*, da *Odalisca*, de *Daphnis e Chloé*, do *Retrato de Mlle. X.*, d' *A Primeira Pose*, da Sra. Regina Veiga, e da *Curiosa*, da *Desolada*, e das flores e natureza morta, da Sra. Maria Pardos, eu só sei elogiar com emoção, com uma alegria misturada de orgulho (MULHERES..., 1916, p. 18).

E. do M., por sua vez, menciona dessa forma os trabalhos de Maria Pardos, expostos na Galeria Jorge:

Na antecâmara, *Costurando* e *Mesa de Jantar*, fiéis e bem executados e entre aqueles, *Esquecimento*, *Desolada*, *Capadócio*, *Chiquinho* e *Serenidade*. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou. A figura, tratada com observação, respira um ambiente próprio, e ela é sempre simpática, lendo, costurando, estirada a mão a caridade pública, numa preocupação suave de esquecer o que lhe não disseram ou mostraram, talvez... São boas e limpas as tintas da Sra. Pardos e, certo, outros valores com elas tirará a inteligente discípula do artista da *A Partida de Jacob*, quando mais fundo puder penetrar sua arte, qualquer motivos pictoriais (E. do M., 1916, p. 4).

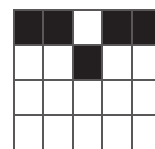
Em fotos publicadas pela *Revista Fon-Fon*, na ocasião da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, em 1922, é possível visualizar algumas pinturas de Maria Pardos (EM JUIZ..., 1922). Nessas imagens, reconhecemos *Desolada* [19]; *Sem Pão* [12]; *Zuleika* [21] e

Mouro [07]. As fotos publicadas dialogam com as da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage³⁷.

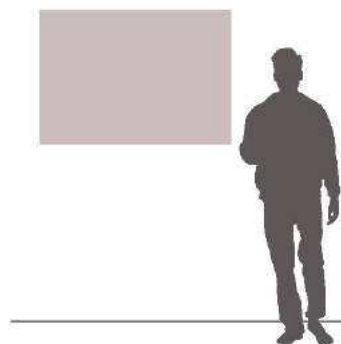
Em 1939, Marisa Lyra cita algumas obras em seu artigo, mas se equivoca no título de três delas: *Portuguesa* (originalmente intitulada como *Salóia* [06]) *Desolação* (*Desolada* [19]) e *Beduíno* (talvez quisesse dizer *Mouro* [07]). Neste texto, Lyra pondera que

Assim são todas as telas de Maria Pardos – *Dalila*, *Sem pão*, *Capataz*, *Portuguesa*, *Desolação*, *Zuleika*, *São Pedro*, *Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela (LYRA, 1939, p. 31 e 34).

³⁷ Fotografias da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0071; SCAN0080 e SCAN0089).

2.20 *ESQUECIMENTO* [20]

Fonte: PARDOS, Maria. **Esquecimento**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 76,5 x 105 cm. Coleção MMP (82.21.163). a.d.c.s.e.



Uma mulher branca, cabelos castanhos desgrenhados, se encontra deitada sob tecido e almofada estampados. A pose sanfonada a espreme na tela, suas pernas flexionadas e cruzadas. O tronco elevado pela almofada evidencia seu colo e mama esquerda descobertos. Seus braços erguidos evidenciam a presença de uma mancha na axila que sugere pilosidade, determinante de sensualidade. O tecido brocado dourado cobre seu corpo e sobrepõe um lençol branco, notado apenas pela sua borda aparente, em contato com a pele. As regiões descobertas são: a mama direita, braços, cabeça e pés. O busto é bem trabalhado e seus pés têm aspecto sujo. A modelo paralisada, acordando ou quase dormindo, encara o espectador com olhar calmo, quase hipnótico. Ela parece entorpecida, cansada. No fundo, há um grande jarro ao lado direito, ocupando a altura da tela. A almofada, o tapete e o jarro aparecem como álibis fora/distante do espaço/tempo da pintora, testemunhando como objetos do orientalismo.

Histórico

- 1915 – XXII EGBA – Pequena medalha de prata.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Na inauguração da EGBA de 1915, uma pequena descrição da obra *Esquecimento* [20] em um periódico da época evidencia seu destaque: “Um quadro de figura de mulher deitada em um sofá, um busto bem pintado, com um braço em escorço muito bem feito, da Sra. Maria Pardos” (NOTAS..., 1915, p. 6).

No mesmo ano, em uma fotografia publicada na *Revista da Semana*, é possível visualizar obras na parede, entre elas *Esquecimento* [20], citada na legenda: “O primeiro quadro à esquerda, em baixo, o ‘*Esquecimento*’, de D. Maria Pardos, discípula de Rodolpho Amoedo” (A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915, p. 28).

Figura 46 – Página com fotografias da XXII EGBA, veiculadas pela *Revista da Semana* (1915)



Fonte: A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915, p. 28.

Figura 47 – Detalhe de uma das imagens veiculadas pela *Revista da Semana* (1915)



Fonte: A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915, p. 28.

João Luso (1915) cita os quatro trabalhos expostos pela artista na ocasião, “[...] entre os quais *Luizinha*, figura feminina, deitada, de fatura um tanto acanhada, dura na carne a descoberto, mas com excelentes acessórios de estofos e panejamento”. Nota-se, pelo comentário, que se referia a *Esquecimento*, haja vista *Luizinha* ser um retrato.

Há também uma reprodução fotográfica da obra em questão na crítica de Viriato Marcondes. O autor cita, brevemente, *Chiquinho*, *Luizinha* e *Esquecimento*, a qual afirma,

naquela circunstância, ser o primeiro nu do *Salon*. Além disso, ele acrescenta que “A figura está desenhada com muita arte, pintada com muito vigor e admiravelmente modelada. De uma tonalidade muito justa e feliz, dá-nos a impressão de um trabalho de alto valor artístico” (MARCONDES, 1915a, p. 1).

Na continuação da crítica de Marcondes sobre suas impressões do *Salon* de 1915, Maria Pardos é citada em uma errata:

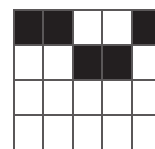
No artigo anterior saiu um tópico, que precisa de corrigenda, e é o seguinte: Onde se lê que D. Maria Pardos expõe diversos quadros bem interessantes, especialmente *Esquecimento*, que ‘reputamos o primeiro nu do *Salon*’ leia-se: ‘que reputamos um dos primeiros do *Salon*’. V. M. (MARCONDES, 1915b, p. 1).

Em 1916, no panorama geral da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, a obra em questão é citada como destaque na produção da artista (EXPOSIÇÃO..., 1916c). A reprodução fotográfica dessa tela também aparece ao lado de outra pintura de Regina Veiga (ESQUECIMENTO, 1916).

Também em 1916, é possível reconhecer essa obra em registros fotográficos da Galeria Jorge, no dia da inauguração da Exposição de pintura da senhora Regina Veiga. Ao centro, há um grupo de pessoas presentes à inauguração, entre os quais o Dr. Nilo Peçanha e o Prof. Amoedo. É possível visualizar dezessete pinturas de Maria Pardos, entre elas *Esquecimento* [20] (REGINA..., 1916).

No mesmo ano, três pinturas da artista foram elencadas como suas obras magnas, a saber: *Esquecimento* [20], *Conciliadora* [13] e *Sem pão* [12]. A reprodução das telas faz parte da importante publicação do Professor Laudelino Freire. (1916).

2.21 ZULEIKA [21]



Fonte: PARDOS, Maria. **Zuleika**. [ca. 1918]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 101 x 155 cm. Coleção MMP (82.21.302). a.c.i.e.



Uma mulher branca, de cabelos negros, seminua e com tronco altivo, cruza apenas os pés fazendo com que os joelhos se flexionem e se afastem. O leve tecido no tronco não cobre seu seio, a parte mais iluminada do quadro. O olhar é sedutor, como de *femme fatale*, direto para o observador. Deduzimos pelo título que, talvez, esta pintura de grandes dimensões seja a representação da personagem encontrada na literatura como sendo a mulher de Potifar, que tentou seduzir José. Embora na Bíblia o seu nome não seja desvendado, no Alcorão ela é referida como Zuleika. E, para transportá-la para o ambiente que não é o da pintora, Maria Pardos usa elementos emprestados do orientalismo, como: a indumentária com cinturão de pedrarias; o jarro, à esquerda; o leque de penas de pavão que a modelo segura; as almofadas e os adereços em pérola dos cabelos.

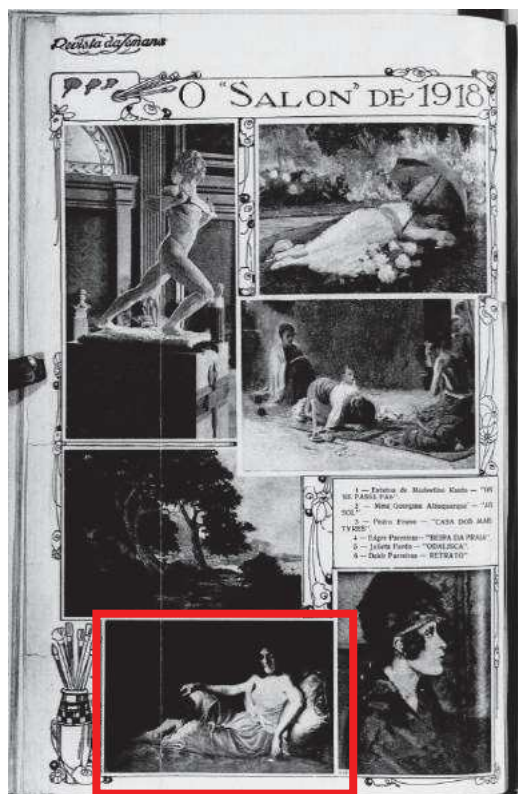
Histórico

- 1918 – XXV EGBA (Prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 – quinhentos mil réis).
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos, no MMP. Data da inauguração: 18/05/1929.

Fortuna Crítica e Bibliografia

A *Revista da Semana* faz apontamentos sobre o Salão de 1918. Entre várias reproduções de trabalhos levados às EGBA, está a da obra *Zuleika* [21], de Maria Pardos, equivocadamente identificada como “Odalisca, de Julieta Pardo”. Na mesma revista, porém, é possível reconhecer a pintora sentada entre os expositores (O SALON..., 1918).

Figura 48 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1918)



Fonte: O SALON..., 1918.

Por ser notada como “expositora constante do nosso *Salon*” é possível afirmar que perceberam honra em seus três trabalhos levados a público naquela ocasião. O Salão Cômico, ironicamente, apresenta uma caricatura da pintura, para a qual Raul Pederneiras dá novo título à *Zuleika*: “A contorcionista” (A EXPOSIÇÃO..., 1918, p. 17).

Figura 49 – Ilustrações de Raul Pederneiras na *Revista da Semana* (1918)



Fonte: A EXPOSIÇÃO..., 1918, p. 17.

A *Revista Selecta* apresenta fotografias do evento de 1918, constituindo-se um registro interessante para observarmos o contexto expositivo. Nelas é possível observar as telas levadas pela artista, chamadas de “telas de grande efeito” (O SALÃO..., 1918, p. 19). Bueno Amador (1918, p. 6) fez breve comentário de cada obra:

D. Maria Pardos apresenta-se com trabalhos de mais fôlego este ano. O *Autorretrato*, bem lançado, a *Primeira separação*, de bons efeitos de luz em contrastes, e *Zuleika*, onde o modelo não favoreceu a composição mas que denota muita técnica adquirida com proficiência.

Em 1922, entre os cento e tantos quadros da galeria do MMP, figuraram sete pinturas de Maria Pardos: *Conciliadora* [13], *Capataz* [10], *Primeira Separação* [14], *Dalila* [30], *Esquecimento* [20], *Sem Pão* [12] e *Zuleika* [21]. Sobre o quadro, um artigo de maio de 1922 menciona o prêmio vencido por intermédio dele na exposição do Rio de Janeiro, a XXV EGBA, a de 1918. Equivocadamente, trocam o gênero da pintora ao chamarem-na de “espanhol M. Pardos” (MUSEU..., 1922, p. 1).

A *Revista Fon-Fon* publicou quatro fotos da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, possibilitando a visualização das pinturas de Maria Pardos (EM JUIZ..., 1922, p. 20 e 21). Essas fotos dialogam com as da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.

Em 1939, Marisa Lyra cita algumas obras em seu artigo, mas se equivoca no título de duas delas: *Beduíno* (talvez quisesse dizer *Mouro* [07]) e *Desolação*, certamente se enganou no título do quadro, o correto seria *Desolada*). Entre as obras de valor coloca

[...] todas as telas de Maria Pardos – *Dalila, Sem pão, Capataz, Portuguesa, Desolação, Zuleika, São Pedro, Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela (LYRA, 1939, p. 31 e 34).

Considerando a biblioteca pessoal de Maria Pardos, localizamos possíveis referências visuais para a elaboração de *Zuleika* [21]: duas gravuras observadas em seus livros, reproduzidas a seguir. Pertencentes a livros ligados a tradições e costumes egípcios, podemos ver nelas uma relação direta com a pose e a ambientação usadas na composição de *Zuleika*. Em *Le Chanteuse Favorite du Sultan*, observamos a semelhança do olhar e da posição do braço apoiado na almofada. A horizontalidade da composição e o vaso à esquerda da cena também fazem alusão à gravura em questão.

Figura 50 – *Le Chanteuse Favorite du Sultan*, de Édouard De Bièfve (1878)



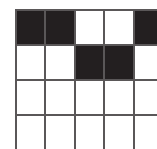
Fonte: EBERS, Georges. *L'Égypte: Du Caire a Philae*. Paris: Imprimeurs de l'institut, 1881.

Já em *Sultane*, observamos a presença do leque de penas de pavão, também usado na composição de *Zuleika* [21].

Figura 51 – *Sultane*, de Georg Elvers (1880)



Fonte: ELVERS, Georg. **Sultane (Alexandre de Le Caire)**. 1880. 1 original de arte.

2.22 *ESTUDO DE NU* [22]

Fonte: PARDOS, Maria. **Estudo de nu**. 1917. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 x 80 cm. Coleção MMP (82.21.215). a.c.i.d.



A representação da modelo ruiva de olhos azuis é um nu, cuja ausência de título historicista corrobora o seu propósito puramente de estudo. A artista evidencia essa intenção ao intitulá-la *Estudo de nu*. A pintura de grandes dimensões apresenta a pose sentada de corpo inteiro, em $\frac{3}{4}$, com o olhar para o horizonte e pensamentos longínquos. O braço direito repousa ao lado da coxa e o outro braço, flexionado, leva a mão aos cabelos, entre os quais esconde os dedos. O fundo não tem muitos elementos, destaca-se o panejamento que abriga a modelo: dos pés à altura dos ombros. Há um detalhe no tecido, simulando uma estampa, do lado esquerdo de quem vê o tronco da mulher. Acima, no que seria a parede, há um tom mais escuro, terroso. Abaixo, no chão, há uma banquetada almofadada, onde a modelo apoia os pés, além de um tapete estampado. A pintura, de característica monocromática, é trabalhada em tons quentes, com variações do vermelho. A maior região de iluminação é o rosto, o seio e o abdome da mulher representada.

Histórico

- 1917 – XXIV EGBA.
- 1929 – Sala Maria Pardos no MMP.
- 08/11/2014 – 19/04/2015 – Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo (FASOLATO, 2014b).

Fortuna Crítica e Bibliografia

Entre os comentários sobre a participação de mulheres artistas expositoras no mesmo Salão, notou-se que “D. Maria Pardos figura com dois trabalhos, dos quais o *Estudo de nu* se destaca com mais segurança da composição” (AMADOR, 1917, p. 7).

Em 1917, duas obras foram expostas *Dalila* [30] e *Estudo de nu* [22]. Essas pinturas, juntas, provocaram comentários curtos e conjugados. Notaram, por exemplo, seu “talento em *Dalila* e *Estudo de nu*” (SÁ, 1917, p. 5). Duas publicações³⁸ reproduziram fotos do evento, com alunos e expositores, em momentos distintos. Na imagem abaixo, é possível visualizar, ao fundo, as duas pinturas expostas pela artista no Salão de 1917, juntamente com outras obras.

³⁸ Referimo-nos a: O SALON..., 1917a e O SALON..., 1917b.

Figura 52 – Imagem veiculada pelo *Careta* (1917)



Fonte: O SALON..., 1917a, p. 14.

Figura 53 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1917)



Fonte: O SALON..., 1917b, p. 22.

Monteiro Lobato (1917, p. 171) observou seus “dois nusões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e um outro nu de fogo, capplonchico”.³⁹ O escritor se refere aqui ao tom avermelhado das obras. Nelas se observa a mesma paleta de cores presente em outras duas telas da artista: Sem título [23] e Sem título [24]. É possível aproximá-la da representação de Regina Veiga, *Fertilidade*, no que diz respeito à modelo e às tonalidades.⁴⁰

Assim como Lobato, Gilka critica os nus:

É sabido que em certos quadros a fealdade é caracteristicamente indispensável, porém, afora isto, reprovoo a retratação de criaturas nas quais não haja, nas faltas de linhas belas, expressões artísticas. Exemplifiquemos: os nus de **Maria Pardos**, Auguste Petit e Leopoldo Gotuzzo, são pavorosos, disformes! (GILKA, 1917, p. 11 e 12, grifo nosso).

Ainda sobre a cor e a composição, no *Jornal do Commercio* podemos ler:

A Sra. Maria Pardos é representada por duas telas – uma figura e um estudo de nu – o segundo cheio de reflexos vermelhos, revelando uma artista atacando dificuldades de técnica e enfrentando problemas de cor: o pequeno defeito que se nos afigura em uma das pernas não prejudica o efeito do quadro (NOTAS..., 1917, p. 6).

É a partir da inauguração da Sala Maria Pardos, em 1929, que a pintura passa a dialogar com outras quatro obras da artista, são elas: *Pilar (Retrato?)* [04]; Sem título [08]; *Sem título* [36] e Sem título [38] Visualizamos na foto abaixo, a pintura em questão pendurada na parede no contexto supracitado.

Figura 54 – Fotografia da sala Maria Pardos [ca. 1930].



Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (SCAN0044).

³⁹ Os termos panarício e capplonchico foram explorados com mais vagar em estudo anterior. Veja FASOLATO, 2014a.

⁴⁰ A obra intitulada *Fertilidade*, de Regina Veiga, foi doada pela pintora, em 1918, ao acervo da PESP.

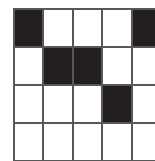
Na imagem seguinte, dentre as quatro telas de Maria Pardos expostas, em 2014, no espaço da Pinacoteca do Estado de São Paulo, está intitulada como *Nu feminino*, porém o título original é *Estudo de Nu* [22]. A reprodução da tela consta no catálogo do evento (CHRISTO, 2014).

Figura 55 – Fotografia da exposição *Coleções em Diálogo*, com destaque para as quatro pinturas de Maria Pardos (2014).



Fonte: Exposição *Coleções em diálogo*: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2014. Créditos: Isabela Mateus.

2.23 SEM TÍTULO [23]



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52 x 31 cm. Coleção MMP (82.21.415).



A pintura se trata de um nu feminino, no qual a modelo está sentada em uma espécie de divã, com as pernas cruzadas: a esquerda sobrepondo a direita. A mão esquerda descansa sobre a perna de mesmo lado. Ambas, perna cruzada e mão, sugerem o intento de cobrir a genitália de forma discreta. A mão direita está repousando sobre o divã. Na altura da cintura da modelo, ao fundo, uma linha do horizonte é trabalhada em uma tonalidade mais clara, ao que parece um tecido jogado às costas. A mulher é ruiva, e seus cabelos compridos estão jogados para a esquerda, sobrepondo a mama e o ombro deste lado. O olhar é baixo e passa a sensação de desânimo e tristeza, embora o trabalho do fundo seja em tons quentes, avermelhados. Ainda que seja um trabalho rápido, sem detalhamento e com pinceladas soltas, nota-se o cuidado em representar as partes do rosto.

Histórico

- 08/11/2014 – 19/04/2015 – Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo (PESP) (FASOLATO, 2014b).

Comentários

Por ser de uma pintura de pequena proporção e com traços soltos e rápidos, entendemos esta obra como uma *pochade*, assim com a tela Sem título [24], de proporções aproximadas. Talvez ela não tenha sido exposta no período de criação, uma vez que não localizamos fontes capazes de atestar alguma ocorrência. Contudo, sabemos que a obra foi apresentada recentemente, em 2014, ao lado de *Estudo de nu* [22], *Sem pão* [12] e *Conciliadora* [13], na PESP. É o que pode ser comprovado pelas imagens a seguir.

Figura 56 – Fotografia da exposição *Coleções em Diálogo* (2014)



Fonte: Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2014. Créditos: Isabela Mateus.

Figura 57 – Fotografia da exposição *Coleções em Diálogo* (2014)



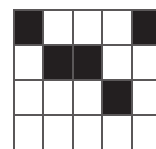
Fonte: *Coleções em diálogo*: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2014. Créditos: Isabela Mateus.

Figura 58 – Fotografia da exposição *Coleções em Diálogo* (2014)

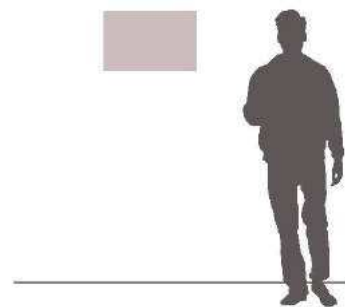


Fonte: *Coleções em diálogo*: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo, 2014. Créditos: Isabela Mateus.

2.24 SEM TÍTULO [24]



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 34,5 x 51,5 cm. Coleção MMP (82.21.439)



O pequeno óleo sobre tela representa uma jovem mulher branca, em primeiro plano, deitada de lado, nua, ocupando quase toda a horizontalidade da tela. Seu tronco está todo virado para o observador induzindo ao *voyeurismo*. A cama improvisada parece ser de um *ateliê*, assim como os dois travesseiros. Em um deles, a mulher recosta sua cabeça, e o outro ela segura com a mão direita estendida, às costas, em direção às nádegas. O braço esquerdo flexionado envolve o travesseiro, levando a mão do mesmo lado à testa, junto aos seus cabelos ruivos. Há um tecido branco entre suas coxas, na região da genitália, velando-a. Este mesmo tecido se estende para frente, caindo ao chão, e para as costas, nas nádegas, fundindo-se ao seu pé direito. A perna deste mesmo lado está flexionada para trás, embaixo a outra estendida. O tecido branco e a movimentação articulada da modelo carregam de sensualidade esta representação, assim como os olhos fechados remetem a uma sensação de prazer.

Histórico

Ao que parece, a pintura é uma *pochade*, talvez não tendo sido exposta no período de criação. Até o momento, não encontramos evidências ou fontes que alimentassem esta possibilidade.

Comentários

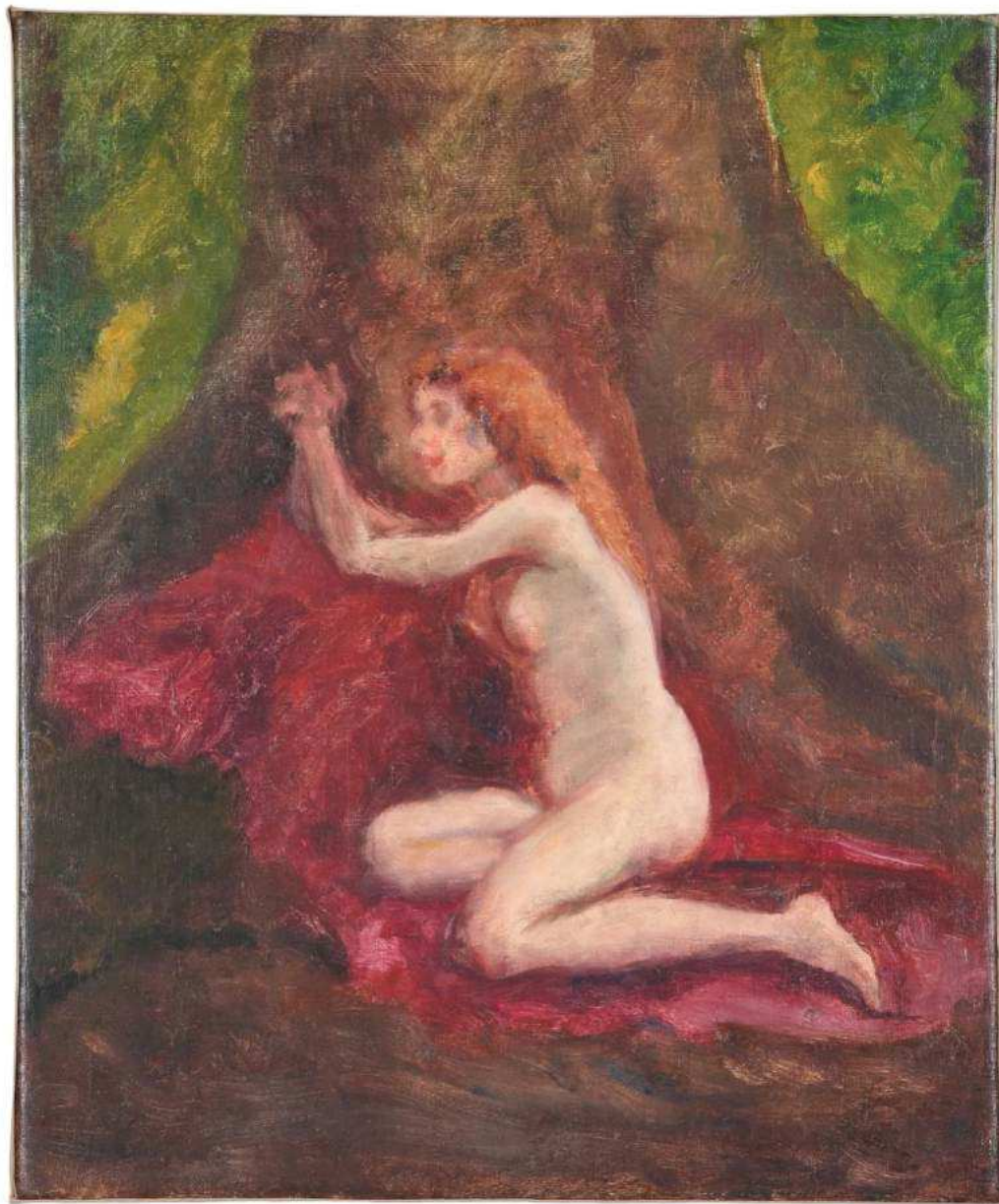
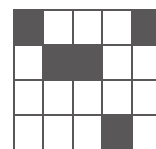
Por ser de uma pintura de pequena proporção e com traços soltos e rápidos, entendemos como uma *pochade*, assim como a tela Sem título [23], outro estudo de nu com proporções aproximadas. A pequena tela, em tons quentes, mostra forte relação com a paleta de cores trabalhada em Sem título [22]. É possível, inclusive, que esta *pochade* tenha servido como preparação para a pintura supracitada, à qual Lobato chamou de “nu de fogo, [...]”.⁴¹

Além disso, cabe apontar que a modelo ruiva da obra remete à mesma de *Desdêmona*, de Rodolpho Amoêdo.⁴²

⁴¹ Veja ficha 22.

⁴² Obra de 1892, localizada no Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

2.25 SEM TÍTULO [25]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 42,2 x 36 cm. Coleção MMP (82.21.447)



A mulher ruiva de cabelos compridos, nua, em pose acadêmica, está representada em perfil. Seu rosto possui traços feitos em pinceladas rápidas e imprecisas. Inclusive, tanto pelo tamanho do quadro quanto pelo tratamento das pinceladas, deduzimos ser uma *pochade*. O corpo da modelo, em primeiro plano, se apoia na base de um tronco de árvore bem largo, e que ocupa todo o horizonte do quadro. Neste recorte, não é possível visualizarmos os galhos e a copa da árvore. Os cotovelos da mulher se apoiam em uma das raízes, projetando ambas as mãos para cima, unindo-as como em oração. O ambiente natural não possui faixa de céu, retratando, provavelmente, um bosque. Entre o tronco da árvore e o corpo da modelo há um panejamento vermelho, o qual protege sua nudez e se funde com os tons terrosos do tronco e do chão. O restante da tela é preenchido com pinceladas soltas em tons esverdeados, simulando uma vegetação qualquer.

Histórico

Ao que parece, a obra é uma *pochade*, provavelmente não exposta no período de sua criação. Até o momento, não encontramos evidências ou fontes que indicassem o contrário.

Comentários

Levantamos a hipótese de se tratar de uma *pochade*. A prática pode ser notada na produção de Maria Pardos ao observarmos, por exemplo, as pequenas telas de número 31 e 32 deste catálogo. Nestes casos, torna-se evidente o uso de *pochades* pela artista, a qual realiza essas pequenas pinturas como forma de estudo e planejamento para a obra maior: *Dalila* [30].

Um segundo caso é *Estudo de nu* [22]. Contudo, as *pochades* referentes a esta obra [23 e 24], apesar da paleta de cores aproximada e de também representarem o nu feminino, não são semelhantes à obra de maior dimensão – ao contrário do que ocorre nas *pochades* de *Dalila* [30]. Nesse sentido, a *pochade* em questão, *Sem título* [25], capta a cor e a atmosfera da cena, porém, não localizamos na produção da pintora um trabalho correspondente visualmente em dimensão maior, assim como nos casos supracitados. Podemos citar um exemplo correlativo na obra de outra artista Georgina de Albuquerque, contemporânea de Maria Pardos. Trata-se da obra *Manacá*,⁴³ que possui *pochade* correspondente.⁴⁴

⁴³ Trata-se da seguinte obra: ALBURQUERQUE, Georgina de. **Manacá**. [ca. 1922], Óleo sobre tela, 126 x 101 cm.

⁴⁴ Trata-se da seguinte obra: ALBURQUERQUE, Georgina de. **Nu** (estudo para *Manacá*), [ca. 1922]. Óleo sobre tela, 46,8 x 39,7 cm. Coleção Família Zalcborg, São Paulo. A reprodução da obra pode ser visualizada na publicação referente exposição realizada na PESP, de 13 de junho a 25 de outubro de 2015. Veja: MULHERES..., 2015.

A pose da obra em questão remete à obra *Marabá*, de Rodolpho Amoedo, mestre de Maria Pardos. Este dado nos leva a perceber a tela da artista como um exercício do nu artístico⁴⁵ que aparentemente não foi conduzido a uma pintura maior.

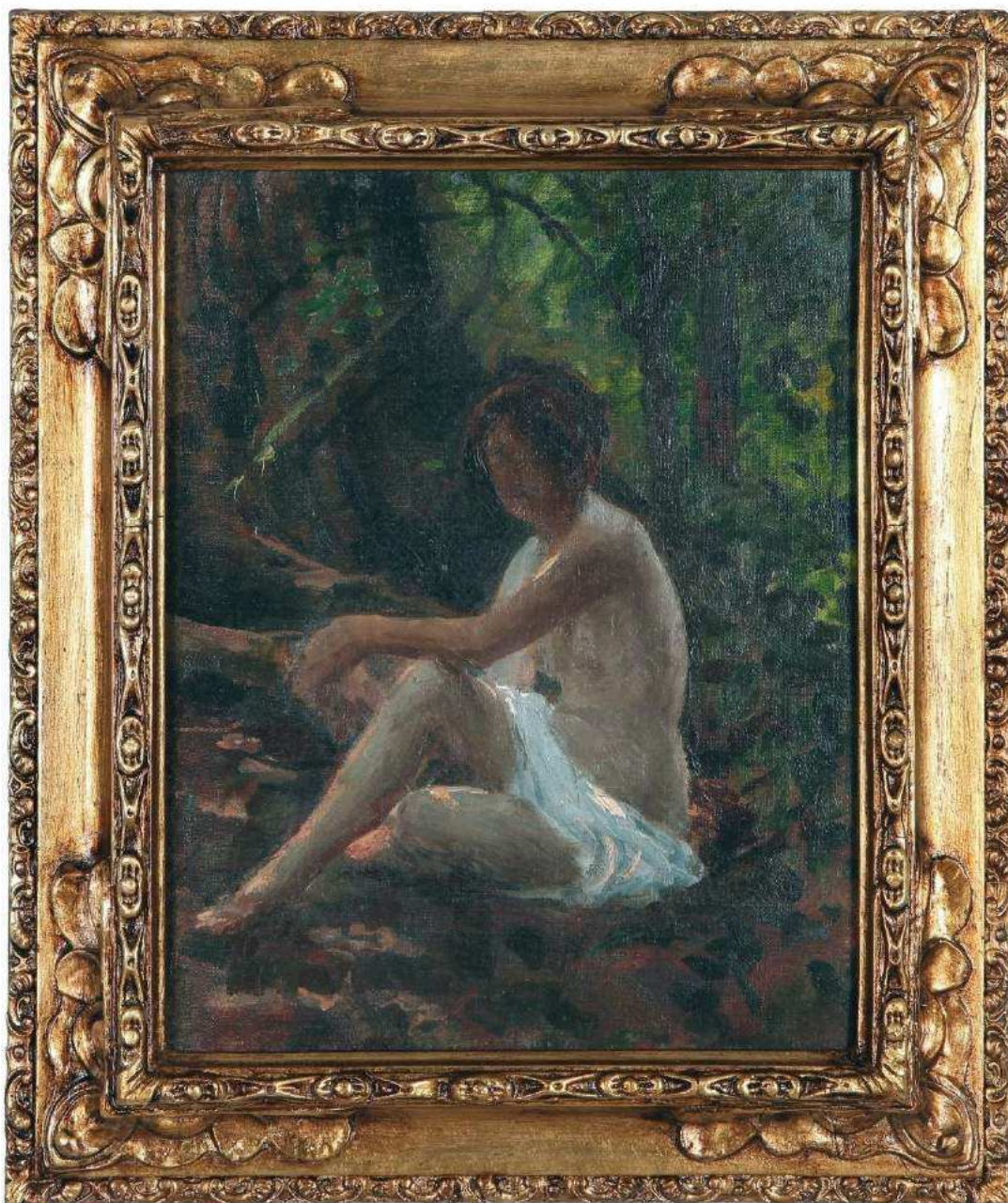
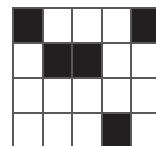
Figura 59 – A obra *Marabá*, de Rodolpho Amoedo.



Fonte: AMOEDO, Rodolpho. **Marabá**. 1882. 1 original de arte, óleo sobre tela, 120 x 171 cm. MNBA.

⁴⁵ Sobre nu artístico, confira: MESQUITA, 1991, p. 15 a 22.

2.26 MULHER NO BOSQUE [26]



Fonte: PARDOS, Maria. **Mulher no bosque**. [191-?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 40,5 x 32,5 cm. Coleção MMP (82.21.294)



A *Mulher no bosque* [26], seminua e com cabelos presos, está sentada, centralizada na cena, em uma pose incômoda: serpenteada. Com as pernas cruzadas na posição $\frac{3}{4}$, ela apoia o braço esquerdo sobre o joelho direito articulado, torcendo seu tronco. O tecido branco, no qual está envolta, protege suas nádegas da relva e sugere se tratar de uma banhista. O bosque fechado, sem sequer uma nesga de céu, ambienta a personagem. Nesse cenário, as folhagens pintadas deixam intuir a entrada de luz, incidindo em alguns pontos mais explícitos, e em um ponto específico do tecido branco. A luz reflete em pequenas áreas do seu corpo, como raios solares insistentes que atravessam a folhagem das árvores: pé direito, canela esquerda e ombro esquerdo. O rosto impreciso, composto de borrões com pinceladas soltas, alude fitar o observador, parecendo consciente de ser alvo de voyeurismo. Apesar disso, o rosto da mulher, à sombra, esconde detalhes, como seus olhos, boca e nariz.

Histórico

- 1929 – Sala Maria Pardos, no MMP.

Comentários

As evidências apontam para a exposição da obra na Sala Maria Pardos. A tela aparece em destaque, na fotografia que se segue, ao lado de Alfredo Ferreira Lage.

Figura 60 – Fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP)



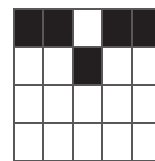
Fonte: Coleção Marcelo Ferreira Lage (SCAN0048).

Figura 61 – Detalhe da fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP)

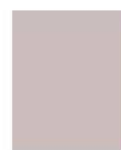


As características díspares dessa pintura, comparada à produção da artista, incomodam o observador. Isso porque as pinceladas soltas e a pequena dimensão dialogam com a produção de *pochades*, a exemplo dos Estudos para Dalila [31 e 32]. Em contrapartida, a moldura transporta a representação para outro patamar: a de obra finalizada.

2.27 CHIQUINHO [27]



Fonte: PARDOS, Maria. **Chiquinho**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 92,2 x 70,5 cm. Coleção MMP (82.21.162). a.d.c.i.e.



A nudez desta tela causa estranhamento e chama a atenção. Nela um adolescente está sentado à frente de uma porta com cortina (guarda-porta), sorrindo, lendo histórias em quadrinhos – Almanaque d’O Tico-Tico. Para compor o cenário do quarto de banho, há um vaso com folhagens e a duplicação da imagem do garoto em um espelho. A pose escolhida oculta sua genitália, embora suas nádegas à mostra denotem certa sensualidade. Maria Pardos equilibrou a composição representando a revista nas mãos do garoto e, na diagonal oposta, um livro jogado às suas costas. O contraponto está em suas duas opções: ler o Almanaque d’O Tico-Tico ou estudar. O rosto do personagem, meneando um sorriso voltado para a revista, manifesta a escolha pela diversão, enquanto o livro didático, às suas costas, simula o abandono do estudo. O destaque é para a revista, com capa e nome evidenciados.

Histórico

- 1915 – XXII EGBA – Pequena medalha de prata.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

“*Chiquinho* é igualmente um quadro apreciável, evidenciando as mesmas qualidades de desenho e firmeza do *Esquecimento*” (MARCONDES, 1915a, p. 1). O breve e único comentário sobre a obra em questão partiu de Viriato Marcondes. Este trecho contribuiu para uma breve análise a respeito da recepção da obra no contexto de sua primeira exposição, na XXII EGBA. Assim, ao observar as mesmas qualidades em duas pinturas de Maria Pardos, Marcondes aludiu sobre a estabilidade na produção da artista.

Em 1916, a obra foi exposta na Galeria Jorge. É possível visualizar a pintura na fotografia da Exposição Pardos e Veiga, reproduzida pela revista *O Malho*. Segue a imagem com a obra em destaque.

Figura 62 – Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por *O Malho* (1916)



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Figura 63 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho* (1916)



O seguinte texto apresenta a fotografia mencionada:

Um aspecto da exposição de pinturas e desenhos, trabalhos das distintas artistas Regina Veiga e Maria Pardos, discípulas de Rodolpho Amoedo – exposição que tem atraído à Galeria Jorge o nosso mundo artístico e a fina flor da nossa sociedade. Há quadros, realmente, que pelo desenho e pelo colorido, honram muito as aptidões artísticas das duas distintas patricias, cujos retratos encimam este aspecto da linda exposição (NOTAS..., 1916c, p. 14).

Além disso, também houve um comentário positivo feito por E. do M. (1916, p. 4):

A Sra. Pardos expõe na Galeria Jorge 54 trabalhos, óleos e desenhos, salientando-se, entre estes, *Na antecâmara*, *Costurando* e *Mesa de Jantar*, fiéis e bem executados e entre aqueles, *Esquecimento*, *Desolada*, *Capadocio*, *Chiquinho* e *Serenidade*. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou. A figura, tratada com observação, respira um ambiente próprio, e ela é sempre simpática, lendo,

costurando, estirada a mão a caridade publica, numa preocupação suave de esquecer o que lhe não disseram ou mostraram, talvez... São boas e limpas as tintas da Sra. Pardos e, certo, outros valores com elas tirará a inteligente discípula do artista da *A Partida de Jacob*, quando mais fundo puder penetrar sua arte, qualquer motivos picturiais.

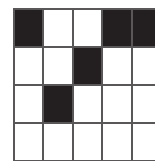
O arrolamento técnico do MMP, de 1944, confirma a presença da pintura na Galeria Maria Amália neste período.⁴⁶

Anteriormente, estudamos esta pintura, comparando-a com o substrato visual e cultural de outras representações envolvendo crianças na leitura, no contexto do pré-banho. Naquela oportunidade, ressaltamos a presença da primeira revista em quadrinhos ilustrada do Brasil: *O Tico-Tico* (FASOLATO, 2014a).

Entre as mulheres brasileiras apresentadas por Herkenhoff (2017) está Maria Pardos. O autor enfatiza as cenas de modernização do cotidiano brasileiro em sua pintura, discutindo as peculiaridades da representação de dois meninos: *Jornaleiro (Garoto? Hugo?)* [11] e *Chiquinho* [27]. O texto em questão acompanha a reprodução fotográfica das duas pinturas.

⁴⁶ Arrolamento, folha 18, nº técnico 572, 1944.

2.28 O PENSATIVO [28]



Fonte: PARDOS, Maria. **O pensativo**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 66 x 57,5 cm. Coleção MMP (82.21.242). a.c.s.e.



Retrata um homem branco, seminu, de barba e bigodes, em uma pose reflexiva e com a mão esquerda fechada no meio da testa. O seu olhar é para o horizonte, em perfil, enquanto seu tronco está representado em $\frac{3}{4}$. Ao que parece, ele está sentado: embora o enquadramento nos permita vê-lo apenas da cintura para cima, a representação da sua mão direita sugere estar apoiada sobre suas pernas ou em uma mesa. A luz entra do lado esquerdo da tela, iluminando as costas do personagem, a parte mais clara da tela. Assim, o rosto e o peito do homem são representados à sombra. O fundo é trabalhado com tons neutros, com exceção de uma possível cadeira estofada com tecido em uma tonalidade de vinho. É neste objeto, inclusive, que o homem apoia o cotovelo esquerdo, favorecendo a posição característica do ato de pensar.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

A obra esteve na exposição da Galeria Jorge de 1916. No catálogo deste evento, porém, não há pintura com o título *O pensativo*. Há apenas títulos que podem ser atribuídos ao original desta pintura, talvez *Solitude* ou *Estudo*.

A pintura é assim conhecida no MMP devido à pose do modelo, consistindo em um título em estudo. Não localizamos descrição feita pelos periódicos da época a respeito da pintura. Dessa forma, não temos informações a respeito do título dado originalmente pela artista. Perante a falta de fontes a respeito do título original preferimos manter o título atribuído pela documentação museológica do MMP, pelo qual é conhecido: *O Pensativo*.

A imagem a seguir mostra a pintura na parede da Galeria Jorge.

Figura 64 – Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por *O Malho* (1916)

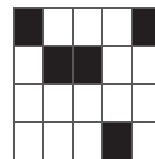


Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Figura 65 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho* (1916)



Embora não haja inscrição na obra, explicamos a estimativa de sua data devido à exposição da tela na Galeria Jorge. Até o presente momento, não localizamos outras fontes capazes de contribuir para a compreensão desta obra.

2.29 *SÃO PEDRO* [29]

Fonte: PARDOS, Maria. **São Pedro**. [1918?] 1 original de arte, óleo sobre tela, 90 x 65 cm. Coleção MMP (82.21.263). a.c.s.e.



Para retratar o guardião das chaves do céu, a artista representou um homem de barba e cabelos grisalhos. A sua mão direita está sobre o peito, enquanto a esquerda segura uma grande chave. O olhar do homem, muito expressivo, está voltado para o alto, a fim de simbolizar sua missão: conduzir a Igreja para o céu. Sobre sua cabeça, a artista pintou um anel dourado, indicando sua santidade. No enquadramento típico de retrato, da cintura para cima, vemos a indumentária do personagem, a qual sugere ser uma túnica verde com uma faixa vinho caída sobre um dos braços. Ao que parece, a roupa é típica dos tempos bíblicos, embora seja diferente da que é comumente usada, pela Igreja Católica, para representar São Pedro.⁴⁷ O fundo da tela é impreciso.

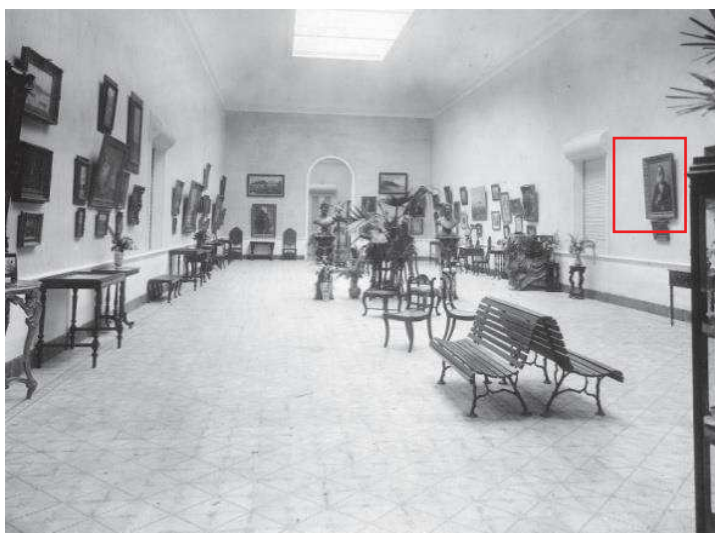
Histórico

- 1922 – Inauguração da Galeria de Belas Artes MMP.
- 1939 – Presente no circuito expositivo da Galeria Maria Amália do MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

A obra não foi exposta nos salões oficiais de arte. Os primeiros registros de sua exposição são fotografias da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP. Nestes registros do período, é possível visualizar a tela no circuito, como evidencia a imagem a seguir.

Figura 66 – Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com destaque da obra *São Pedro*



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0089).

⁴⁷ Em geral, São Pedro é representado, na arte sacra católica, com manto azul e túnica vermelha.

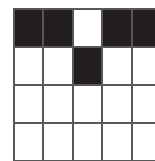
Figura 67 – Detalhe da obra *São Pedro*, na fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP



A obra foi citada, em 1939, em um artigo de Marisa Lyra. Nele a autora menciona também algumas obras da artista, expostas na Galeria Maria Amália, a Galeria de Belas Artes do MMP:

Assim são todas as telas de Maria Pardos – *Dalila*, *Sem pão*, *Capataz*, *Portuguesa*, *Desolação*, *Zuleika*, *São Pedro*, *Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela (LYRA, 1939, p. 31).

Sendo assim, ao que parece, a pintura fez parte do circuito expositivo da Galeria Maria Amália por várias décadas. A expografia da inauguração não foi desfeita, mas alterada ao longo do tempo devido às ampliações pelas quais o edifício passou e das novas aquisições para o acervo feitas por Alfredo Ferreira Lage.

2.30 *DALILA* [30]

Fonte: PARDOS, Maria. **Dalila**. 1917. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 x 80 cm. Coleção MMP (82.21.328). a.d.c.i.e.



Dalila é a representação de um relato bíblico do Antigo Testamento: Juízes 16. O momento eleito pela pintora é o do pós-corte dos cabelos de Sansão. A mulher, protagonista da cena, está seminua, adornada com joias nos pulsos e tornozelos. Ela veste apenas uma saia branca e rosa, orientalizada, sustentada por um largo cinto de pedrarias. O recorte permite ver a retratada em pé, na posição frontal, olhando para o espectador. Seu peso é apoiado pela perna direita, estando a esquerda levemente flexionada, projetando seu joelho. Esta postura causa uma abertura na fenda da saia, sugerindo uma movimentação sensual da modelo. A artista pinta uma fresta para entrada de luminosidade ao retorcer o tronco de Dalila. A ação da protagonista consiste em segurar a tesoura com a mesma mão esquerda responsável por afastar o tecido de entrada da tenda. A outra mão segura a mecha de cabelo cortado, à sombra. A claridade evidencia a tesoura, seu rosto, seu seio e seu ventre. Em segundo plano, está o tronco de Sansão, no lado direito da tela, à sombra da mulher. O homem parece deitado de costas, cansado, fraco e vencido.

Histórico

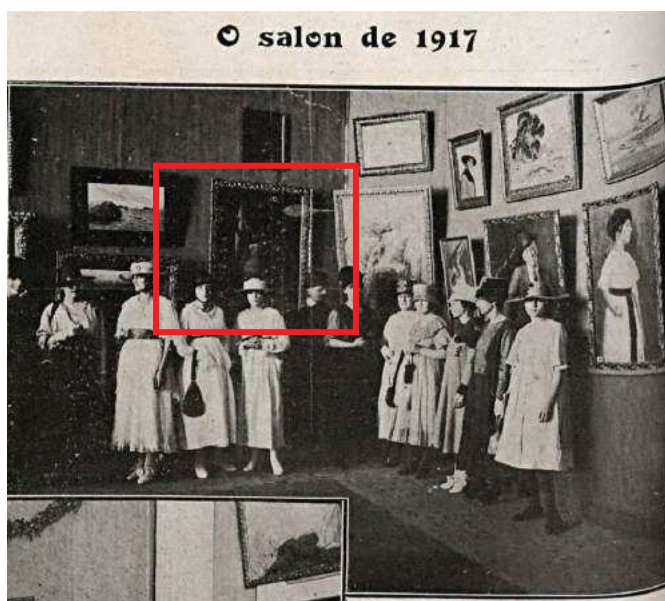
- 1917 – XXIV EGBA.
- 1922 – Galeria de Belas Artes do MMP.

Fortuna Crítica e Bibliografia

Entre os comentários sobre a participação de mulheres artistas expositoras no Salão de 1917, notou-se que Maria Pardos figurava com dois trabalhos, dentre eles *Dalila* [30] (AMADOR, 1917). As obras, juntas provocaram comentários curtos e conjugados. Na ocasião, notaram, por exemplo, seu “talento em *Dalila e Estudo de nu*” (SÁ, 1917, p. 5).

Duas publicações reproduziram fotos do evento, com alunos e expositores. Em uma delas, ao fundo, é possível visualizar as duas pinturas em questão, expostas no Salão de 1917 (O SALON..., 1917a, p. 14).

Figura 68 – Imagem veiculada pelo *Careta* (1917)



Fonte: O SALON..., 1917a, p. 14.

Monteiro Lobato (1917, p. 171) observou as duas obras de Maria Pardos, anteriormente mencionadas, como “dois nusões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e um outro nu de fogo, capplonchico”.⁴⁸ Assim como Lobato, Gilka (1917, p. 11 e 12) critica os nus:

É sabido que em certos quadros a fealdade é caracteristicamente indispensável, porém, afora isto, reprovo a retratação de criaturas nas quais não hajam, nas faltas de linhas belas, expressões artísticas. Exemplifiquemos: os nus de Maria Pardos, Auguste Petit e Leopoldo Gotuzzo, são pavorosos, disformes!

Ainda sobre cor e composição, o *Jornal do Commercio* ressaltou: “A Sra. Maria Pardos é representada por duas telas – uma figura e um estudo de nu” [...], “revelando uma artista atacando dificuldades de técnica e enfrentando problemas de cor” (NOTAS..., 1917, p. 6).

Frei Sinzig observou a presença da “Arte cristã” no Salão. Percebeu na

[...] tela *Dalila*, de Maria Pardos, um nu pouco discreto, embora o assunto seja tirado da bíblia: a traição de Sansão por sua mulher. É pena que Maria Pardos, com o talento que gostosamente lhe reconhecemos, não dispense a exposição de nus em lugar acessível a todos, inclusive crianças (SINZIG, 1917, p. 1).

Dalila e Maria Pardos, obra e artista, foram citadas no último parágrafo das considerações feitas por E. do M. (1917, p. 4) sobre a XXIV EGBA: “Nessa seção de pintura, outros nomes podem ser citados, assinando quadros que chegam a ser... bons, como [...] Maria

⁴⁸ Vide nota 40.

Pardos (*Dalila*). Por sua vez, Sá (1917, p. 5) mencionou a “delícia do gênio de firme figurista de Maria Pardos”, assim como o “formoso talento em *Dalila* e *Estudo de nu*”.

Em 1922, ano de inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP, a obra estava em exposição.

Figura 69 – Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com a obra *Dalila* [30] ao centro.



Fonte: Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0091).

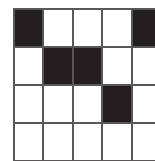
Em 1939, Marisa Lyra mencionou oito obras da artista, expostas na inauguração da Galeria Maria Amália, em 1922. Segue o trecho:

Assim são todas as telas de Maria Pardos – *Dalila*, *Sem pão*, *Capataz*, *Portuguesa*, *Desolação*, *Zuleika*, *São Pedro*, *Beduíno*, e tantas outras, que deixam a indecisão sobre o que mais admirar, se a sensibilidade que revelou nos coloridos em impecável [sic] efeitos de luz ou se a singela naturalidade da expressão fisionômica dos tipos que transportou para a tela (LYRA, 1939, p. 31).

O arrolamento técnico do MMP, de 1944, confirma a presença da pintura, na Galeria Maria Amália, neste período.⁴⁹ A reprodução da tela consta também no catálogo da exposição “Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo” (FASOLATO, 2014b).

⁴⁹ Arrolamento, folha 18, nº técnico 589, 1944.

2.31 [SEM TÍTULO] [31]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca.1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 48 x 28,5 cm. Coleção MMP (82.21.448)

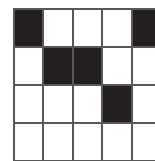


Esta pequena pintura é, claramente, uma *pochade* para *Dalila*. Nela está toda a composição definida: a modelo, a fenda da cortina, Sansão dormindo ao fundo. Toda a representação é feita com pinceladas rápidas, sem muito detalhamento. A modelo está seminua, como na obra final, embora sem joias nos pulsos e tornozelos. A ideia da saia em dois tecidos, com o cinturão, já estava presente neste estudo. Nota-se a ausência da tesoura e da mecha de cabelo nas mãos. A pose, contudo, é a mesma: a protagonista está em pé, na posição frontal, olhando para o espectador. O peso do seu corpo está apoiado na perna direita, enquanto a esquerda está levemente flexionada, projetando seu joelho. Há uma abertura no tecido da possível tenda, dando sensação de movimento. As questões referentes à iluminação também estão previstas neste estudo: a mesma fresta para entrada de luminosidade começa estreita e se abre na região central, em frente ao tronco de Dalila.

Histórico

A pintura é uma *pochade* para *Dalila* [30]. Até o momento, não encontramos evidências ou fontes que alimentassem a possibilidade de exposição da obra em questão.

2.32 [SEM TÍTULO] [32]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51 x 34,5 cm. Coleção MMP (82.21.449).

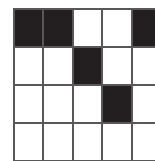


Uma pequena *pochade* para *Dalila*, talvez a primeira. A pose da modelo é semelhante na parte inferior: em pé, frontal, com a protagonista representada com o olhar fixo para o observador. O peso do seu corpo está sobre a perna direita, enquanto a esquerda está levemente flexionada, projetando seu joelho. A indumentária da modelo seminua é apenas um tecido na cintura, visto que seus adornos não aparecem nesta tela. Na parte superior do tronco da protagonista, percebemos a diferença na posição da mão direita, a qual segura a articulação do outro braço nesta composição. Percebe-se, dessa forma, que a artista ainda não havia definido a posição e a ação do braço direito de Dalila: há apenas uma pincelada, com esforço é possível vê-lo flexionado. Ao comparar essa tela com sua versão final, nota-se a ausência da tesoura e da mecha de cabelo nas mãos da modelo. Do mesmo modo, observa-se a diferença na fenda da cortina e, ao fundo, a ausência de Sansão. Como toda *pochade*, esta também é trabalhada com pinceladas rápidas e contraste da iluminação na modelo, em contraposição a um fundo escuro. No chão, a artista simula uma estampa, com pinceladas em vermelho.

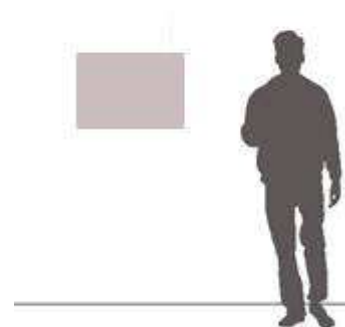
Histórico

A pintura é uma *pochade* para *Dalila* [30]. Até o momento, não encontramos evidências ou fontes que alimentassem a possibilidade de exposição da obra em questão.

2.33 [SEM TÍTULO] [33]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca.1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 35 x 49,5 cm. Coleção MMP (82.21.239). a.c.i.d.



Esta natureza-morta apresenta frutas e legumes. Em primeiro plano, duas carambolas e, em seguida, algo semelhante a um tronco de palmito *in natura*, sobre o qual há um molho de rabanetes. Logo atrás destas, há uma forma verde-escura fazendo lembrar um pimentão, e, por fim, uma cabeça de repolho. Todos os itens de feira estão organizados sobre uma base marrom, talvez uma mesa de madeira. O fundo da tela é mais escuro, reflete uma tonalidade também terrosa, próxima ao roxo. Nada sobre o ambiente nos é dado a conhecer, sendo a atenção voltada apenas para as frutas e os legumes.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge (hipoteticamente).
- 1944 – Sala Maria Pardos, no MMP (segundo o arrolamento de 1944).

Comentários

Não localizamos descrição, menção ou imagem dessa pintura em periódicos, na ocasião da produção pictórica de Maria Pardos.

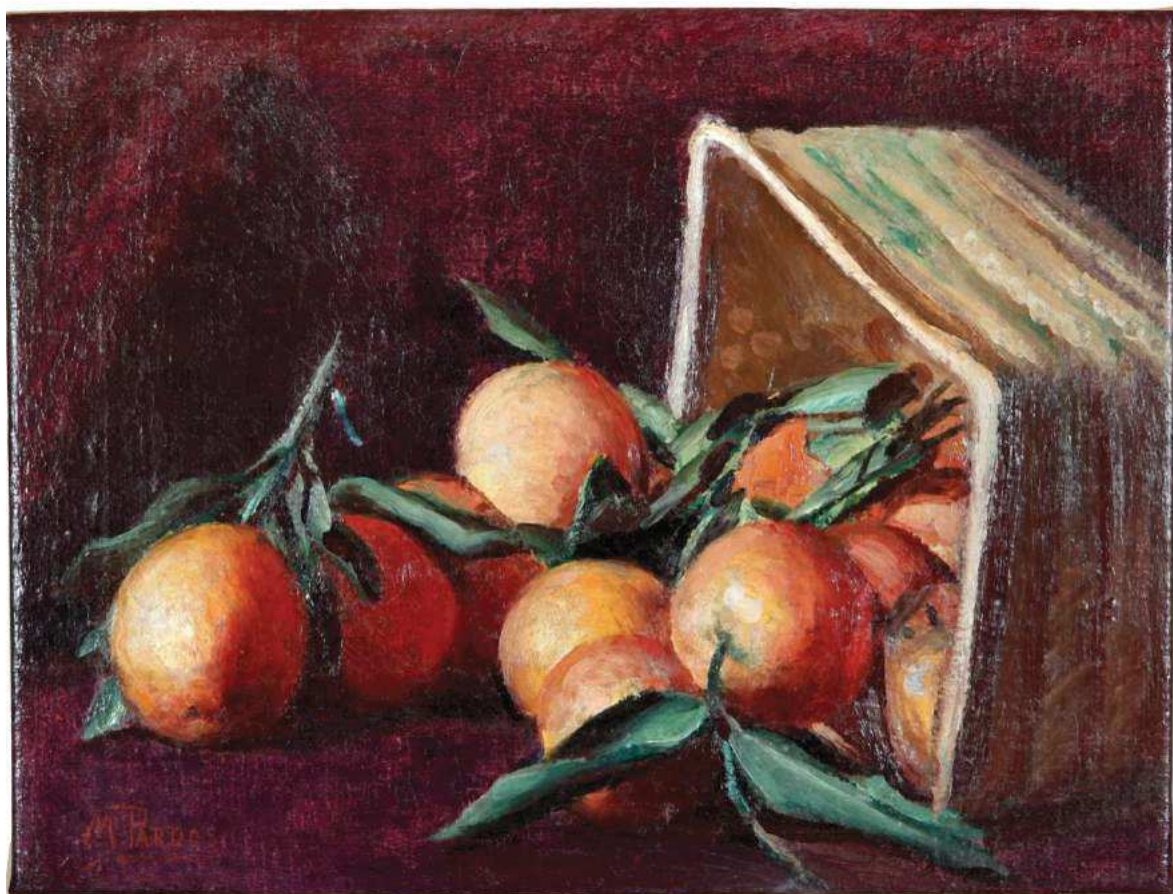
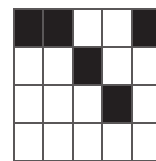
No MMP, a pintura está sem título. Entre os títulos das obras da artista, listadas no catálogo da exposição Pardos e Veiga, há uma tela denominada *Legumes*, a de número 37 (CATÁLOGO..., 1916a). Por se tratar de uma natureza-morta composta por leguminosas, levantamos a hipótese de ser esta a obra em questão. Devido a isso, concluímos que a data de execução da pintura seja, aproximadamente, 1916.

O *Jornal do Commercio* apresentou pareceres da Exposição Pardos e Veiga. Neste periódico, é interessante a análise geral sobre os trabalhos de Maria Pardos. Na medida em que foram percebidas suas qualidades, observaram também,

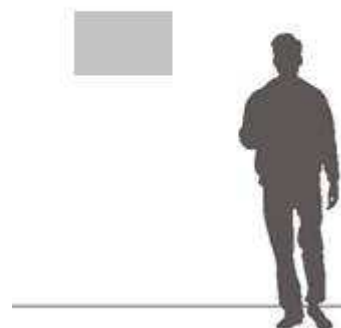
[...] todavia, uma artista ainda sob a influência e a inspeção diária do professor, uma artista que procura se preparar com o estudo aturado e metucioso do modelo, seja figura, seja natureza morta, conseguindo em muitos dos seus trabalhos nesse gênero singular justeza de tom e exatidão de desenho, que constituem qualidades dignas de respeito (NOTAS..., 2016b, p. 5).

Constam no arrolamento técnico do MMP, de 1944, seis óleos (naturezas-mortas) de Maria Pardos na sala que leva o nome da artista.⁵⁰ Mediante esta informação, entende-se que, neste período, a obra esteve na sala em questão.

⁵⁰ Arrolamento, folha 29, nº técnico 1108, 1944.

2.34 *LARANJAS* [34]

Fonte: PARDOS, Maria. **Laranjas**. [ca.1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 29,5 x 39 cm. Coleção MMP (82.21.272). a.c.i.e.



Pelas características dos galhos com folhas, presos nas laranjas, talvez campistas, elas tivessem acabado de ser apanhadas do pé. No início do século XIX, as pessoas, em geral, moravam em casas com quintal. Assim, é possível imaginar as laranjas sendo colhidas no próprio pomar da família da artista, ou ainda compradas de vendedores ambulantes ou pequenos produtores. O cesto de palha retangular ocupa quase metade da pintura, à direita. Este objeto, tombado para o centro da tela, sugere que a composição das frutas se deu de forma aleatória, se espalhando pela “mesa”. Devido ao trabalho de luz e sombra, percebemos a entrada da claridade pelo lado esquerdo. As frutas praticamente definem a linha do horizonte. Organizadas numa diagonal crescente, elas ocupam quase a totalidade da tela, com exceção da pequena parte à esquerda. Neste espaço, é possível perceber a diferença de tonalidade entre a base e o fundo, basicamente monocromáticos, trabalhados em tons escuros de grená.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge (hipoteticamente).

Comentários

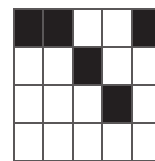
Não localizamos descrição, menção ou imagem da pintura em periódicos, na ocasião da produção pictórica de Maria Pardos.

Dentre os títulos das obras da artista, listadas no catálogo da exposição Pardos e Veiga, há uma denominada *Laranjas*, a de número 45 (CATÁLOGO..., 1916a). Por se tratar de uma natureza-morta composta por essas frutas, concluímos ser esta a obra em questão. Devido ao fato, concluímos que a data da execução da obra seja, aproximadamente, neste ano, 1916.

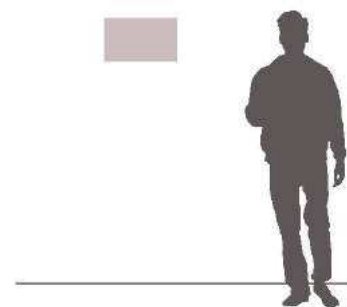
O *Jornal do Commercio* trouxe seus pareceres da Exposição Pardos e Veiga. Neste periódico, é interessante a análise geral sobre os trabalhos de Maria Pardos. Na medida em que foram percebidas suas qualidades, observaram também,

[...] todavia, uma artista ainda sob a influência e a inspeção diária do professor, uma artista que procura se preparar com o estudo aturado e meticuloso do modelo, seja figura, seja natureza morta, conseguindo em muitos dos seus trabalhos nesse gênero singular justeza de tom e exatidão de desenho, que constituem qualidades dignas de respeito (NOTAS..., 1916b, p. 5).

2.35 [SEM TÍTULO] [35]



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 26,5 x 41,3 cm. Coleção MMP (82.21.588). a.c.i.d.



Uma réstia de cebolas roxas ocupa, horizontalmente, a pintura. Esta forma de armazenamento da planta é comum na culinária de vários povos. Trata-se da união das cabeças das cebolas no trançado de suas folhas, transformando-as em réstia. No passado, era comum encontrá-la nas casas. A luz refletida nas cebolas, com pinceladas em branco, sugere a entrada da iluminação pela esquerda. Há ainda a representação de algumas cascas de cebola na base da tela: é como se elas tivessem se soltado no momento de organizar a réstia para o trabalho de pintura. O fundo é monocromático, em tons de cinza, sendo mais escuro na base e mais claro na parte superior.

Histórico

Até o momento, não encontramos evidências ou fontes que alimentassem a possibilidade de exposição da obra em questão.

Comentários

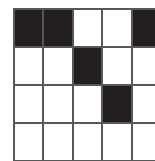
Não localizamos descrição, menção ou imagem desta pintura em periódicos, na ocasião da produção pictórica de Maria Pardos.

No catálogo da exposição Pardos e Veiga, há uma pintura denominada *Natureza morta*, a de número 41 (CATÁLOGO..., 1916a). Pela imagem ser composta por uma réstia de cebolas e se encaixar nas premissas de uma natureza-morta, talvez corresponda à obra em questão. A pintura é assinada, mas não datada, o que não contribui para anularmos ou considerarmos a possibilidade.

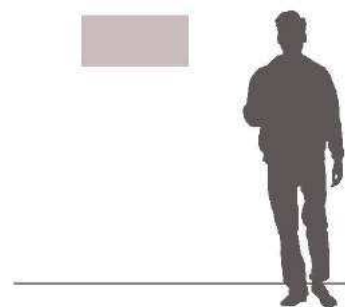
Constam no arrolamento técnico do MMP, de 1944, seis óleos (naturezas-mortas) de Maria Pardos, na sala que leva o nome da artista.⁵¹ Mediante esta informação, entende-se que, neste período, a obra esteve na sala Maria Pardos.

⁵¹ Arrolamento, folha 29, nº técnico 1108, 1944.

2.36 FLORES [36]



Fonte: PARDOS, Maria. **Flores**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 29 x 60 cm. Coleção MMP (82.21.241). a.c.i.e.



O tema desta natureza-morta é flores. Não é possível determinar ao certo como estão organizadas, se em vaso ou *bouquet*. O que causa dúvida é uma larga faixa avermelhada abaixo das flores: poderia tanto representar um vaso de cerâmica, achatado e aberto, como também um tecido ou plástico para ornar. Existe outro detalhe que confunde nosso olhar, à direita, onde os cabos das flores parecem amarrados, como em uma braçada. Na composição, visivelmente horizontal, algumas flores podem ser identificadas, a saber: palmas vermelhas, crisântemos e rosas. Há folhas diversas e o fundo é impreciso.

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA (hipoteticamente).
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos, no MMP.

Comentários

Levantamos a hipótese de sua exposição na XXIII EGBA devido à localização, entre as pinturas levadas ao certame por Maria Pardos, do título *Flores* na lista de obras do Catálogo oficial de 1916.⁵² Porém, a recorrência de outras naturezas-mortas com flores, na produção da artista, permitem o levantamento da mesma conjectura. Por falta de outras fontes, a hipótese não pode ser confirmada.

No catálogo da Exposição Pardos e Veiga, observamos a presença de três obras como o mesmo título: *Flores* (seus números no catálogo supracitado são respectivamente: 28, 30 e 36 – ver ANEXO III – VOLUME I).⁵³ Sua exposição na Galeria Jorge, por sua vez, é confirmada por uma foto, publicada pela revista *O Malho*, na qual é possível visualizar a pintura.

⁵² O título aparece sob o número 275 (CATÁLOGO..., 1916b).

⁵³ Este foi, possivelmente, o título original dado pela artista. Confira em: CATÁLOGO..., 1916a.

Figura 70 – Imagem da Exposição Pardos e Veiga veiculada por *O Malho* (1916)



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Comparando a fotografia da pintura em preto e branco com o recorte da reprodução feita pela revista *O Malho*, verificamos se tratar da mesma obra (NOTAS..., 1916c). A semelhança da composição pode ser notada nas imagens a seguir:

Figura 71 – Fotografia em preto e branco da pintura *Flores*



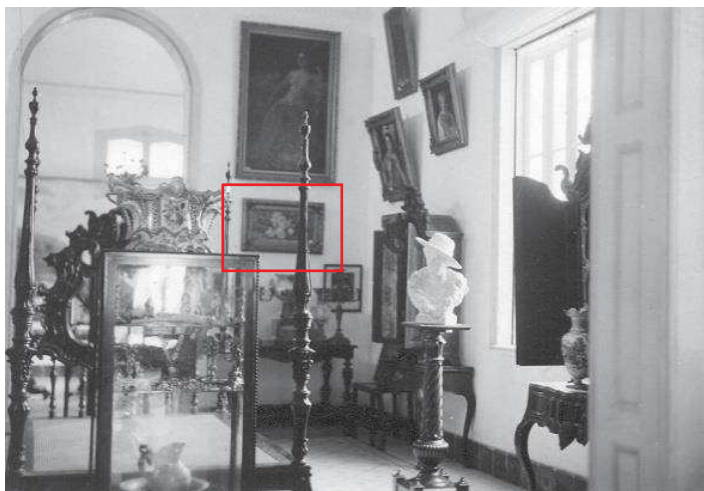
Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. Óleo sobre tela, 29 x 60 cm. MMP. Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

Figura 72 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho* (1916)



Em 1929, a pintura foi exposta na Sala Maria Pardos, juntamente com outras obras. Visualizamos, abaixo, a pintura em questão, destacada, perto de outras quatro pinturas. São elas: *Pilar* [04]; *Sem título* [08]; *Estudo de nu* [22] e *Sem título* [38].

Figura 73 – Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930]

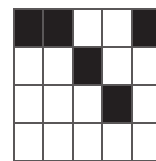


Fonte: Coleção particular Marcelo Ferreira Lage (SCAN0044).

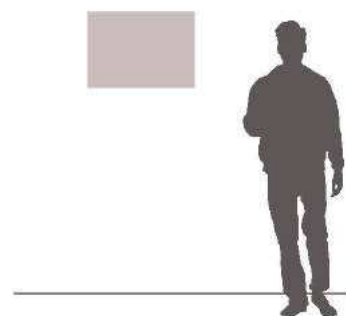
Constam no arrolamento técnico do MMP, de 1944, seis óleos (natureza-morta) de Maria Pardos na sala com o nome da artista.⁵⁴ Mediante esta informação, entende-se que, neste período, a obra continuava na Sala Maria Pardos.

⁵⁴ Arrolamento, folha 29, nº técnico 1108, 1944.

2.37 FLORES [37]



Fonte: PARDOS, Maria. **Flores**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 43,5 x 61 cm. Coleção MMP (82.21.273). a.c.i.d.



O *bouquet*, devidamente organizado, revela as escolhas das flores para o arranjo desta natureza-morta. Na composição, levemente diagonal e decrescente, podemos identificar as seguintes flores: jasmim branco, lírios, estrela do norte rosas, petúnias roxas e lírios vermelhos. Toda folhagem que as acompanha é relativa às flores aqui citadas. No final do arranjo, há uma flor em tonalidades bem claras de rosa, a qual não conseguimos identificar, devido às pinceladas rápidas. A base do fundo é grená, cor utilizada na paleta da artista para fundos de outras pinturas. Algumas pétalas estão fora do arranjo, no canto esquerdo inferior, contrastando em termos de cor. Este elemento parece denotar a passagem do tempo e a efemeridade natural da flor. A parte superior do fundo é trabalhada em tons de cinza.

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA (hipoteticamente).
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Levantamos a hipótese de sua exposição na XXIII EGBA devido à localização, entre as pinturas levadas ao certame por Maria Pardos, do título *Flores* na lista de obras do Catálogo oficial de 1916.⁵⁵ Porém, a recorrência de outras naturezas-mortas com flores na produção da artista permitem o levantamento da mesma hipótese. Por falta de outras fontes, a hipótese não pode ser admitida. Sua exposição na Galeria Jorge, por sua vez, é confirmada por uma foto, publicada pela revista *O Malho*, na qual é possível visualizar a parte inferior da pintura:

Figura 74 – Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por *O Malho* (1916)



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

⁵⁵ O título aparece sob o número 275. Confira em: CATÁLOGO..., 1916b.

A possibilidade de efetuar uma comparação entre as medidas da largura dessa pintura com a da obra exposta abaixo dela, na Galeria Jorge, *Chiquinho* [27], se deu pelo fato de sabermos as medidas de ambas. *Chiquinho* é 9,5 cm maior que *Flores* [37], diferença perceptível a olho nu na fotografia supracitada.

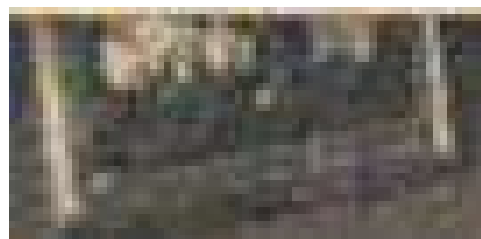
Comparando a fotografia da pintura em preto e branco com o recorte da reprodução feita pela revista anteriormente mencionada, verificamos se tratar da mesma obra. A semelhança da composição pode ser notada nas imagens a seguir.

Figura 75 – Fotografia em preto e branco da pintura *Flores*



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. Óleo sobre tela, 43,6 x 61 cm. MMP. Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

Figura 76 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho* (1916)

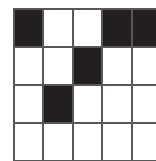


No catálogo da Exposição Pardos e Veiga, vemos que três obras sob o mesmo título: *Flores* – possivelmente o título original dado pela artista (CATÁLOGO..., 1916a).⁵⁶ Constam no arrolamento técnico do MMP, de 1944, seis óleos (natureza-morta) de Maria Pardos na sala com o nome da artista.⁵⁷ Mediante esta informação, entende-se que, neste período, a obra esteve na sala Maria Pardos.

⁵⁶ Seus números no catálogo supracitado são respectivamente: 28, 30 e 36. Vide Catálogo no Anexo III – Volume I.

⁵⁷ Arrolamento, folha 29, nº técnico 1108, 1944.

2.38 [SEM TÍTULO] [38]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. 1914. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 66,5 x 35,5 cm. Coleção MMP (82.21.274). a.d.c.s.e.



É uma natureza-morta composta por uma jarra de cristal, com base quadrangular, repleta de camélias japônicas vermelhas. Possui em sua base, presa à jarra, uma espécie de cartão, daqueles que acompanham flores – ou será um *carnet* de baile? A representação não deixa isso claro, não há sequer simulação de mensagem escrita. O fundo é usado somente para compor a pintura, sendo dividido com a linha do horizonte à 1/8 da base. A parte de cima desse cenário é trabalhada com tons grenás, e a parte de baixo em tons escuros de verde. A assinatura é em vermelho, dialogando com as flores da mesma cor. Há algumas pinceladas em branco, na base e na lateral esquerda, com o intuito de fornecer equilíbrio à composição.

Histórico

- 1914 – XXI EGBA – Medalha de Bronze (hipoteticamente).
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 1929 – Inauguração da Sala Maria Pardos, no MMP.

Comentários

A primeira referência que apresentamos para evidenciar sua exposição em 1916 é a foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Figura 77 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

No catálogo de obras levadas à Galeria Jorge, em 1916, o título *Flores* aparece na lista para três pinturas (CATÁLOGO..., 1916a).⁵⁸

⁵⁸ Este foi, possivelmente, o título original dado pela artista. Os números das obras no catálogo são, respectivamente: 28, 30 e 36. Veja o Anexo III – Volume I.

No MMP, a pintura está sem título (CATÁLOGO, 1916a). Conjecturamos que *Flores* seja o título dado pela artista. Contudo, além desta, levantamos outra hipótese: a de que o título seja *Aniversário*, haja vista ser datada de 1914, mesmo ano em que Maria Pardos teria levado uma obra com este nome para a XXI EGBA. Justificamos esta hipótese pela presença do cartão, que geralmente acompanha homenagens com flores, costume comum em preitos de aniversário.

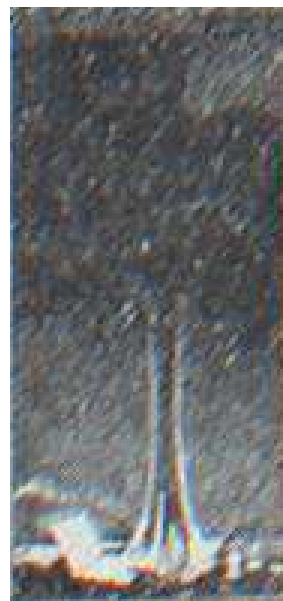
Não localizamos descrição ou menção sobre a pintura em periódicos da ocasião em que a obra foi exposta. Porém, encontramos neles registros fotográficos da parede do evento Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916. Comparando a fotografia da pintura em preto e branco com o recorte da reprodução feita pela *Revista Selecta*, verificamos se tratar da mesma obra (REGINA..., 1916). A semelhança da composição pode ser observada nas imagens a seguir.

Figura 78 – Fotografia em preto e branco da pintura [ca. 1916]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. Óleo sobre tela, 66,5 x 35,5 cm. MMP. Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

Figura 79 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. [22].

Seguem as fotografias da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, apresentadas pela *Revista Selecta*. Na maior delas, apontamos a obra em questão.

Figura 80 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. [22].

Por sua vez, na fotografia da Sala Maria Pardos, inaugurada em 1929, podemos visualizar a obra pendurada na parede, ao lado de *Estudo de Nu* [22]. Na mesma fotografia, observamos outras três pinturas da artista na parede: Sem título [39]; *Pilar (Retrato?)* [04] e Sem título [08].

Figura 81 – Fotografia da Sala Maria Pardos no MMP, [ca. 1929]

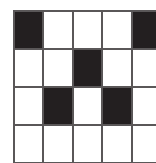


Fonte: Fotografias da Coleção Particular de Marcelo Ferreira Lage (SCAN0044).

Constam no arrolamento técnico do MMP, de 1944, seis óleos (natureza-morta) de Maria Pardos na sala com o nome da artista.⁵⁹ Mediante esta informação, entende-se que, neste período, a obra esteve na sala Maria Pardos.

⁵⁹ Arrolamento, folha 29, nº técnico 1108, 1944.

2.39 [SEM TÍTULO] [39]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 52 x 36 cm. Coleção MMP (82.21.282). a.c.i.d.



O vaso no centro da composição é de cerâmica branco pintado à mão, em azul, com o tema de figuras galantes. Nele há um singelo arranjo composto de zínias rosas e orquídeas cattleyas brancas. À frente e a esquerda do vaso, há uma xícara com pires, ambos dourados e brancos. A base lisa, na qual os objetos estão apoiados, reflete as peças. Para compor a cena, ao fundo, a artista usou um tecido estampado floral, em tons quentes. Ao que parece, parte dele encosta no possível aparador, circundando os objetos, e deixando aparentes pingentes vermelhos do tecido. Possivelmente, trata-se do mesmo guarda-porta usado na obra *Chiquinho* [27]. Nesta obra, contudo, a estampa é mais visível, trabalhada em minúcia.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

A exposição da pintura, em 1916, é comprovada pela fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Figura 82 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

A *Revista Selecta* publicou a mesma fotografia, juntamente com uma montagem. Nesta destacou as obras, acima do público presente no evento. Segue a imagem:

Figura 83 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916).



Fonte: REGINA..., 1916, p. [22].

A *Revista da Semana*, de maneira semelhante à *Selecta*, também mencionou a Exposição Pardos e Veiga divulgando fotografias das artistas, do evento e das obras. Em uma delas, é possível visualizar parte das obras de Maria Pardos levadas à Galeria Jorge. Na imagem, observamos, inclusive, algumas obras da pintora que estavam ocultas pelo grupo de pessoas na fotografia do MMP. Assim, vemos nitidamente a tela em questão na fotografia:

Figura 84 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916)



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

No catálogo de obras levadas à Galeria Jorge, de 1916, há uma pintura intitulada *Natureza Morta* e outra denominada *Estudo de cerâmica*. É possível que uma delas corresponda à obra em questão. No MMP, a pintura aparece como “Sem título” (CATÁLOGO..., 2016a).

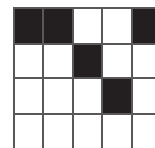
É interessante a localização dos objetos desta composição no acervo do MMP. A xícara é da Coleção Imperial,⁶⁰ e o jarro com figuras galantes foi pintado por Maria Amália Lage.

Figura 85 – Fotografia da pintura de Maria Pardos juntamente com os objetos do acervo do MMP usados na composição



Créditos: Márcio Brigatto, 2018.

⁶⁰ N° de arrolamento: 376/381. Xícara francesa de porcelana policromada para caldo com pires, séc. XIX. Dimensões 13 x 13 x 11,5 cm / 2,7 x 16,5 cm de diâmetro. Procedência: Palácio Imperial de São Cristóvão.

2.40 *JARDIM ABANDONADO* [40]

Fonte: PARDOS, Maria. **Jardim abandonado**. [ca. 1915]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 62 x 51,5 cm. Coleção MMP (82.21.127). a.c.i.e.



Nesta tela, a artista representa folhagens, em primeiro plano, juntamente com um carrinho de mão e uma edificação. Esta última está à esquerda da tela e se assemelha a um muro ou a uma coluna que apoia um grande vaso. A expectativa é que haja outra coluna e outro vaso do lado direito, como em uma entrada. Porém, o enquadramento escolhido pela artista não privilegiou essa perspectiva, deixando-a para a imaginação do espectador. Os detalhes arquitetônicos servem para justificar o tema “jardim”, visto que a composição apresenta apenas um matagal no primeiro plano. Outro tipo de vegetação que observamos, mais ao fundo, parece consistir em galhos de árvores, sem, contudo, possibilidade de identificação dos mesmos. Não há uma nesga de céu nesta paisagem. Apesar da artista não apresentar uma figura humana, a composição, com o carrinho de mão no centro da tela, pode ser lida como a ferramenta de trabalho representante de um corpo ausente – o jardineiro.

Histórico

- 1915 – XXII EGBA – Pequena medalha de prata.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

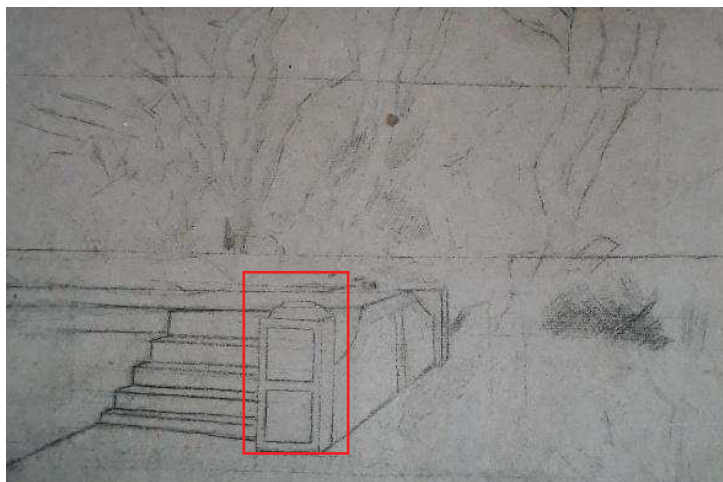
A pequena paisagem da artista foi exposta, pelo menos, duas vezes. Em 1915, ela integrou a XXII EGBA, juntamente com *Esquecimento* [20], *Chiquinho* [27] e *Luizinha* [50]. Ao que parece, Maria Pardos pretendeu, nessa ocasião, expor vários gêneros de pintura.

Não encontramos a tela nas fotografias publicadas pelos periódicos, na ocasião da Exposição Pardos e Veiga. Porém, no catálogo dessa exposição, a obra *Jardim abandonado* consta no número 44 da lista (CATÁLOGO..., 1916a).

Há um desenho da artista no acervo do MMP, no qual ela representa galhos de árvores ao fundo e uma edificação com escada em primeiro plano.⁶¹ A coluna ao lado da escada se assemelha, visualmente, com aquela representada na pintura *Jardim abandonado* [40].

⁶¹ Número de tombo do desenho: 02.8.381.

Figura 86 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1899 e 1915]. 1 desenho, crayon sobre papel, 23,8 x 30,8 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.381.

Figura 87 – A obra *Jardim abandonado*, de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Jardim abandonado**, [ca. 1915]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 92 x 51,5. Coleção do MMP.

Encontramos eco da pintura de seu mestre, ao observamos *Jardim abandonado* [40] ao lado da obra de Rodolpho Amoêdo, *Sem título* (s.d.). A composição é semelhante, apesar da artista não apresentar uma figura humana, como fez o pintor. Na tela de Pardos, a figura humana é substituída pelo carrinho de mão, objeto que pode ser lido como representante de um corpo ausente.

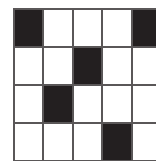
Figura 88 – Obra sem título, de Rodolpho Amoedo



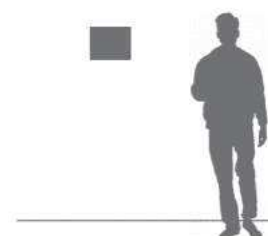
Fonte: AMOEDO, Rodolpho. **[Sem título]**, [18--?]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 46 x 38 cm. MMP.

Em 2017, houve reprodução fotográfica da pintura em questão e de outras obras da artista no catálogo da exposição “Invenções da Mulher Moderna para além de Anita e Tarsila” (HERKENHOFF, 2017).

2.41 [SEM TÍTULO] [41]

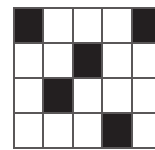


Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 24,5 cm x 30,5 cm. Coleção MMP (98.21.617).



É um estudo de flores, com seus respectivos caules e folhas. Neste trabalho, a artista analisa os possíveis ângulos para representar as plantas. Estas, ao que tudo indica, são zínias rosas e tumbérgias roxas. No canto superior direito, há uma pincelada aguada em azul.

2.42 [SEM TÍTULO] [42]

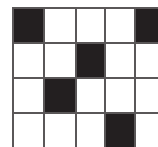


Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 30 cm x 25 cm. Coleção MMP (98.21.618).

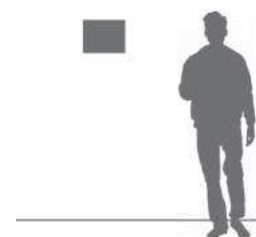


É uma composição diagonal de um ramalhete de petúnias em tons de cor-de-rosa e lilás. A obra evidencia o exercício da representação da flor em várias posições: em perfil, de frente e inclinada. Ao todo, são representadas seis flores, além de caules, folhas e pendões.

2.43 [SEM TÍTULO] [43]

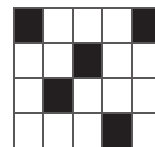


Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 24,5 cm x 31 cm. Coleção MMP (98.21.619).

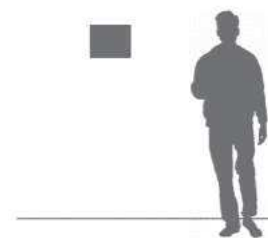


Nesta aquarela, é possível identificar dois ramos paralelos, na diagonal, da espécie de planta denominada boca-de-leão. Ocupando toda base da composição, estão sete flores de áster-da-China ou Rainha Margarida. Estas são representadas com suas respectivas folhas e em posições variadas.

2.44 [SEM TÍTULO] [44]

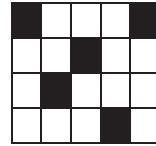


Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 24,5 cm x 30,5 cm. Coleção MMP (98.21.620).

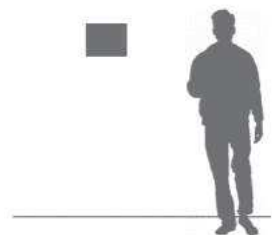


Nesta pintura, há exclusividade para as petúnias em tons de magenta. Elas estão representadas em várias posições: em perfil para a direita e para a esquerda, sobrepostas e em $\frac{3}{4}$. Além disso, fazem parte da aquarela pequenos botões da mesma flor. As petúnias estão distribuídas em todo o espaço do papel, com galhos e folhas completando a composição.

2.45 [SEM TÍTULO] [45]



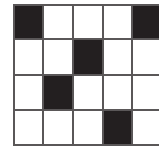
Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 24,5 cm x 30,5 cm. Coleção MMP (98.21.621).



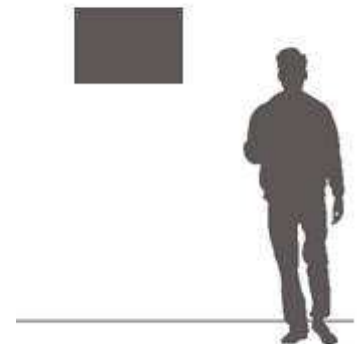
Nesta aquarela floral, é possível identificar dois tipos de flores, são elas: gazânia e trepadeira. A obra contém cinco pequenos *bouquets* autônomos, sendo três na parte superior e dois na inferior. Um dos *bouquets*, o do canto inferior direito, representa folha, flor e botões de trepadeira, sendo os dois últimos elementos trabalhados em tonalidades de laranja. Nos outros quatro pequenos arranjos, observamos gazânias em várias posições, e tons variando

entre rosa-claro e roxo. Outros dois botões de trepadeira, formados por pincelada rápida e aguada na cor laranja, integram dois dos *bouquets* superiores: o do centro e o da direita. Este último está localizado na base do arranjo e o outro em cima da flor do meio. No canto inferior direito, há inscrições a lápis de uma sequência de algarismos, a saber: “19; 3,700; e 22”.

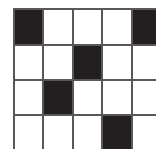
2.46 [SEM TÍTULO] [46]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título], [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, aquarela sobre papel, 34 cm x 51 cm. Coleção MMP (98.21.622)



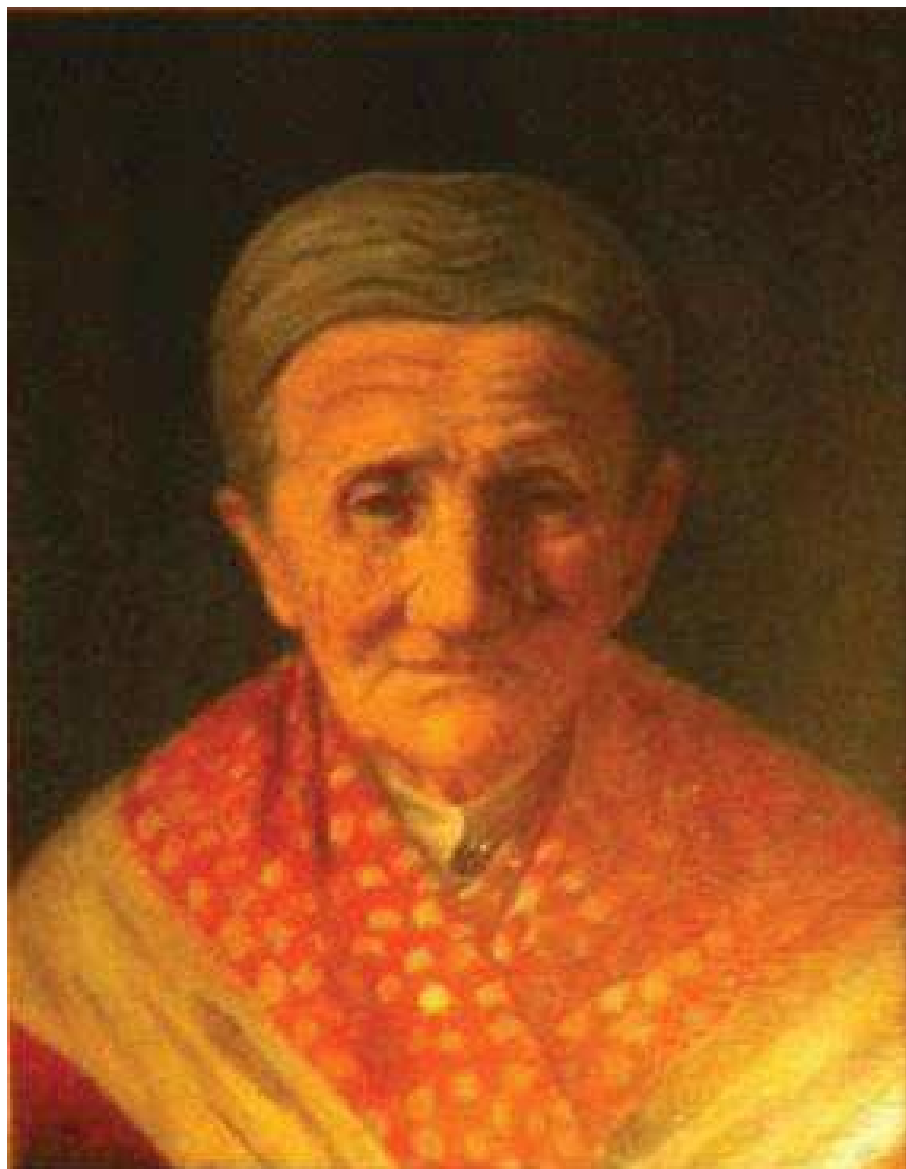
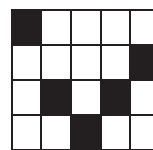
É um estudo de flores aglomeradas, com suas respectivas folhas e/ou galhos. O que mais observamos é uma diversidade de representações de rosas. A cor se mantém predominantemente rosa-chá. Apenas duas das rosas são brancas, sendo possível vê-las em todo seu ciclo de existência: de botões até seu despetalar. Embora as rosas dominem a pintura, há também um crisântemo no canto superior esquerdo; um grupo de zínias com uma margarida na parte superior central do papel; e um lírio branco abaixo do crisântemo.

2.47 *MARIA DA GLÓRIA COSTA* [47]

Fonte: PARDOS, Maria. **Maria da Glória Costa**, [entre 1900 e 1918]. 1 original de arte, óleo sobre madeira, 31,5 cm x 24 cm. Coleção particular dos Costa.



É um pequeno retrato de uma mulher em perfil. A família declara ser um óleo de Maria Pardos retratando a afilhada, Maria da Glória Costa. Não há assinatura ou qualquer inscrição na obra, mas suas pinceladas mais soltas nesta representação levam à hipótese de que tenha sido um trabalho do final da carreira da artista. A moça retratada veste blusa branca com decote quadrado e, na cabeça, um lenço vermelho estampado com dourado. É interessante perceber o adereço da cabeça se repetir em outra obra de autoria de Maria Pardos, localizada em outra coleção particular: *Maria (Avozinha?)* [48].

2.48 *MARIA* [48]

Fonte: PARDOS, Maria. **Maria**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, aprox. 40 x 31 cm. Coleção particular Marcelo Ferreira Lage. a.c.i.e.



É o retrato frontal de uma senhora de cabelos brancos, lisos, amarrados em um coque baixo. No enquadramento escolhido, as mãos não aparecem e seu olhar se encontra com o do observador. No lado direito do rosto enrugado da mulher idosa, notamos uma espécie de deformidade perto do nariz. Observamos ser a mesma modelo de *Sem título (Unção?)* [08]. Possivelmente, veste a mesma camisa branca, da qual observamos, nesta representação, apenas a gola chinesa. O restante da indumentária da mulher consiste em um lenço ou uma pashmina, responsável por cobrir seus ombros. O tecido dessa peça parece ser barrado com duas faixas largas e lisas: uma faixa vermelha seguida de uma branca. O restante do tecido é vermelho com estampa dourada, trabalhada com pinceladas soltas. Esta parte, em específico, aparece como acessório em outro retrato da artista: o lenço amarrado na cabeça de *Maria da Glória Costa* [47]. O fundo escuro apenas completa a representação.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Localizamos algumas fotografias da pintura em importantes fontes visuais. A exposição da pintura, em 1916, na Galeria Jorge, é comprovada pela fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga:

Figura 89 – Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

A *Revista Selecta* publicou a mesma fotografia, juntamente com uma montagem. Nesta destacou as obras, acima do público presente no evento. Segue a imagem:

Figura 90 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. [22].

A *Revista da Semana*, de maneira semelhante à *Selecta*, também mencionou a Exposição Pardos e Veiga, divulgando fotografias das artistas, do evento e das obras. Em uma delas, é possível visualizar parte das obras de Maria Pardos levadas à Galeria Jorge. Na imagem, observamos, inclusive, algumas obras da pintora que estavam ocultas pelo grupo de pessoas na fotografia do MMP. Assim, vemos a tela em questão na fotografia:

Figura 91 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916)



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Há, no catálogo da Exposição Pardos e Veiga, uma pintura intitulada *Avozinha*, a de número 22, a qual acreditamos que talvez corresponda ao retrato em questão (CATÁLOGO..., 1916a). Esta representação de uma senhora com as características físicas de uma mulher idosa nos leva a pensar no título carinhoso: *Avozinha*. Constatou-se que a modelo esteve disponível para a pintora em um total de nove desenhos. Este fato corrobora com o relato do proprietário da obra em questão. Segundo ele, a artista retratou pessoas que trabalhavam na casa de Alfredo: a figura feminina é a governanta alemã *Maria* [48], e a masculina, um seminu, o funcionário da casa, o *Jardineiro* [49].⁶²

Figura 92 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, crayon sobre papel, 31,5 x 24 cm. Coleção do MMP. Nº de tombo: 02.8.346 (A).

⁶² Em entrevista e a respeito desta pintura, o proprietário Marcelo Lage afirmou: “[...] ela, que é a governanta alemã, que é a velhinha, que é a Maria, que também ficava na parede na entrada da casa” (informação verbal).

Figura 93 – Desenho de Maria Pardos



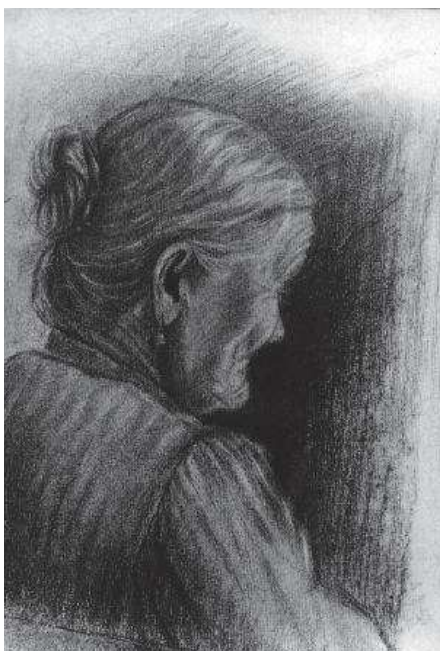
Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, crayon sobre papel, 31,5 x 24 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.346 (B).

Figura 94 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, crayon sobre papel, 63,5 x 48 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.427.

Figura 95 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, carvão sobre papel, 31,5 x 24 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.362.

Figura 96 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, crayon sobre papel, 29,3 x 48,5 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.341 (A).

Figura 97 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, carvão sobre papel, 63,5 x 48,4 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.417 (B).

Figura 98 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, carvão e giz branco sobre papel, 49,6 x 42 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.372.

Figura 99 – Desenho de Maria Pardos

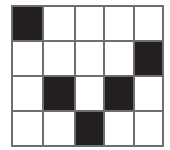


Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, carvão sobre papel, 31,5 x 24 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.345 (B).

Figura 100 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**, [entre 1900 e 1918]. 1 desenho, crayon, pastel branco e terra sobre papel, 59 x 44 cm. Coleção do MMP. N° de tomo: 02.8.437.

2.49 *JARDINEIRO* [49]

Fonte: PARDOS, Maria. **Jardineiro**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 55 x 41 cm. Coleção particular de Marcelo Ferreira Lage. a.c.s.d.



É a representação de um homem branco e grisalho, seminu, de costas. Apesar disso, é possível visualizar seu rosto, com barba e bigode, em perfil, ao ponto de percebermos ser o mesmo modelo de *Capataz* [10] e *Sem pão* [12]. O enquadramento engloba da cabeça até a sua cintura. Na base da pintura, vemos uma faixa de tecido, o qual pode deduzir que seja uma toalha enrolada ou o cós de sua calça. O homem apoia o bíceps esquerdo sob um espaldar de cadeira envolto em tecido vermelho. Este braço flexionado leva a mão aberta até a cabeça, enquanto o outro permanece abaixado. O fundo é neutro, trabalhado em tonalidades de verde.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

O título da obra em questão, *Jardineiro*, como indicado pelo proprietário da pintura, fez-nos analisar sua possível exposição na XXI EGBA. De acordo com o relato de Marcelo Ferreira Lage, Maria Pardos retratou pessoas que trabalhavam na casa de Alfredo: a figura feminina é da governanta alemã *Maria* [48], e a masculina, um seminu, o *Jardineiro* [49] da casa.⁶³

Porém, uma descrição da obra no periódico *A Época*, nos fez abandonar a hipótese de que esta seja a pintura intitulada como *Jardineiro*, exposta em 1914, na XXI EGBA. A descrição deixa claro que se trata de outra pintura deste catálogo, a de número 17. Segue a descrição: “o seu Jardineiro, sonambulamente, cavando a terra de olhos fechados” (MARCONDES, 1914, p. 2). A imagem pode ser observada a seguir:

⁶³ Em entrevista, o proprietário da obra Marcelo Lage afirmou, a respeito do personagem: “esse cara é o jardineiro, neste caso, um seminu. Ele sempre ficou na sala de visitas da minha avó. Ele ficava de frente para os sofás da minha avó. Então, desde criança me lembro dele. Ficava em cima de um relógio de pêndulo que tinha lá um rodatti” (informação verbal).

Figura 101 – A obra *Jardineiro* [17], de Maria Pardos



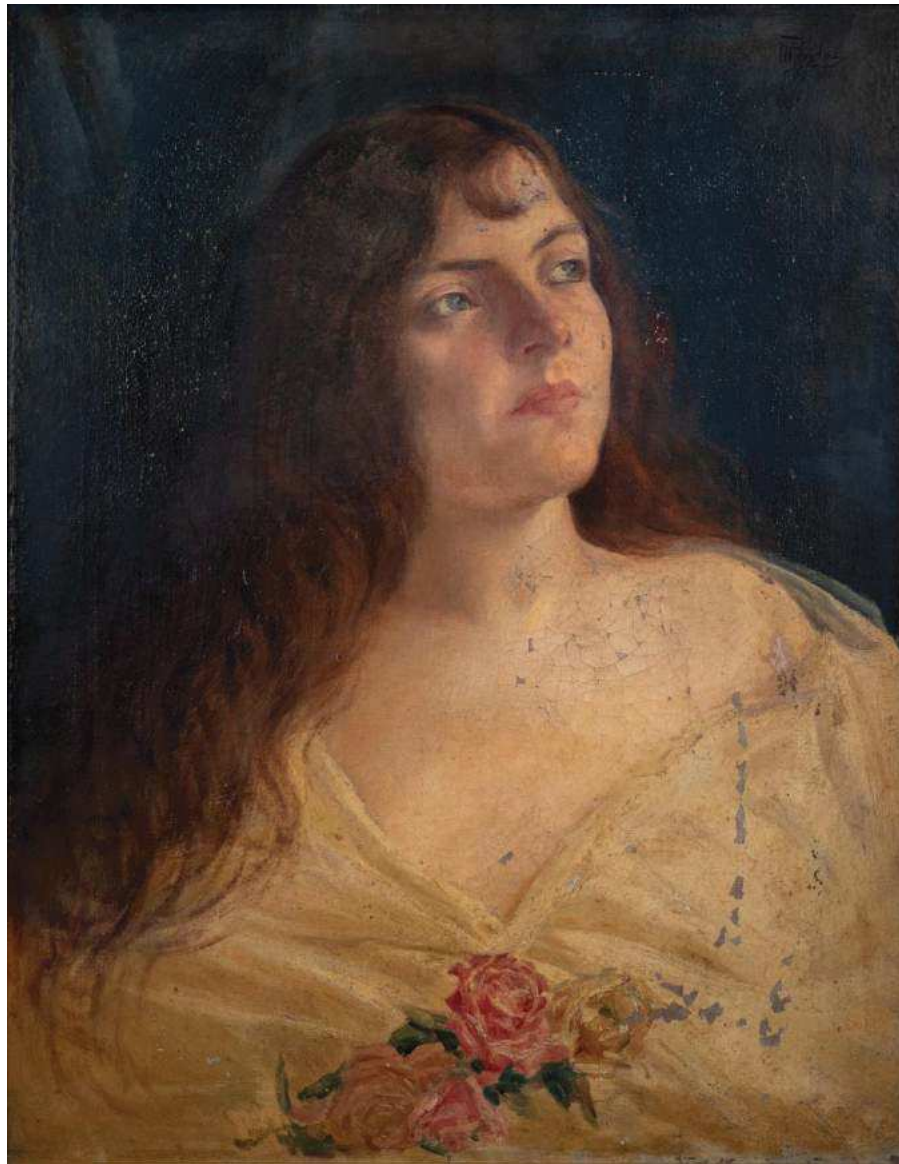
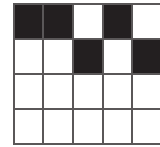
Fonte: PARDOS, Maria. **Jardineiro**. [ca. 1914]. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 86 x 66 cm. Coleção MMP, Juiz de Fora, MG.

Em uma fotografia publicada em outra revista, *O Malho* (1916), é possível visualizar, mesmo que parcialmente, os dois “Jardineiros”: o exposto em 1914 [17], e o jardineiro da casa de Alfredo [49]. Ambos foram levados à Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916. No entanto, o catálogo desta exposição possui, em sua lista, apenas uma obra com o título *Jardineiro*, possivelmente a obra do homem cavando a terra com sua enxada. Mediante esta constatação, qual seria o título original da obra em questão? No catálogo, está elencada uma obra denominada *Hugo*. Porém, não podemos afirmar que ela se refere a este seminu, pois havia, na exposição em questão, outras representações de homens, assim como outros títulos aplicáveis a esta obra – *Estudo de nu* ou apenas *Estudo*, por exemplo. Segue a reprodução fotográfica com as duas obras destacadas:

Figura 102 – Imagem veiculada por *O Malho* (1916)



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

2.50 *LUIZINHA* [50]

Fonte: PARDOS, Maria. **Luizinha**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 56 x 42 cm. Coleção particular (Sônia Mara Iocken Garcia). a.d.c.s.d.



É o retrato de uma mulher jovem, branca, de olhos claros e cabelos longos, ondulados e soltos. Na obra craquelada, há perda de camadas pictóricas no centro da pintura, na região do trabalho de carnação, e no canto direito da tela. O enquadramento é tradicional para retratos: um busto. O rosto da mulher está na posição $\frac{3}{4}$. Há um tecido envolvendo o tronco da retratada, gerando um decote profundo em V na região dos seios. Observam-se problemas no trabalho com o ombro direito. Na base da pintura, à frente do tecido, há um pequeno *bouquet* de rosas com quatro flores em várias tonalidades róseas. O olhar sereno da retratada é para a direita e para fora da tela, em uma diagonal crescente.

Mas quem é *Luizinha*? O título no diminutivo nos leva à hipótese de ser Maria Luiza da Costa, afilhada da artista e funcionária do MMP. Seu pai, também funcionário do Museu, era Manoel da Costa, apontado como o “fiel servidor” por Bastos.⁶⁴ Contudo, essa possibilidade é descartada ao verificarmos que Maria Luiza era uma criança no período de execução da obra.

Observamos ainda que a modelo desta obra é a mesma de *Esquecimento* [20], tela também apresentada na XXII EGBA, em 1915.⁶⁵

Histórico

- 1915 – XXII EGBA – Pequena medalha de prata.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Fortuna Crítica e Bibliografia

É possível visualizar obras da artista em reproduções de fotografias da XXII EGBA na *Revista da Semana* (A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915). Em uma delas, se vê, no contexto, as pinturas *Luizinha* [50] e *Esquecimento* [20]:

⁶⁴ O autor dedica algumas páginas de seu livro para falar sobre o funcionário de origem portuguesa. Esta parte aparece intitulada como “Homenagem a um fiel servidor – Manoel da Costa”. Confira em: BASTOS, 1991, p. 143 e 144.

⁶⁵ *Jardim abandonado* [40] e *Chiquinho* [27] foram obras expostas na mesma EGBA.

Figura 103 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1915)



Fonte: A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915, p. 28.

Figura 104 – Comparação entre as obras *Luizinha* e *Esquecimento* com o detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1915)



Fontes: A XXII EXPOSIÇÃO..., 1915, p. 27;
 PARDOS, M. **Luizinha**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 56 x 42 cm. Coleção Particular (Sonia Mara Iorcken Garcia), Niterói, RJ;
 PARDOS, M. **Esquecimento**. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 76,5 x 105 cm. Coleção MMP, Juiz de Fora, MG (82.21.163).

Na crítica de Viriato Marcondes (1915a, p. 1), “*Luizinha*, tem uma bela cabeça, de uma frescura de colorido muito agradável, mas não deixa bem compreensível a forma do ombro direito, que nos parece defeituoso”. Também houve comentários do autor sobre as obras *Esquecimento* [20] e *Chiquinho* [27].

A imagem a seguir mostra a pintura na parede da Galeria Jorge, em 1916.

Figura 105 – Imagem veiculada por *O Malho* (1916)

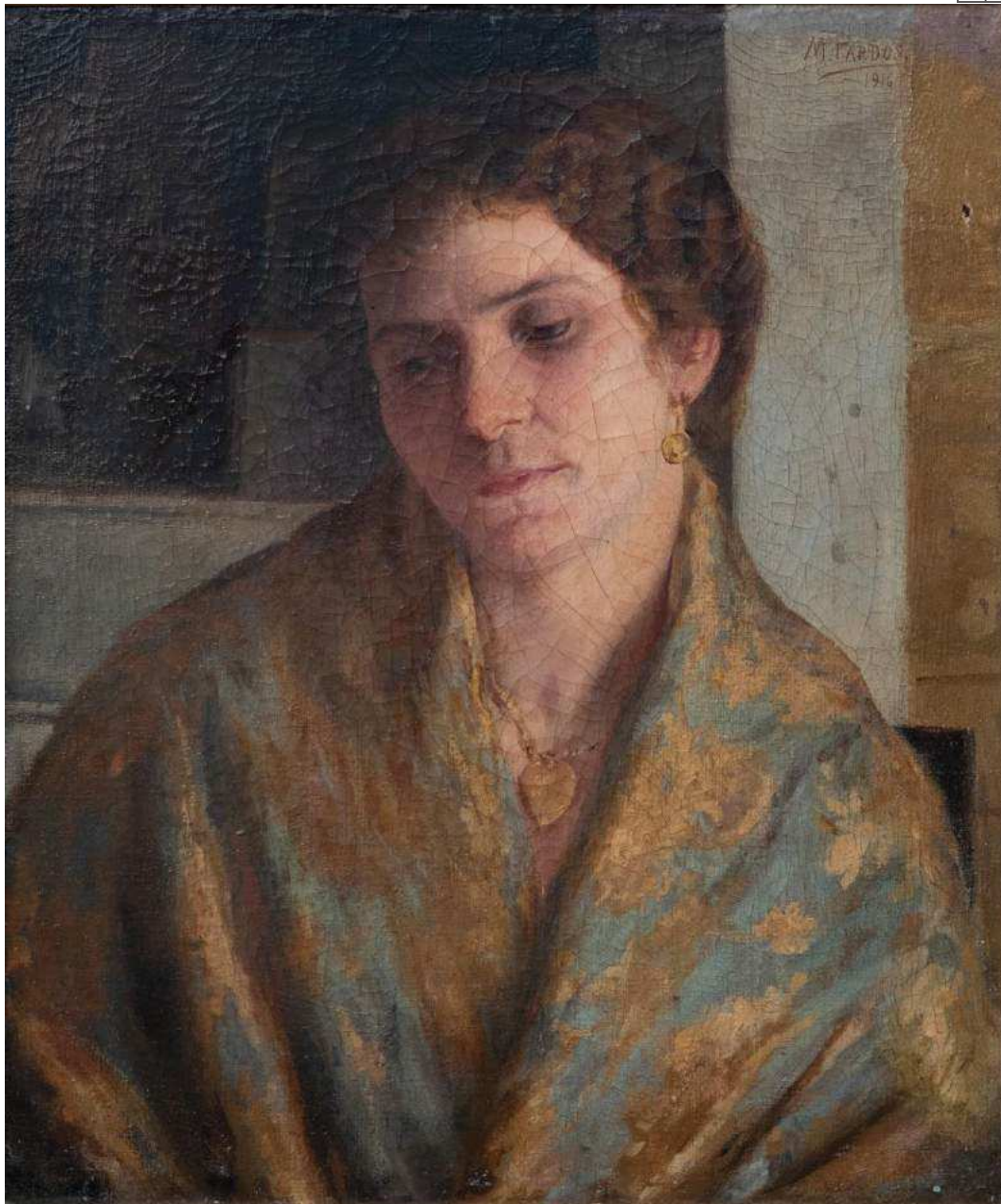
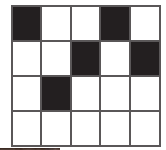


Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Figura 106 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho*



2.51 [SEM TÍTULO] [51]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. 1916. 1 original de arte, óleo sobre tela. Coleção particular (Sonia Mara Iocken Garcia). s. d.; a.c.s.d.



É o retrato de uma mulher branca. Seu rosto está na posição $\frac{3}{4}$, na qual aparece apenas a orelha esquerda, com um brinco de ouro pendente. O olhar da modelo é cabisbaixo, reflexivo e triste. Os cabelos estão presos em coque baixo, deixando à mostra a pashmina azul com estampas florais douradas, responsável por envolver seus ombros. O modo tradicional de usar o acessório cobre a roupa que a mulher veste e provoca um decote em V. Chama a atenção o colar de ouro com camafeu de coração na única parte do seu colo descoberta. O fundo da tela é geometrizado e impreciso, porém coloca a retratada em um espaço interno de edificações, talvez o doméstico.

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA (Convalescente? hipoteticamente)
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Levantamos a hipótese de que a obra em questão seja *Convalescente*, exposta em 1916, na XXIII EGBA. Alguns indícios contribuem para a suposição. O primeiro se refere ao fato da pintura estar assinada por Maria Pardos e datada em 1916, ano este em que *Convalescente* foi exposta no evento supracitado. O segundo indício diz respeito ao contexto de doação da obra para descendentes da irmã da artista, Júlia Noez. Ao ser entrevistada, Sônia Mara Iocken Garcia, atual proprietária da tela, mencionou uma carta, escrita por Maria Pardos, com a função de documento de doação, uma garantia de propriedade. Neste sentido, Garcia relatou o receio da artista de possível suspeita de roubo das suas obras no futuro. Mencionamos aqui o termo “obras”, no plural, pois foram doadas ao sobrinho da artista, Alfredo Garcia, duas pinturas: *Luizinha* [50] e a obra em questão.

Provavelmente presenteou os sobrinhos com duas obras expostas no Salon: *Luizinha* [50] pintura levada à XXII EGBA, em 1915, e *Sem título (Convalescente?)* [51] pintura levada à XXIII EGBA em 1916. Ressaltamos, porém, que a falta de indícios leva esta probabilidade ao nível hipotético. Não localizamos nenhuma fotografia ou descrição da pintura *Convalescente* até o momento para que pudéssemos afirmar categoricamente que a obra foi exposta na XXIII EGBA.

Há, no MMP, um desenho correspondente à obra, a seguir reproduzido:

Figura 107 – Desenho *Retrado*, de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Retrato**. [ca. 1916]. 1 desenho, fusain sobre papel, 62 x 48 cm. MMP.

Interessante observar, nas bordas do desenho, marcas da existência de uma moldura com possível *paspatur*. Este fato nos leva a crer que, provavelmente, ele estivesse sido emoldurado antes e, talvez, exposto.

A obra foi exposta na Galeria Jorge em 1916. É possível visualizar em fotografias desta ocasião a pintura abaixo da obra *Conciliadora* [13], entre quatro pinturas não localizadas deste catálogo [58, 59, 60 e 61]. As imagens podem ser observadas a seguir.

Figura 108 – Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos (Galeria Jorge, 13 out. 1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 109 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga.

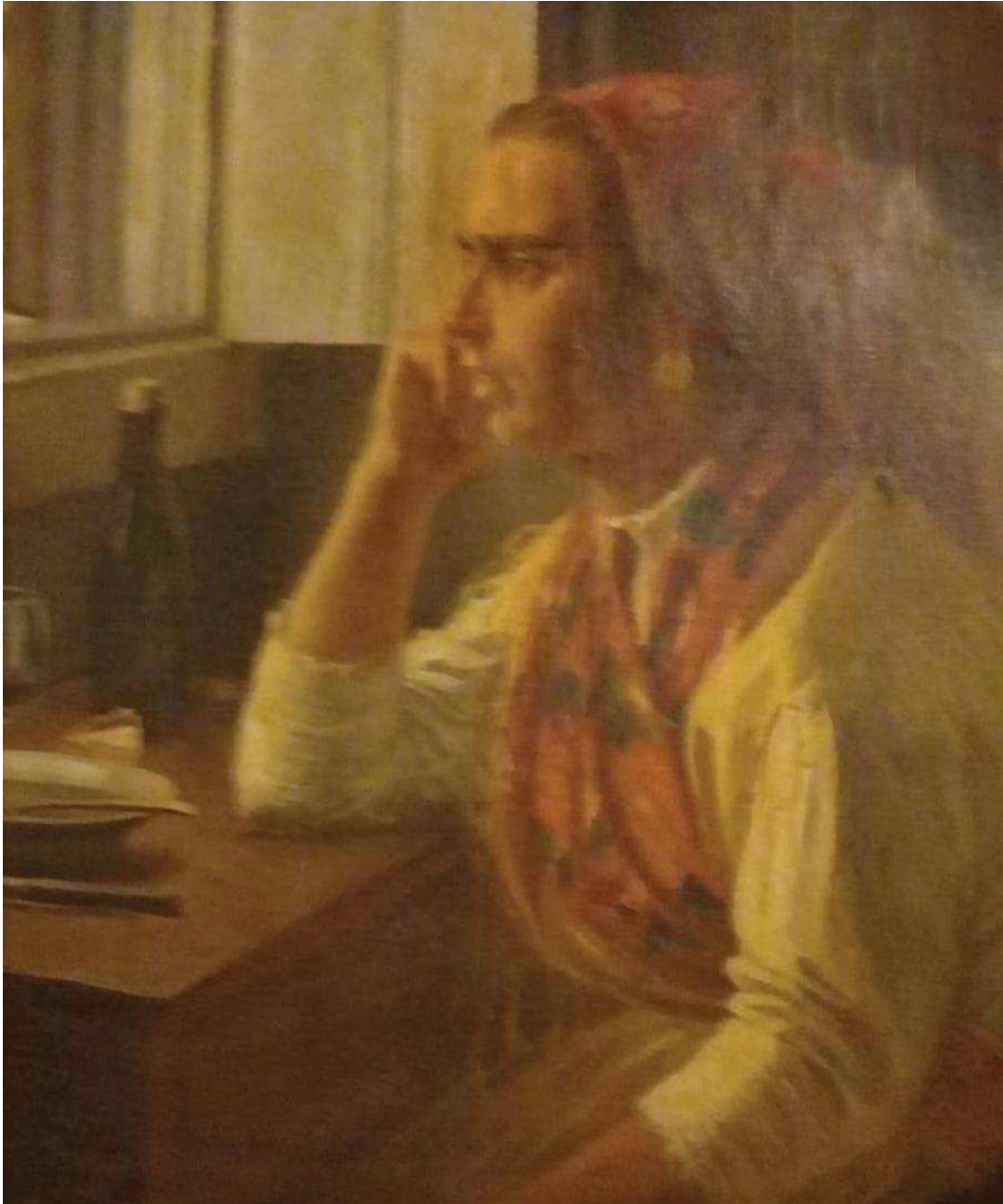
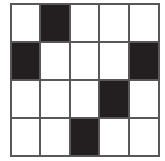


Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Figura 110 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

2.52 *PENSATIVA* [52]

Fonte: PARDOS, Maria. **Pensativa**. [ca. 1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela. Coleção particular (Adriana Maria Caille Ameriso)

A pintura apresenta uma mulher em perfil, pensativa, sentada à mesa, olhando pela janela. Para isso, a modelo apoia o cotovelo direito na mesa e leva a mão fechada até o rosto. Nada desta narrativa nos é dado a conhecer. Para completar essa cena, cujo contexto é o interior doméstico, estão postos alguns objetos sobre a mesa: uma garrafa de vidro, uma taça, um prato vazio e talheres. Chama atenção as semelhanças entre a protagonista desta tela e a modelo de *Salvia* [08]. No que se refere às características físicas, em ambas notamos os dentes salientes e o buço com pelos. A indumentária, por sua vez, também é muito parecida: nos dois quadros, a modelo está vestida tipicamente, sendo as roupas e acessórios exatamente os mesmos. Na tela em questão, inclusive, é possível observar partes de outras pinturas da artista: o ambiente e a garrafa da tela *Sem pão* [12], e objetos, como o prato e os talheres, da obra *Conciliadora* [13].

Histórico

- 1916 – XXIII EGBA.
- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

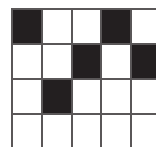
Levantamos a hipótese de que, originalmente, o título desta tela seja *Pensativa*. O ato reflexivo da mão levada ao rosto e o olhar distante da protagonista retratada nos sugerem essa possibilidade. Consequentemente conjecturamos a participação desta obra em exposições nas quais o mesmo título consta na lista de pinturas de Maria Pardos. A existência de *Pensativa* nos catálogos das duas exposições elencadas no tópico anterior confirma essa presença (CATÁLOGO..., 1916b).

O único contato com a visualidade da obra se deu por meio digital, pela fotografia enviada pela proprietária da pintura, Adriana Ameriso Caille. Esta é descendente de Júlia Noez, irmã de Maria Pardos. Ameriso relatou que a obra chegou à família por intermédio da sua avó, Natália Modesta Garcia de Caille. Esta, por sua vez, teria recebido a tela como presente, em uma de suas viagens ao Brasil.

Fortuna Crítica

Nos periódicos da época de exposição da obra, a pintura foi citada apenas uma vez, pelo seu número no catálogo, seguido pelo nome da artista. Somente com acesso ao catálogo seria possível saber de qual obra se tratava. “As telas de mérito, feitas a óleo, pastel, aquarela e sanguínea, em todo caso, emprestam ao Salão uma beleza comunicativa, deliciosa,

animadora. Lá estão magníficos trabalhos como: [...] 271 (Maria Pardos)”. No catálogo (1916b) em questão, verifica-se que o título da obra de número 271 é *Pensativa*.

2.53 *ESPAÑHOLA** [53]

Fonte: PARDOS, Maria. **Espanhola**. 1914. 1 original de arte, óleo sobre tela, 46 x 38 cm. Coleção particular (Valéria Mendes Fasolato). a.d.c.s.e.



É o retrato de uma mulher branca, em perfil. Ela está voltada para a esquerda, seu olhar segue o horizonte. Devido ao recorte escolhido pela artista, a indumentária da retratada não aparece na tela. Apenas vemos o acessório usado pela mulher: a mantilha em renda, sobreposta em sua cabeça, trespassada, cobrindo os ombros. Esta peça do vestuário feminino é de tradição espanhola. Os cabelos castanhos da retratada são deixados à mostra na região da franja. É notório seu penteado no alto da cabeça, responsável por um volume maior do que se espera. O retrato reflete um costume da época em que foi executado: no período de 1914, as mantilhas passaram a ser de renda, com o intuito de valorizar os penteados. A modelo retratada é a mesma da pintura *Má notícia* [18] e do retrato de *Pilar* [04], sendo ela a irmã da artista. O fundo da tela é impreciso, esverdeado, com pinceladas soltas.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.
- 2016 – Espaço expositivo de Roberto Haddad, RJ. De 11 a 15 de novembro. Exposição para Leilão. (*Figura de Mulher* foi o título usado nesta exposição)
- 2017 – “Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila”. De 14 de jun. a 20 de ago., no Instituto Tomie Ohtake, com curadoria de Paulo Herkenhoff. (*Espanhola* foi o título usado nesta exposição)

Fortuna Crítica e Bibliografia

A primeira fonte que localizamos sobre a pintura em questão foi a foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Figura 111 – Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Além disso, duas revistas do período da exposição supracitada publicaram reproduções fotográficas nas quais a pintura aparece. Ela pode ser notada na parede destinada à Maria Pardos, como se verifica nas imagens a seguir:

Figura 112 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



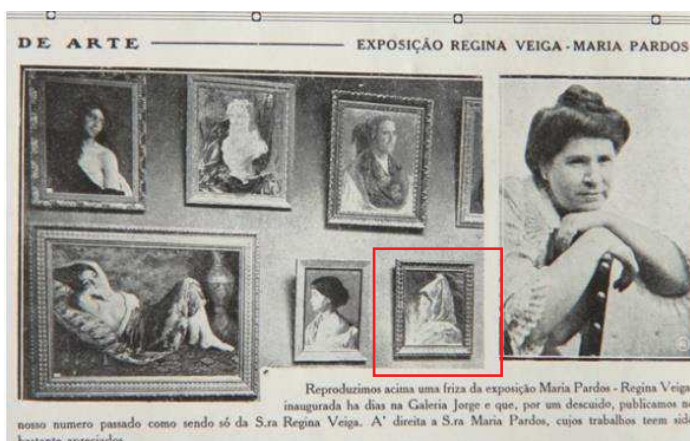
Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

Figura 113 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 114 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: EXPOSIÇÃO..., 1916b, p. 27.

Seu título original permanece em estudo. Levantamos a hipótese de que a pintura tenha sido exposta, em 1916, como *Espanhola*. Porém, a obra conhecida como *Pilar* [04], retrato da irmã da artista segurando um leque, também participou da mesma exposição. Genericamente falando, as representações de espanholas, apresentam os elementos presentes nas duas telas: a mulher segurando um leque e/ou com a mantilha na cabeça com ou sem penteado por baixo. Interessante é observar na fotografia a seguir a seguir a mesma mantilha desta pintura, usada como adereço pela própria Maria Pardos.

Figura 115 – Fotografia de Maria Pardos (1916)



Fonte: PARDOS, M. [Sem título]. 1916. 1 fotografia. Companhia Photográfica Brasileira, Rio de Janeiro. (Coleção particular de Adriana Ameriso Caille, Rosário, AR).

Ao observarmos o catálogo da Exposição Pardos e Veiga, de 1916, e comparando com os títulos das obras do MMP, observamos a falta do título *Espanhola* entre a coleção de pinturas presentes no acervo do museu. O mesmo aconteceu com vinte outras pinturas de Maria Pardos. Estas ausências nutrem a hipótese da comercialização das pinturas da artista ou doação realizada pela própria Maria Pardos. Contudo, por outro lado, é possível que as obras tenham apresentado outro título durante a exposição, que não foi perpetuado.

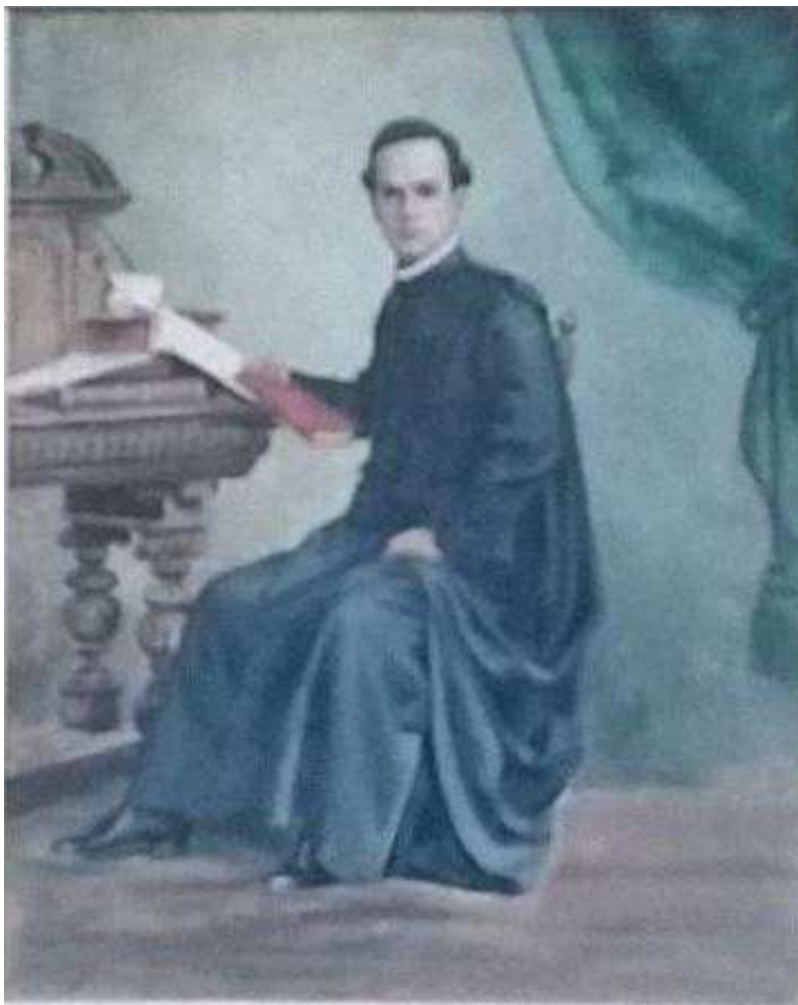
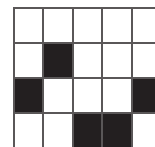
Aliás, durante a pesquisa, localizamos sete das suas obras que não integram o acervo do MMP. A obra em questão foi localizada em 2016. O óleo sobre tela apareceu entre as obras anunciadas por Roberto Haddad no “VI Grande Leilão da Temporada de 2016”. A pintura foi anunciada como “Lote 230 – M. Pardos ‘Figura de mulher’, o.s.t., 46 x 38 cm. Ass. e dat. 1914.” A obra foi exposta, entre os dias 11 e 15 de novembro de 2016, para efeito de apreciação dos clientes e colecionadores, no espaço do leiloeiro para este fim.⁶⁶ Infelizmente, não conseguimos informações pregressas sobre a obra no intervalo de 1916 a 2016 – ou seja, entre sua Exposição da Galeria Jorge até o seu leilão por Roberto Haddad.

Em 2017, a pintura participou da exposição “Invenções da Mulher Moderna: para além de Anita e Tarsila”, sob curadoria de Paulo Herkenhoff.⁶⁷ Houve reprodução fotográfica da pintura em questão e de outras obras da artista no catálogo da exposição (HERKENHOFF, 2017).

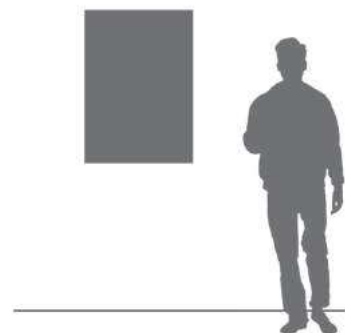
A ausência de informações pregressas sobre a pintura em questão não contribui para afirmarmos se ela passou por transações comerciais ou não. Como não conhecemos o penúltimo proprietário, não sabemos em que circunstâncias a obra esteve em sua coleção. Até então, sabemos que sete das oito pinturas localizadas estão em coleções privadas de familiares e outras pessoas próximas à Maria Pardos. A maioria destas obras, inclusive, foram presentes dados pela própria artista. Assim, abre-se também a possibilidade desta tela ter sido um presente.

⁶⁶ No frame de 1’54” é possível visualizar a pintura no contexto de exposição para Leilão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SHprZUUVVL8>. Acesso em: 08 dez. 2019. Endereço do Leiloeiro onde a obra ficou exposta: Rua Pompeu Loureiro, .27 – A – Copacabana – Rio de Janeiro (sede própria).

⁶⁷ No frame de 59” do vídeo do Grupo Segurador Banco do Brasil e MAPFRE é possível visualizar a pintura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1dqWBwrf1t>. Acesso em: 27 dez. 2019.

2.54 *PADRE JOÃO EMÍLIO* [54]

Fonte: PARDOS, Maria (?). **Padre João Emílio**. s.d. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 86,5 x 61 cm. Coleção particular Asilo João Emílio.



Obra atribuída à Maria Pardos (em estudo).

É o retrato do Padre João Emílio jovem que olha para o espectador. O religioso é apresentado ao centro da pintura, sentado em pose $\frac{3}{4}$ em uma cadeira com apenas um pináculo do espaldar aparente. Veste hábito preto com a gola de padre branca e abotoamento frontal. Nos pés, calça sapato social preto. Há uma pequena mesa, talvez um aparador ou uma escrivaninha, representada do lado esquerdo do observador e à direita do retratado. O recorte não possibilita a visualidade do móvel completo, mas notamos dois dos seus pés. Estes são de madeira maciça, sendo trabalhados no torno. Em cima do móvel, alguns livros. A mão esquerda do Pe. João Emílio está apoiada em sua própria coxa, enquanto a outra está sobre um livro aberto – talvez a Bíblia. À frente da possível “Bíblia” há um livro fechado, de capa vermelha, que o protagonista da tela também segura com a mão direita. No cenário, à direita do espectador, ao fundo e às costas do retratado, surge do alto um tecido verde franzido, preso como uma cortina romântica com pingente. Este elemento, de certa forma, acompanha a silhueta do padre.

Histórico

Não temos informações sobre o histórico da obra.

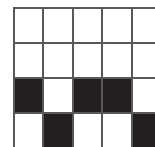
Comentários

A obra chegou a este estudo por meio da museóloga Graça Almeida, a qual fotografou e observou detalhes técnicos da pintura. Dentre estes, citamos: dimensões, técnica e inscrições da obra. A museóloga manteve estas informações em uma ficha por ela elaborada. A imagem usada na presente ficha, inclusive, é uma fotografia cedida também por essa pesquisadora.

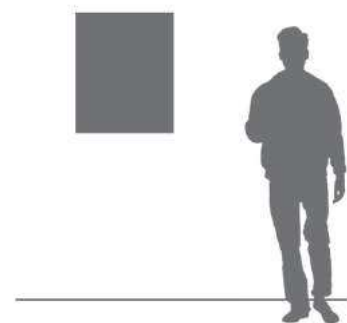
As observações e anotações feitas por Graça Almeida também contribuíram para a inserção desta ficha no presente catálogo. A obra pertence, atualmente, ao Instituto Padre João Emílio, situado em Juiz de Fora – MG. Segundo Maria da Graça Almeida, Maria Pardos possuía relações de amizade com o Padre retratado.

Infelizmente não tivemos acesso pessoal à obra, o que impede a análise da fatura. Diante da impossibilidade de estudo mais minucioso da pintura, ficam registrados estes apontamentos, no intuito de impedir que essas informações sejam pulverizadas. É importante destacar, todavia, que a obra não foi assinada, dificultando ainda mais a análise de autoria.

2.55 [SEM TÍTULO] [55]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, 68 x 55 cm aprox. Localização desconhecida



Nesta pintura, a artista representa um busto feminino, parcialmente recoberto por um tecido escuro na diagonal decrescente. Esse elemento equilibra o retrato entre luz e sombra, em uma estratégia de velar e revelar. À luz, para *voyerismo* do espectador, está o ombro esquerdo e a parte superior da mama esquerda da retratada, sensualmente expostos. Enquanto que, à sombra, o lado direito da moça fica incompreendido. A jovem protagonista possui cabelos longos e, em um gesto delicado, direciona o queixo e seu olhar para a lateral da tela.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

O primeiro contato com a imagem se deu pela fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. A obra se localizava, na ocasião, acima da pintura *Esquecimento* [20].

Figura 116 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa com o sobrenome Pardos, abaixo da primeira pintura, que aparece nesta fotografia à esquerda na imagem a seguir. O detalhe do chapéu da mulher, situada em frente à tela, esconde o primeiro nome: Maria. A placa em questão demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. Perceber este elemento determinou a autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla.

Figura 117 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

Não localizamos a pintura ou qualquer descrição e/ou comentário sobre a pintura em periódicos da época em que foi exposta. Porém, encontramos neles três registros fotográficos da parede do evento da Galeria Jorge. Neles podemos observar a pintura completa na parede destinada à Maria Pardos. Seguem as reproduções das imagens:

Figura 118 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

Figura 119 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



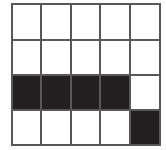
Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 120 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

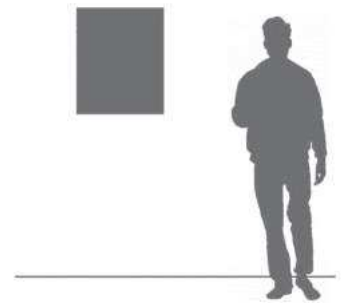


Fonte: EXPOSIÇÃO..., 1916b, p. 27.

2.56 [SEM TÍTULO] [56]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título].
[ca. 1916]. 1 original de arte, 63 x 52
cm aprox. Localização desconhecida



Identificamos na reprodução fotográfica uma pintura, um estudo de busto, centralizado, possivelmente em gesso. O objeto em questão corresponde àqueles usados para exercitar a técnica do retrato. A figura está envolvida numa composição de tecidos. Nestes notamos os contrastes demarcados pelas cores – entre tons mais claros e outros mais escuros. Esta contraposição entre luz e sombra também pode ser observada na superfície da forma escultural, mais clara.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

O primeiro contato com a imagem se deu pela fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. A obra se localizava, na ocasião, acima da pintura *Esquecimento* [20].

Figura 121 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa com o sobrenome Pardos, abaixo da primeira pintura, que aparece à esquerda na imagem a seguir. O detalhe do chapéu da mulher, situada em frente à tela, esconde o primeiro nome: Maria. A placa em questão demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. Perceber este elemento determinou a autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla.

Figura 122 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Corroborar com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

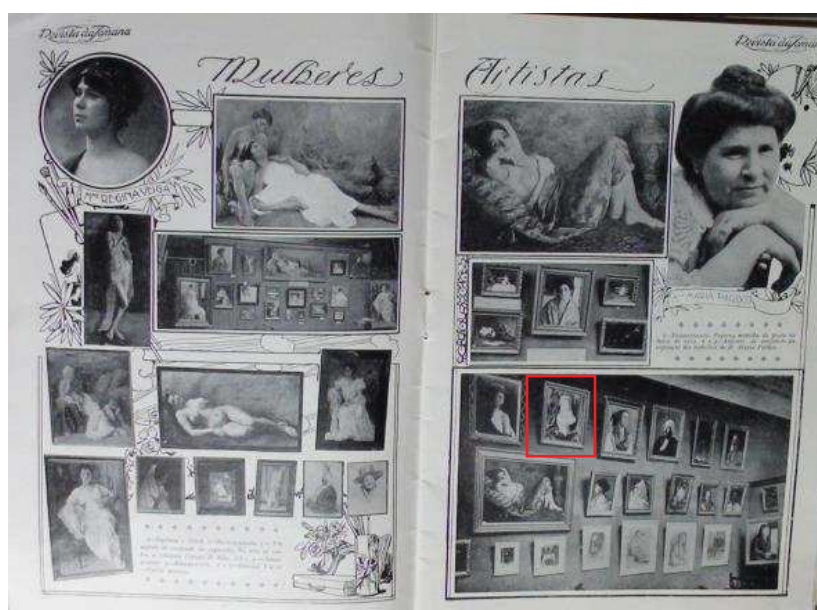
Não localizamos a pintura ou qualquer descrição e/ou comentário sobre a obra em periódicos da época em que foi exposta. Porém, encontramos neles três registros fotográficos da parede do evento da Galeria Jorge. Neles podemos observar a pintura completa na parede destinada à Maria Pardos.

Figura 123 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)



Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

Figura 124 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 125 – Imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

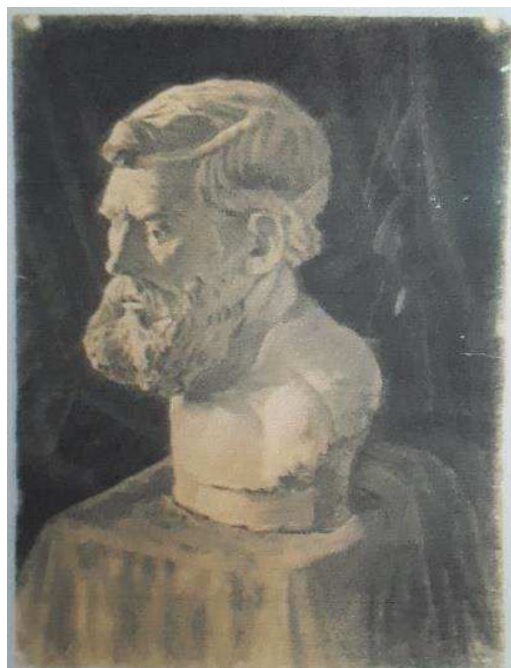


Fonte: EXPOSIÇÃO..., 1916b, p. 27.

Há, na produção de desenhos da artista a presença de estudos similares. São, ao todo, oito desenhos a partir da observação de um busto em gesso, diferente do que é apresentado na pintura em questão, variando nos acabamento nas posições em que o objeto é representado.⁶⁸ Apresentamos, a seguir, um desses trabalhos da artista, desenvolvido a partir de um molde – provavelmente em gesso.

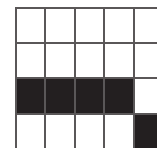
⁶⁸ Seguem os números de tombo: 02.8.459 (A); 02.8.459 (B); 02.8.460; 02.8.469 (A); 02.8.469 (B); 02.8.470; 02.8.471 (A) e 02.8.471 (B)

Figura 126 – Desenho de Maria Pardos

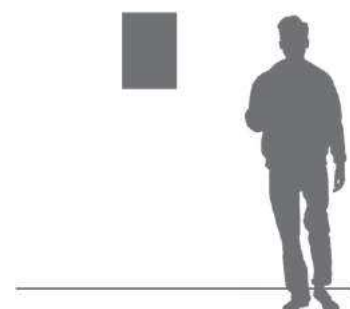


Fonte: PARDOS, Maria. **[Sem título]**. [entre 1899 e 1918]. 1 desenho, crayon sobre papel, 63 x 48 cm. Coleção MMP. (Nº de tomo 02.8.460).

2.57 [SEM TÍTULO] [57]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 66 x 35 aprox. Localização desconhecida.



Nesse quadro é possível identificar um busto masculino, apesar da pouca nitidez da fotografia disponível. A figura parece vestir uma blusa de tons claros, aberta sutilmente na região abaixo do pescoço. O enquadramento permite notar apenas o rosto e os ombros do retratado. É possível observar também algumas linhas compondo o fundo.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

A primeira imagem em que encontramos a pintura exposta é a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916. Comparamos essa

imagem com a das pinturas expostas em torno da obra. Apesar da baixa resolução da fotografia e do fato dela não ser colorida, levantamos a hipótese de que seja a representação de um homem negro.

Figura 127 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa com o sobrenome Pardos, abaixo da primeira pintura, que aparece à esquerda na imagem a seguir. O detalhe do chapéu da mulher, situada em frente à tela, esconde o primeiro nome: Maria. A placa em questão demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. Perceber este elemento determinou a autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla.

Figura 128 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga

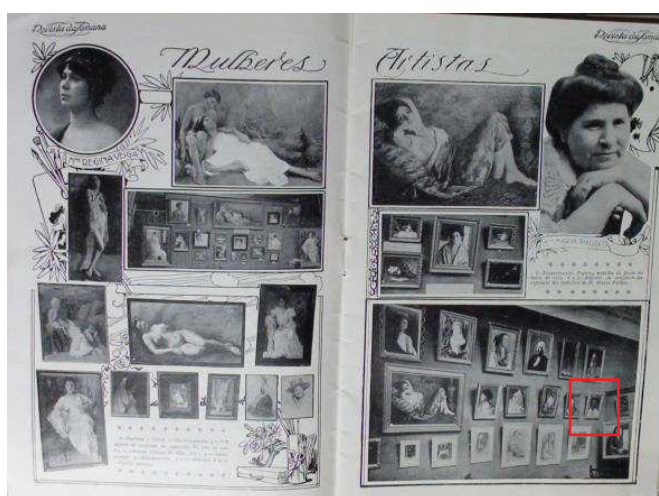


Corroborar com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

Outra fonte visual localizada é um registro fotográfico da parede do evento da Galeria Jorge, publicado pela *Revista da Semana*. Nele podemos observar a pintura completa na parede destinada à Maria Pardos. Segue a reprodução da imagem:

Figura 129 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

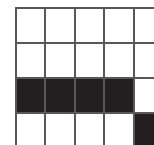
Nesta imagem é possível notar que a carnção trabalhada parece mais escura, em outra paleta de cores, se comparada, nesta fotografia, às obras *Maria* [48] e *Velho Mendigo* [09]. Estas pinturas se localizavam, na ocasião da exposição Pardos e Veiga, respectivamente, ao lado e acima da obra em questão:

Figura 130 – Detalhe com ampliação da imagem veiculada pela *Revista da Semana*

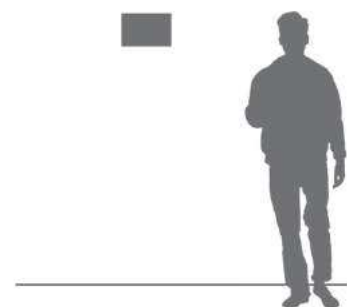


Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

2.58 [SEM TÍTULO] [58]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, 22 x 33 cm aprox. Localização desconhecida.



Nesta obra, encontramos uma cena similar à da pintura Sem título [59], uma variação. A paisagem com figura humana apresenta uma mulher com vestido, chapéu claro e uma sombrinha fechada. A personagem parece desfrutar do ambiente em que se encontra, sentada no banco de um jardim. Parece-nos que o seu braço direito está aberto e se confunde com o encosto do banco. O braço esquerdo, por sua vez, repousa no seu colo, segurando a sombrinha.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

A melhor imagem que encontramos para confirmar a presença da pintura na Exposição Pardos e Veiga, em 1916, é a foto da inauguração do evento.

Figura 131 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

A lista de obras do catálogo da exposição supracitada apresenta duas possibilidades de título para esta pintura: *Manhã no Jardim* ou *No Jardim* (CATÁLOGO..., 1916a). O trabalho com cores diferencia as duas representações. Talvez esta pintura seja *Manhã no Jardim*, pois parece que o sol incide na base da pintura, ao chão que mesmo na foto em preto e branco parece mais claro. É possível comparar as duas obras na imagem a seguir e visualizar a questão da atmosfera mais iluminada:

Figura 132 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa com o sobrenome Pardos, abaixo da primeira pintura. O detalhe do chapéu da mulher, situada em frente à tela, esconde o primeiro nome: Maria. A placa em questão demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. Perceber este elemento determinou a autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla.

Corroborar com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

Figura 133 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, no qual percebemos também o sobrenome da artista.



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Não identificamos a localização atual da obra. Talvez ela tenha sido comercializada ou doada e esteja em uma coleção particular, por ser uma pintura de pequena dimensão. É possível também que a obra tenha sofrido deterioração e não exista mais. Desta forma, um registro fotográfico em alta resolução, para conhecermos melhor a pintura, não foi possível.

Além da fotografia do acervo do MMP, reproduzida anteriormente, obtivemos contato com a obra somente por meio de registros fotográficos do período de exposição da obra: as feitas pelas revistas *Selecta* e *da Semana*. Trata-se das publicações, com fotos, sobre a Exposição Pardos e Veiga, em 1916 (REGINA..., 1916).

Figura 134 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



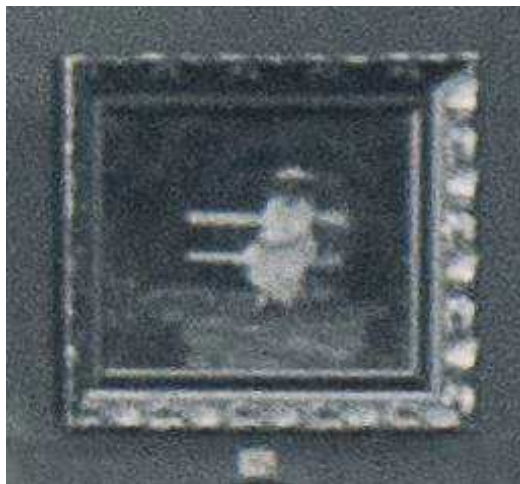
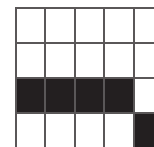
Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 135 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

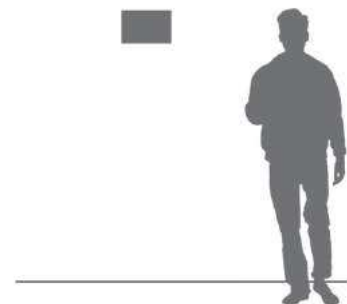


Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

2.59 [SEM TÍTULO] [59]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, 22 x 33 cm aprox. Localização desconhecida.



Analisando a reprodução fotográfica da tela encontrada, percebemos a composição de uma paisagem com figura humana. Trata-se de uma mulher, vestida com roupas claras. Ela parece desfrutar do ambiente em que se encontra, sentada de pernas cruzadas no banco de um jardim, com as mãos unidas, abraçando o joelho. É uma cena semelhante à pintura Sem título [58]. A figura feminina aproxima o olhar do observador, o qual tem a impressão de que ela se encontra mais perto.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

A melhor imagem que encontramos para confirmar a presença da pintura na Exposição Pardos e Veiga, em 1916, é a foto da inauguração do evento.

Figura 136 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

A lista de obras do catálogo da exposição supracitada apresenta duas possibilidades de título para esta pintura: *Manhã no Jardim* ou *No Jardim* (CATÁLOGO..., 1916a). O trabalho com cores diferencia as duas representações. Levantamos a hipótese de que esta pintura seja apenas *No Jardim*, e não *Manhã no Jardim*. Ao que parece, o brilho do sol incide na base da outra pintura, ao chão, nos levando à conclusão da especificidade daquela. É possível comparar as duas pinturas na imagem a seguir:

Figura 137 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Não identificamos a localização atual da obra, fato que impossibilita um registro fotográfico em alta resolução.

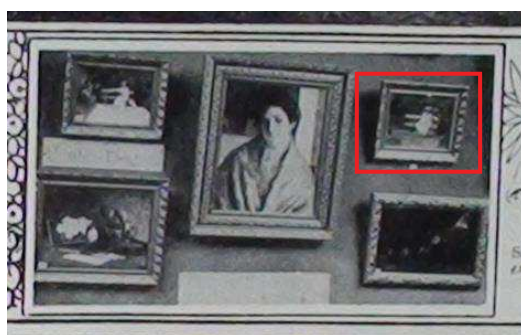
As imagens presentes nos periódicos *Revista da Semana* e *Selecta* podem ser consideradas outras fontes visuais da obra. Ambas são referentes à Exposição Pardos e Veiga, realizada em 1916, na Galeria Jorge. As fotografias mostram a parede destinada à artista no espaço expositivo (MULHERES..., 1916).

Figura 138 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 139 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana* (em destaque na imagem anterior)



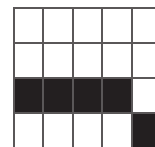
Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Figura 140 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista Selecta* (1916)

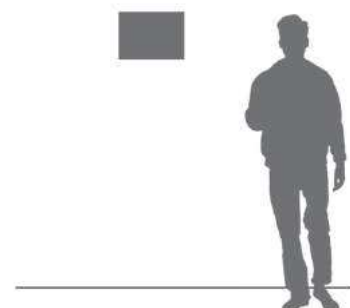


Fonte: REGINA..., 1916, p. 22.

2.60 [SEM TÍTULO] [60]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916], 1 original de arte, 27 x 37 cm aprox. Localização desconhecida



Não é possível descrever precisamente a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Ao que tudo indica a pintura não está no MMP. Procuramos, sem êxito, semelhanças com outras pinturas existentes no acervo do museu. Deduzimos ser uma natureza-morta com flores. A evidência que aponta para a hipótese é a lista de obras, contendo os títulos das mesmas, no catálogo da Exposição Pardos e Veiga, de 1916. Alguns deles são próprios para

este gênero de pintura, a saber: *Natureza-morta; Abacaxi; Tomates; Peras; Maçãs; e Flores*. Este último, aliás, é o título de quatro obras do catálogo (1916a).⁶⁹

Consideramos também as dimensões de pinturas do gênero, que geralmente são pequenas, como é o caso desta obra. Levantamos, assim, outra hipótese: a de que a obra tenha sido comercializada, por ser uma natureza-morta de pequena dimensão. Desta forma, ela estaria, possivelmente, em uma coleção particular. Ainda existe a possibilidade de a obra ter sofrido deterioração.

Apresentamos, a seguir, a única evidência da pintura em questão na parede da Galeria Jorge, em 1916.

Figura 141 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 142 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana*



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

⁶⁹ Seguem números e títulos, respectivamente, que julgamos ser de naturezas mortas no catálogo: 26 *Flores* (esboço), 28 *Flores*, 30 *Flores*, 31 *Abacaxi*, 36 *Flores*, 38 *Tomates*, 39 *Peras*, 40 *Maçãs* e 41 *Natureza-morta*.

Citamos a fonte que confirma a autoria da pintura: a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. Apesar de não visualizarmos a obra em questão, pois o grupo de pessoas está na frente, é possível identificar as pinturas no seu entorno. Sobreponemos, então, as duas imagens apresentadas anteriormente:

Figura 143 – Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana* com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Fontes: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011. MULHERES..., 1916, p. 13.

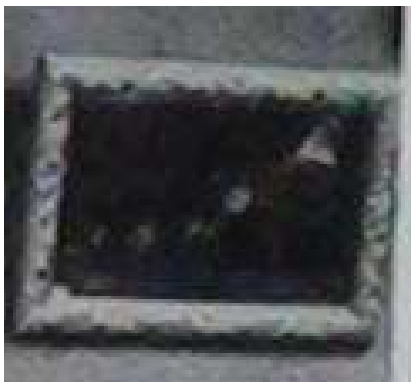
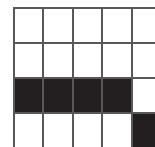
Chama nossa atenção a placa, entre as obras, à esquerda, na qual está inscrito o nome Maria Pardos. Ela demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge.

A *Revista da Semana*, por sua vez, contribui ao mostrar as pinturas que o grupo de pessoas, situado à frente da parede na fotografia da inauguração da Exposição, esconde. Assim, a publicação do periódico trouxe à tona trabalhos como a obra em questão.

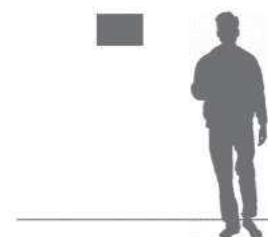
Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

2.61 [SEM TÍTULO] [61]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, 24 x 34 cm aprox. Localização desconhecida



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Ao que tudo indica a pintura não está no MMP. Procuramos, sem êxito, semelhanças com outras pinturas existentes no acervo do museu. Talvez seja uma natureza-morta. A evidência que aponta para esta hipótese é a lista de obras no catálogo da Exposição Pardos e Veiga. Alguns deles são próprios para este gênero de pintura, a saber: *Natureza-morta*; *Abacaxi*; *Tomates*; *Peras*; *Maçãs*; e *Flores*. Este último, aliás, é o título de quatro obras do catálogo.

Consideramos também as dimensões de pinturas do gênero, que geralmente são pequenas, como é o caso desta obra. Levantamos, assim, outra hipótese: a de que a pintura

tenha sido comercializada ou doada, por ser uma natureza-morta de pequena dimensão. Desta forma, ela estaria, possivelmente, em uma coleção particular. Ainda existe a possibilidade de a obra ter sofrido deterioração.

Apresentamos, a seguir, a única evidência da pintura em questão na parede da Galeria Jorge, em 1916.

Figura 144 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

Figura 145 – Detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana*



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Citamos a fonte que a confirma a autoria da pintura: a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge. Apesar de não visualizarmos a obra em questão, pois o grupo de pessoas está na frente, é possível identificar as pinturas no seu entorno.

Figura 146 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Sobrepomos, então, as duas imagens apresentadas anteriormente:

Figura 147 – Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela *Revista da Semana* com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



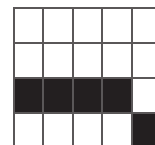
Fontes: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011. *MULHERES...*, 1916, p. 13.

Chama nossa atenção a placa, entre as obras, à esquerda, na qual está inscrito o nome Maria Pardos. Ela demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge.

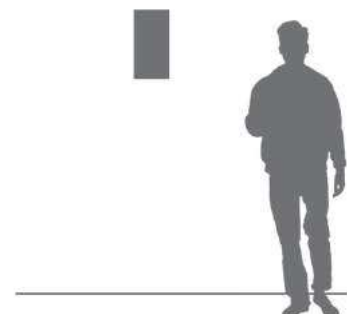
A *Revista da Semana*, por sua vez, contribui ao mostrar as pinturas que o grupo de pessoas, situadas à frente da parede na fotografia da inauguração da Exposição, esconde. Assim, a publicação do periódico trouxe à tona trabalhos como a obra em questão. Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

2.62 [SEM TÍTULO] [62]



Fonte: PARDOS, Maria. [Sem título]. [ca. 1916]. 1 original de arte, 39 x 20 cm aprox. Localização desconhecida.



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, Galeria Jorge.

Comentários

A primeira fonte em que constatamos a existência da pintura exposta é a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, em 1916. Contudo, a imagem não contribuiu para a identificação da obra. Nela a pintura parece toda escura.

Figura 148 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa com o sobrenome Pardos, abaixo da primeira pintura, que aparece à esquerda na imagem a seguir. O detalhe do chapéu da mulher, situada em frente à tela, esconde o primeiro nome: Maria. A placa em questão demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. Perceber este elemento determinou a autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla.

Figura 149 – Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



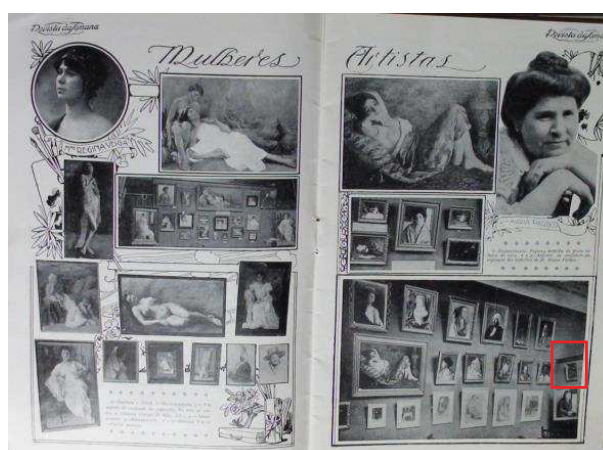
Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Corroborar com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

Outra fonte visual localizada é um registro fotográfico do evento da Galeria Jorge, publicado pela *Revista da Semana*. Nele podemos observar a pintura na parede destinada à Maria Pardos. Porém, ainda que visualizemos regiões claras e escuras na pintura, a imagem continua indescritível. Segue a reprodução da mesma, acima da pintura *Desolada* [19]:

Figura 150 – Imagem veiculada pela *Revista da Semana* (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga



Fonte: MULHERES..., 1916, p. 12 e 13.

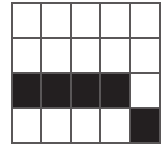
Figura 151 – Detalhes com ampliação da imagem veiculada pela *Revista da Semana*



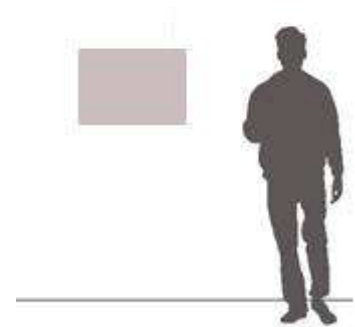
Fonte: MULHERES..., 1916, p. 13.

Procuramos semelhanças com outras pinturas, inclusive das dimensões aproximadas, porém não encontramos similaridades.

2.63 [SEM TÍTULO] [63]



Fonte: Detalhe da imagem veiculada por *O Malho*. NOTAS..., 1916c, p. 14.
 Dados da obra: [ca. 1916], 35 x 49,5 cm aprox., localização desconhecida.



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Procuramos semelhanças com outras pinturas e, inclusive, similaridade das dimensões aproximadas, porém não encontramos sinais de que a obra esteja no MMP. A hipótese é que ela tenha sido comercializada ou doada e esteja em uma coleção particular, por ser uma

pintura de pequena dimensão. É possível também que tenha sofrido deterioração e não exista mais.

Apresentamos, a seguir, uma fonte visual da Exposição Pardos e Veiga, em 1916. A imagem mostra a pintura em questão na parede da Galeria Jorge.

Figura 152 – Imagem veiculada por *O Malho*



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Com um olhar mais atento, percebemos uma placa abaixo da pequena pintura do lado esquerdo da fotografia, em destaque preto. A mesma placa observada na fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge em 1916.

Figura 153 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 154 – Detalhes em comum entre a imagem d’*O Malho* e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



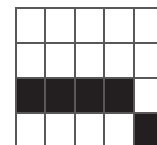
Fontes: NOTAS..., 1916c, p. 14.
Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Na placa em questão está escrito o nome Maria Pardos e demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. A publicação desta foto na revista *O Malho* proporcionou a visualidade da outra parte da parede com as obras de Maria Pardos. A obra em comum nas duas fotografias contribuiu para compreender quais eram obras de Maria Pardos expostas no espaço. Permitiu também a afirmação da autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla com Regina Veiga.

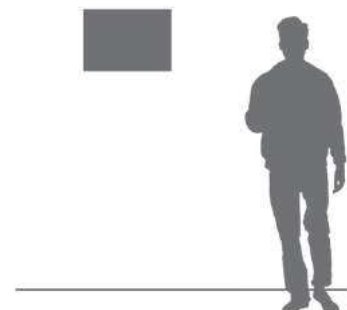
Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

2.64 [SEM TÍTULO] [64]

Figura 155 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho*

Fonte: NOTAS..., 1916c,
p. 14.
Dados da obra: [ca. 1916],
35 x 49,5 cm aprox.,
localização desconhecida.



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Procuramos semelhanças com outras pinturas e, inclusive, similaridade das dimensões aproximadas, porém não encontramos sinais de que a obra esteja no MMP. A hipótese é que

ela tenha sido comercializada e, por ser uma pintura de pequena dimensão, esteja em uma coleção particular. É possível também que tenha sofrido deterioração e não exista mais.

Apresentamos, a seguir, uma fonte visual da Exposição Pardos e Veiga, em 1916. A imagem mostra a pintura em questão na parede da Galeria Jorge.

Figura 156 – Imagem veiculada por *O Malho*



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Com um olhar mais atento à imagem, percebemos uma placa abaixo da pequena pintura do lado esquerdo da fotografia, em destaque preto. A mesma placa observada na fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge em 1916.

Figura 157 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 158 – Detalhes em comum entre a imagem d’*O Malho* e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Fontes: NOTAS..., 1916c, p. 14.
Acervo fotográfico do MMP. Créditos:
Cássio André, 2011.

Na placa em questão está escrito o nome Maria Pardos e demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. A publicação desta foto na revista *O Malho* proporcionou a visibilidade da outra parte da parede com as obras de Maria Pardos. A obra em comum nas duas fotografias contribuiu para compreender quais eram obras de Maria Pardos expostas no espaço. Permitiu também a afirmação da autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla com Regina Veiga.

Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

2.65 [SEM TÍTULO] [65]

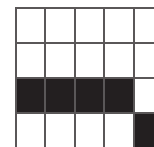
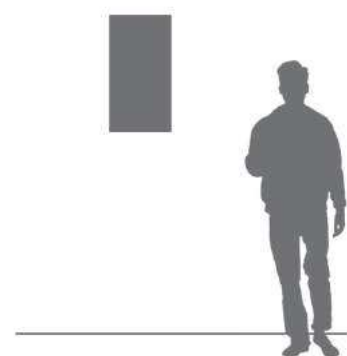


Figura 159 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho*



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.
 Dados da obra: [ca. 1916], 66 x 35 cm aprox.,
 localização desconhecida.



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Procuramos semelhanças com outras pinturas e, inclusive, similaridade das dimensões aproximadas, porém não encontramos sinais de que a obra esteja no MMP. A hipótese é que ela tenha sido comercializada e, por ser uma pintura de pequena dimensão, esteja em uma coleção particular. É possível também que tenha sofrido deterioração e não exista mais.

Apresentamos, a seguir, uma fonte visual da Exposição Pardos e Veiga, em 1916. A imagem mostra a pintura em questão na parede da Galeria Jorge.

Figura 160 – Imagem veiculada por *O Malho*



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

Com um olhar mais atento à imagem, percebemos uma placa abaixo da pequena pintura do lado esquerdo da fotografia, em destaque preto. A mesma placa observada na fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge em 1916.

Figura 161 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 162 – Detalhes em comum entre a imagem d’*O Malho* e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



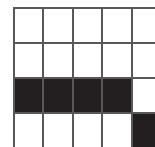
Fontes: NOTAS..., 1916c, p. 14.
Acervo fotográfico do MMP. Créditos:
Cássio André, 2011.

Na placa em questão está escrito o nome Maria Pardos e demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. A publicação desta foto na revista *O Malho* proporcionou a visualidade da outra parte da parede com as obras de Maria Pardos. A obra em comum nas duas fotografias contribuiu para compreender quais eram obras de Maria Pardos no expostas no espaço. Permitiu também a afirmação da autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla com Regina Veiga.

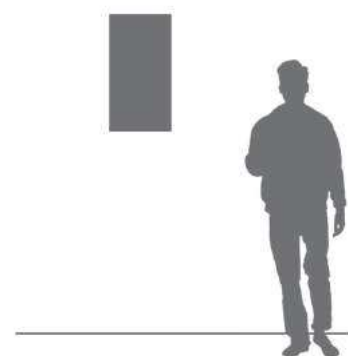
Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

2.66 [SEM TÍTULO] [66]

Figura 163 – Detalhe da imagem veiculada por *O Malho*

Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.



Não é possível descrever a imagem.

Histórico

- 1916 – Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge.

Comentários

Procuramos semelhanças com outras pinturas e, inclusive, similaridade das dimensões aproximadas, porém não encontramos sinais de que a obra esteja no MMP. A hipótese é que ela tenha sido comercializada e, por ser uma pintura de pequena dimensão, esteja em uma coleção particular. É possível também que tenha sofrido deterioração e não exista mais.

Apresentamos, a seguir, uma fonte visual da Exposição Pardos e Veiga, em 1916. A imagem mostra a pintura em questão na parede da Galeria Jorge.

Figura 164 – Imagem veiculada por *O Malho*



Fonte: NOTAS..., 1916c, p. 14.

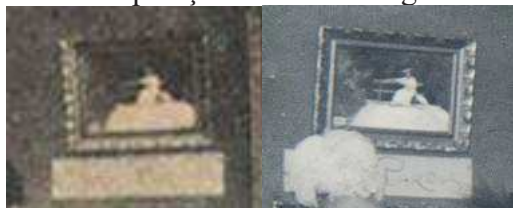
Com um olhar mais atento à imagem, percebemos uma placa abaixo da pequena pintura do lado esquerdo da fotografia, em destaque preto. A mesma placa observada na fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge em 1916.

Figura 165 – Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)



Fonte: Acervo fotográfico do MMP. Créditos: Cássio André, 2011.

Figura 166 – Detalhes em comum entre a imagem d’*O Malho* e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga



Fontes: NOTAS..., 1916c, p. 14.
Acervo fotográfico do MMP. Créditos:
Cássio André, 2011.

Na placa em questão está escrito o nome Maria Pardos e demarca o espaço das obras da artista na Galeria Jorge. A publicação desta foto na revista *O Malho* proporcionou a visibilidade da outra parte da parede com as obras de Maria Pardos. A obra em comum nas duas fotografias contribuiu para compreender quais eram obras de Maria Pardos no expostas no espaço. Permitiu também a afirmação da autoria desta e de outras pinturas não localizadas posteriormente, haja vista ser uma exposição de trabalhos em dupla com Regina Veiga.

Corrobora com essa conclusão a frase expressa, na época da exposição, por José Antônio José (1916b, p. 2):

Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. **Arte no Brasil**. Abril Cultural, 1979.

A EXPOSIÇÃO de 1918: o salão cômico. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, p. 17, 24 ago. 1918. Ilustrações de Raul Pederneiras. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=. Acesso em: 15 nov. 2018.

ALVES, Gonçalves. Notas. In: **A noite**, Rio de Janeiro, 16 set. 1913, p. 3.

A IMPRENSA. **Em visita a'arte**. Rio de Janeiro, 10 mai. 1911, ano VIII, n. 1.235, p. 1-2. Disponível em: <http://goo.gl/Trx7x4>. Acesso em: 03 mai. 2014.

AMADOR, Bueno. Belas Artes. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 228. sexta-feira, 17 ago. 1917, p. 7.

AMADOR, Bueno. Belas Artes – O Salão de 1918. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 235, domingo, 25 ago. 1918. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

ARMOND, Geralda Ferreira. Museu Mariano Procópio. Diário Mercantil, Juiz de Fora, quarta-feira, 31 de maio de 1944. Ano XXXIII. 3º Suplemento. Acesso: acervo do Arquivo Histórico Público de Juiz de Fora (AHJF).

A ÉPOCA, Rio de Janeiro, 03 mai. 1915.

A NOITE, Rio de Janeiro, ano III, n. 676, 13 set. 1913, p. 2.

A NOITE, Rio de Janeiro, 05 set. 1918.

A NOITE, Rio de Janeiro, 28 jul. 1930, p. 5.

A PÁTRIA, Rio de Janeiro, domingo, 19 jul. 1931.

A XXII EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 26, 07 ago. 1915, p. 27 e 28. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=22224&Pesq=a%2022%C2%AA%20Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20belas%20artes. Acesso em: 01 mar. 2019.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage**: sua vida, sua obra, descendência, genealogia. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

ACQUARONE, Francisco. **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia., 1939.

AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. v. II. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**. Pintura, escultura, arquitetura, outras. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 228 p., il. p&b. color.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia**. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço: Catálogo da obra e documentação**. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2006. 328 p.

BELAS Artes. Impressões do *Salon*. **Dom Quixote**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 70, p. 11, 11 set. 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DoReader.aspx?bib=09564&pesq=regina%20veiga&pasta=ano%20191>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BELAS Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 16.029, p. 6, 8 set. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&Pesq=maria%20pardos&pagfis=35354. Acesso em: 03 ago. 2018.

BELO gesto de uma pintora. **A Pátria**, Rio de Janeiro, 8 set. 1928. Cartão elaborado por Alfredo Ferreira Lage, com transcrições de notas sobre a distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Contém 8 notas, o autorretrato da artista e a descrição “Maria Pardos Lage, Museu Mariano Procópio”.

BOTELHO, Marília Braz. **Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de La peinture française: académisme ou innovation?** 2015. Thèse (Docteur de Histoire de l'Art) – L'Universite de Paris I, Paris, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro Civil de Óbito n. 1.119, 1919.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro Civil de Óbito n. 469, p. 69-70, 18 mai. 1928.

BRASIL. 5º Ofício de Notas - Cartório Ibrahim Machado. **Certidão da escritura de Testamento** – Outorgante: Maria Pardos. Cópia do original onde consta lavrado um instrumento de testamento. Livro de notas de n. 358, folha 38-verso. Rio de Janeiro, 1939.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro civil de óbito – Termo nº 16 491, Liv 113, fls. 142 e v., 1944.

CAMPOFRITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1983. 292 p., il. p&b. color.

CAPICHONI, Amanda Tostes. **Arrufos ou adultério?** Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

CARDOSO, Mattos. Bellas Artes: VI Exposição Juventas In: **A Rua**, Rio de Janeiro, ano III, n. 282, sexta feira, 13 out. 1916, p. 4. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=Juvantas>. Acesso em: abr. 2018.

CASTRO, Heleny Pires de; FASOLATO, Douglas (coord.). Doce França: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: MAPRO, 2010. CATÁLOGO do Museu Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006, p. 54.

CATÁLOGO da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos – Galeria Jorge. Rio de Janeiro: Comp. Litho Ferreira Pinto, out. 1916a. (Coleção particular de Douglas Fasolato).

CATÁLOGO da XXIII Exposição Geral de Belas Artes/ Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916b. (Setor de Iconografia e obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).

CATÁLOGO do Museu Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. In: **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos XIX/XX: 195 anos de Escola de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012. p. 181-189.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira *et alii*. **Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CORREA-NETO, Arlete Correa. Uma visão do passado. In: **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 12-15 e 40.

CORREIO DA MANHÃ, ano XVI, n. 6.441, sexta-feira, 13 out. 1916, p. 2.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 88.

COSTA-JUNIOR, Martinho Alves da. A Mulher e o dinheiro: usos e sentidos nas artes e no cinema. In: **Anais do III Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura (CHIAC)**, Juiz de Fora/MG, v. II, n. 1, dez. 2014, p. 202.

CREMONA, Ercole In: **O Malho**. Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1.029, 03 de jun. 1922, p. 39. Transcrição de Rogério Rezende.

CURY, Constantino. **Dicionário de artistas plásticos brasileiros**. São Paulo: Cury Arte Brasil, 2005.

DEL PRIORI, Mary. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cesar de (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. Parte II, p. 218-219.

DIARIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 1.962, segunda-feira, 10 nov. 1890, p. 3.

DORIA, Escragnolle. Impressões de Exposições II. In: **Jornal do Commercio**, Edição da Tarde, Rio de Janeiro, n. 1225, terça-feira, 03 out. 1913, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111988&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 22 nov. 2019.

E. do M. Notas de arte. Exposições Juventas e Regina Veiga – Maria Pardos. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1761, p. 4, 12 nov. 1916.

E. do M. Arquitetura, Escultura, Pintura e Gravura – No Salon de 1917. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 2087, p. 4, 07 set. 1917.

EGBA. **Regulamento**. Rio de Janeiro, 1911. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/33152>. Acesso em: 10 dez. 2018.

EBERS, Georges. **L'Égypte**: Du Caire a Philae. Paris: Imprimeurs de l'institut, 1881.

EM JUIZ de Fora. Museu Mariano Procópio. **Revista Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 20, p. 20 e 21, 20 maio 1922.

ESQUECIMENTO. **Careta**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 436, p. 14, 28 out. 1916.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 28 mar. 2012.

EXPOSIÇÃO de Bellas-Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 10.891, p. 5, 02 ago. 1914. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=%22maria%20pardos%22&pagfis=24057. Acesso em: 02 ago. 2018.

EXPOSIÇÃO Pardos e Veiga na Galeria Jorge. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 737, p. 14, 28 out. 1916a.

EXPOSIÇÃO Regina Veiga – Maria Pardos. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano II, n. 44, p. 27, 04 nov. 1916b. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

EXPOSIÇÃO de Pinturas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11.695, p. 4, 14 out. 1916c. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

FASOLATO, Valéria Mendes. A sensualidade infantil e o banho. *In: As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) -

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014a. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2014/01/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Val%C3%A9ria-Mendes.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FASOLATO, Valéria Mendes. Maria Pardos: sonhadora e impressionável. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira *et al.* **Coleções em diálogo**: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014b.

FASOLATO, Valéria Mendes. Sem pão e a despolitização da miséria. In: **IX EHA** – Encontro de História da Arte, UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Valeria%20Mendes%20Fasolato.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. 667 p.

GASPAROTTO, Lucas André. **A civilização começa a subir o morro**: as composições de Noel Rosa na polêmica musical com Wilson Batista. 2011. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 314, segunda-feira, 10 nov. 1890, p. 2.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 240, sexta-feira, 28 ago. 1891, p. 6

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 15 out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge, “Tout Rio”, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 06 out. 1916, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIA, Rio de Janeiro, 14 out. 1916. Binóculo, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 15 out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge. “Tout Rio”, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS Rio de Janeiro, 14 out. 1916. Binóculo, p. 5,

GHERARDI, Fernanda. O Diálogo da Arte com o Almanaque: Chiquinho do Tico-Tico de Maria Pardos. In: **Anais da XXVII Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora**. “O Brasil em Conflitos Armados: guerras, revoltas e revoluções”. Juiz de Fora, 24 a 28 de maio, 2010, p. 425-440. Disponível em: <http://www.ufjf.br/semanadehistoria/anais/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

GILKA. Chronica. **Jornal das Moças**: Revista Semanal Ilustrada, Rio de Janeiro, ano IV, n. 114, p. 11 e 12, 23 ago. 1917.

GISMONDI, P. Manuel. **Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil**. Editora Convívio, 1964. 55p.

GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, n. sér., v. 20. n. 2. p. 93-118, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/53558/57522>. Acesso em: 10 abr. 2014.

HERKENHOFF, Paulo. A lenta implosão da dominação masculina. In: ARRUDA, Vitória; PASINATO, Carolina (coord.). **Invenções da mulher moderna: para além de Anita e Tarsila**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

J. M. Bellas Artes: Ligeiras impressões do *Salon*. Artes e Artistas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 12367, p. 5, 20 ago. 1918. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

JORNAL CORREIO DE MINAS GERAIS – recorte sem data, p. 3 – Hemeroteca do MMP.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 15 set. 1913. AEL – UNICAMP – Jornal do Brasil – MR/ 3530.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, domingo, 25 abr. 1937, p. 1.

JORNAL DO BRASIL. **Belas artes**. Rio de Janeiro, terça-feira, 16 de setembro de 1913, ano XXIII, n. 258. Belas Artes, p. 6. Disponível no Arquivo Edgard Leuenroth. UNICAMP, São Paulo.

JORNAL DO COMMERCIO. **Notas de Artes**. Rio de Janeiro, terça-feira, 09 set. 1913.

JORNAL DO COMMERCIO. **Notas de arte**. Rio de Janeiro, ano 89, n. 212, domingo, 01 ago. 1915. p. 6. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO. **Exposição Geral de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 11 set. 1917. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 21 ago. 1918. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, sábado, 2 ago. 1930, ano 103, n. 183, p. 8. BN. Acesso em: 01 out. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, quinta-feira, 10 ago. 1930, p. 16.

JORNAL DO COMMERCIO. **Museu Mariano Procópio**: inauguração de novas salas. Rio de Janeiro, ano 104, n. 156, quinta-feira, 02 jul. 1931, p. 5. Acervo: Hemeroteca do MMP. Acesso em: 08 abr. 2018.

JOSÉ, José Antônio. Pall-Mall-Rio. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.624, p. 2, 04 ago. 1916a.

JOSÉ, José Antônio. Pall-Mall-Rio. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11.703, p. 2, 22 out. 1916b. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. In: **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, out. 1917, p. 171-190, Disponível em: <http://goo.gl/fsvXGc>. Acesso em: 18 set. 2012

LOPONTE, Luciana Grupelli. Sexualidade, Artes Visuais e Poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 10, n. 002, 2002, p. 287.

LUSO, João. Notas de artes. In: **Era Nova: Semanário Ilustrado**, Rio de Janeiro, anno I, n. IV, sábado, 14 ago. 1915, p. 18.

LUSO, João. O Salon de 1916. In: **Revista do Brasil**, São Paulo, ano I, n. 9, set. 1916, p. 37-50.

LYRA, Mariza. Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio. In: **A Noite Ilustrada**. A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura, Rio de Janeiro, n. 511, 7 mar. 1939, p. 31 e 34.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&pasta=ano%20193&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 17 fev. 2014.

MACHADO, Rodolfo. Belas artes – O Salão de 1916 e o critério do Juri de Pintura. In: **A Época**, Rio de Janeiro, ano V, n. 1.504, quarta-feira, 23 ago. 1916, p. 1-2. BN. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&PagFis=3542&Pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MANN, Thomas. **José e seus irmãos**. Tradução de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MARCONDES, Viriato. Impressões da XX Exposição da Escola Nacional de Belas-Artes. In: **A Época**, Rio de Janeiro, ano II, n. 418, 21 de set. de 1913, p. 2. Imagem disponível em:

<http://goo.gl/B52cST>. Acesso em: 05 jun. 2018.

MARCONDES, Viriato. Exposição de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano III, n. 734, p. 2, 28 ago. 1914. Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth.

MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1093, p. 1, 22 ago. 1915a. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1101, p. 1, 30 ago. 1915b. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&PagFis=3542&Pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARQUÊS DE DENIS. O “Salon”. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, p. 28 e 29, 24 ago. 1918.

MARQUÊS de Denis. O Salon. In: **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, sábado, 24 ago. 1918. p. 28-29. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=
 Acesso em: 15 nov. 2018.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes: O Salão de Belas Artes. Para Todos. Rio de Janeiro, ano X, nº. 513, p. 43, 13 out. 1928. BN.

MAUGY, Sandrine. **Colours of Nature**. London: Robert Hale Ltd., 2013.

MENSAGEIRO DO CARMELO, Rio de Janeiro, out. 1928. Cartão elaborado por Alfredo Ferreira Lage, com transcrições de notas sobre a distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Contém 8 notas, o autorretrato da artista e a descrição “Maria Pardos Lage, Museu Mariano Procópio

MESQUITA, Ivo. Introdução. In: **O desejo na academia 1847 – 1916**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991. p. 15-22. (Catálogo de Exposição)

MONAT, H. **Caxambú**. Rio de Janeiro, 1894, p. 15.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MULHERES artistas. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 39, p. 13, 04 nov. 1916. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MULHERES artistas: as pioneiras (1880-1930). Apresentação: Tadeu Chiarelli; Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

MUSEU Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 7918, p. 1, 14 maio 1922. Várias notas. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MUSEU Mariano Procópio: inauguração de novas salas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 104, n. 156, p. 5, 02 jul. 1931. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Calixto Cordeiro**. Salão dos Humoristas. Apresentação: Alcídio Mafra de Souza. Depoimento: Antônio Nássara. Textos: Mônica F. Braunschweiger Xexéo e Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1987. Catálogo de Exposição.

NETO, Arlete Correa. Uma visão do passado. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, p. 12-15 e 40, abr. 1942.

NETTO, Arlette Corrêa. A Arte Maravilhosa de Maria Pardos Lage. **Vida Doméstica**:

Revista do Lar e da Mulher, Rio de Janeiro, n. 185, p. 40, ago. 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20193&pesq=>. Acesso em: 05 abr. 2018

NOTAS e Notícias. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 219, p. 1, 7 ago. 1916a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=38636. Acesso: 26 mar. 2020.

NOTAS de Arte. XXV Exposição Geral de Belas Artes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 92, p. 6, 21 ago. 1918. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 89, n. 212, p. 6, 01 ago. 1915. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 91, n. 253, p. 6, 11 set. 1917. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 294, p. 5, 21 out. 1916b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_10&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos. Acesso em: 18 set. 2019.

NOTAS de Arte. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 737, p. 14, 28 out. 1916c. Disponível em: goo.gl/GBERvy. Acesso em: 19 jun. 2018.

NOTÍCIAS e Comentários. Maria Pardos. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 38, p. 29, 08 set. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&pasta=ano%20192&pesq=maria%20pardos. Acesso em: 14 jun. 2018.

NOVIDADES – Estados Unidos do Brazil, Capital Federal, anno V, n. 90, terça-Feira, 21 abr. 1891. p. 2

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. **A Mulher e as Artes: As pintoras da primeira República no Rio de Janeiro**. 424 f. Tese de doutorado em História Social, UFRJ Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1998. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2754/3/467807.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2018.

OLIVEIRA, Cláudia de. Angelina Agostini: a consagração da artista em 1913. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan.-jun. 2020. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_angelina.htm. Acesso em: 10 abr. 2018.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 314, 10 nov. 1890, p. 2.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 14 set. 1913, p. 2. Imagem disponível em: [ttp://goo.gl/A0SyhJ](http://goo.gl/A0SyhJ). Acesso em: 05 jun. 2012. Belas-Artes.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 11 out. 1916.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 13 out. 1916.

O PAIZ. **Artes e Artistas** – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11. 695, sábado, 14 out. 1916, p. 4.

O PAIZ, Rio de Janeiro, domingo, 22 out. 1916.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 12.367, terça-feira, 20 ago. 1918, p. 15. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 23 mai. 1929.

O SALÃO de 1918. XXV Exposição Geral de Belas Artes. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 34, pp. 18 e 20, 24 ago. 1918. Acervo da hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O SALON de 1917. **Careta**, Rio de Janeiro, ano X, n. 478, p.14, 18 ago. 1917a.

O SALON de 1917. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano III, n. 33, p. 22, 18 ago. 1917b. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

O SALON de 1918. **Revista da Semana**, 17 ago. 1918. Rio de Janeiro, 1918, p. 27 e 33.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PETITE-SOURCE. **Revista Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 37, p. 51, 15 set. 1928. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 14 jun. 2018.

PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio** – Juiz de Fora, MG. Dissertação de Mestrado em História, Juiz de Fora, UFJF, 2008.

PITTA, Fernanda M. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área: Teoria, ensino e aprendizagem da arte, ECA/USP, 2013.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PRADO, Raquel. Um museu histórico. In: **Jornal Do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 40, domingo, 18 fev. 1940, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=931&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 08 nov. 2018.

REALÇANDO a gloriosa e imperecível memória de um grande brasileiro, Juiz de Fóra assiste emocionada á inauguração, a 23 de junho do mausoleu que guarda os restos mortaes de Marianno Procopio e Dona Maria Amalia Ferreira Lage. **Vida Doméstica**: Revista do lar e da mulher, Rio de Janeiro, ano 1933, n. 185, p. 52 e 53, ago. 1933, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&Pesq=sala%20Maria%20Pardos&pagfis=18700>. Acesso em: 17 jan. 2018.

REGINA Veiga. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano II, n. 42, p. [22], 28 out. 1916. Acervo da hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

REIS-JUNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. 1944.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 26, sábado, 07 ago. 1915, p. 27-28. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=22224&Pesq=a%2022%20AA%20Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20belas%20artes.

REVISTA DA SEMANA. **A 22ª Exposição Geral de Belas Artes – Salon de 1915**. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 28, sábado, 21 ago. 1915, p. 21-22.

REVISTA DA SEMANA. **Salon 1916 - Vernissage**. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 029, quinta-feira, 26 ago. 1916, p. 19.

REVISTA DA SEMANA. **Cartas de Mulher**. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 39, 04 nov. 1916, p. 18. MMP.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 08 set. 1928.

REVISTA SELETA. **O Salon de 1915**, Rio de Janeiro, ano I, n. 11, sábado, 11 ago. 1915. Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Acesso em: mar. 2019.

REVISTA SELECTA. **O Salão de 1918**. XXV Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro, ano IV, n. 34, sábado, 24 ago. 1918, p. 18 e 20. Hemeroteca do IHGB. Acesso em: mar. 2019.

RIBEIRO, João Pinheiro. **História da Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. 122p.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941. (Brasiliana. Série 5ª: biblioteca pedagógica brasileira, p. 96, 240, 242).

SÁ, B. de. Ecos sociais. **A Época**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1858, p. 5, 13 ago. 1917.

SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Lisboa: Scribe, 2010.

SALON 1916 – Vernissage. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 29, p. 19, 26 ago. 1916. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=SALON%201916. Acesso: 11 nov. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. **História Social**, n. 24, jan./jun. 2013, p. 56-59.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti**: o estado da questão. Campinas: Unicamp, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil. In: CHIARELLI, Tadeu. **Mulheres artistas**: as pioneiras. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. p. 102-115.

SINZIG, Frei Pedro. (O. F. M.). A arte Cristã no Salão de 1917. **A União**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 68, p. 1, 26 ago. 1917.

SILVA, Francislei Lima da. **Monumentos da água no Brasil**: Pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias Sul Mineiras (1880-1925). Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2012. Disponível em:
<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2011/01/Francislei-Lima-da-Silva.pdf> . Acesso em: 04 jan. 2013.

SOCIAIS – Centro Artístico Juventas – VI Exposição De Arte. In: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 279, sexta-feira, 6 out. 1916, p. 5. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=. Acesso em: 14 jun. 2018.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008.

VALE, Vanda Arantes (Coord.). **A Pintura Brasileira do séc. XIX**: Museu Mariano Procópio. CD contendo o trabalho de dissertação de mestrado e as respectivas imagens da autora. FAPEMIG e UFJF. 1995. Licenciado a Sérgio Newman.

VALE, Vanda Arantes. Maria Pardos – uma artista ibero-americana. In: BESSA, Pedro Pires (Org.). **Riqueza cultural ibero-americana**. Divinópolis: FAPEMIG/UEMG, 1996, p. 451-454.

VALLE, Arthur Gomes. **A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930)**: da formação do artista aos modos de estilísticos. Tese de Doutorado

em Artes Visuais. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

VALLE, Arthur (Org.). Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em:
http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm. Acesso em: 10 set. 2018.

VIDA DOMÉSTICA: Revista do lar e da mulher. **Realçando a gloriosa e imperecível memória de um grande brasileiro**. Rio de Janeiro, edição 185, ago. 1933, p. 52-53.
Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20193&pesq=sala%20Maria%20Pardos>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. v. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães: São Paulo, 1983.

X e Y. Notas de Arte: Exposição Juventas. **A Notícia**, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 285, p. 3, 16 e 17 out. 1916.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

Valéria Mendes Fasolato

A catalogação da pintura de Maria Pardos

Volume II

Juiz de Fora

2020

Valéria Mendes Fasolato

A catalogação da pintura de Maria Pardos

Volume II

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração: Narrativas, Imagens e Sociabilidades, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maraliz de Castro Vieira Christo.

Juiz de Fora

2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fasolato, Valéria Mendes.

A catalogação da pintura de Maria Pardos / Valéria Mendes

Fasolato. -- 2020.

451 f.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2020.

1. : Maria Pardos. 2. Iconografia. 3. Pintura brasileira. 4. Catalogação. I. Christo, Maraliz de Castro Vieira , orient. II. Título.

VALÉRIA MENDES FASOLATO

A Catalogação da Pintura de Maria Pardos

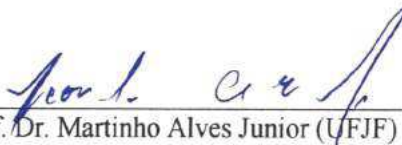
TESE apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade Federal de Juiz de Fora
como requisito parcial para obtenção do título de
DOUTORA EM HISTÓRIA.

Juiz de Fora, 11/02/2020.

Banca Examinadora



Profª. Dra. Maraliz de Castro Vieira Christo - Orientadora



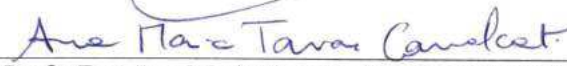
Prof. Dr. Martinho Alves Junior (UFJF)



Profª. Dra. Silvana Mota Barbosa (UFJF)



Profª. Dra. Mirian Nogueira Seraphim (IFMT)



Profª. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti (UFRJ)

RESUMO

A historiografia da arte no Brasil é caracterizada pelo triunfo da modernidade; depositou em 1922 expectativas e rupturas, que a crítica e as pesquisas em artes vêm relativizando a construção de seu lugar de paradigma. Partindo dessa perspectiva, nossa motivação para esta pesquisa se insere dentro desses novos olhares, que buscam desconstruir lugares-comuns na história da arte. Maria Pardos (Espanha, 186? – Rio de Janeiro, 1928), aluna de pintura do Mestre da Escola Nacional de Belas Artes Rodolpho Amoedo, levou suas pinturas às Exposições Gerais de Belas Artes, entre os anos de 1913-1918, e doou para o acervo do Museu Mariano Procópio grande parte de sua produção: ao todo 46 pinturas e 201 desenhos. Suas obras possuem relações com o substrato cultural da virada do século XIX para o XX, inserindo-se nas representações de temas realistas e naturalistas, dialogando com obras de artistas nacionais e internacionais. Seu caso não é isolado, outras mulheres artistas também possuem exitosas trajetórias e importantes produções, como o caso de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Regina Veiga e tantas outras mulheres artistas no Brasil. Mas, assim como em outros campos da História e da Cultura, a mulher ainda é ignorada, muito ainda se tem por fazer sobre a participação das mulheres nos processos históricos. A ênfase de mulheres artistas como Tarsila do Amaral e Anita Malfatti, vistas como destaques do grupo que formatou o modernismo no Brasil, nos leva a verificação sobre essas trajetórias, das artistas pouco conhecidas. O êxito dessas duas grandes artistas e sua importância construída junto à crítica motivou diversos estudos inclusive catálogos Raisonné. Surge a necessidade de estudos aprofundados dessas outras artistas mulheres que produziram neste período para exposição de suas produções contribuindo para o debate desta história da arte brasileira, sem que haja julgamento de valores em detrimento de uma por outra, e sim visibilidade de duas partes distintas. Sabe-se muito sobre as modernistas, mas e sobre as outras? O que se sabe de suas obras? Quantas seriam e que tipos de suportes privilegiaram? Em que coleções estão suas produções? Que temas pintaram? A catalogação da pintura de Maria Pardos busca somar e preencher uma das muitas lacunas existentes trazendo visibilidade à sua produção artística. Neste segundo volume, buscaremos apresentar dados biográficos da artista.

Palavras-chave: Maria Pardos. Iconografia. Pintura brasileira. Catalogação.

RESUMÉ

L'historiographie de l'art au Brésil se caractérise par le triomphe de la modernité qui a déposé en 1922 des attentes et des ruptures. Ainsi, la critique et la recherche dans le domaine des arts ont relativisé la construction de son lieu de paradigme. Dans cette perspective, notre motivation pour cette recherche s'insère dans ces nouvelles perspectives qui cherchent à déconstruire des idées de l'histoire de l'art. Maria Pardos (Saragosse, 1866/1867 - Rio de Janeiro, 1928), élève en peinture du maître Rodolpho Amoedo, de l'École Nationale des Beaux-Arts, a présenté ses peintures à l'Exposition Générale des Beaux-Arts, en 1913 à 1918, et elle a fait don d'une grande partie de sa production à la collection du Musée Mariano Procópio: en tout 46 peintures et 201 dessins. Ses œuvres ont des relations avec le substrat culturel du passage entre le XIX^e et le XX^e siècle, s'insérant dans les représentations de thèmes réalistes et naturalistes, dialoguant avec des œuvres d'artistes nationaux et internationaux. Son cas n'est pas isolé, d'autres femmes artistes ont également des trajectoires réussies et des productions importantes, telles que les cas de Georgina de Albuquerque, Abigail de Andrade, Regina Veiga et de nombreuses autres artistes femmes au Brésil. Toutefois, comme dans d'autres domaines de l'histoire et de la culture, les femmes sont toujours ignorées. Il reste encore beaucoup à faire en ce qui concerne la participation des femmes aux processus historiques. L'accent mis sur les femmes artistes telles que Tarsila do Amaral et Anita Malfatti, considérées comme les points forts du groupe qui a façonné le modernisme au Brésil, nous amène à vérifier ces trajectoires d'artistes peu connues. Le succès de ces deux grands artistes et leur importance fondée sur la critique ont motivé plusieurs études, même les catalogues Raisonné. Il émerge la nécessité d'étudier en profondeur ces autres femmes artistes qui ont produit au cours de cette période pour exposer leurs productions au débat de cette histoire de l'art brésilien, sans que les valeurs soient jugées au détriment de l'autre, mais, bien plutôt, la visibilité de deux parties distinctes. Savons-nous beaucoup sur les modernistes et sur les autres? Que sait-on de ses œuvres? Combien seraient-ils et quels types de soutien ont-ils privilégiés? Dans quelles collections se trouvent vos productions? Quels thèmes ont-ils peint? Le catalogage de la peinture de Maria Pardos cherche à ajouter et à remplir l'une des nombreuses lacunes en donnant visibilité à sa production artistique.

Mots-clés: Maria Pardos. Iconographie. Peinture brésilienne. Catalogage.

LISTA DE SIGLAS

AHJF	Arquivo Histórico Público de Juiz de Fora
CSBA	Conselho Superior de Belas-Artes
EBA/UFRJ	Escola Nacional de Belas-Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro
ENBA	Escola Nacional de Belas-Artes
EGBA	Exposições Gerais de Belas-Artes
MMP	Museu Mariano Procópio
MNBA	Museu Nacional de Belas-Artes
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

VOLUME I

Quadro 1	–	Ordem das obras no catálogo	24
Figura 1	–	Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos (Galeria Jorge, 13 out. 1916).....	28
Figura 2	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	28
Figura 3	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	29
Figura 4	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga.....	30
Figura 5	–	Imagem veiculada por O Malho (1916).....	31
Figura 6	–	Cruzamento das fontes visuais referentes à Exposição Pardos e Veiga.....	33
Quadro 2	–	Indicação das obras com seus respectivos títulos e números estabelecidos para este catálogo	34
Quadro 3	–	Símbolo de diferenciação das pinturas	36
Quadro 7	–	Reprodução de Autorretrato em objetos comemorativos.....	56
Figura 7	–	Assinatura 1.....	40
Figura 8	–	Assinatura 2.....	40
Figura 9	–	Detalhe da assinatura da obra Jornaleiro (Garoto? Hugo?) [11].....	41
Figura 10	–	Detalhe da assinatura da obra Jardim Abandonado [40].....	41
Figura 11	–	Detalhe da assinatura da obra Capataz [10]	41
Quadro 4	–	Análise das assinaturas de Maria Pardos no contexto das EGBA	43
Figura 12	–	A obra Sem pão, de Maria Pardos.....	44
Figura 13	–	Detalhe da assinatura da obra Sem pão [12]	45
Quadro 5	–	Desenhos expostos na Galeria Jorge	46
Quadro 6	–	Levantamento de pinturas de Maria Pardos com espaço de exposição e coleção a qual pertencem	49
Figura 14	–	Fotografia de Maria Pardos (1916)	52
Figura 15	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1918)	55
Figura 16	–	Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (fechado)	56

Figura 17	–	Cartão relativo à abertura de testamento de Maria Pardos (aberto).....	57
Figura 18	–	Busto de Maria Pardos (frente).....	57
Figura 19	–	Busto de Maria Pardos (verso).....	57
Figura 20	–	Placa em bronze.....	58
Figura 21	–	Plaquete em prata e bronze.....	58
Figura 22	–	Cartão comemorativo.....	59
Figura 23	–	Medalhão emoldurado em mármore (anverso).....	60
Figura 24	–	Medalhão emoldurado em mármore (verso).....	60
Figura 25	–	Medalha do prêmio em prata, bronze e alumínio (Jorge Soubre).....	60
Figura 26	–	Fotografia de Alfredo Ferreira Lage.....	65
Figura 27	–	Desenho de Alfredo Ferreira Lage.....	66
Figura 28	–	Imagem veiculada por O Malho (1916).....	69
Figura 29	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930].....	69
Figura 30	–	A obra Perfil de Jovem, de Rodolpho Amoedo.....	72
Figura 31	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916).....	75
Figura 32	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP.....	79
Figura 33	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930].....	82
Figura 34	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP.....	85
Figura 35	–	Detalhe da fotografia da Revista O Malho (1916).....	90
Figura 36	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	91
Figura 37	–	Detalhe da fotografia veiculada pela Revista Selecta (1918).....	100
Figura 38	–	Detalhe da charge de Calixto Cordeiro.....	100
Figura 39	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	101
Figura 40	–	Fotografia da inauguração da Galeria de Belas Artes do MMP.....	104
Figura 41	–	Detalhe da fotografia anterior, com a obra Serenidade.....	104
Figura 42	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916).....	109
Figura 43	–	Sala Maria Pardos com o Jardineiro.....	110
Figura 44	–	Detalhe da imagem veiculada pela Vida Doméstica (1933).....	113
Figura 45	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916).....	116

Figura 46	–	Página com fotografias da XXII EGBA, veiculadas pela Revista da Semana (1915).....	120
Figura 47	–	Detalhe de uma das imagens veiculadas pela Revista da Semana (1915) .	120
Figura 48	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1918).....	124
Figura 49	–	Ilustrações de Raul Pederneiras na Revista da Semana (1918).....	125
Figura 50	–	Le Chanteuse Favorite du Sultan, de Édouard De Bièfve (1878).....	126
Figura 51	–	Sultane, de Georg Elvers (1880).....	127
Figura 52	–	Imagem veiculada pelo Careta (1917)	130
Figura 53	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1917)	130
Figura 54	–	Fotografia da sala Maria Pardos [ca. 1930].	131
Figura 55	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo, com destaque para as quatro pinturas de Maria Pardos (2014).	132
Figura 56	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	134
Figura 57	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	135
Figura 58	–	Fotografia da exposição Coleções em Diálogo (2014)	135
Figura 59	–	A obra Marabá, de Rodolpho Amoedo	140
Figura 60	–	Fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP)	142
Figura 61	–	Detalhe da fotografia de Alfredo Ferreira Lage na Sala Maria Pardos (MMP).....	143
Figura 62	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	146
Figura 63	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916).....	146
Figura 64	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	150
Figura 65	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916).....	150
Figura 66	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com destaque da obra São Pedro	152
Figura 67	–	Detalhe da obra São Pedro, na fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP	153
Figura 68	–	Imagem veiculada pelo Careta (1917)	156
Figura 69	–	Fotografia da Galeria de Belas Artes do MMP, com a obra Dalila [30] ao centro.....	157
Figura 70	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga veiculada por O Malho (1916)	171

Figura 71	–	Fotografia em preto e branco da pintura Flores	171
Figura 72	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	171
Figura 73	–	Fotografia da Sala Maria Pardos [ca. 1930]	172
Figura 74	–	Imagem da Exposição Pardos e Veiga, veiculada por O Malho (1916)	174
Figura 75	–	Fotografia em preto e branco da pintura Flores	175
Figura 76	–	Detalhe da imagem veiculada por O Malho (1916)	175
Figura 77	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	177
Figura 78	–	Fotografia em preto e branco da pintura [ca. 1916]	178
Figura 79	–	Detalhe da imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	178
Figura 80	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	179
Figura 81	–	Fotografia da Sala Maria Pardos no MMP [ca. 1929]	179
Figura 82	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	182
Figura 83	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	183
Figura 84	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916)	183
Figura 85	–	Fotografia da pintura de Maria Pardos juntamente com os objetos do acervo do MMP usados na composição	184
Figura 86	–	Desenho de Maria Pardos	187
Figura 87	–	A obra Jardim abandonado, de Maria Pardos	187
Figura 88	–	Obra sem título, de Rodolpho Amoedo	188
Figura 89	–	Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)	199
Figura 90	–	Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	200
Figura 91	–	Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916)	200
Figura 92	–	Desenho de Maria Pardos	201
Figura 93	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 94	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 95	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 96	–	Desenho de Maria Pardos	202
Figura 97	–	Desenho de Maria Pardos	203
Figura 98	–	Desenho de Maria Pardos	203
Figura 99	–	Desenho de Maria Pardos	203

Figura 100	– Desenho de Maria Pardos.....	203
Figura 101	– A obra Jardineiro [17], de Maria Pardos	206
Figura 102	– Imagem veiculada por O Malho (1916).....	207
Figura 103	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1915).....	210
Figura 104	– Comparação entre as obras Luizinha e Esquecimento com o detalhe da imagem veiculada pela Revista da Semana (1915).....	210
Figura 105	– Imagem veiculada por O Malho (1916).....	211
Figura 106	– Detalhe da imagem veiculada por O Malho.....	211
Figura 107	– Desenho Retrado, de Maria Pardos	214
Figura 108	– Fotografia da Inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos (Galeria Jorge, 13 out. 1916).....	215
Figura 109	– Detalhe da imagem veiculada pela Revista da Semana (1916), com panorama da exposição Pardos e Veiga.	215
Figura 110	– Detalhe da imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	215
Figura 111	– Fotografia da inauguração da exposição Pardos e Veiga (1916)	220
Figura 112	– Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	221
Figura 113	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	221
Figura 114	– Imagem veiculada pela Revista Selecta (1916)	222
Figura 115	– Fotografia de Maria Pardos (1916)	222
Figura 116	– Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	227
Figura 117	– Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	228
Figura 118	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	228
Figura 119	– Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	229
Figura 120	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	229
Figura 121	– Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	231
Figura 122	– Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	232
Figura 123	– Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	232
Figura 124	– Imagem veiculada pela Revista da Semana (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	233

Figura 125	–	Imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	233
Figura 126	–	Desenho de Maria Pardos.....	234
Figura 127	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	236
Figura 128	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	236
Figura 129	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	237
Figura 130	–	Detalhe com ampliação da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	237
Figura 131	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	239
Figura 132	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	239
Figura 133	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga, no qual percebemos também o sobrenome da artista.....	240
Figura 134	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	241
Figura 135	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916).....	241
Figura 136	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	243
Figura 137	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	243
Figura 138	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	244
Figura 139	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (em destaque na imagem anterior)	244
Figura 140	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista Selecta</i> (1916)	244
Figura 141	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	246
Figura 142	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	246
Figura 143	–	Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	247
Figura 144	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga.....	249
Figura 145	–	Detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i>	249
Figura 146	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	250

Figura 147	–	Sobreposição do detalhe da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> com a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	250
Figura 148	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	253
Figura 149	–	Detalhe da fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	253
Figura 150	–	Imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> (1916) com panorama da Exposição Pardos e Veiga	254
Figura 151	–	Detalhes com ampliação da imagem veiculada pela <i>Revista da Semana</i> ..	254
Figura 152	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	256
Figura 153	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	256
Figura 154	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	257
Figura 155	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	258
Figura 156	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	259
Figura 157	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	259
Figura 158	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga.....	260
Figura 159	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	261
Figura 160	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	262
Figura 161	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	262
Figura 162	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga	263
Figura 163	–	Detalhe da imagem veiculada por <i>O Malho</i>	264
Figura 164	–	Imagem veiculada por <i>O Malho</i>	265
Figura 165	–	Fotografia da inauguração da Exposição Pardos e Veiga (1916)	265
Figura 166	–	Detalhes em comum entre a imagem d' <i>O Malho</i> e a fotografia	266

VOLUME II

Figura 167	–	Desenho de Maria Pardos.....	295
Figura 168	–	Desenho de Maria Pardos.....	296

Figura 169	–	Pintura de Maria Pardos	299
Figura 170	–	Pintura de Almeida Junior.....	299
Figura 171	–	Pintura de Maria Pardos	301
Figura 172	–	Pintura de Regina Veiga.....	301
Figura 173	–	Desenho de Maria Pardos.....	302
Figura 174	–	Desenho de Rodolpho Amoedo	302
Figura 175	–	Desenho de Argemiro Cunha: Sansão.....	303
Figura 176	–	Pintura de Maria Pardos: São Pedro.....	303
Quadro 8	–	Participações e premiações das discípulas do Prof. Rodolpho Amoedo nas EGBA.....	304
Quadro 9	–	Participações de Maria Pardos nas EGBA. Fonte: Anais das EGBA 1913 – 1918.....	306
Figura 177	–	Os candidatos ao Prêmio de Viagem do Salon de 1913.....	310
Figura 178	–	Pintura de Angelina Agostini: Vaidade.....	312
Figura 179	–	Reprodução fotográfica da Revista da Semana.....	315
Figura 180	–	Fotografia da Revista Selecta com detalhes e fotografias das obras expostas.....	316
Figura 181	–	Reprodução fotográfica da obra Esquecimento, de d. Maria Pardos	319
Figura 182	–	O centenário das Bellas Artes no Brasil.....	321
Figura 183	–	Reprodução fotográfica das pinturas de Maria Pardos no Salão de 1917..	323
Quadro 10	–	Comparação entre as produções de nus levadas a Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge em 1916.....	325
Figura 184	–	Esboço de Maria Pardos.....	328
Figura 185	–	Esboço de Maria Pardos.....	328
Figura 186	–	Pintura de Maria Pardos	330
Figura 187	–	Pintura de Maria Pardos	331
Figura 188	–	Alguns aspectos do Salon. XXV Exposição Geral de Belas Artes	333
Figura 189	–	O Salão de 1918	334
Figura 190	–	Escola de Belas Artes – Inauguração do Salão de 1918 – Os expositores.	334

Figura 191	– Reprodução de página da Revista da Semana e pintura de Maria Pardos: Zuleika.....	335
Figura 192	– A Exposição de 1918: o salão cômico	337
Figura 193	– Le Chanteuse Favorite du Sultan e detalhe da pintura Zuleika.....	338
Figura 194	– Detalhe da obra Zuleika e obra Sultane	338
Figura 195	– Reprodução de página da Revista Dom Quixote	339
Figura 196	– Página do Jornal A Noite e detalhe ampliado com a reprodução dos desenhos dos retratos das artistas de autoria de Rodolpho Amoedo.....	346
Figura 197	– Estudo para a capa do catálogo “Exposição Regina Veiga e Maria Pardos” 346	
Figura 198	– Fotografia da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge em 13 de outubro de 1916.	348
Figura 199	– Reprodução de páginas da Revista da Semana	348
Figura 200	– Parte da página da Revista O Malho que trouxe a reprodução de fotografia da Exposição na Galeria Jorge e close das artistas na parte superior.....	349
Figura 201	– Detalhe da foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916	353
Figura 202	– Pintura de Maria Pardos: Autorretrato e detalhe na moldura da obra.....	355
Figura 203	– Alfredo Lage ao lado do Autorretrato de Maria Pardos na sala instituída em homenagem à artista, c. 1930/1940.....	356
Figura 204	– Sala Maria Pardos, c. 1930/1940.....	357
Figura 205	– Medalha do prêmio Maria Pardos (frente e verso).....	359

SUMÁRIO

VOLUME I

1	INTRODUÇÃO: A ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS DO CATÁLOGO.....	23
1.1	ORGANIZAÇÃO DAS FICHAS.....	34
1.2	SÍMBOLO DE DIFERENCIAÇÃO DAS PINTURAS	35
1.3	AS AQUARELAS NA PRODUÇÃO DE MARIA PARDOS.....	38
1.4	ESTUDO DAS ASSINATURAS NAS PINTURAS DE MARIA PARDOS	39
1.5	LEVANTAMENTO DA OBRA DE MARIA PARDOS.....	45
2	FICHAS DAS PINTURAS DE MARIA PARDOS.....	51
2.1	AUTORRETRATO [01]	53
2.2	ALFREDO FERREIRA LAGE [02]	62
2.3	ALFREDO FERREIRA LAGE [03]	64
2.4	PILAR [04]	67
2.5	[SEM TÍTULO] [05]	70
2.6	SALOIA [06]	73
2.7	MOURO [07].....	76
2.8	SEM TÍTULO [08].....	80
2.9	VELHO MENDIGO [09]	83
2.10	CAPATAZ [10]	86
2.11	JORNALEIRO [11]	89
2.12	SEM PÃO [12]	92
2.13	CONCILIADORA [13]	95
2.14	PRIMEIRA SEPARAÇÃO [14].....	98
2.15	SERENIDADE [15].....	102
2.16	O CAPIRA VIOLEIRO [16].....	105
2.17	JARDINEIRO [17]	108
2.18	MÁ NOTÍCIA [18].....	111
2.19	DESOLADA [19]	114
2.20	ESQUECIMENTO [20].....	118
2.21	ZULEIKA [21]	122
2.22	ESTUDO DE NU [22].....	128
2.23	SEM TÍTULO [23].....	133

2.24	SEM TÍTULO [24]	136
2.25	SEM TÍTULO [25]	138
2.26	MULHER NO BOSQUE [26]	141
2.27	CHIQUINHO [27]	144
2.28	O PENSATIVO [28]	148
2.29	SÃO PEDRO [29]	151
2.30	DALILA [30]	154
2.31	[SEM TÍTULO] [31]	159
2.32	[SEM TÍTULO] [32]	161
2.33	[SEM TÍTULO] [33]	163
2.34	LARANJAS [34]	165
2.35	[SEM TÍTULO] [35]	167
2.36	FLORES [36]	169
2.37	FLORES [37]	173
2.38	[SEM TÍTULO] [38]	176
2.39	[SEM TÍTULO] [39]	181
2.40	JARDIM ABANDONADO [40]	185
2.41	[SEM TÍTULO] [41]	189
2.42	[SEM TÍTULO] [42]	190
2.43	[SEM TÍTULO] [43]	191
2.44	[SEM TÍTULO] [44]	192
2.45	[SEM TÍTULO] [45]	193
2.46	[SEM TÍTULO] [46]	195
2.47	MARIA DA GLÓRIA COSTA [47]	196
2.48	MARIA [48]	198
2.49	JARDINEIRO [49]	204
2.50	LUIZINHA [50]	208
2.51	[SEM TÍTULO] [51]	212
2.52	PENSATIVA [52]	216
2.53	ESPANHOLA* [53]	219
2.54	PADRE JOÃO EMÍLIO [54]	224
2.55	[SEM TÍTULO] [55]	226
2.56	[SEM TÍTULO] [56]	230
2.57	[SEM TÍTULO] [57]	235

2.58	[SEM TÍTULO] [58]	238
2.59	[SEM TÍTULO] [59]	242
2.60	[SEM TÍTULO] [60]	245
2.61	[SEM TÍTULO] [61]	248
2.62	[SEM TÍTULO] [62]	252
2.63	[SEM TÍTULO] [63]	255
2.64	[SEM TÍTULO] [64]	258
2.65	[SEM TÍTULO] [65]	261
2.66	[SEM TÍTULO] [66]	264
	REFERÊNCIAS	267

VOLUME II

1	INTRODUÇÃO: OU POR QUE MARIA PARDOS?	280
2	MARIA PARDOS (1866/1867 – 1928)	288
2.1	PERCURSOS ARTÍSTICOS DE MARIA PARDOS: DE BAILARINA A PINTORA	289
3	MARIA PARDOS E AS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS-ARTES (1913-1918)	306
3.1	MARIA PARDOS NA XX EGBA (1913)	309
3.2	MARIA PARDOS NA XXI EGBA (1914).....	313
3.3	MARIA PARDOS NA XXII EGBA (1915)	314
3.4	MARIA PARDOS NA XXIII EGBA (1916).....	319
3.5	MARIA PARDOS NA XXIV EGBA (1917).....	322
3.6	MARIA PARDOS NA XXV EGBA (1918)	332
4	MARIA PARDOS NA GALERIA JORGE E EM OUTROS ESPAÇOS EXPOSITIVOS	342
5	HOMENAGENS PÓSTUMAS DE ALFREDO FERREIRA LAGE A MARIA PARDOS	354
6	CONSIDERAÇÕES	365
	REFERÊNCIAS	368
	APÊNDICE A – Linha de tempo das pinturas expostas	381
	APÊNDICE B – Cronologia	387

APÊNDICE C – Homenagens póstumas	392
APÊNDICE D – Fortuna Crítica sobre Maria Pardos nos periódicos	395
ANEXO A – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXII EGBA. MNBA.....	422
ANEXO B – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXV EGBA. MNBA	423
ANEXO C – Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge.....	424

1 INTRODUÇÃO: OU POR QUE MARIA PARDOS?

É muito fundo o poço do passado. Não deveríamos antes dizer que é sem fundo esse poço? Sim, sem fundo, se (e talvez somente neste caso) o passado a que nos referimos é meramente o passado da espécie humana, essa essência enigmática da qual nossas existências normalmente insatisfeitas e muito anormalmente míseras formam uma parte; o mistério dessa essência enigmática inclui por certo o nosso próprio mistério e, é o alfa e o ômega de todas as nossas questões, emprestando um imediatismo cadente a tudo o que dizemos e um significado a todo o nosso esforço. Pois quanto mais fundo sondamos, quanto mais abaixo tentamos e calcamos o mundo inferior do passado, tanto mais comprovamos que as bases mais remotas da humanidade, sua história e cultura, se revelam inescrutáveis. Por temerários que sejamos no comprimento que dermos a nossa sonda, ela se estira ainda, aprofundando-se cada vez mais. Não é sem razão que falamos em estirar-se e aprofundar-se, porquanto aquilo que é investigável, de certo modo, zomba dos nossos métodos inquisitivos; oferece pontos de apoio e metas aparentes, por trás das quais, como acontece a quem navega ao longo da costa sem encontrar termo para sua viagem, porque, por trás de cada promontório de duna argilosa que ele conquista, pontas de terra inesperadas e novas distâncias continuam a negaceá-lo. (MANN, 1983, p. 13)

O texto acima faz parte do prólogo de Mann intitulado “Descida ao inferno”, para o romance que novelou sobre José do Egito, escrito em quatro grandes volumes. Além da imaginação, o autor mergulhou na cultura dos judeus bíblicos e na cultura mais exótica dos antigos egípcios, o que nos leva a concluir um esforço imenso em pesquisas. Talvez quisesse justificar as possíveis lacunas que, porventura, tenha deixado, revelando os entraves e frustrações comuns aos escritores ao biografarem um sujeito. Vivemos vários conflitos, não sabemos todas as respostas, nem mesmo se tudo é relevante, e duvidamos dos nossos próprios métodos inquisitivos. Aí reside a aflição de uma vida (Valéria) examinando outra vida (Maria Pardos): como contar esta história? O que é realmente relevante? Mann, em sua analogia final, compara o investigador/escritor “a quem navega ao longo da costa”, como em uma longa viagem. Uma viagem sem fim... Fala sobre o aparecimento de “pontas de terra inesperadas” que nos surpreende com fontes novas e o universo da pesquisa parece infinito.

Não obstante todo esforço em coletar informações, propor relações, buscar analogias, seja para as passagens da vida da artista, seja para suas obras, levantar, junto a arquivos particulares e públicos, novas informações, é preciso estabelecer, de antemão, uma postura teórica e metodológica para esta tese, afinal, o objeto pesquisado, ao longo do processo, nos impôs caminhos tortuosos.

Nossa intenção não é simplesmente biografar Maria Pardos, com todas as particularidades inerentes ao gênero biográfico. Se assim tratarmos, estaríamos incorrendo em grave deslize, sob pena de condenar a definição de biografia como uma simples narrativa de uma sucessão de acontecimentos de uma existência individual ou ainda de um conjunto de

eventos relativos a um período da vida do sujeito. Cabe-nos pensar e elucidar os fatos que envolvem a vida de Maria Pardos e suas obras dentro de uma noção de “Trajetória”, como bem elucidada Lilia Schwarcz traduzindo a diferença que Pierre Bourdieu aponta dessa noção ao gênero da Biografia (SCHWARCZ, 2013, p. 56-59). A noção de trajetória de relações impõe a análise do objeto/sujeito dentro de um grupo em seus diversos campos sociais. Sendo assim, as informações que coletamos sobre aspectos da vida da artista auxiliam na compreensão de sua trajetória como pintora, considerando o *métier* artístico brasileiro do período sem a pretensão de abordar a totalidade de sua existência enquanto sujeito.

Deparei-me, no ano de 2003, com a pintura *Sem pão*, e outras obras de Maria Pardos de uma forma indireta, por meio da pesquisa *A Pintura Brasileira do séc. XIX: Museu Mariano Procópio*, de Vanda Arantes (VALE, 1995). Tive acesso ao trabalho durante o período em que lecionei Artes, como professora substituta, no Colégio de Aplicação João XXIII. No entanto, lembro-me também de visitas ao Museu Mariano Procópio (MMP) e toda minha admiração com tal espaço de memória. Contudo, o olhar específico sobre as obras da pintora foi construído durante o período de atuação como professora, na busca de temas representando a infância na pintura. No CD ROM com as imagens do acervo do museu, que acompanhava a dissertação da pesquisadora, pude rever, com mais profundidade, as obras de Maria Pardos, de modo que elas chamaram a minha atenção pela temática abordada. Paralelamente a essa experiência, também participava de uma pós-graduação, uma Especialização em Educação Infantil, em que tive contato com o trabalho do sociólogo Philippe Ariès. A sua abordagem a respeito da concepção de infância, usando a iconografia, contribuiu para a busca pela imagem como fonte, de maneira que nos interessou também o tema da representação da infância.

Posteriormente, numa oportunidade de formação continuada, delimitou-se um tema para a minha pesquisa de mestrado. Nesse curso¹ fomos provocados a compreender a ausência de reconhecimento das mulheres enquanto artistas. Percebemos a invisibilidade delas em nossas práticas pedagógicas, além do fato de que faltavam pesquisas sobre as mulheres em geral. Surgiu, assim, o desejo de contribuir como pesquisadora, reconhecendo as mulheres como sujeitos ativos nas artes plásticas brasileiras. Nesse ponto, as duas possibilidades de pesquisa se fundiram: o olhar sobre a infância e a pintura de uma mulher artista brasileira. Por

¹ Participação no curso: “A produção artística de mulheres na contemporaneidade e suas implicações no ensino de arte”, Projeto de Formação Continuada em Arte para Professores do Ensino Fundamental e Médio – IAD – UFJF, em parceria com a UM (Universidade do Minho), Portugal, 2008. O curso fez parte da pesquisa de campo da tese de doutorado da professora Andréa Senra Coutinho, a quem agradeço por reconhecer, nesse período, meu perfil como pesquisadora.

consequente, tive a possibilidade de debater a história social da criança e da família, no final do século XIX e início do século XX, pelo viés da História da Arte, usando como objetos de pesquisa as pinturas de uma mulher artista². O tema desenvolvido no mestrado abordou a “Representação de Infância na Pintura de Maria Pardos” (FASOLATO, 2014).

Ao trabalhar com quatro obras de Maria Pardos individualmente, investigando sobre cada temática suscitada por cada pintura, houve a necessidade de buscar também pela dimensão temporal. A vida e a produção de Maria Pardos englobam o final do século XIX e início do século XX no Brasil. Os contextos social, artístico e cultural foram de suma importância para o estabelecimento dessas relações, assim como a contribuição a Juiz de Fora apresentada pela referida artista, ao auxiliar Alfredo Ferreira Lage na montagem do Museu Mariano Procópio.

Tornou-se imprescindível buscar fontes e documentos sobre a vida de Maria Pardos, visando a apresentá-la ao leitor e a compreender o contexto em que as obras foram produzidas. A interessante gama de informações sobre a artista advém de uma documentação frágil e escassa, tornando sua biografia fragmentada, o que torna sua trajetória como pintora, por vezes, contraditória e incerta. Considerando o estabelecimento da narrativa canônica da História da Arte a partir da presença de obras de artistas em coleções públicas e nos manuais especializados sobre o assunto, analisamos o caso de Maria Pardos.

A artista não teve obras adquiridas pelo Estado. Até onde pudemos, desconhecemos que outras coleções públicas possuam em seu acervo obras de sua autoria. O MMP é o único acervo público que guarda obras da artista. Neste sentido, devemos considerar as relações de intimidade estabelecidas com o fundador do mesmo, haja vista a própria Maria Pardos ter contribuído em sua organização.

Sobre a menção de seu nome como artista nos manuais, realizamos um levantamento possível. Partimos de catorze livros publicados desde o início da participação de Maria Pardos nos Salões até bastante recentemente. Incluímos na categoria “manual” títulos que se proclamam como histórias da arte ou da pintura e os dicionários de artistas, que supostamente abrangem o maior número possível de nomes. Do conjunto de publicações, apenas três fazem referência à artista³: Laudelino Freire, em 1916; Carlos Rubens, em 1941; e Braga, em 1942.

² Essa ideia encontrou diálogo com o Programa de Pós-graduação em História da UFJF. Agradeço a contribuição de Renata Oliveira Caetano por me apresentar a possibilidade de pesquisa no programa.

³ Esta investigação foi realizada em dupla com João Victor Rossetti Brancato, ao trabalharmos juntos em uma comunicação no “I Seminário Nacional Mulheres e a Escrita da História: Artes, Letras e Trabalho” intitulada “A Sala Maria Pardos no Museu Mariano Procópio: um lugar de memória” em Juiz de Fora: UFJF, nov. de 2019. Seguem as obras consultadas: FREIRE, 1916; RIBEIRO, 1931; ACQUARONE, Francisco. História da Arte no Brasil, Oscar Mano & Cia., Rio de Janeiro, 1939; RUBENS, 1941; BRAGA, 1942; REIS-JUNIOR,

Mais especificamente, foi mencionada quatro vezes na mesma publicação de Laudelino Freire, e com reprodução de três pinturas que outrora foram expostas nos Salões, a saber: *Esquecimento* [20]⁴, *Conciliadora* [13] e *Sem pão* [12] (FREIRE, 1916, p.513 e 662-664). Nesse período, a artista estava experimentando um crescente em sua trajetória. O autor considerou-a artista entre seus contemporâneos, apesar de não ter sido biografada como outros artistas⁵.

Em Carlos Rubens, de 1941, a pintora é mencionada três vezes. Em duas delas, é citada por ser aluna de Rodolfo Amoedo juntamente com outra artista, Regina Veiga. Há um capítulo separado para as mulheres na história de Rubens, intitulado “Pintura feminina”, no qual consta a terceira menção a Maria Pardos, dentre outras pintoras que com “pincéis femininos enriqueceram e enriquecem a nossa arte” (RUBENS, 1941, p. 96, 240 e 242). O autor biografou Regina Veiga e Georgina de Albuquerque em sua publicação; ambas possuíram trajetórias longas na produção e atuação artística. Já Maria Pardos possui uma trajetória curta se comparado às duas artistas; foram apenas seis anos participando das EGBA – Exposições Gerais de Belas-Artes (1913-1918).

Por sua vez, em Braga, de 1942, é possível dizer que ela recebeu um tratamento idêntico ao dos demais artistas. Talvez devido à proposta da publicação, o autor escreveu uma espécie de dicionário de referências sobre os pintores, compilando fontes sobre a atuação deles no Brasil – tarefa generosa e hercúlea. Mas, posteriormente, a pintora não foi incluída em nenhuma das principais referências sobre a arte dos séculos XIX e XX.

Outras publicações citam a artista, como a de Wilson de Lima Bastos (BASTOS, 1991), que a inclui na biografia que faz de Mariano Procópio Ferreira Lage, pai do companheiro da artista, o colecionador Alfredo Ferreira Lage. Trabalhos de pesquisa recentes, que trouxeram luz aos nomes de muitas artistas das últimas décadas do século XIX e da Primeira República, evidenciam a necessidade de buscar as obras e os aspectos da atuação das mesmas. Neste sentido, vale mencionar o trabalho de Ana Paula Simioni (2008), que quantifica e relaciona a produção dessas artistas e menciona a produção de Maria Pardos. Há também trabalhos de pesquisa, como a tese de Míriam Andréa de Oliveira intitulada “*As pintoras da primeira República no Rio de Janeiro*”, cuja autora cita Maria Pardos e apresenta algumas de suas obras (OLIVEIRA, 1998). Outras pesquisas importantes para acessar as

1944; GISMONDI, 1964; PONTUAL, 1969; BARDI, 1975; ABRIL CULTURAL, 1979; CAMPOFRITO, 1983; ZANINI, 1983; AYALA, 1986; LEITE, 1988; CURY, 2005.

⁴ A numeração entre colchetes apresentados junto ao nome das obras em todo este trabalho referem-se à catalogação disponível no Volume I desta tese.

⁵ O que não representa necessariamente um problema, considerando que outros tantos artistas homens, inclusive mais reputados que ela na época, também não foram biografados, como Helios Seelinger.

obras da artista foram as de Vanda Arantes Vale (1995), de Maraliz de Castro Vieira Christo (2012, p. 181-189) e de Rogério Rezende Pinto (2008) dentro do acervo do MMP. A pintura *Chiquinho* [27] incentivou o artigo escrito e apresentado em congresso por Fernanda Gherardi (2010) e a tela *Conciliadora* [13], escolhida para debater questões familiares na dissertação de Amanda Tostes Capichoni (2016).

Ao trabalharmos durante a dissertação sobre a trajetória da artista, percebemos muitas lacunas, por isso a proposta da pesquisa de doutorado foi de ampliá-la e, de alguma forma, vem alcançando sucesso, pois adiciona informações importantes pelas mais diversas fontes⁶. Cito a seguir as novas fontes localizadas: Testamento de Maria Pardos; correspondências de Alfredo Ferreira Lage com os sobrinhos de Maria Pardos (Alfredo Garcia e Mathilde Ramos); fotos de sobrinhos e familiares de Maria Pardos; duas pinturas da artista (na coleção particular dos descendentes de Alfredo Garcia – Brasil/Niterói); uma pintura de Maria Pardos (descendentes de sua irmã, Júlia Noez – Argentina/Rosário); outra pintura localizada fora do acervo, em leilão (adquirida por quem escreve esta tese em 2017 – Brasil/Juiz de Fora); um retrato do Padre João Emílio (autoria de Maria Pardos em estudo/hipótese levantada por Graça Almeida – museóloga aposentada do MMP – Asilo João Emílio Brasil/Juiz de Fora).

Falar de Maria Pardos compreende atacar problemas e preconceitos encarados pelas mulheres para se validarem como artistas. Algumas alcançaram sucesso, participaram de exposições, conquistaram prêmios, inclusive de viagens, além de desenvolverem carreiras atreladas ao mundo masculino na figura do pai, marido, irmão, amigo ou amante⁷. Apesar de suas conquistas, a presença feminina foi amplamente ignorada, encontrando-se, hoje, apenas vestígios de sua passagem. Pesquisas recentes têm dado visibilidade às artistas mulheres desse período, como a de Simioni. Para a autora:

A compreensão das obras e trajetórias de mulheres artistas acadêmicas do Brasil esbarra, necessariamente, no problema das lacunas historiográficas. Genericamente falando, elas não foram objeto de estudos monográficos, não figuraram em mostras

⁶ Fontes consultadas: sua produção de pintura e desenho e sua possível biblioteca pessoal; Hemeroteca do MMP; Livro de Visitas do MMP; referência em artigos de jornais e revistas que, na sua maioria, consta de pequenas notas e salvo alguns artigos realmente substanciais; atas do Conselho Superior de Belas-Artes (CSBA) da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) do Museu Dom João VI; catálogos de exposição das EGBA; Catálogo da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, de 1916; entrevistas com familiares de Alfredo Lage e descendentes de Manoel Costa; correspondências pessoais de Alfredo Lage e de Maria Pardos e dela para ele; outros documentos do arquivo histórico do MMP, certidão de óbito de Maria Amália, Maria Pardos e Pilar Pardos; investigação no Arquivo Histórico Nacional; pesquisa no Museu Nacional de Belas-Artes; visita ao cemitério São João Batista com pedido de carneiro; leituras em catálogos e livros sobre artistas contemporâneos à Maria Pardos e visitas a Museus que guardam pinturas do mesmo período.

⁷ Como exemplo, podemos citar: Fedora do Rego Monteiro (1889-1975), irmã de Joaquim e Vicente do Rego Monteiro; Georgina de Albuquerque (1885-1962), casada com Lucílio de Albuquerque; Haydêa Santiago (1896-1980), casada com o Pintor Manoel Santiago; Abigail de Andrade (1864- ?), amante de Ângelo Agostini; e Yvonne Visconti (1901-1965), filha de Eliseu Visconti.

de caráter individual ou coletivo, e seus trabalhos raramente pertencem às galerias e museus públicos nacionais. É como se em comum compartilhassem a negação; não possuem biografias, não deixaram registros memoráveis, logo, não pertencem à história. (SIMIONI, 2008, p. 36-37)

Vários estereótipos foram criados ao longo da história da humanidade para caracterizar identidades femininas e masculinas. Michelle Perrot (1988) relata que, nas sociedades modernas, às mulheres designou-se o espaço privado das casas, onde assegurariam sua honra; já aos homens coube o espaço público, onde a política e o trabalho tornaram-se seu santuário. Essas divisões estabeleceram uma estrutura hierárquica entre os sexos, afastando das relações de gênero a noção de igualdade.

No Brasil, desde a década de 1980, temas sobre a desigualdade entre homens e mulheres têm levantado inúmeros debates no mundo acadêmico e entre a sociedade civil, uma vez que, a despeito da crença da exclusão das mulheres da participação política e da gerência reconhecida das finanças familiares, elas participaram de deliberações e assumiram postos de responsabilidades. Na historiografia nacional e internacional, durante muito tempo, estiveram ligadas a papéis de coadjuvantes, colaboradoras de uma produção que privilegiava os homens como sujeitos históricos ativos. Atualmente, a própria historiografia tem assumido essa dívida com as mulheres, reconstruindo uma história que mostra suas trajetórias longe dos estereótipos de acomodadas ou subordinadas sexualmente, à espera da benevolência masculina (DEL PRIORI, 1998).

Segundo Loponte (2002, p. 287), as mulheres dispostas a entrar no mundo artístico precisavam se contentar com a representação de pinturas de interiores e naturezas-mortas, vistas como produções de menor valor na hierarquia do mercado da pintura artística, uma forma de submissão. Não tinham acesso às aulas de desenho do natural com modelo nu, prática fundamental no ensino acadêmico da representação da figura humana na Europa do século XVI ao XIX.

Em contrapartida, analisando as obras de Maria Pardos, pertencentes ao acervo do MMP, em Juiz de Fora (MG), percebem-se aspectos que a colocariam dentro das observações de Loponte, se não fossem consideradas suas pinturas de nus e cenas de gênero. Portanto, esta pesquisa se propôs a investigar a formação e a atuação de Maria Pardos no cenário artístico brasileiro do entre séculos e a análise de suas participações nos setores expositivos oficiais e nos circuitos alternativos do meio artístico de sua época.

Nesse período, ela estava em formação, frequentou e tomou aulas no atelier de Rodolfo Amoedo (Salvador, 1857 – Rio de Janeiro, 1941), juntamente, com outras artistas de

destaque, como Regina Veiga (Rio de Janeiro, 1890 – Rio de Janeiro, 1968). Paralelamente a esse processo, expunha estudos e composições mais elaboradas. Lança-se no mercado de arte brasileiro e espera por reconhecimento; é um período curto de tentativas (1913 – 1918), mas que se mostrou bem significativo. As relações de Maria Pardos apresentam um refinamento de convívio com pessoas envolvidas nesse cenário brasileiro de produção artística. Esses relacionamentos indicam estratégias que visavam à sua inserção e ao reconhecimento entre seus pares no meio artístico nacional, respondendo a inquietações iniciais que encontram diálogo com aquelas “relativas aos desdobramentos da pesquisa pictórica de tradição europeia: a renovação da pintura de história através da pintura de costumes” (PITTA, 2013).

Maria Pardos, como pintora, vislumbra o reconhecimento como artista entre seus pares. Sua participação nas EGBA evidencia os bastidores do universo de concorrência por prêmios para que os “amadores” se elevassem ao *status* de artistas. É possível notar, em sua produção, a representação de cenas da intimidade familiar, naturezas-mortas, nus, retratos, cenas bíblicas. Sua caminhada, enquanto artista, no tempo em que expôs, não evidência seu envolvimento amoroso com Alfredo Ferreira Lage; mas é graças a esse romance que temos contato, hoje, com elementos que alimentaram a narrativa de sua vida. Após sua morte, Alfredo Ferreira Lage se preocupou em narrar o relacionamento entre eles, desenvolveu várias homenagens objetivando manter sua memória, guardando grande parte de sua produção pictórica e objetos pessoais no MMP.

As obras de Maria Pardos fazem parte da produção artística brasileira desse período e do grupo que necessita de uma revisão: tanto no que diz respeito à exclusão de nomes de artistas mulheres, como da historiografia da arte desse período. A presente pesquisa busca pelo preenchimento da lacuna que se formou mediante essas dívidas historiográficas. A importância, para além de um reconhecimento da trajetória da artista, é permitir a análise das estratégias e das discussões sobre suas escolhas profissionais, vislumbrando os espaços artísticos do período e as relações dessa produção. Visa, ainda, à divulgação da artista, valorizando sua obra e incentivando outros estudos que tragam à tona, cada vez mais, a importância da produção artística não só das mulheres, mas também desse período histórico.

A produção de um catálogo de pinturas como resultado das pesquisas é a possibilidade de tornar acessíveis e concretas as produções de uma artista mulher no contexto da Primeira República. A historiografia brasileira da arte carece desse tipo de produção acadêmica; poucos são os artistas nacionais que possuem suas obras sistematizadas em um catálogo. Os motivos são inúmeros e vão desde a falta de recursos, seja nas instituições culturais ou mesmo nas universidades, até a demanda de conhecimento interdisciplinar. Um exemplo é o Projeto

Eliseu Visconti⁸, fruto do importante trabalho realizado pela pesquisadora Mirian Seraphim (2010). O projeto é apresentado em uma versão digital dedicada a totalidade das obras do artista. É preciso lembrar que alguns artistas brasileiros também possuem suas produções catalogadas, a exemplo dos desenhos de Anita Malfati (BATISTA, 2006), as obras de Tarsila do Amaral⁹ e de Cândido Portinari¹⁰.

⁸ Disponível em: <https://eliseuvisconti.com.br/>.

⁹ Catálogo Raisonné Tarsila do Amaral, produzido por um projeto da pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁰ Disponível em: <http://www.portinari.org.br/>.

2 MARIA PARDOS (1866/1867 – 1928)

Maria Pardos nasceu em *Saragoça*, Espanha (c. 1866-1867¹¹), filha de Miguel Pardos e Rosália Vicente Pardos. Atuou no Brasil profissionalmente na dança e na pintura. Manteve o relacionamento amoroso com Alfredo Ferreira Lage por 37 anos, possuía capital, não se casou oficialmente e não teve filhos. Apesar do comportamento díspar daquele esperado para a mulher do final do século XIX e início do XX, observamos seu interesse em vencer no universo artístico, primeiramente na dança e depois na pintura. Em sua trajetória, não percebemos a intenção de fundar, juntamente com outras mulheres pintoras, um universo “feminino” independente e paralelo às obras de seus contemporâneos (SIMIONI, 2008, p. 303).

Em seu testamento¹², seu legado é destinado a sobrinhos, afilhados e instituições de caridade. Maria Pardos possuía família e bens, distante do que conhecíamos a seu respeito: ao deixar bens, demonstra sua situação financeira com envergadura a ponto de renunciar o trabalho nos últimos dez anos da sua vida. A origem da fortuna é incerta: talvez da família espanhola, da dança, da pintura ou do relacionamento com Alfredo Ferreira Lage. Para nós, hoje, continua a incógnita, porém nos importa atualmente as informações de que possuía família, profissão, fortuna e um companheiro.

¹¹ (1) Ao declarar o óbito de Maria Pardos, Alfredo Ferreira Lage informou que, aos dezoito de maio de mil novecentos e vinte e oito, era residente a Rua Candido Mendes cinquenta e oito e que estava com sessenta e um anos – o que nos leva no ano de 1866/1867 como sendo o ano de seu nascimento (dependendo do dia e mês do seu nascimento). Fonte: BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro civil de óbito nº 469, p. 69-70, 18 mai. 1928.

(2) Registro de entrada no Porto de Buenos Aires, a bordo do navio Washington, procedente de Barcelona, a 08.08.1887, aos 23 anos de idade. Esta entrada ainda nos deixa dúvida, apesar de localizarmos em nossa pesquisa. Ainda não consideramos estes dados como os mais importantes pelo fato de não termos certeza de que se trata realmente de Maria Pardos, já que é um nome tão comum. Se considerássemos essas informações, ela teria nascido em 1864. Como não tivemos acesso ao seu registro civil de nascimento, usamos o termo c. (cerca) para nos salvuardarmos.

¹² A família de Maria Pardos doou, a autora desta tese, uma cópia do testamento pedida em cartório, por eles, em 1939. Fonte: BRASIL. 5º Ofício de Notas - Cartório Ibrahim Machado. Certidão da escritura de Testamento – Outorgante: Maria Pardos. Cópia do original onde consta lavrado um instrumento de testamento. (Livro de notas de nº. 358, folha 38-verso). Rio de Janeiro, 1939.

2.1 PERCURSOS ARTÍSTICOS DE MARIA PARDOS: DE BAILARINA A PINTORA

Maria Pardos chegou ao Brasil em novembro de 1890¹³, sem a família, talvez a convite da Companhia Italiana de Óperas Cômicas e Operetas dirigida pelo Sr. G. Gargano ou com a Companhia Espanhola de Zarzuelas. Em 1891, os jornais anunciam:

Ópera cômica famosa e deliciosa em três atos; *Fra diavolo*; grande Salteador da Itália; música do célebre maestro Auber; *Saltarello* bailado pela Sra. Maria Pardos, Giustino Pettito e o Corpo de Coros¹⁴.

A Companhia seguiu com apresentações da ópera no Theatro São José, em São Paulo, com uma diferença nos periódicos¹⁵: já não há mais o nome da Sra. Maria Pardos anunciado. A nota no jornal *Novidades* datada de 21 de abril sugere que um período de finalização de apresentações com tom de lamentação, a respeito do teatro Polytheama:

A empresa que dirige os destinos da esplendida Companhia Espanhola de Zarzuelas, conscienciosa como tem revelado, devia dar-nos mais uma noite de verdadeira diversão, fazendo representar o *Certamen Nacional*, assim corresponderia aos desejos dos admiradores da insigne bailarina **Maria Pardos** que é inimitável na *célebre jota aragoneza*.
Siempre el mismo.¹⁶

A bailarina homenageada como “inimitável” apresentou-se no Polytheama, no dia 20 de abril de 1891, juntamente com a Companhia Espanhola de Zarzuelas. A citação nominal a Maria Pardos significa o seu prestígio como bailarina. Para além da admiração do público, o trecho citado levanta algumas questões: o que são Zarzuelas? O que é “jota aragoneza”? A data de 20 de abril de 1891 difere da Companhia Italiana de Óperas e Operetas, que apresentou *Fra Diavolo*.

Abre-se, assim, a possibilidade de investigação de trabalho em outra companhia de dança: a “Companhia Espanhola de Zarzuelas”. Grosso modo, Zarzuelas são apresentações que envolvem dança e canto, e jota aragoneza é um tipo de dança folclórica de Aragão (o que é bem interessante, sabendo de sua origem zaragoneza, justamente desta região).

¹³ Localizamos nos periódicos a entrada de “Maria Pardos” pelo paquete *Brésil* em 9 de novembro de 1890. Fontes: O PAIZ, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1890, p. 2; GAZETA DE NOTÍCIAS, 10 de novembro de 1890; p. 2; DIARIO DE NOTÍCIAS, 10 de novembro de 1890; p. 3.

¹⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, 28 de agosto de 1891; p. 6.

¹⁵ A pesquisa em periódicos foi de suma importância. Cf. resultados – Apêndice D.

¹⁶ NOVIDADES – ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL, CAPITAL FEDERAL, TERÇA-FEIRA, 21 de abril de 1891. ANNO V, N. 90, p. 2.

A ópera cômica *Fra diavolo* estreou no dia 30 de agosto de 1891, no Rio de Janeiro, e seguiu em cartaz até dia 03 de setembro. Do dia 04 ao dia 10, houve um período de descanso, voltando a ser representada nos dias 11 e 14 do mesmo mês. A última apresentação de *Fra diavolo* aconteceu no dia 26 de setembro.

Depois dessa temporada no Rio de Janeiro, o nome de Maria Pardos desaparece nos anúncios da Companhia Italiana, feitos por meio dos periódicos. Seu nome em destaque pode ser remetido a algumas condições:

1. Relevância própria enquanto bailarina da companhia;
2. Destaque nas apresentações;
3. Patrocínio de alguma pessoa de relevância que influenciou o destaque.

Um dos fatores não anula o outro. Apesar de fontes rasas, consideramos a atuação de Maria Pardos como bailarina com desempenho admirável.

Aparentemente, fixou residência no Rio de Janeiro, provavelmente pelo envolvimento amoroso com o colecionador e fundador do MMP, Alfredo Ferreira Lage. Em 1928, uma correspondência de Alfredo para Manoel Costa¹⁷ deixa uma pista do início do romance. Em um trecho da carta, datada de 25 de maio de 1928, dias após o falecimento de Maria Pardos, Alfredo escreve ao afilhado:

Venho acusar suas duas cartas com data de 23 e 24 recebidas hoje. Muito agradeço suas palavras de consolo pela perda que acabo de passar da minha companheira de 37 anos! Foi um golpe bem doloroso. Resta-me o consolo de haver tudo feito para aliviar os seus últimos dias e poupar os grandes sofrimentos causados por essa terrível moléstia.¹⁸

A carta foi escrita em 1928 e é um registro do tempo de duração do relacionamento do casal: 37 anos. O ano de 1891 é o início do romance; a carta sustenta ainda a suposição de que se conheceram no espaço do teatro, aliado ao fato de seu nome não aparecer mais atrelado às companhias teatrais daquele período em diante. Reforça-se, assim, a hipótese de que, devido

¹⁷ Manoel Costa era afilhado de Alfredo Lage e funcionário do Museu Mariano Procópio.

¹⁸ Transcrição da Carta da família Costa cedida por Lucia Regina Costa, transcrita de uma fotocópia em posse da família. Não tive contato com o documento.

ao relacionamento com Alfredo Lage¹⁹, Maria Pardos tenha se interessado por uma trajetória como pintora, mudando seu espaço de atuação artística dos palcos para os salões²⁰.

As fontes possíveis para narrar a história e investigar a respeito da vida de Maria Pardos estavam ligadas à sua trajetória artística: primeiramente, em sua breve passagem como bailarina e, depois, como pintora. Tanto as sapatilhas, quanto a paleta e pincéis eram carregadas de preconceitos para a mulher do período. Maria Pardos conviveu com essa questão em relação a Alfredo e se desenvolveu profissionalmente em espaços cheios de olhares duvidosos relativos à moral feminina.

A filha de Miguel Pardos e Rosália Vicente Pardos é também irmã de Júlia Nuez (1867-?) e Pilar Pardos (1873-1919). Apesar destas novas informações, principalmente a novidade da irmã Júlia Nuez, ainda é desconhecido o motivo que trouxe as irmãs para a América.

Maria e Pilar Pardos viveram no Brasil, não se casaram e não tiveram filhos. Júlia morou na Argentina, casou-se e teve descendentes. Pilar e Maria se mantiveram juntas até a morte de Pilar²¹ (BRASIL, 1919) em 1919. Seu óbito foi declarado por um sobrinho de Alfredo Ferreira Lage, Roberto. Em 1928, Maria Pardos se junta à irmã e ambas ocupam a mesma sepultura. Júlia Nuez²² se casou com Estanislao Garcia, por volta de 1885,

¹⁹ Alfredo Lage e seu irmão Frederico, por volta de 1889, tornaram-se proprietários do Theatro Juiz de Fora. A cidade recebeu variadas companhias teatrais nacionais e estrangeiras importantes para a época (PINTO, 2008, p. 69). Chamado também de Theatro Novelli, o mesmo serviu de palco para apresentação da irmã de Maria Pardos, a Senhorita Pilar Pardos, que interpretou “Ave Maria” regida pelos maestros Chueca e Valverde em um espetáculo da Companhia de Theatros Brasileira, em maio de 1891, meses antes da apresentação de Maria Pardos no Polytheama Fluminense. Essas evidências aumentam as chances de os dois terem se conhecido neste espaço do teatro.

²⁰ Em buscas por documentos e pistas que dissessem algo sobre Maria Pardos, foi encontrado um processo no Arquivo Nacional. Trata-se de um processo de ofensa física que aconteceu em março de 1891, meses antes dos anúncios do bailado de Maria Pardos. Localizamos uma mulher com o nome de Maria Pardos envolvida com outro Alfredo: o Garcia. No relatório, o advogado de defesa de Alfredo Garcia narra o episódio da seguinte forma se referindo a seu cliente: “Vivia com Maria Pardos e encontrou-a saindo do teatro com Adelino Guimarães”. O fato de esta mulher estar saindo do teatro faz pensar na possibilidade de ser a bailarina que aparece nos anúncios do *Fra Diávolo*. Existe também a possibilidade de ser somente uma espectadora. O processo conta com 54 folhas, não há nenhuma alusão da profissão de bailarina desta Maria Pardos. Há de se investigar se a assinatura confere com a da artista, cuja análise deverá ser feita por um perito. Outra questão é uma diferença de 4 anos entre a idade de Maria Pardos (pintora) e a vítima da ofensa física; enfim, pode ser que seja a mesma pessoa, mas é apenas uma hipótese que requer uma investigação cuidadosa que julgamos não ser este o momento de fazê-la.

²¹ Transcrição do registro de óbito de Pilar: “Aos vinte e um de dezembro de mil novecentos e dezenove, em cartório, compareceu Albe digo Roberto Ferreira Lage, brasileiro, casado, com vinte e quatro anos, do comércio e residente à Rua do Cassiano trinta e um e exibindo atestado médico do Doutor João Lima Monteiro de Castro, declarou que na rua Candido Mendes, cinquenta e oito, hoje, às onze horas e meia, faleceu de Anemia Pilar Pardos, sexo feminino, cor branca, com quarenta e seis anos, solteira, do serviços domésticos Espanhola e vai para o São João Baptista nada mais disse e depois de lido e achado conforme, assina. Eu, Bruno Pinheiro Machado (ilegível), escrevente juramentado assino. E eu Antônio (ilegível) Roberto Ferreira Lage” (Acesso em: 07 jul. 2011).

²² Todas as informações sobre os filhos de Júlia Nuez foram encontradas no site da igreja sobre batismos: Disponível em: <https://www.familysearch.org/search/collection/1972912>. Acesso em: 25 jun. 2016.

possivelmente na Espanha. Localizamos até agora 11 filhos²³ do casal: Thomas Garcia (Espanha, 1887); Maria Garcia (Espanha, 1888); Rosa Garcia (Rosita no censo de Buenos Aires de 1895²⁴); Miguel Pascual Garcia (Argentina, 1891)²⁵; Feliciano Garcia²⁶; Alfredo Marcelino Garcia (Argentina, 1893)²⁷; Carlos Manoel Florencio Garcia (Argentina)²⁸; Carmem Júlia Garcia (Argentina)²⁹, Mathilde Adelina Garcia (Argentina, 1899)³⁰, Júlia Garcia (Argentina, 1900)³¹ e Natália Modesta Garcia de Caille (Argentina, 1901)³². Interessamos tal genealogia³³ por dois motivos: o primeiro é a localização da família de Maria Pardos, até então desconhecida; o segundo é a possibilidade de encontrar obras e outros documentos com a família. Alguns sobrinhos foram contemplados em seu testamento, a saber:

Deixa em usufruto os remanescentes de seus bens dos seus sobrinhos Alfredo Marcelino Garcia, filho de Estanislao Garcia e Júlia Nuez Garcia, Mathilde Ramos e Nathalia Caille, irmãos de Alfredo, em partes iguais. (BRASIL, 1939)

Buscando por cada um dos sobrinhos, encontramos dados interessantíssimos. Chegamos a uma visita, de Alfredo Marcelino Garcia, à “Sala Maria Pardos” no MMP. De próprio punho, o sobrinho da artista prestou homenagem no livro de assinaturas:

Museu Mariano Procópio, encantador rincón de esta hermosa ciudad de Juiz de Fora, no puedo partir sin pretarte antes um homenaje de sincera admiración, que hajo extensiva a su ilustre creador Dr. Alfredo Ferreira Lage, que sabido eternizar com vontade férrea y ejemplar dedicación sus antepassados. – impresionado intimamente com la dedicada sala, a las hermosas telas y colecciones de mi

²³ No 2º Censo Nacional, 1895, Sección 7 (tomo 504), Manzanas 1 (Calle Rivadavia), 2 (Colégio Internacional), 7 (Calle Viamont), consta que tinha seis filhos. Depois localizamos em registros de batismos da igreja os outros quatro.

²⁴ 1889/90 e Batizada a 21.02.1891, Paróquia de Imaculada Conceição, Buenos Aires, Argentina, nascida a vinte e dois de marco de 1890, sendo padrinhos Don Francisco Reig e Maria Ballarino, espanhóis, residentes a C. Charcos, 9800. Livro de batismo, fls. 279.

²⁵ ?.06.1891 e batizado a 14.02.1892, Paróquia de Imaculada Conceição, Buenos Aires, Argentina (livro de batismos, p. 288), sendo padrinhos Pascual Montaud e Natalia Flores (residente no mesmo endereço dos pais da criança), espanhóis.

²⁶ Batizado a 30.06.1892, Nuestra Señora de Balvanera, Ciudad de Buenos Aires.

²⁷ 16.10.1893 e Batizado a 24.08.1895, Nuestra Señora de Balvanera, Ciudad de Buenos Aires, Capital Federal, Argentina, sendo padrinhos Marcelino Hernandes (31 anos) e Natalia Flores (18 anos), espanhóis. Assinatura
madrinha Pilar Flores.
+21.07.1942, 23h, Av. 28 de setembro, 222, Vila Isabel, Casa de Saúde Nossa Senhora de Lourdes, Rio de Janeiro, RJ, de Neolingura Carcinoma, sendo declarante o sogro, Júlio Alfredo Raison. (Liv. C 200, fls. 189v. Nº 30.552, 8ª Circunscrição) Em 1842 era residente a R. Tavares Bastos, 164.

²⁸ Batizado a 24.08.1895, Nuestra Señora de Balvanera, Ciudad de Buenos Aires, Capital Federal, Argentina.

²⁹ Batizada a 16.07.1898, Rosário, Santa Fé, Argentina.

³⁰ 10.11.1899 e batizada a 17.06.1899, N. Sra. do Rosário, Rosario, Santa Fé, Argentina, sendo padrinhos Marcelino Hernandes (Espanha, 33 anos) e Natália Flores Fernandes (21 anos, Espanha), (Liv. Batismo, 1899, Fl., nº 121).

³¹ 20.03.1900 e batizada a 07.07.1901, N. Senora del Rosario, rosário, Santa Fé, Ar, sendo padrinhos Marcelino Hernandes e Natália de Flores Hernandes (Liv. 48, fls. 241).

³² 04.11.1901 e batizada a 17.03.1902, N. Senora del Rosário (Liv. 50, fls. 5), Rosário, ARG, sendo padrinhos Marcelino Hernandes, representado por José Fontenla, e Natália Flores Hernandes.

³³ Agradeço ao J. Douglas Fasolato, a quem devo esta pesquisa genealógica.

inolvidable tia D. Maria Pardos Lage, deixo aqui em pocas frases exteriorizada mi intima gratitud a su realizador. Alfredo Marcelino Garcia 19-05-1934.³⁴

Também chegamos aos descendentes de Alfredo Garcia, mais especificamente à sua nora, viúva e sem filhos, hoje, guardiã de duas pinturas da artista. Estas foram levadas às EGBA e à Galeria Jorge. Com os descendentes de Natália Caille se encontra outro óleo, a representação de um tipo social, como descrito por eles, uma gitana. O contato com a imagem desta pintura se deu por fotografia, encontra-se em Rosário, na Argentina, cuja modelo é a mesma de *Saloia*, conhecida hoje no MMP como portuguesa; porém, nesta obra, a cena é diferente: a modelo está em pose reflexiva, pensativa.

O casamento de Maria Pardos e Alfredo Lage não foi oficializado. É fato que viveram juntos, porém não existe documento oficial da união. Alguns pesquisadores (PINTO, 2008; BASTOS, 1991) relatam a declaração testamentária feita pelo próprio Alfredo, escriturada a vinte e um dias precedentes à própria morte. Nela manifestou-se Alfredo: “viúvo por ter sido casado pelo religioso com dona Maria Pardos, de cujo enlace não houve prole” (*apud*: BASTOS, 1991, p. 245; PINTO, 2008, p. 51-52 – nota de rodapé 139).

Vanda Arantes Vale (1996, p. 451-454) levanta uma hipótese da não oficialização do casamento. Subentendemos que o motivo seja o controle da mãe de Alfredo Ferreira Lage. Vale escrever: “Sobre o relacionamento da artista com Alfredo Lage, sabemos apenas que não foi oficializado e parece que se tornou público somente após a morte da mãe do fundador do museu” (*Idem*, p. 451). Quando Vale liga o tornar público à morte da mãe, sugere a ideia de que Maria Amália não aceitava a união. O óbito de Maria Amália Ferreira Lage³⁵, mãe de Alfredo, ocorre em 1914. Nessa ocasião, o casal morava em casas separadas, à mesma rua, ela no número 70, e ele no número 58.

A vida amorosa de Maria Pardos levanta mais questões que respostas. A história privada íntima do casal apenas surge clara nos periódicos depois do óbito de Maria Pardos. Aguça nossa curiosidade pensarmos em como se estabeleceu este relacionamento. Talvez a falta de definições a esse respeito esteve ligada às barreiras com a família Ferreira Lage. Ou

³⁴ MUSEU Mariano Procópio 2 – Livro de Assinaturas – 01/01/1932 A 13/07/1937.

³⁵ Óbito de Maria Amália Ferreira Lage. 4ª Circunscrição, Livro 66, fls. 4 e verso, Termo 41.

Aos doze de janeiro de mil novecentos e quatorze, em cartório, compareceu Frederico Ferreira Lage, com vinte e quatro anos, natural desta capital, do comércio, solteiro, residente à Rua Dona Luiza, cinquenta e oito, exibindo um atestado de óbito firmado pelo Doutor Oswaldo de Oliveira declarando: “[...] que as digo que à uma hora de hoje, na casa acima referida, faleceu de coma diabético, sua avó dona Maria Amália Ferreira Lage, de cor branca, com setenta e nove anos de idade, natural desta capital, viúva de M digo viúva do Comendador Mariano Procópio Ferreira Lage; deixou um filho maior, ignora se deixou testamento e vai ser sepultada no cemitério de São Francisco de Paula. E mais não disse e lido achou conforme e assina [...]”. Disponível em: <http://goo.gl/kjJr8p> e <http://goo.gl/eFxlIG>. Acesso em: 27 jul. 2011.

talvez o casal não estivesse preocupado com essas questões formais de vida conjugal oficial ditada pela sociedade. Maria Pardos era estrangeira e bailarina, talvez fossem empecilhos para uma oficialização.

O fato de transitar pelos espaços dos teatros, entre óperas e operetas e Companhias de Dança, como bailarina, explica a hipótese do preconceito de Maria Amália ao recebê-la na família Lage. Ângela Reis (1999), em seu estudo sobre Cinira Polonio, atriz contemporânea de Maria Pardos, faz uma análise minuciosa da imagem pública e do trabalho de atriz no teatro brasileiro. Suas pesquisas em periódicos ligadas ao teatro esclarecem sobre o *status* das atrizes. A sociedade notava essas mulheres

[...] como prostitutas, eram vistas como possuidoras “adequadas” de beleza física e sexual e se moviam legitimamente na sociedade como seres atraentes e desejáveis. Sua independência, educação, sedução e desafio às convenções sexuais, no entanto, se lhes davam acesso à elite dominante masculina, ao mesmo tempo as impediam de ser aceitas pelos “*right-thinking*” e em especial pela sociedade feminina. (REIS, 1999, p. 58)

A maneira como a sociedade julgava as atrizes pode esclarecer a preocupação da mãe de Alfredo. Alguns teatros possuíam o *status* de diversão masculina. Não podemos afirmar ao certo se o Theatro Polytheama se enquadrava neste grupo, mas é evidente que havia uma série de preconceitos ligados aos comportamentos das mulheres envolvidas naquele espaço. Provavelmente, Maria Amália tenha contribuído para colocar barreiras no relacionamento do seu filho com uma “prostituta”. Maria Pardos migrou para a pintura, talvez, devido ao *status* atribuído às mulheres que exerciam a profissão nos teatros; não abriu mão de seu afeto, pois possivelmente tenha preferido mudar sua profissão. Decerto, a imagem de mulher sedutora, que divertia os homens, era avessa ao relacionamento com Alfredo Lage. Entre sua provável aparição como bailarina e a certeza da vida como pintora, passa-se mais de uma década, tempo necessário para seu preparo, culminando em participações nas EGBA no setor de pintura. Observamos que o nome de Maria Pardos surge como esposa, companheira e auxiliadora de Alfredo somente após o óbito da pintora.

O capítulo 5 desta tese, intitulado “Homenagens Póstumas de Alfredo Ferreira Lage à Maria Pardos”, é dedicado à evidente construção posterior da imagem de Maria Pardos como esposa de Alfredo através das homenagens prestadas por ele. Enquanto estava viva, localizamos apenas uma nota, entre muitas, em que se deixou claro o status do relacionamento, anunciando a exposição Veiga e Pardos: “Promete bastante interesse artístico

a exposição de pintura das distintas amadoras Regina Veiga (Sra. Ulysses Vianna) e **Maria Pardos (Sra. Alfredo Lage)**, a inaugurar-se no próximo dia 13”³⁶.

Entre os desenhos de Maria Pardos, dois nos chamaram a atenção por apresentar possibilidades de leitura como autorreferência ou autocitação. As imagens nos levam a analisar a relação da artista com o MMP. Ao que parece, o primeiro trata-se de um autorretrato, e o outro podemos classificar como uma natureza-morta. O segundo desenho apresenta uma estatueta, ao centro, que lembra a figura de Mariano Procópio; no seu entorno há elementos do *métier* da pintura: paleta, vaso com diversos pinceis³⁷ e livros. Em segundo plano, é possível visualizar um retrato frontal de mulher com coque alto na cabeça, parecido com o primeiro desenho. A identidade da mulher é ocultada pela presença da estatueta. Duas personalidades podem estar aí representadas: o MMP, pela estatueta, e Maria Pardos, pelos elementos autobiográficos de uma pintora. Datado de 1898, o inocente exercício de desenho acaba por refletir o que sucedeu na vida de Maria Pardos. Assim como a figura de mulher, nesta imagem, está à sombra da possível estatueta de Mariano Procópio, a artista também ocupou este lugar à sombra da instituição. A despeito das inquietações atuais sobre estas questões, o desenho permite avaliar a conquista deste espaço por intermédio de sua arte.

Figura 167 – Desenho de Maria Pardos

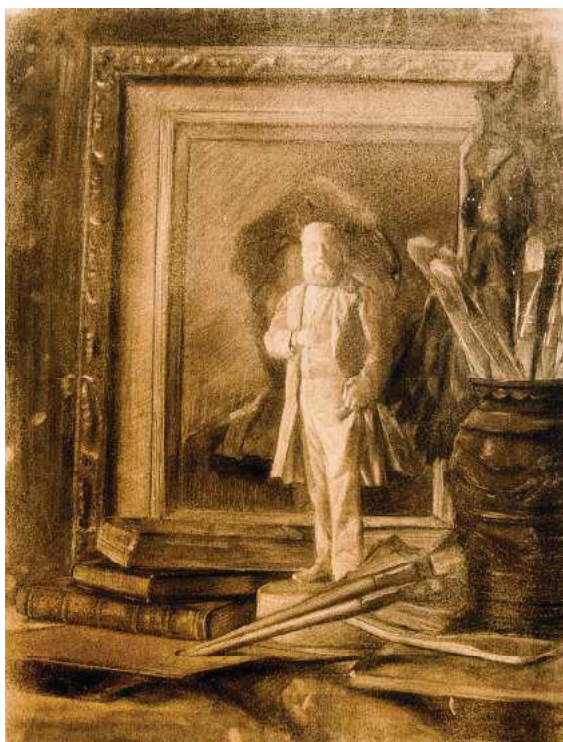


Fonte: PARDOS, Maria. **Sem título**. 1 original de arte, carvão sobre papel, 31,5 x 24 cm. Coleção MMP (nº de tombo – 01.8.345-A)

³⁶ JORNAL DO COMMERCIO, 10 de outubro de 1916, grifo nosso.

³⁷ Na coleção do MMP, há objetos de pintura e desenho de Maria Pardos, entre os quais está este vaso.

Figura 168 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem título. 1** original de arte, carvão sobre papel, 62,5 x 46,8 cm, 27/12/1898. Coleção MMP (nº de tomo – 02.8.419)

Voltemos ao tempo de relacionamento com Alfredo Ferreira Lage, sobre o período de duração e o início do mesmo. Uma carta do Alfredo para Manoel mostra como estava preocupado e envolvido em cuidar da saúde de Maria Pardos. Na carta, redigida em janeiro do ano do falecimento da artista, registrou Alfredo: “Venho comunicar-lhe que já estamos de regresso ao Rio. Infelizmente D. Maria não curou nas águas tanto como esperávamos. Vai agora sujeitar-se a um tratamento e tenho esperança de vê-la melhorar”³⁸. Segundo Silva (2012, p. 36): “Era de hábito dos mais valiosos a consulta a um crenólogo, logo que se chegava à estância, para se adequar a terapia ao tipo de uso conforme a especificidade de cada fonte”. Os crenólogos eram estudiosos das propriedades e das dosagens das águas e responsáveis por definir o tipo de tratamento terapêutico necessário: se por imersão ou ingestão, oral, subcutânea ou intramuscular.

O tratamento nas águas era comum entre as famílias abastadas de Juiz de Fora, no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Em seu livro, o Dr. Monat relata a frequência de pessoas de diversas regiões na segunda metade do século XIX que procuraram esse tipo de terapêutica:

³⁸ Correspondências pessoais de Alfredo Ferreira Lage, Arquivo Histórico – MMP.

Não tardou que de toda província afluíssem dispépticos, reumáticos, anêmicos, etc.; os barões de Juiz de Fora, o marquês de Paraná, o Coronel Francisco de Paula Lima, o Capitão Manoel de Castro Guimarães, o Coronel José Vieira de Rezende Silva, o Capitão Lacé foram os primeiros. (MONAT, 1894, p. 15)

Alfredo tentou ainda outro tipo de tratamento e, depois de poucos meses, Maria Pardos faleceu. Estava mesmo envolvido nos cuidados da sua saúde, sendo o declarante e quem assina o documento³⁹. Ocorreu na própria residência do casal, à Rua Cândido Mendes, 58, na Glória, Rio de Janeiro, aos 18 dias de maio de 1928. Faleceu com 61 anos de idade a mulher solteira, capitalista, natural da Espanha. A declaração de Alfredo confirma alguns pontos sobre sua vida, mas, em contrapartida, causa dúvidas. Confirma a sua origem espanhola e ajuda-nos a especular o ano aproximado do seu nascimento, talvez 1867, assim como o testamento supracitado. É curioso, porém, que a declare solteira e capitalista, quando a conhecemos como artista e esposa de Alfredo Ferreira Lage, aquela que colaborou com seu marido na fundação do MMP. O fato é que o próprio Alfredo a declara capitalista e solteira. Por que, em seu testamento e óbito, dois documentos importantes, lavrados e assinados por autoridades, há a negação da profissão como artista e do relacionamento amoroso? Talvez por questões práticas, pois se declarada solteira ele não teria direito à herança dela.

Mas o que nos interessa, de fato, é sua trajetória como pintora. Maria Pardos estudou desenho e pintura com Rodolpho Amoedo⁴⁰ em seu ateliê particular. Em 1911, Amoedo é entrevistado em seu próprio atelier. Esse registro é importante para entender onde Maria Pardos recebeu sua formação, já que sua matrícula não foi localizada nos documentos da

³⁹ Registro civil de óbito. 4ª Circunscrição – livro óbito V. 99 - p. 69 (verso), e p. 70, termo nº 469. Rio de Janeiro. Segue a transcrição do documento feita pela autora. Aos dezoito de maio de mil novecentos e vinte e oito, em cartório, compareceu Doutor Alfredo Ferreira Lage, brasileiro, solteiro, advogado, com sessenta e três anos, residente à Rua Cândido Mendes cinquenta e oito e, exibindo um atestado médico do Doutor Cunha Mello, declarou que hoje, às onze horas, em sua residência, faleceu de Câncer do estômago, colapso cardíaco, “Maria Pardos”, do sexo feminino, de cor branca, com sessenta e um anos, solteira, capitalista, natural da Espanha, cujo corpo vai para o cemitério de São João Baptista. Nada mais declarou e assina, depois de lido e achado conforme. Eu, Francisco de Paula Reis, escrevente juramentado o escrevi. E eu José França Júnior oficial – (ilegível - assinatura do oficial?)
Assinatura – Alfredo Ferreira Lage.

⁴⁰ Nos catálogos das EGBA, a artista é apresentada como discípula de Rodolpho Amoedo. Já no catálogo do MMP, ao lado do autorretrato de Maria Pardos, há uma breve biografia que afirma ter sido aluna de Rodolpho Amoedo e também de João Batista da Costa (Cf. CATÁLOGO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO, 2006, p. 54). Não descartamos a possibilidade de se tratar de um fato verdadeiro, haja vista a presença de peças de estudo do ateliê de João Batista da Costa no acervo do MMP. Alguns modelos de mãos em gesso correspondem a estudos de desenho da própria Maria Pardos. Não vamos, porém, nos deter neste detalhe; o que nos importa neste estudo é a sua formação mais propagada nos catálogos da EGBA: discípula de Rodolpho Amoedo. Cf. Catálogos das Exposições Gerais de Belas-Artes/Escola Nacional de Belas-Artes, de 1913-1918 (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ). Segundo a museóloga do MMP, Maria Angela Camargo Cavalcante, existem nos desenhos de Maria Pardos assinaturas do artista Francisco Manna, talvez tenha estudado com o artista, um indício que merece mais investigação.

ENBA. “No ‘atelier’, onde tudo inspira franca simpatia, o visitante é fidalgamente acolhido, e sem que apareça o momento da cerimônia, alunos, em número elevado, trocam ideias com o professor dedicado”⁴¹. O articulista segue dizendo que o professor se sente feliz entre seus quadros e alunos e registra a opinião do professor sobre o ensino artístico:

O brilhante artista e professor, acha que o ensino deve ser o mais prático possível, competindo aos alunos o preparo das suas tintas e das suas telas, a fim de que possam conhecer o vasto e considerável material de pintura, observando o resultado diferente das suas incorporações aos diversos aglutinantes. Não se deve pois descurar o ensino do desenho e da pintura como aplicação do ensino prático. E deste modo ensinou na Escola de Belas Artes, fazendo sentir aos seus discípulos a necessidade prática do conhecimento da parte literária da arte ou da sua estética, no que dissesse respeito à idealização, à composição ou à interpretação. Depois das aulas fazia sempre pequenas digressões pelas coleções daqui ou pelas estampas da Europa, salientando com anedotas e apreciações de vários mestres, as qualidades e os senões de determinadas obras de arte.⁴²

Amoedo planejava um curso completo estimulando o conhecimento literário da arte e da estética, incentivando a idealização, a interpretação e a composição. Propunha “digressões” pelas coleções nacionais e internacionais por meio de estampas, mostrando seu interesse em ampliar o repertório imagético de seus alunos, apreciando obras de vários mestres. O professor investia, assim, num aprendizado prático.

Ao investigar como se dava o ensino de Maria Pardos, percebemos o incentivo para suas composições advindo por meio do conhecimento de obras dos pintores brasileiros e estrangeiros, possibilitando chegar a arranjos semelhantes a de outros artistas, contudo, sem a intenção de copiar, mas de criar algo novo, a sua maneira. Nessa perspectiva, encontramos eco de *Jardineiro* [17], de Maria Pardos, com a pintura *Amolação Interrompida*, de Almeida Júnior. São figuras do campo, no momento da ação; a indumentária é simples, em ambas as mangas das camisas estão arregaçadas, há a presença do chapéu, na pintura de Almeida Júnior, o adereço está no chão e acaba mostrando uma espécie de bandana amarrada na cabeça. Uma das diferenças é observada na concentração dos personagens: enquanto o *Jardineiro* [17] de Maria Pardos está envolvido em seu afazer, o caipira do outro pintor é distraído e acena, interrompendo a amolação do machado, assim como sugere o título. Os homens estão em espaços distintos: o do urbano, ao se tratar de um *Jardineiro*⁴³ [17], pensamos na moda dos jardins neste espaço, e o rural, dado a perceber pela representação da edificação na tela, com a casa simples ao fundo.

⁴¹ A IMPRENSA, 10 de maio de 1911, p. 1-2.

⁴² *Idem*.

⁴³ Visualmente, a artista não nos dá pista da ambientação; é um espaço de natureza na sua brutalidade, porém fazemos esta leitura do “espaço urbano”, pois o título nos dá pista do trabalho do jardineiro em tempos de modernidade.

Figura 169 – Pintura de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Jardineiro** [17]. 1914. 1 original de arte, óleo sobre papelão, 86 x 66 cm. MMP. Juiz de Fora, MG.

Figura 170 – Pintura de Almeida Junior



Fonte: ALMEIDA JÚNIOR, José Ferraz. **Amolação interrompida**. 1894. 1 original de arte, óleo sobre tela, 200 x 140 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Mas, afinal, como se dava o aprendizado feminino nas artes plásticas no final do século XIX e início do século XX? Quais eram os espaços destinados à formação das mulheres no Rio de Janeiro desse tempo? Não há aqui uma intenção de se estender sobre o assunto, mas, sim, de situar Maria Pardos e a formação pela qual passou neste contexto.

Valemo-nos das reflexões de Ana Paula Simioni (2008, p. 85). Trata-se do estudo sobre os “espaços de formação artística para mulheres no Brasil”⁴⁴. A autora trata das possibilidades em dois grandes blocos. O primeiro tem a ver com o ingresso das mulheres na ENBA⁴⁵ e como se deu esse processo no tempo da República, e o segundo divide-se em diversos locais, como o Liceu de Artes e Ofícios, os ateliês particulares e o próprio ambiente doméstico.

Maria Pardos não estudou na ENBA; estudou no ateliê particular de Rodolpho Amoedo e no próprio ambiente doméstico⁴⁶. Infelizmente, esse tipo de preparo para a vida artística não deixou muitas pistas por se tratar de cursos livres, não houve registros como: listas de matrícula e plano de curso. Em sua produção artística, alguns indícios revelam ter frequentado aulas de nu com modelo vivo feminino e masculino. Podemos notar a semelhança da modelo retratada em *Estudo de nu* [22], pintada por Maria Pardos em 1917, com a pintura *Fertilidade*, de Regina Veiga, outra pintora discípula de Rodolpho Amoedo.

⁴⁴ Título do capítulo 2 do livro “*Profissão Artista*”.

⁴⁵ Não encontramos registro da matrícula de Maria Pardos. Livro de Matrícula nos Cursos de Livre Frequência, 1891-1894. [Código 6189. Museu Dom João VI].

⁴⁶ Em entrevista com descendentes da família Lage, localizamos duas pinturas de Maria Pardos. Trata-se de dois retratos, um masculino e outro feminino. Relatou-nos o proprietário das telas ter ouvido de seus pais que as pessoas representadas nos retratos correspondiam às imagens do jardineiro e da governanta da casa de Alfredo. Percebemos essas figuras representadas, repetidas vezes, em seus desenhos e pinturas em cenas domésticas e retratos.

Figura 171 – Pintura de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Nu Feminino ou Estudo de Nu** [22]. c. 1917. 1 original de arte, óleo sobre tela, 130 x 81 cm. MMP.

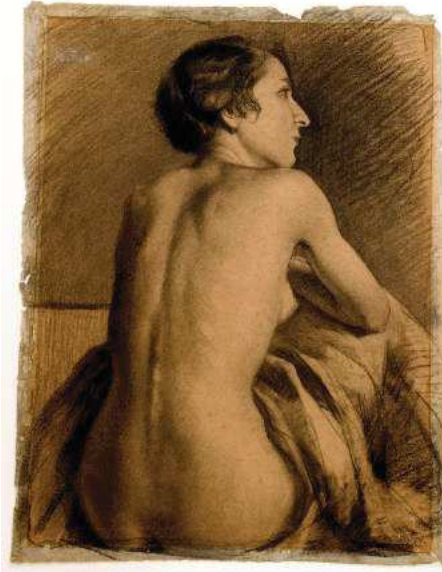
Figura 172 – Pintura de Regina Veiga



Fonte: VEIGA, Regim. **Fertilidade**. c. 1917. 1 original de arte, óleo sobre tela, 89 X 153 cm Pinacoteca do Estado de São Paulo.

De igual forma, é interessante perceber a semelhança das modelos comparando dois desenhos: o primeiro de Rodolpho Amoedo, e o segundo de Maria Pardos.

Figura 173 – Desenho de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem título..** [entre 1899 e 1915]. 1 original de arte, carvão sobre papel, 62,5 x 47, 5 cm. Coleção do MMP. Nº de tombo: 02.8.429.

Figura 174 – Desenho de Rodolpho Amoedo

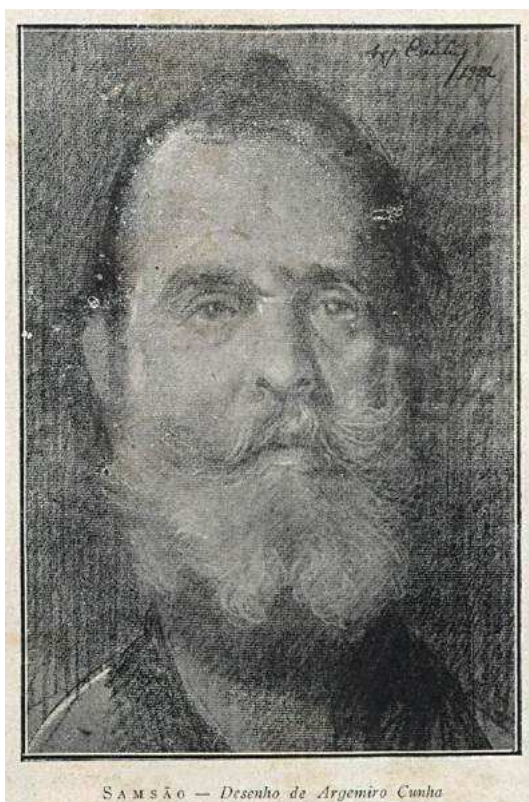


Fonte: AMOEDO, Rodolpho. **Estudo para retrato de Senhora, bico de pena e nanquim sobre papel.** c. 1905. 1 original de arte, 28 x 36,5 cm, MNBA, RJ. Foto: Valéria Mendes Fasolato. Ago.2015

Interessante é o modelo masculino, comum entre os artistas daquele período, Miguel. Segundo Adalberto Mattos, o modelo foi descoberto por Soares Cunha em um dia que o “professor Henrique Bernardelli, na velha escola de Belas Artes, [...] saiu para a rua e, dentro de poucos instantes voltou em companhia de um belo tipo de homem, másculo, cabelos

anelados e magnífica barba a cobrir-lhe o peito largo.” Miguel era conhecido como Sansão, pois “pousou na classe de Henrique Bernardelli, para o tema ‘Sansão e Dalila’”. Provavelmente seja o mesmo modelo de algumas obras de Maria Pardos: *São Pedro* [29], *Capataz* [10], *Sem pão* [12]. Observa-se a seguir a comparação entre o desenho de Argemiro Cunha, de 1922, com a pintura *São Pedro* [29], de Maria Pardos.

Figura 175 – Desenho de Argemiro Cunha:
Sansão



Fonte MATTOS, Adalberto. Sansão. *O Malho*, Rio de Janeiro, 01 de Jan. de 1927, ano XXVI, n. 1268, p. 40. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pas>. Acesso em: 05 abr. 2018.

Figura 176 – Pintura de Maria Pardos: São Pedro



Fonte: PARDOS, Maria. *São Pedro*. [entre 1899 e 1915]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 90 x 65 cm. Coleção do MMP. Nº de tomo: 82.21.263.

Entre as discípulas de Rodolfo Amoedo, Regina Veiga e Maria Pardos foram as que mais participaram nas EGBA no mesmo período. Também expuseram juntas na Galeria Jorge e foram também as que mais receberam prêmios. Destacavam-se como discípulas diletas do mestre Rodolfo Amoedo.

Os catálogos das exposições assinalam algumas discípulas de Rodolfo Amoedo. No geral, a sua maioria era de curso particular; das 12 mulheres elencadas, no período de 1897 a

1921, somente Francisca Emília de Campos era aluna da ENBA. Esta artista expõe em um período anterior a Maria Pardos, entre os anos de 1898 e 1901.

Sobre o convívio de Maria Pardos com outras discípulas de Rodolpho Amoedo, localizamos três das que possivelmente estiveram estudando juntas. O que temos de efetivo é que participaram das EGBA concomitantemente; são elas: Regina Veiga, Nina Felício dos Santos e Irene Ribeiro França. Há também aquelas discípulas de outros mestres, como Georgina de Albuquerque⁴⁷, e outras discípulas de Henrique Bernardelli, como Angelina Agostini, Sylvia Meyer, Francisca Azevedo, como prováveis relações de amizade. Enfim, foram mais de 20 mulheres pintoras participando das EGBA no período em que Maria Pardos expôs; há também as escultoras com quem certamente conviveu naquele período.

Entre as discípulas de Rodolpho Amoedo, é bastante perceptível que Regina Veiga e Maria Pardos ganharam maiores recompensas, receberam menções e medalhas, os mais evidentes sinais de distinção e reconhecimento no meio. O quadro abaixo nos ajuda a visualizar as participações e premiações obtidas pelas discípulas de Rodolpho Amoedo. Se compararmos a Regina Veiga, percebemos que Maria Pardos difere com menos quatro participações e dois prêmios: o de menção honrosa de 2º grau e a grande medalha de prata. A mais que a amiga Maria Pardos recebeu o prêmio em dinheiro.

Quadro 8 – Participações e premiações das discípulas do Prof. Rodolpho Amoedo nas EGBA

Artista	Participações	Prêmios recebidos
Beatriz Ferro Cardoso de Miranda	1	-
Mary Manso Sayão	3	-
Francisca Emília de Campos	4	-
Maria Barbosa de Oliveira e Silva	1	Menção honrosa de segundo grau
Irene de Andrade Ribeiro	5	Menção honrosa de primeiro e segundo graus
Luiza Xavier	1	-
Regina Veiga	10	Menção honrosa de primeiro e segundo graus; medalha de bronze; pequena medalha de prata e a grande medalha de prata.
Luiza Maurity dos Santos Belart	1	Menção honrosa de segundo grau

⁴⁷ Mais adiante, percebemos os laços de amizade que tiveram em um depoimento de Georgina de Albuquerque para Angyone Costa. Também esteve presente na exposição da Galeria Jorge, identificada na foto de inauguração do evento.

Maria Pardos	6	Menção honrosa de primeiro grau; medalha de bronze; pequena medalha de prata. Prêmio em dinheiro 500\$000.
Irene Ribeiro França	3	Medalha de Bronze
Nina Felícia dos Santos	1	-
Nina Santoro	1	Menção honrosa de segundo grau

Fonte: Elaboração própria.

Segundo Simioni, muitas “mulheres participaram assiduamente das exposições, o que testemunhava uma crença no sistema e um desejo de se fazerem reconhecer naquele espaço” (SIMIONI, 2008, p. 301). Maria Pardos participou desse grupo de mulheres desejosas de serem reconhecidas no meio artístico, atuando nas EGBA seis vezes consecutivas, entre os anos de 1913 e 1918. Recebeu menção honrosa de primeiro grau, medalha de bronze e pequena medalha de prata e o prêmio em dinheiro.

3 MARIA PARDOS E AS EXPOSIÇÕES GERAIS DE BELAS-ARTES (1913-1918)

Maria Pardos participou seis vezes consecutivas das EGBA. O quadro⁴⁸ a seguir contribui para uma melhor visualização e análise das seis participações da pintora no certame EGBA, contendo as seguintes informações: o número e o ano das Exposições, os números das pinturas, seus respectivos títulos e, por fim, os prêmios obtidos pela artista.

Quadro 9 – Participações de Maria Pardos nas EGBA. Fonte: Anais das EGBA 1913 – 1918

Nº	Ano	Nº	Títulos das pinturas	Prêmios recebidos
XX	1913	157	<i>Estudo</i>	Menção honrosa de 1º grau
		158	<i>Garoto</i>	
		159	<i>Pequena Estudiosa</i>	
XXI	1914	175	<i>Sem pão</i>	Medalha de bronze pelo trabalho de nº 175 – Sem Pão. ⁴⁹
		176	<i>Jardineiro</i>	
		177	<i>Capataz</i>	
		178	<i>Espanhola</i>	
		179	<i>Aniversário</i>	
XXII	1915	116	<i>Esquecimento</i>	Pequena medalha de prata.
		117	<i>Chiquinho</i>	
		118	<i>Luizinha</i>	
		119	<i>Jardim abandonado</i>	
XXIII	1916	269	<i>Conciliadora</i>	
		270	<i>Serenidade</i>	
		271	<i>Pensativa</i>	
		272	<i>Saloia</i>	
		273	<i>Convalescente</i>	
		274	<i>A poesia predileta</i>	
		275	<i>Flores</i>	

⁴⁸ O quadro fora apresentado no período do mestrado na dissertação (FASOLATO, 2014, p. 40).

⁴⁹ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 27 de agosto de 1914, p. 43 (Acervo do Museu D. João VI). A ata faz referência à obra *Sem Pão* como digna do prêmio.

XXIV	1917	143	<i>Dalila</i>	Prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 (quinhentos mil réis)
		144	<i>Estudo de nu</i>	
XXV	1918	169	<i>Zuleika</i>	
		170	<i>Primeira Separação</i>	
		171	<i>Autorretrato</i>	

Fonte: Elaboração própria.

Segundo as Atas das Sessões do CSBA, a artista foi premiada com menção honrosa de 1º grau na XX EGBA (1913)⁵⁰, medalha de bronze na XXI EGBA (1914)⁵¹ e pequena medalha de prata na XXII EGBA (1915)⁵². Nota-se que houve uma lacuna de premiações entre os anos de 1916⁵³ e 1917. Na XXV EGBA (1918), a artista conquistou o prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 (quinhentos mil réis)⁵⁴.

É nas EGBA que encontramos subsídios para construir a narrativa da trajetória da pintora. O evento acontecia anualmente como espaço oficial para exibição de obras de arte, sendo o principal certame artístico realizado no Rio de Janeiro. As inscrições, anunciadas pelos periódicos, poderiam ser feitas em diversas categorias de atuação artística: pintura, escultura, gravura, arquitetura e artes aplicadas. Publicavam um catálogo anualmente dividido por seções contendo as diversas informações sobre os artistas de cada categoria, apresentados em ordem alfabética: o nome do artista, o endereço residencial, a nacionalidade, as premiações obtidas, o nome do mestre (no caso dos novos) e a lista de obras levadas a público. As informações do catálogo eram obtidas no momento da inscrição por meio de uma ficha⁵⁵ assinada pelo próprio artista. Curiosamente, havia dois outros campos de informações que, no caso da Maria Pardos, nem sempre foram preenchidos: os que requisitavam as dimensões das obras e o preço. Geralmente as obras inscritas ficavam expostas ao público durante aproximadamente um mês, dependendo da programação de cada ano.

⁵⁰ Ata da sessão do CSBA realizada em 13 de setembro de 1913, p. 37 (Acervo do Museu D. João VI).

⁵¹ Ata da sessão do CSBA realizada em 27 de agosto de 1914, p. 43 (Acervo do Museu D. João VI).

⁵² Ata da sessão do CSBA realizada em 21 de agosto de 1915, p. 51 (Acervo do Museu D. João VI).

⁵³ Analisando a Ata da sessão do CSBA realizada em 26 de agosto de 1916, p. 2 a 5 (Acervo do Museu D. João VI), notamos a ausência do professor Rodolpho Amoedo.

⁵⁴ É possível ver a linha de tempo no Volume I, deste trabalho p. 183. Foi motivada, a princípio, por esta tabela permite uma visualidade das pinturas apresentadas pela artista no certame oficial de Belas Artes, obedecendo a ordem em que aparecem listadas no catálogo ano a ano de forma cronológica temos: *Estudo*, *Sem Pão*, *Esquecimento*, *Conciliadora*, *Dalila* e *Zuleika*. Ao que parece, as primeiras pinturas da lista de obras do catálogo eram assim listadas com o propósito, por parte dos artistas, de aquisição de prêmios no *Salon*. Levanto a hipótese desta regra: indicar a primeira obra da lista do catálogo das EGBA de cada artista como a obra levada a julgamento. Apesar de esse fato não ser importante para esta análise, parece-nos um dado ao menos interessante, mas, para fazer tal afirmação, seria necessário um estudo mais abrangente, uma análise com uma amostra maior, com mais sujeitos, mais artistas.

⁵⁵ Localizamos, em pesquisa no MNBA, duas fichas de Maria Pardos: a de 1915 e a de 1918. Cf. Anexos A e B.

Havia uma hierarquia que classificava os expositores participantes em três grupos: o de “amadores”, o dos “novos” e o dos “artistas”. Essa hierarquia foi consolidada pela crítica e por articulistas em periódicos com o intuito de apresentar para o leitor a etapa em que cada artista se encontrava na carreira artística. No grupo dos “amadores”, estavam todos aqueles que ainda não podiam ser considerados artistas, eram os estreantes. O segundo grupo, o de “novos”, permanecia com aqueles com algumas participações no salão. No terceiro grupo, o dos artistas, estavam aqueles que conquistaram a “justiça irrecusável”, para usar o termo de João Luso (1916).

O Conselho Superior de Belas Artes (CSBA) era responsável por eleger uma comissão diretora para, a cada ano, composta, geralmente, por três professores da ENBA, que respectivamente exerciam as funções de: presidente, secretário e tesoureiro. Sucessivamente elegia um júri para cada categoria de arte, composto por cinco professores cada. O maior objetivo consistia no julgamento dos trabalhos com base em critérios estabelecidos pelos membros do CSBA, de acordo com a ENBA. Segue uma nota extraída dos periódicos da época que confirma essa função:

Depois, a verdade é que o *Salon* não tem por fim especial encorajar, estimular quem quer que seja. A sua função consiste, deve consistir, acima de tudo, no julgamento dos trabalhos que lhe são enviados. Nos centros mais cultos, figurar num certame oficial de arte representa não a obtenção de um favor ou incentivo, mas a conquista de uma justiça irrecusável. (LUSO, 1916, s./p.)

O evento acontecia para a divulgação do trabalho da ENBA e para incentivo dos artistas e alunos. Para tanto, havia premiações estabelecidas por regulamento. O júri se reunia e, após julgamento criterioso, fazia a distribuição de prêmios, a saber: menção honrosa de 1º e 2º graus, medalha de bronze, pequena medalha de prata, grande medalha de prata, pequena medalha de ouro e grande medalha de ouro e medalha de honra. Portanto, o prêmio mais almejado era o Prêmio de Viagem, que consistia em uma pensão de 5 anos para as despesas com os estudos dos alunos na Europa. Ao artista que mais se destacasse no Salão das EGBA era concedido um Prêmio de Viagem equiparado àquele concedido aos pensionistas, mas apenas pelo prazo de dois anos. Outra premissa para obtenção do prêmio era que o artista fosse brasileiro e menor que 35 anos de idade (EGBA, 1911). Segundo Valle, essa possibilidade evidenciava o propósito da democratização do Prêmio de Viagem, concedido ao artista que mais se destacava na EGBA, pois favorecia diversos artistas brasileiros (VALLE, 2007, p. 155).

A conquista de prêmios para os artistas da época representava reconhecimento e promoção na carreira artística. O Prêmio de Viagem consistia em oportunidade relevante de crescimento artístico e permanência na Europa para aperfeiçoamento técnico e cultural. Tais atribuições e títulos estabelecidos formavam o grupo de artistas, promovendo interesses materiais e simbólicos. Segundo Bourdieu:

[...] Dado que o título é em si mesmo uma instituição (como a língua) mais duradoura que as características intrínsecas do trabalho, a retribuição do título pode manter-se, apesar das transformações do trabalho e do seu valor relativo: não é o valor relativo do trabalho que determina o valor do nome, mas o valor institucionalizado do título que serve de instrumento o qual permite que se defenda e se mantenha o valor do trabalho. (BOURDIEU, 1989, p. 149)

Para Maria Pardos, a conquista desse prêmio estava fora de cogitação. Maria Pardos já contava com aproximadamente 47 anos quando começou a expor suas obras nas EGBA. Sendo assim, a artista não se enquadrava nas exigências para aquisição do Prêmio de Viagem. Seu objetivo máximo seria a conquista da medalha de ouro.

Era necessário empenho para atingir êxito na profissão, principalmente pelas mulheres, que sofriam com comentários preconceituosos, nada sutis. Gonçalves Alves declarou em 1913: “Há no *Salon* atual (e essa verdadeira praga não desaparecerá jamais) um cem número de trabalhos femininos, de origem suspeita, graças à sucessiva benevolência de alguns professores amáveis” (ALVES, 1913). Apesar dos preconceitos, Maria Pardos enfrentou esse meio e começou sua carreira artística nesse espaço das Belas Artes. Apresentamos a seguir suas participações nas EGBA de 1913 a 1918.

3.1 MARIA PARDOS NA XX EGBA (1913)

A artista levou três pinturas para a XX EGBA em 1913: *Estudo*, *Garoto* e *Pequena estudiosa*. Pouco se sabe a respeito destas obras; não possuímos a visualidade das mesmas, restando-nos explorar nos periódicos o contexto da exposição. Maria Pardos começou a expor seus trabalhos em um ano ímpar de premiações, no qual duas artistas mulheres conquistaram Prêmio de Viagem. Se observarmos esse ano isoladamente, teremos uma visão errônea sobre a valorização das mulheres no período. Apenas três mulheres foram premiadas, tornando-se pensionistas entre 1892 a 1930. Em 1900, Julietta de França (Belém, Pará, 1870-1951), a primeira pensionista, era escultora. No ano de 1913, o prêmio foi conquistado por Dinorah Carolina Azevedo (Rio de Janeiro, 1888-1973), gravurista. Já em 1924, foi a vez da pintora Margarida Lopes de Almeida. Em 1913 outra artista recebeu o Prêmios de Viagem, Angelina

Agostini (Rio de Janeiro, 1888-1973), na modalidade do Salão com duração de dois anos. É importante notar que Angelina Agostini competiu com candidatos como: Miguel Caplonch, Guttmann Bicho e Baptista Bordon.

Figura 177 – Os candidatos ao Prêmio de Viagem do Salon de 1913



Fonte: Fotografia que acompanhou o texto sobre o prêmio de viagem do Salão. G. DE O. Artes: o prêmio de viagem no salão desse ano. In: *Correio da Manhã*, ano XIII, n. 5.333. Rio de Janeiro, sábado, 06 set.1913, p. 5, BN.

Ainda em 1913, o *Jornal do Commercio* reservou um espaço considerável para explicar sobre os trabalhos e a participação de artistas mulheres naquele salão. É possível ter um vislumbre da participação das pintoras nesse certame, e a hierarquia traçada entre as próprias mulheres, entre as artistas e as amadoras. Consideradas como artistas, citadas em destaque, estavam Georgina de Albuquerque e Angelina Agostini. Maria Pardos estava entre as estreantes, haja vista ter sido sua primeira participação nas EGBA. Percebemos o tom cuidadoso do articulista expondo as impressões das obras produzidas pelas mulheres. Porém, para dar legitimidade ao trabalho delas, mesmo que tenha considerado como artistas, citou nominalmente seus professores e as relações familiares que as conduziram até ali. Segue:

[...] Falemos agora de uma das notas mais simpáticas da exposição, a da contribuição que algumas senhoras, artistas e amadoras trouxeram ao êxito do nosso "Salão".

Pelo nome que já conquistou no nosso mundo artístico, cabe de justiça a primeira menção a Sra. Georgina de Albuquerque, que expõe uma boa e fina cabeça de mulher em perfil.

A Sra. D. Angelina Agostini justifica brilhantemente a sua ascendência artística. O seu aparecimento nas nossas exposições foi uma revelação: é uma moça de grande talento e incontestável vocação. Os seus trabalhos, embora ainda desiguais, indicam que ela tem sabido aproveitar-se das boas lições e da boa escola do seu eminente mestre, o professor Henrique Bernardelli.

O seu quadro que mais chama a atenção, é o de n. 10, intitulado *As compras*, um grande cesto no primeiro plano, do qual acabam de ser despejados em profusão

couves, laranjas, pimentões vermelhos, uvas, bananas, etc. Em plano secundário, uma figura de mulher arruivada, com avental.

O quadro é bem iluminado e a pintura da *Natureza Morta* é feita com solidez, frescura e harmonia, e faz lembrar um pouco os antigos pintores flamengos. É pena que não tivesse tirado melhor partido do bom e interessante modelo que teve para pintar a figura.

Os outros seus quadros, todos de figura, são igualmente pintados com o mesmo cuidado e *savoir-faire*.

Agradou-nos sobremodo o pequeno retrato de criança – *Magú* – feito com muita finura e felicidade de expressão.

A jovem artista já é hoje, não há desconhecê-lo, uma bela realidade, cujo desenvolvimento futuro há de ser acompanhado com interesse.

Acreditamos que o próprio seu ilustre mestre, gostaria de ver o lindo talento da discípula desabrochar completamente em um meio menos estreito é mais estimulante e educador do que o nosso.

Henrique Bernardelli tem ainda duas discípulas que expõem obras que merecem menção.

A Sra. D. Francisca Azevedo Leão tem dois bons retratos, revelando boas qualidades de desenho, podendo-se, talvez notar que tivesse tratado o pastel (em que são pintados) como se fosse pintura a óleo.

A Sra. Sylvia Meyer também tem três trabalhos, que mostram a boa escola em que está sendo educada.

João Baptista também se acha representado por algumas discípulas, que lhe seguem as boas lições com aproveitamento.

São elas as Sras. DD. Julieta Bicalho e Iracema Orosco Freire.

São também expositoras as Sras. D. Adelaide Lopes de Souza Gonçalves, com interessantes trabalhos de figura: Viscondessa de Sistello, D. Fedora do Rego Monteiro, Dona Carlota Laboriau, D. Sarah Padovani, **Dona Maria Pardos**, D. Angelina de Figueiredo, D. América de Souza e D. Adélia Marques Saldanha.⁵⁶

É interessante observar a divulgação dos prêmios do *Salon* pelo jornal *A noite*, dando grande destaque para o prêmio, de viagem à Europa, conquistado por Angelina Agostini. *Vaidade* é a pintura que conquistou o prêmio desejado pelos artistas. Uma cena do cotidiano de uma mulher, em frente ao espelho, que reflete sua imagem, duplicando a protagonista da cena, com conotação narcisista, contemplando o próprio ser. Mostra a jovem senhora sentada de costas para o expectador, com a alça esquerda da combinação caída sobre o braço. Na cabeça, um penteado com um laço em tafetá vermelho. No primeiro plano, no canto inferior esquerdo, evidencia o espartilho e, talvez, o vestido abaixo. Não é possível saber se está se vestindo ou se despindo.

⁵⁶ JORNAL DO COMMERCIO, 09 de setembro de 1913.

Figura 178 – Pintura de Angelina Agostini: Vaidade



Fonte: AGOSTINI, Angelin. **Vaidade**. 1913. 1 original de arte, óleo sobre tela, 73,5 x 78,5 cm. Transferência da ENBA para o MNBA em 1937.

Porém, o que mais nos interessa é evidenciar que tal cena de gênero logrou o maior prêmio do salão daquele ano destinado a uma mulher artista, o tão almejado Prêmio de Viagem. Ela havia sido premiada nos anos anteriores: em 1911 (menção honrosa), em 1912 (pequena medalha de prata) e em 1913 (prêmio de viagem à Europa)⁵⁷. Interessante perceber a ordem e a ascensão rápida das suas premiações, passando da pequena medalha de prata para o Prêmio de Viagem⁵⁸.

Voltemos ao nosso foco de estudo, Maria Pardos. Também premiada naquele ano com menção honrosa, em sua primeira participação do certame. Sua presença e seu trabalho foram observados e avaliados. Apresentamos, assim, as primeiras impressões de sua pintura.

Bueno Amador⁵⁹ analisou os trabalhos em escala de graus, justificando seu modo de fazê-lo devido ao pouco espaço e para apressar seus comentários a respeito dos trabalhos apresentados. Conferiu “Grau 5” para Maria Pardos, o que, segundo a escala do próprio Bueno, correspondia a uma nota sofrível.

⁵⁷ Informações biográficas extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22316/angelina-agostini>. Acesso em: dez. 2019.

⁵⁸ Para mais diálogo com a tela *Vaidade*, ver: OLIVEIRA, 2020.

⁵⁹ JORNAL DO BRASIL, 16 de setembro de 1913, p. 6.

Em tom mais positivo, no jornal *A época*, houve um breve comentário sobre uma pintura, que Viriato Marcondes descreveu: “Da Senhora Maria Pardos, o que mais nos agradou foi o seu ‘*Garoto*’, que está bem modelado e tem expressão” (MARCONDES, 1913, p. 2). Uma descrição mais generosa da pintura nos ajudaria na verificação da hipótese levantada sobre *Garoto* ser a pintura que hoje conhecemos como *Jornaleiro* [11], porém o único comentário localizado sobre a pintura nada mais revela. De igual forma, Escragnolle Doria, em suas impressões do Salão, observou mérito na Pequena Estudiosa de Maria Pardos, obra que não localizamos, comentando: “Ao *Ar Livre*, da Sra. Gondolo Labouriau, é uma interessante prova de engenho, digno de aperfeiçoamento pelo estudo e o mesmo se pode dizer da *Pequena Estudiosa*, da Sra. Maria Pardos” (DORIA, 1913, p. 2). Por fim, houve várias alusões nos periódicos à “menção honrosa de 1º grau” conferida a Maria Pardos pelo júri de pintura daquele ano⁶⁰.

3.2 MARIA PARDOS NA XXI EGBA (1914)

Em 1914, Maria Pardos enviou cinco obras para a XXI EGBA: *Sem pão* [12], *Jardineiro* [17], *Capataz* [10], *Espanhola* e *Aniversário*. Das cinco pinturas expostas, três fazem parte do acervo do MMP: *Sem pão* [12], *Jardineiro* [17] e *Capataz* [10]. Sobre as outras duas obras, *Espanhola* e *Aniversário*, não podemos afirmar categoricamente que estão no Museu, sendo, talvez, as obras *Pilar* [04] e *Sem título* [38], respectivamente; porém, estas opções não passam de hipótese levantadas, uma vez que nos faltam fontes para comprovação.

Localizamos, nos periódicos, um comentário da sua participação na exposição: “a Sra. D. Maria Pardos, que assina um quadro – *Sem pão*, é um feito com emoção e verdade de traço”⁶¹. O articulista citou o nome da artista em destaque entre a representação feminina na XXI EGBA, juntamente com Angelina Agostini, Iracema Orosco Freire, Carmem Freire, Regina Braga, Sylvia Meyer e Angelina Costa. Refere-se a essas mulheres como “grupo pujante da última geração artística com o traço interessante de ser bastante sensível, pelo número e pelo valor”⁶².

⁶⁰ O “Salon” e os prêmios: O Conselho Superior homologa os prêmios conferidos pelo júri. A NOITE. Rio de Janeiro, Ano III, nº 676, 13 de set. de 1913, p. 2. Imagem disponível em: <http://goo.gl/PduHpa>. Acesso em: 05 de jun. 2012. XX Exposição de Belas-Artes – Os prêmios conferidos. O PAIZ. Rio de Janeiro, 14 set. 1913, p. 2. Imagem disponível em: <http://goo.gl/A0SyhJ>. Acesso em: 05 jun. 2012. Belas-Artes. JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 15 set. 1913. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/ 3530.

⁶¹ O PAIZ, 02 de agosto de 1914.

⁶² *Idem*.

Na ata da sessão do CSBA⁶³, da ENBA, há o relatório onde consta a descrição do prêmio, medalha de bronze, conquistada pela “D. Maria Pardos, pelo nº 175 – *Sem pão*”. O mesmo prêmio receberam os artistas Regina Veiga e Sr. Ângelo Cantu.

Anteriormente, estudamos esta pintura, *Sem pão* [12], traçando paralelos com obras do substrato cultural voltadas para as representações da temática do infortúnio, das relações com os extremos da sociedade: o velho e a criança. Também pudemos observar a ligação direta com a obra do *Sin pan y sin trabajo* do artista argentino Ernesto de la Cárcova (Argentina, Buenos Aires, 1866-1927) (FASOLATO, 2013).

3.3 MARIA PARDOS NA XXII EGBA (1915)

Em 1915 Maria Pardos participou do *Salon* pela terceira vez. A artista enviou quatro pinturas para a XXII EGBA: *Esquecimento* [20], *Chiquinho* [27], *Luizinha* [50] e *Jardim abandonado* [40]. Das quatro obras expostas, três estão no MMP; somente *Luizinha* [50] está na coleção particular de Sônia Mara Iocken Garcia como fruto de dádiva da artista para seus familiares⁶⁴.

Um seminu feminino e um nu masculino inseridos em cenas de gênero, um retrato e uma paisagem. O que poderíamos dizer do conjunto levado a XXII EGBA? Os artistas pensavam em composições que revelassem suas habilidades técnicas, sendo preciso mostrar a capacidade de compor variados gêneros da pintura, sobretudo o nu. Percebemos, por meio das notas publicadas pela imprensa, que o conjunto se destacou, sobretudo a obra *Esquecimento* [50]. Entre os comentários das pinturas, da XXII EGBA, que chamaram a atenção, publicou o *Jornal do Commercio* em suas “*Notas de Arte*” sobre o seminu feminino da artista: “Um quadro de figura de mulher deitada em um sofá, um busto bem pintado, com um braço em escorço muito bem feito, da Sra. Maria Pardos”⁶⁵. Justamente fazem menção às qualidades técnicas, ao busto e ao escorço do braço bem pintados.

A *Revista da Semana*, aos 07 dias de agosto, publicou fotos do evento em que aparece o conjunto das quatro pinturas expostas por Maria Pardos. Apesar da baixa qualidade da imagem, é possível visualizar duas delas na parede do Salon: *Luizinha* [50] e *Esquecimento*

⁶³ BRASIL, MDJVI – Ata do Conselho Superior de Belas-Artes, em 27 de agosto 1914.

⁶⁴ Sônia Mara Iocken relatou, em entrevista, que Maria Pardos escreveu um certificado de posse, uma espécie de comprovação de doação dos quadros para o sobrinho Alfredo Garcia. Sônia declarou também que Maria Pardos se preocupava de que, no futuro, pudesse comprovar a posse da pintura. Além de *Luizinha* [50], outra obra da artista está sob a guarda da família: *Sem título* [51]. Ironicamente, a carta não foi localizada, restando apenas o relato oral.

⁶⁵ JORNAL DO COMMERCIO, 1º de agosto de 1915, p. 6.

[20]. A legenda abaixo da imagem da Revista, reproduzida a seguir, conta com a seguinte descrição: “Algumas das obras expostas. O primeiro quadro à esquerda, embaixo, o ‘Esquecimento’, de D. Maria Pardos, discípula de Rodolpho Amoedo”.

Figura 179 – Reprodução fotográfica da Revista da Semana



Fonte: REVISTA DA SEMANA, 1915. Detalhe. Ao lado, detalhe das obras “Luizinha” e “Esquecimento”, de Maria Pardos.⁶⁶

Aos 11 dias do mês de agosto, apesar de não ter apresentado comentários sobre as obras de Maria Pardos, no contexto da XXII EGBA, a *Revista Selecta* publicou algumas imagens do evento. Foram quatro fotos do circuito expositivo, possibilitando-nos adentrar naquele espaço, tendo passado mais de um século. O texto descritivo aponta para a organização do espaço.

A instalação é a melhor possível, recebendo louvores de todos os visitantes. As diversas seções estão arrumadas com muito gosto e apresentam um elegante conjunto. À moda de Paris, há tapetes orientais que põem uma graça misteriosa em tudo.

São numerosos os expositores, mestres e discípulos.

Na seção de pintura, além de Baptista da Costa, o grande mestre da nossa paisagem, podemos citar os nomes de Rodolpho Chambelland, Leopoldo Gottuzo, Carlos Oswaldo, Georgina de Albuquerque, Sylvia Meyer, Fedora do Rego Monteiro, Eugênio Latour, o consagrado Aurélio de Figueiredo. Concorrem ao prêmio de viagem: Gutmann Bicho, artista nervoso; Baptista Bourdon e Pedro Bruno. Na argentina seção de escultura, saem Correia Lima e o Chalo. Na gravura de Medalhas, Adalberto de Matto. Na arquitetura, Francisco dos Santos.⁶⁷

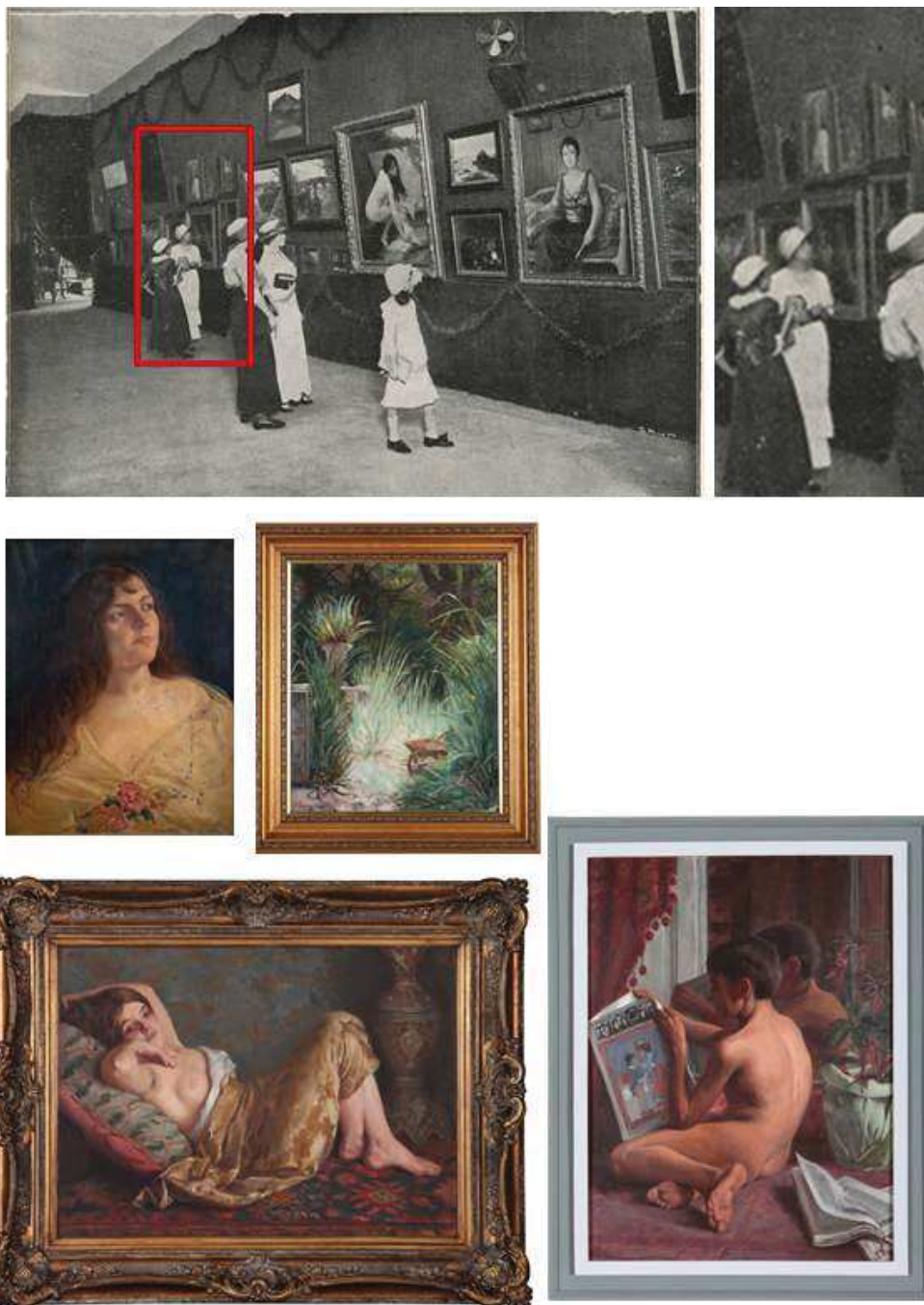
Por meio das imagens publicadas sobre o evento, na revista supracitada, pudemos retomar a visualidade das pinturas de Maria Pardos no contexto da XXII EGBA.

⁶⁶ A XXII Exposição Geral de Belas Artes. In: REVISTA DA SEMANA, 07 de agosto de 1915, p. 27- 28.

⁶⁷ REVISTA SELECTA, 11 de agosto de 1915.

Reproduzimos, a seguir, uma das fotografias publicadas. Destacamos a localização das obras da artista em vermelho e abaixo apresentamos fotografias recentes do conjunto das pinturas:

Figura 180 – Fotografia da *Revista Selecta* com detalhes e fotografias das obras expostas



Fonte: REVISTA SELECTA, .11 ago. 1915. Obras: *Luizinha* [50], *Jardim abandonado* [40], *Esquecimento* [20], *Chiquinho* [27].

No dia 14 de agosto de 1915, o semanário ilustrado *Era Nova* publicou um breve comentário sobre a exposição e, a respeito das obras da artista, explanou o articulista:

A Sra. Maria Pardos expõe quatro trabalhos, entre os quais *Luizinha*, figura feminina, deitada, de fatura um tanto acanhada, dura na carne a descoberto, mas com excelentes acessórios de estofa e panejamento. (LUSO, 1915, p. 18)

Nota-se a confusão em relação ao título das obras, talvez por se perceber a similaridade entre a modelo do retrato *Luizinha* [50] e a modelo para o quadro *Esquecimento* [20], afinal, se trata da mesma mulher. A nota também criticou a fatura, principalmente os problemas com a carnação, mas termina elogiando o trabalho técnico com os acessórios e com o panejamento.

Seguindo a sequência cronológica dos comentários feitos nos periódicos, a *Revista da Semana*, aos 21 dias de agosto, apresentou vários apontamentos a respeito da XXII EGBA e publicou a reprodução fotográfica de obras de outros artistas, contribuindo para a visualização de obras levadas àquele certame. Segue o texto na íntegra:

A 22ª EXPOSIÇÃO DE BELAS ARTES
SALON DE 1915

O JURY nomeado para julgar do mérito dos trabalhos expostos no *Salon* de 1915 conferiu a medalha de honra ao Professor Baptista da Costa. Não podia deixar de ser. O exímio paisagista, a quem falta apenas uma dose mais sensível de idealismo transfigurador para tornar-se um pintor admirável da natureza, expõe no Palácio de Belas Artes oito telas, a maior das quais *Manhã* (Alto da Serra – Petrópolis) constitui o supremo atrativo do certame pela maestria naturalista da execução e pelos efeitos surpreendentes da atmosfera, de perspectiva e de cambiantes luminosos. O Pequeno quadro *Entre Margaridas*, onde o motivo aparece animado pela intervenção das figuras, destaca-se por isso mesmo dos outros temas restritamente inspirados na interpretação da paisagem, e leva-nos a desejar que um tão magistral interprete da natureza, que tão admiravelmente consegue transportar para as suas telas a vegetação brasileira e as tonalidades metálicas do nosso céu coruscante, povoe as suas paisagens ou lhes comunique um sentido subjetivo, que lhes dê enfim, uma alma, como fizeram os grandes mestres europeus.

Ao pintor Sr. João Baptista Bordon, discípulo do Sr. Baptista da Costa, conferiu o júri o prêmio de viagem por motivos certamente de atilada ponderação, mas que nos escapam pois partilharmos da opinião dos que lhe opõem com vantagem a obra apresentada pelo Sr. Pedro Bruno, artista que já o ano passado obtivera a Pequena Medalha de prata.

Certo é que o premiado acumulou no decurso da sua aprendizagem maior número de menções, correspondentes a revelações de mérito que não podem bem ajuizar-se nas suas duas paisagens, onde, aliás se nota a influencia benéfica do mestre sem abolição de uma já visível autonomia de interpretação.

Um exame minucioso da obra exposta, mesmo subtraindo dela o que, por ingenuidade de fatura, não se presta a referência, demandaria espaço de que não dispõe a *Revista da Semana*.

Sem de modo algum pretendermos condenar a obra de que nestas linhas rápidas não podemos ocupar-nos, destacaremos entre os trabalhos expostos as águas fortes de Carlos Oswald, entre as quais assinalamos pela espiritualidade e pelo requintado estilo a que tem no catálogo o n. 251 e por título *Tocando Debussy*, os ensaios, cheios de talento e de bom gosto, do jovem Leopoldo Gottuzo, e o *Estudo de nu*, de D. Regina Veiga, que nos revelou na discípula de Amoedo um espírito emancipado de preconceitos, amando na arte a verdade e que, sabendo já desenhar com raro vigor e exatidão anatômica, será uma artista de invulgares aptidões quando sua retina saiba melhor refletir e distinguir a gradação sutil das tonalidades.

É de justiça mencionar com especial louvor a quantidade (e em algumas a qualidade) das expositoras no *salon* deste ano. Nada menos de treze senhoras, em um total modesto de pouco mais de cinquenta expositores, concorreram com obras originais ao certame de belas artes.

Este numeroso grupo de senhoras que a arte se dedicam, é digna dos maiores louvores, não só pela obra em si por elas realizada e em que há uma grande soma de sensibilidade, mas por abrirem um belo campo, o mais belo por certo, a atividade feminina. A sua obra tão interessante é tocada de um tão suave idealismo, mereceria um artigo extenso, onde se examinassem os trabalhos de D. Georgina de Albuquerque, de D. Iracema Orosco Freire, de D. Maria Pardos, de D. Sylvia Meyer e da escultora D. Nicolina Vaz Pinto de Couto.

Isto não é, porém, um artigo, nem um estudo, mas simples apontamentos para acompanhar algumas reproduções fotográficas de obras expostas.⁶⁸

Percebe-se que notavam a dedicação das mulheres na profissão, o que significava a abertura de um novo campo de trabalho de atuação feminina. É interessante notar que o articulista observa e comenta sobre as obras das mulheres usando os mesmos termos empregados ao justificar a Medalha de Honra conquistada pelo professor Baptista da Costa: sensibilidade e idealismo. Conclui dizendo que o destacado trabalho delas “merecia um artigo extenso, onde se examinassem os trabalhos das artistas”. Citou nominalmente cinco das 13 artistas que participaram daquele certame, e Maria Pardos estava entre elas. Porém, o artigo extenso sobre os trabalhos da artista não chegou a termo. O exame mais amplo localizado em periódicos sobre o trabalho de Maria Pardos exposto na XXII EGBA foi divulgado em dois parágrafos escritos por Marcondes, no jornal *A Época*, no qual o autor ressalta as figuras humanas representadas pela artista:

D. Maria Pardos expõe diversos quadros bem interessantes, especialmente *Esquecimento*, que reputamos o primeiro nu do *Salon*. A figura está desenhada com muita arte, pintada com muito vigor e admiravelmente modelada. De uma tonalidade muito justa e feliz, dá-nos a impressão de um trabalho de alto valor artístico.

Chiquinho é igualmente um quadro apreciável, evidenciando as mesmas qualidades de desenho e firmeza do *Esquecimento*. *Luizinha*, tem uma bela cabeça, de uma frescura de colorido muito agradável, mas não deixa bem compreensível a forma do ombro direito, que nos parece defeituoso. (MARCONDES, 1915, p. 1)

É um artigo longo, com várias percepções da XXII EGBA. Além dos dois parágrafos apresentados sobre as obras da artista, é interessante perceber a reprodução fotográfica de duas pinturas daquele salão: *Esquecimento*, de Maria Pardos, e *Paisagem do Binchen* (Petrópolis), de Baptista da Costa, evidenciando a recepção positiva da pintura premiada da artista.

⁶⁸ A 22ª Exposição Geral de Belas Artes – Salon de 1915. In: REVISTA DA SEMANA, 21 de agosto de 1915, p. 21- 22.

Figura 181 – Reprodução fotográfica da obra *Esquecimento*, de d. Maria Pardos



ESQUECIMENTO, de d. Maria Pardos

Fonte: MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. In: *A Época*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1093, domingo, 22 de agosto de 1915. p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=MARIA%20PARDOS>.

Dentre as quatro pinturas apresentadas nas EGBA de 1915, *Esquecimento* [20] chamou a atenção da crítica, recebendo elogios e observações de problemas técnicos. A obra também mereceu reprodução fotográfica no jornal *A Época*. Maria Pardos obteve o maior prêmio da sua carreira por este trabalho: a pequena medalha de prata. Neste sentido, evidencia-se a importância desta pintura para a trajetória da artista enquanto pintora.

3.4 MARIA PARDOS NA XXIII EGBA (1916)

Em 1916, Maria Pardos expôs sete obras na XXIII EGBA: *Conciliadora* [13], *Serenidade* [15], *Pensativa* [52], *Saloia* [06], *Convalescente*, *Poesia predileta* e *Flores*. Deste

conjunto, hoje temos visibilidade de apenas quatro das sete obras. *Convalescente*, *Poesia Predileta* e *Flores* são, possivelmente, títulos de pinturas, mas não possuímos fontes suficientes para confirmarmos nossas hipóteses.

Para entendermos o contexto da exposição de 1916, precisamos considerar que constituiu um certame comemorativo do centenário do ensino artístico brasileiro. Devido ao seu caráter festivo, houve grande procura para exposição das obras e, ao que parece, não houve critério de seleção das obras pela qualidade, senão pela quantidade numérica, o que trouxe prejuízos à montagem e à apreciação dos trabalhos. E. do M., no período, classificou a disposição das obras como “[...] péssima arrumação da XXIII Exposição Geral de Belas Artes [...]” (E. do M., 1916). Acrescentou especificamente sobre o problema enfrentado por Maria Pardos e o prejuízo desta exposição em sua trajetória enquanto pintora:

Expondo em 1915 e obtendo a pequena medalha de prata e vendo que, em 1916, seus quadros foram colocados de forma a nem mesmo poderem ser apreciados pelos visitantes do ‘Salão’, tornava-se necessário, e urgia à Sra. Maria Pardos exibi-los. (E. do M., 1916)

A artista assim o fez, levando suas obras para a Galeria Jorge juntamente com outra pintora: Regina Veiga.

Localizamos duas publicações que forneceram fotografias do *Salon* de 1916, a *Revista da Semana* e a *Revista Selecta*.⁶⁹ Em ambas notamos como a galeria estava organizada, sendo possível visualizar parte da pintura *Conciliadora* [13]. Apresentamos a reprodução fotográfica da *Revista Selecta* por oferecer uma melhor nitidez e ainda sendo mais apropriada para apresentar a visibilidade deste salão abarrotado de obras. Destacamos em vermelho o detalhe em que aparece a obra ao fundo, a imagem ampliada e, por fim, a fotografia recente da pintura *Conciliadora* [13].

⁶⁹ REVISTA DA SEMANA, 26 de agosto de 1916, p. 19.

Figura 182 – O centenário das Bellas Artes no Brasil



Fonte: REVISTA SELECTA, ano X. 44 – 4 de novembro de 1916. À direita, detalhe ampliado da página onde localizamos a obra *Conciliadora*. É possível visualizar a parte superior da obra e ainda identificar as duas mulheres representadas. No canto inferior direito a reprodução fotográfica da pintura para comparação. PARDOS, Maria. *Conciliadora* [13]. 1916. 1 original de arte, óleo sobre tela, 105 x 151 cm, Coleção do MMP. Nº de tomo: 82.21.210.

Localizamos apenas uma breve anotação sobre uma pintura da artista, das sete levadas, no contexto da XXIII EGBA: *Pensativa* [52]. O comentário feito por Rodolpho Machado foi geral e discreto. Segue o trecho para entender o contexto:

As telas de mérito, feitas a óleo, pastel, aquarela e sanguínea, em todo caso, emprestam ao Salão uma beleza comunicativa, deliciosa, animadora.

Lá estão magníficos trabalhos como: 60 -61 -62 -63 (Baptista da Costa); 39 (Antônio Rocco); 130 -131 (José Marques Campão); 159 (Gaspar Coelho de Magalhães); 161 (Gustavo Dall'Ara); 173 -174 (Edgard Parreiras); 180 (Levino Fanzeres); 232 -237 -241 -243 (Henrique Vio); 271 (Maria Pardos); 277 (Miguel Capplonch); 292 -293 -295 -297 -300 (Carlos Oswald); 332 (Helios Seelinger); 339 (Silvia Meyer); 106 -107 -108 -109 -110 -111 -112 (Guttman Bicho); 353 (Adelaide Lopes Gonçalves); 363 (Henrique Campos Cavalleiro); 377 (Fedora do Rego Monteiro); 381 -385 (H. Pingdomenech Colom); 206 (Georgina de Albuquerque); -113 (Marques Júnior). (MACHADO, 1916, p. 1-2)

A tela “de mérito” de Maria Pardos, para usar o termo empregado por Rodolfo Machado, é a de número 271. Buscando a referência primária, o catálogo da XXIII EGBA,

concluímos que se trata da pintura *Pensativa* [52]. Maria Pardos não recebeu prêmio nessa exposição.

3.5 MARIA PARDOS NA XXIV EGBA (1917)

Dalila [30] e *Estudo de nu* [22] foram as pinturas expostas pela artista na XXIV EGBA no ano de 1917. A quantidade reduzida de obras levadas ao Salão pode sugerir desânimo. Mas a quantidade, neste caso, não conta, haja vista se tratar de dois nus. Obras de grandes dimensões, quase do tamanho natural, ambas com 1,30 m de altura: uma cena bíblica e uma academia. A narrativa do primeiro quadro possibilita mostrar sua capacidade de compor uma cena, com elementos importantes para a representação proposta: o nu, a indumentária, a tesoura e Sansão vencido ao fundo. O segundo, um nu completo e frontal, provavelmente com a intenção de afirmar sua capacidade de pintar uma academia.

Os aspectos do *Salon* de 1917 apresentados pela *Revista Selecta* proporcionou-nos a visualidade das paredes em que as duas pinturas de Maria Pardos foram expostas, *Dalila* [30] e *Estudo de Nu* [22]. Foi exatamente esta cena que todos os críticos e público em geral presenciaram. A seguir a reprodução da imagem.

Figura 183 – Reprodução fotográfica das pinturas de Maria Pardos no Salão de 1917



Fonte: O Salon de 1917. In: **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano III, n. 33, domingo, 18 ago. 1917. Hemeroteca do MMP.

Segundo Saldanha (2010, p. 137), encontrar nu na produção de uma artista mulher desse período era um sinal de sua ambição na profissão. Trabalharemos com a hipótese do julgamento comparativo de sua produção com a de Regina Veiga, outra promissora aluna de Amoedo, feito pela crítica e por articulistas anônimos. O fato deu-se em 1916⁷⁰; trata-se da Exposição “Pardos e Veiga” na Galeria Jorge e justifica sua dedicação voltada para a exposição do trabalho com o nu na XXIV EGBA em 1917. Ao fazerem uma exposição em dupla, estavam sujeitas a comparação, comentários e críticas. As observações sobre a Exposição pelo articulista da *Gazeta de Notícias* contribui para nosso argumento, pois evidencia a comparação entre o trabalho das pintoras.

⁷⁰ Em 1916 ocorreu a celebração do centenário do ensino artístico no Brasil. A comemoração levou o júri a permitir grande aceite de trabalhos para a exposição. O fato contribuiu para que os artistas, insatisfeitos com a disposição de seus trabalhos no salão, buscassem outro meio para expor suas obras. Dessa forma, Regina Veiga e Maria Pardos se uniram para realizar a exposição na Galeria Jorge.

Na Galeria Jorge [...]. O que fere sobremodo a atenção do visitante, é que, tendo ambas feito seu curso de pintura sob as vistas do mesmo mestre, apresentam temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível. É o melhor elogio que se poderá fazer à maleabilidade artística, de Rodolpho Amoedo, capaz de bem encaminhar tendências de arte diversa, sem lhes perturbar a feição de característica. A Sra. **Regina Veiga** reflete, nos quadros que expõe, um realismo vigoroso, forte, arrojado, bem amoldado na tendência da escola moderna, **sem obediência a preconceitos sociais e morais. Seus trabalhos são quase todos estudos do ‘Nu’.** Na inspiração da Sra. **Maria Pardos**, transparece uma **tendência idealista, mais doce e mais suave.**⁷¹

A palavra “fere” intensifica a comparação entre os trabalhos das artistas, sobre os “temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível” ressalta a habilidade do mestre, Rodolpho Amoedo, na condução de aparente diversidade. A crítica ainda observa a quantidade de nus na obra de Regina Veiga já Maria Pardos é de “tendência idealista, mais doce e mais suave.”

Flexa Ribeiro fez suas impressões sobre a exposição dez dias após a inauguração, e suas palavras validam a hipótese levantada. Descreve o processo de adequação do nu pelo artista e, depois do texto introdutório, discorre diretamente sobre as artistas. Ribeiro continua falando sobre Regina Veiga:

O “nu” está lançado com vigor, largueza e segurança de desenho; há, talvez, espessura no modelado, o que empresta tanto quanto de solidez aos relevos da “academia”. – É interessante a pastoral, onde a expressão de Daphnis é de uma ingenuidade toda instintiva, e os contornos se fundem na harmonia geral. É tudo de muito agrado. – Há um estudo de cabeça – retrato de expressão, - e um pequeno “nu”, além da Odalisca⁷², dos desenhos a preto e branco, em que a pintora acentua as suas reais qualidades de artista que se sente a sua originalidade de firmar definitivamente. A senhora Regina Veiga é uma inteligência muito viva; e o seu temperamento é decisivo em amar as coisas através da cor. Sua alma sente que toda a natureza é luz. (RIBEIRO, 1916, p. 3, grifos nossos)








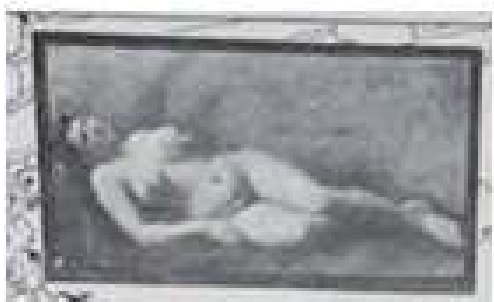
Para discorrer sobre Maria Pardos, reservou o último parágrafo apresentando sua crítica, mas comparando o trabalho das duas. Flexa Ribeiro ressaltou o domínio do nu em Regina Veiga e descreve todos os problemas de Maria Pardos. Evidencia a dependência de Maria Pardos e seus problemas técnicos de perspectiva, composição e aplicação de cor.

Nem todas as qualidades pedagógicas são facilmente transmissíveis e assimiláveis. Das duas alunas de R. Amoedo, a senhora Maria Pardos é a que mais se apoia no professor. Ainda se ressentem, em parte, das lições recebidas, certas de suas telas[...] As ‘pochades’, não me parecem de grande felicidade: uma há mesmo em que a coloração é dura, os tons não se fundem, e a superfície plana se me apresentou postiça: além disso, a figura não tem perspectiva aérea. (Idem)

⁷¹ GAZETA DE NOTÍCIAS, 14 de outubro de 1916, p. 5, grifos nossos

Sem acesso à ilustração no catálogo, usamos as fotografias do evento e a da *Revista da Semana* para montarmos um quadro estabelecendo uma comparação visual entre as obras das artistas, corroborando com as notas analisadas.

Quadro 10 – Comparação entre as produções de nus levadas a Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge em 1916

	Maria Pardos	Regina Veiga
1		
2		
3		
4		

Fontes: 1) PARDOS, Maria. **Esquecimento** [21]. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 76,5 x 105 cm. MMP. Juiz de Fora, MG. / VEIGA, Regina. **Odalisca**. [entre 1906 e 1916]. Sem dados técnicos. Localização desconhecida.

2) PARDOS, Maria. **Chiquinho** [27]. 1915. 1 original de arte, óleo sobre tela, 92,2 x 70,5 cm. MMP. Juiz de Fora, MG. / VEIGA, Regina. **Daphnis e Chloé**. [entre 1906 e 1916]. Sem dados técnicos. Localização desconhecida.

3) PARDOS, Maria. **Pensativo** [28]. [ca. 1915]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 66 x 57,5 cm, MMP. Juiz de Fora, MG. / VEIGA, Regina. **Academia – estudo de nu**. [entre 1906 e 1916]. Sem dados técnicos. Localização desconhecida.

4) PARDOS, Maria. **Jardineiro** [49]. [ca.1916]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 55 x 41 cm, Coleção particular Marcelo Ferreira Lage. Rio de Janeiro, RJ. / VEIGA, Regina. **Academia – nu feminino**. [entre 1906 e 1916]. Sem dados técnicos. Localização desconhecida.

Observação: As imagens das pinturas de Regina Veiga foram extraídas da seguinte fonte: REVISTA DA SEMANA. **Mulheres Artistas**. Ano XVII, n. 39, sábado, 04 nov.1916, p. 12. Hemeroteca do MMP.

O primeiro paralelo estabelecido acontece entre as obras *Esquecimento*, de Pardos, e *Odalisca*, de Veiga, dialogam por se tratarem de representações orientalizadas. O segundo entre *Chiquinho* e *Daphnis e Chloé*, representações de adolescentes, composições tematizadas. Nestas duas primeiras encontramos certo equilíbrio entre as representações. Nas duas comparações seguintes, nota-se o tratamento “retraído” de Pardos e a “maturidade” de Veiga. Nos paralelos finais, podemos ver dois seminus masculinos de Maria Pardos e duas academias femininas de Regina Veiga.

Todos os indícios levam a crer que Maria Pardos, motivada pelas críticas de Flexa Ribeiro, decide investir em pinturas de nu intencionando mudança da opinião da crítica sobre sua produção, sobretudo com o seu trabalho com nu. Logo, o gênero de pintura a que se dedica na XXIV EGBA de 1917 é o nu, com suas duas pinturas: *Dalila* [30] e *Estudo de nu* [22].

A pintura *Dalila* [30]⁷³ apresenta a mulher traidora da história bíblica de Juízes 16. A narrativa escolhida pela artista é de uma *Femme Fatale*. O olhar da mulher para fora da cena, na parte mais iluminada da obra, numa pintura com 130 x 76 cm de dimensão, perto do tamanho natural, é um convite a uma aproximação física do espectador. Seu corpo está seduzindo, porém o seu olhar é desafiador, afinal sua mão esquerda segura uma ferramenta de corte, a tesoura. Somente com um olhar mais atento é possível visualizar Sansão ao fundo, no segundo plano do lado direito da tela, deitado de costas, representado da cabeça até a cintura, nu à sombra da mulher, dormindo, fraco e vencido. Colocado na penumbra, somente depois de uma aproximação, com a entrada do olhar mais profundo na obra, é possível visualizá-lo. Ele é a prova de sua sagacidade. A tesoura, para além do elemento necessário para situar a personagem, assim como tecidos e adornos, aparece como ferramenta de perversidade.

A sua outra pintura, *Estudo de nu* [22], trata-se de uma academia, assim como o título sugere, a representação do nu independente de narrativa. A modelo ocupa o espaço central na

⁷³ PARDOS, Maria. **Dalila**, óleo sobre tela, 130 x 76 cm, 1917. Imagem disponível em: VALE, 1995.

tela, e a parte mais iluminada é o tronco e o rosto. A pose apresentada é comum para este tipo de exercício, com a modelo sentada com o olhar para o horizonte. Mas, apesar de seu título ser “estudo”, é, ainda assim, uma pintura completa.

Maria Pardos investiu nessas duas representações objetivando receber um prêmio. Encontramos, em sua produção pictórica, *pochades* das duas obras, evidenciando sua busca por investimento nas composições e busca por destaque. Interessante é ainda perceber que em toda produção pictórica da artista há pequenas *pochades* apenas para estas obras, *Dalila* [30] e *Estudo de nu* [22]. É importante observar seu trabalho insistente na figura feminina. Dos dois pequenos estudos para *Dalila* [30], Sansão aparece apenas em um, de forma esquemática, em segundo plano, na penumbra. Evidencia-se a intenção da artista em apresentar um nu com a temática da narrativa bíblica como pano de fundo e ainda esta mulher devastadora e perigosa: a *femme fatale*⁷⁴.

⁷⁴ *Femme Fatale* é a mulher que manipula seus amantes aos sabores de seus interesses, envolve-os num perigoso jogo de sedução em que as regras são estabelecidas por ela.

Figura 184 – Esboço de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Dalila** (esboço). s/d. 1 original de arte, óleo sobre tela, 48 X 31 cm. MMP, Juiz de Fora, MG.

Figura 185 – Esboço de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Dalila** (esboço). s/d. 1 original de arte, óleo sobre tela, 51,5 X 34,5 cm. MMP, Juiz de Fora, MG.

Chama nossa atenção a forma final da abertura⁷⁵ da cortina, favorecendo a entrada de luz, deixando o ambiente misterioso e sombrio e ao mesmo tempo tomando partido para o trabalho técnico com luz e sombra. A cortina simula uma tenda, um ambiente egípcio. Em uma das *pochades* isso ainda não está definido, assim como a posição do coadjuvante, mas na outra *pochade* já é possível perceber o estudo mais perto do resultado da pintura em maiores dimensões.

⁷⁵ O Professor Martinho Alves da Costa Júnior me apresentou a leitura desta abertura como sendo o simulacro da forma da abertura da vulva, na perspectiva do trabalho da artista com a *femme fatale*.

O traçado principal desse relato bíblico é o confronto entre a astúcia feminina e a força viril masculina. O nome *Dalila* [30] é de origem hebraica e significa: doce, dócil, delicada, frágil, lânguida, oscilante⁷⁶, sendo aquela que enganou e traiu Sansão, o Juiz de Israel, Nazireu. Em Juízes 16:5, lê-se: “Os líderes dos filisteus foram dizer-lhe: ‘Veja se consegue induzi-lo a mostrar para você o segredo da sua grande força e como poderemos dominá-lo, para que amarremos e o subjuguemos’.”. Para tanto, cada um deles ofereceram-lhe um suborno. Costa Jr. aponta para a

[...] relação na História da Cultura, entre a figura feminina e o dinheiro [...]. O modo como este elemento se mostra é extremamente amplo e implacável. Se por vezes a mulher implacavelmente suga e corrói a figura masculina, em outras, a complexa relação do prazer da fria moeda na carne quente se sobressai. (COSTA-JUNIOR, 2014, p. 202)

A Dalila de Maria Pardos não carrega o adjetivo “doce” como o do significado do nome propõe. Ao escolher esta personagem para sua composição, talvez a pintora quisesse apresentar algo oposto ao adjetivo “doce” atribuído pela crítica ao seu próprio temperamento enquanto artista, retomando a citação do articulista da *Gazeta de notícia* que divulgou: “Na inspiração da Sra. **Maria Pardos**, transparece uma **tendência idealista, mais doce e mais suave**”⁷⁷.

Chamou-nos a atenção outra crítica sobre a pintura *Dalila* [30] de Maria Pardos, advinda do Frei Sinzig, que analisou “A arte Cristã no Salão de 1917”:

É agradavelmente surpreendido o visitante do Salão Nacional de 1917, vendo que a arte cristã achou nele um lugar de destaque.

Compreendendo-se, como de fato deve ser, por arte cristã toda aquela que respeita os princípios da Igreja Católica, mormente os da moral, deve-se até dizer que quase todas as obras do Salão de arte cristã, sendo raras as que não correspondem aqueles princípios.

Há ainda, entretanto, um bom número de trabalhos que acentuam o caráter cristão, por terem por assunto uma ideia ou um fato religioso.

Não incluímos neste número a tela *Dalila*, de Maria Pardos, um nu pouco discreto, embora o assunto seja tirado da Bíblia: a traição de Sansão por sua mulher. É pena que Maria Pardos, com o talento que gostosamente lhe reconhecemos, não dispense a exposição de nus em lugar acessível a todos, inclusive crianças, o que aliás se refere a mais algumas artistas. (SINZIG, 1917)

É relevante olhar atentamente para a análise do Frei Sinzig. Ele não era apenas um religioso; era artista, musicista, escritor e jornalista, atuou dando suas impressões sobre a arte brasileira em vários jornais. Frei Pedro Sinzig era um jornalista nato. Em abril de 1902,

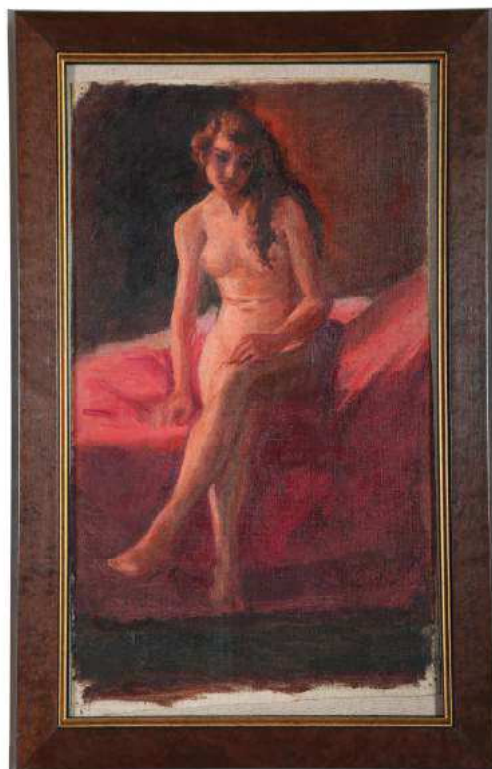
⁷⁶ Dicionário de nomes próprios. Disponível em: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/dalila/>. Acesso em: 31 ago. 2018. Grifos nossos.

⁷⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS, 14 de outubro de 1916, p. 5.

fundou o *Cruzeiro do Sul*, em Lages, SC, que contrastava em ideias e comentários com os outros dois órgãos locais, sendo um porta-voz da política, e outro da maçonaria. Mais tarde, em Petrópolis, fundou o “Centro da Boa Imprensa” (1910), dando nova orientação à revista *Vozes de Petrópolis*, que ele redigiu por 12 anos (1908-1920). No artigo citado acima, o autor citou 21 obras com tema “Cristão” que foram levadas à exposição de 1917. Somente *Dalila* não deveria estar na lista segundo Pedro Sinzig. Ele lamenta que o nu trabalhado por Maria Pardos não esteja acessível a todos. Sinzig viu, no contexto da exposição, a pintura *Dalila* como uma *femme fatale*.

Apresentamos a seguir as possíveis *pochades* para a outra pintura, *Estudo de nu* [22], em que, apesar de não haver registros de data de execução e ainda não visualizarmos a mesma pose da pintura final, percebe-se diálogo direto com a obra. Ao que parece, fez parte do estudo, sendo variações de pose da modelo. Observamos também semelhança do fundo em tecidos avermelhados também usados para a obra apresentada na XXIV EGBA.

Figura 186 – Pintura de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem título** [23]. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 52 x 31 cm. Coleção do MMP, Juiz de Fora, MG. Nº de tombo: 82.21.415.

Figura 187 – Pintura de Maria Pardos



Fonte: PARDOS, Maria. **Sem título** [24]. [ca. 1917]. 1 original de arte, óleo sobre tela, 34,5 x 51,5 cm. Coleção do MMP, Juiz de Fora, MG. N° de tomo: 82.21.439.

Continuamos com a análise das contribuições das críticas do período para compreender a recepção de seus dois nus no Salão de 1917. Monteiro Lobato (LOBATO, 1917) escreveu na *Revista do Brasil*: “A Sra. A. Prados [sic] [Maria Pardos] afouta-se a dois nuzões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e outro nu de fogo, capplonchico”. O autor, conhecido por ser polêmico, ressaltou o tom esverdeado da obra, quando a definiu: “uma *Dalila* cor de panarício” (*Idem*). Panarício é uma inflamação da pele adjacente à unha, seguida por infecção e formação de pus, de tom esverdeado, o que compromete negativamente o trabalho. Já em relação à outra pintura, *Estudo de nu* [22], Lobato a definiu como “nu de fogo, *capplonchico*”, comparando-o ao vermelho utilizado pelo pintor Miguel Capplonch, criticado anteriormente: “Já Capplonch surge com dois esboços feitos a lacre vermelho – a Guerra e o Trabalho” (*Ibidem*). As críticas apontam para problemas técnicos, como o colorido. Fazendo eco à crítica de Monteiro Lobato, o articulista do *Jornal do Commercio* observou problemas técnicos com a cor e escorço na tela *Estudo de nu* [22]:

A Sra. Maria Pardos é representada por duas telas – uma figura e um estudo de nu – o segundo cheio de reflexos vermelhos, revelando uma artista atacando dificuldades de técnica e enfrentando problemas de cor: o pequeno defeito que se nos afigura em uma das pernas não prejudica o efeito do quadro.⁷⁸

Já na opinião de Bueno Amador, o trabalho de Maria Pardos, naquela EGBA, apresentou certo desenvolvimento compositivo, para usar suas palavras: “dois trabalhos, dos quais o *Estudo de nu* se destaca com mais segurança da composição” (AMADOR, 1917). Não comentou sobre o colorido e observou o crescimento relativo à composição. É evidente o

⁷⁸ JORNAL DO COMMERCIO, 11 de setembro de 1917.

esforço profissional de Maria Pardos para a exposição de 1917; nota-se que estava disposta a se desenvolver na carreira como pintora. Percebemos sua tentativa de triunfo naquele universo artístico ao dialogar com a tradição determinada. Sua *Dalila* [30], além de nu, também carrega temática histórica, uma cena bíblica, seguramente trabalho de grande fôlego. Estava mesmo disposta em desconstruir sua imagem como recatada e discreta apresentando dois nus e nada mais.

Pintar nus para a XXIV EGBA compreendeu as estratégias de ascensão na carreira da pintora, porém o resultado não foi o esperado: as pinturas causaram crítica negativa e a não obtenção de prêmio. Sobre a premiação, é interessante verificar o relato da ata de 28 de agosto, de 1917, do Conselho Superior de Belas Artes (CSBA): “O Sr. Professor Rodolpho Amoedo propõe uma grande medalha de prata à D. Maria Pardos, o que discutido, não é aceito”. Com uma leitura mais atenta das atas, mais adiante, no mesmo documento, fica elucidado, quando “pede a palavra o Professor Amoedo para fazer a declaração de que, pedindo para ressalva, o esquecimento do júri que deixou de premiar a Sr.^a Maria Pardos, **não havia feito especificação do prêmio**, conforme constava na ata em discussão” (grifo nosso)⁷⁹. Explanando melhor, o professor notou o esquecimento do júri e tentou alertar a comissão, que se esqueceu de premiar Maria Pardos, sem especificar o prêmio, porém, quando lida a ata, faz ressalva de sua fala, corrigindo o mal-entendido. Rodolpho Amoedo não propôs uma grande medalha de prata à Maria Pardos como prêmio, só alertou que merecia ser premiada. Analisando a proposta desvinculada da ressalva, provoca a ideia de protecionismo de suas alunas.

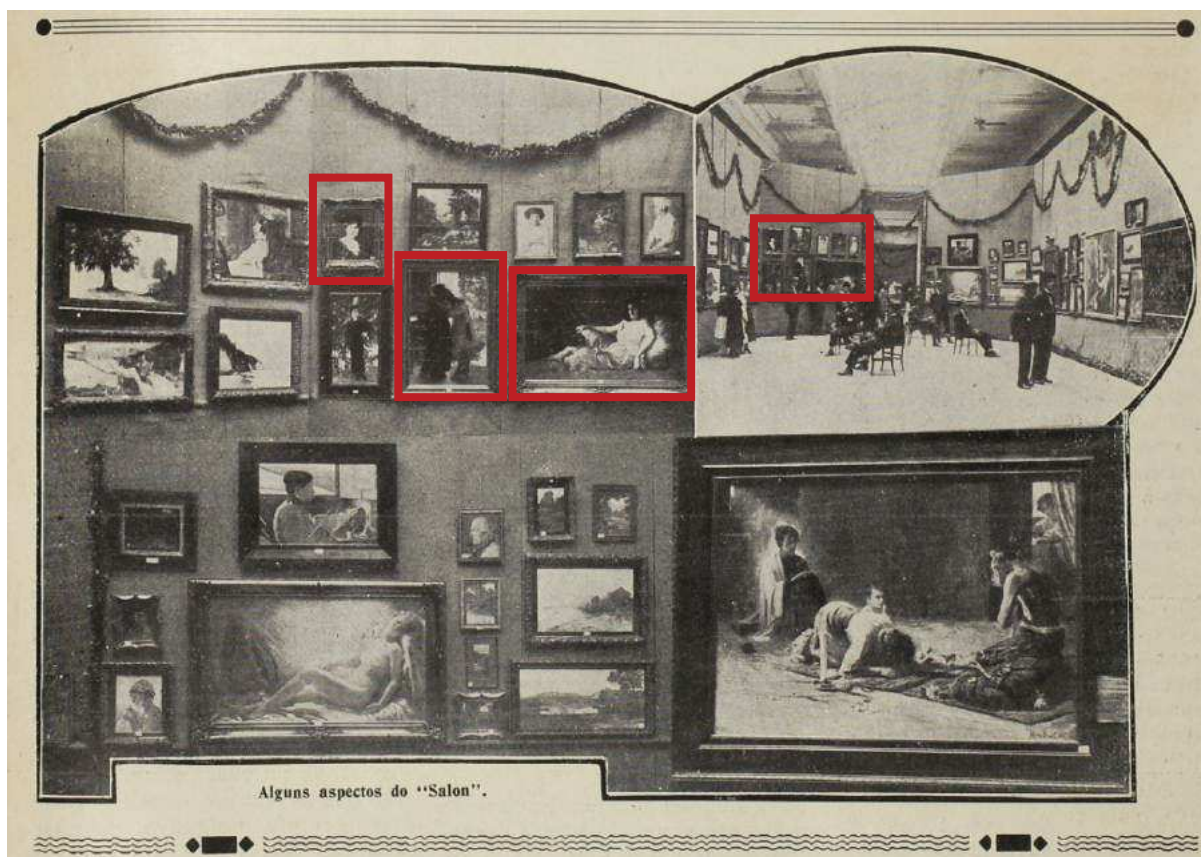
3.6 MARIA PARDOS NA XXV EGBA (1918)

Em 1918, Maria Pardos enviou três pinturas para a XXV EGBA: *Zuleika* [21], *Primeira Separação* [14] e *Autorretrato* [01]. As três obras expostas em 1918 fazem parte hoje do acervo do MMP. Notícias, imagens e crônicas publicadas em periódicos contribuíram para o conhecimento desta exposição. As fotografias publicadas pela *Revista Selecta* nos dão a visualidade do contexto das obras de Maria Pardos nas paredes do Salão de 1918; além das imagens, o texto ressalta a “três telas de grande efeito”⁸⁰.

⁷⁹ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 28 de agosto de 1917, p.7. (Acervo do Museu D. João VI). Regina Veiga recebeu a pequena medalha de prata pelo trabalho de n. 210 – Retrato.

⁸⁰ REVISTA SELECTA, 24 de agosto de 1918, p. 18 e 20.

Figura 188 – Alguns aspectos do Salon. XXV Exposição Geral de Belas Artes



Fonte: REVISTA SELECTA, Rio de Janeiro, ano IV, n. 34, sábado, 24 ago. 1918, p. 18 e 20. Hemeroteca do IHGB. Acesso em: 10 mar. 2019.

Para além da visualidade das obras da artista no certame, pela primeira vez em sua carreira encontramos fotografias de Maria Pardos entre os expositores nas memoráveis fotos de inauguração do Salão. A *Revista da Semana* e a *Careta* apresentaram fotos similares do momento e, em ambas, localizamos Maria Pardos.

Figura 189 – O Salão de 1918



Fonte: REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 28, sábado, 17 ago. 1918. p. 33. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=. Acesso em: 15 nov. 2018.

Figura 190 – Escola de Belas Artes – Inauguração do Salão de 1918 – Os expositores



Fonte: CARETA, Rio de Janeiro, ano XI, n. 530, sábado, 17 ago. 1918. p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&PagFis=20292>. Acesso: 22 mar. 2019.

Os periódicos daquele ano pareciam mesmo estar dispostos a divulgar as imagens das obras expostas. Foi possível perceber a pintura *Zuleika* [21] em algumas das publicações juntamente com outras obras. No número seguinte da fotografia da inauguração, a *Revista da Semana* publicou a reprodução fotográfica de várias obras: 1. *On ne passe pa*, a estátua de Modestino Kanto; e as seguintes pinturas: 2. *Ao Sol*, de Georgina de Albuquerque; 3. *Casa dos Mártires*, de Pedro Bruno; 4. *Beira da Praia*, de Edgar Parreiras; 5. *Zuleika*, de Maria Pardos (tanto o título da pintura quanto o nome da artista estavam equivocados: “Odalisca – Julieta Pardo”) e 6. *Retrato*, de Dakir Parreiras.

Figura 191 – Reprodução de página da Revista da Semana e pintura de Maria Pardos: *Zuleika*



Fontes: O Salão de 1918. In: **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, sábado, 24 ago. 1918 p. 27. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq= Acesso: 15 nov. 2018. / PARDOS, Maria. **Zuleika**. 1918. 1 original de arte, óleo sobre tela, 101 x 155 cm. Coleção MMP.

Ao divulgar suas breves impressões do Salão, J. M. começa contextualizando a respeito da situação da arte no país e se demora refletindo sobre a falta de investimento dizendo: “se os artistas nacionais se reconhecessem mais amparados, animar-se-iam certamente, os esforços mais amplos e completos, e dar-nos-iam tudo quanto logicamente

podemos esperar deles!” O articulista não se demora em seus comentários sobre as obras, relatando que “depois de ter percorrido aquelas salas, onde tão claramente se oferecia a arte já definitiva – se assim podemos dizer – de uns; o esforço leal e brilhante de outros e as eloquentes promessas dos novos”. Continua com um extenso parágrafo dizendo que muitas obras mereciam “atenção demorada do visitante”. J. M. listou 22 trabalhos pela ordem do catálogo e entre elas observou a pintura *Primeira Separação* [14], de Maria Pardos, notando o “ambiente traduzido com intensa segurança nos valores” para usar a descrição do autor. Suas impressões não são descritivas, porém é possível notar um elogio ao trabalho.⁸¹

O *Jornal do Commercio* comentou sobre a presença dos três trabalhos da artista, sobre o *Autorretrato* houve elogio, já sobre a obra *Primeira Separação* o articulista apontou sua habilidade de apresentar boas composições, mas também as dificuldades técnicas relativa ao tratamento da cor:

A Sra. Maria Pardos, que é uma expositora constante do nosso *Salon*, tem três trabalhos que a honram. O autorretrato, bom de fatura e de contorno mostra que ela sabe aproveitar das lições do seu mestre Rodolpho Amoedo. É um dos bons retratos da exposição.

O quadro “Primeira separação” – com sentimento apropriado, ganharia talvez de efeito[?], se fosse pintado em uma gama menos sombria.⁸²

Marquês de Dênis também percebeu valor na pintura *Primeira Separação* [14] de Maria Pardos, ao citá-la entre os quadros que lhe chamou a atenção:

Depois, a seção de pintura. Entre um sem número de monstregos – por que a flagrante confusão de valores? – as paisagens de Baptista da Costa, esse, realmente, um poderoso mestre; o interessante ‘Jardim Florido’, de Georgina de Albuquerque; um ‘retrato’, de Chambelland; ‘Última ceia’, do gracioso Carlos Oswaldo, que seria, se o quisesse, o fixador das elegâncias e cacoetes mundanos deste momento ‘encantador’: a majestosa ‘Velha mangueira’ de Servi; ‘Liz’, de Bracet; os excelentes ‘Porto de Santo André’ e ‘Plazuela del Socorro’, de Gottuzo; a ‘Agonia da tarde’ pastel de Fanzeres; as bravas ‘Caravellas’ de Helios; ‘Por que me abandonas?’ de Rocco; ‘No atelier’ de Thimóteo; ‘Primeira separação’ de Maria Pardos... (MARQUÊS de Denis, 1918, p. 28-29)

A mesma *Revista da Semana* também apresentou a Exposição de 1918 pelo viés de Raul Pederneiras, em seu “Salão Cômico” e entre as obras elencadas pelo olhar do artista, esteve a pintura *Zuleika* [21], chamando-a de “A CONTORCIONISTA”.

⁸¹ J.M.. Belas Artes: Ligeiras Impressões do *Salon*. Artes e Artistas. In: O PAIZ. Ano XXXIV, nº. 12.367. Rio de Janeiro, terça-feira, 20 ago. 1918, p. 15.

⁸² Notas de Arte. XXV Exposição Geral de Belas Artes. In: JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 21 ago. 1918. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

Figura 192 – A Exposição de 1918: o salão cômico



Fonte: PEDERNEIRAS, Raul. A Exposição de 1918: o salão cômico. In: **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29. 24 ago. 1918, p. 17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq= Acesso em: 15 nov. 2018.

Voltemos nossa atenção para a representação de *Zuleika* [21]. Apesar da crítica negativa a respeito da falta de domínio do escorço, teve uma temática escolhida para seduzir o júri. Maraliz Christo aponta para esta busca como:

[...] uma questão pouco estudada, que vai além das dificuldades encontradas pelas mulheres para se formarem e exporem trabalhos em igualdade de condições. Refiro-me as relações entre os artistas e as Exposições Gerais de Belas Artes, as estratégias para seduzir jurados e públicos, principalmente, no que tange as escolhas temáticas. O que pintam homens e mulheres? Que imagem da sociedade brasileira construíram? (CHRISTO, 2002, p. 181-189)

Não pretendemos apresentar respostas deste engendramento de forma ampla, apesar de observar que o estudo desse caso específico poderia contribuir em torno da problemática apontada por Christo. A estratégia de escolha temática para esta pintura pode ser percebida ao observar a biblioteca pessoal da Maria Pardos. Em alguns de seus livros, encontramos gravuras de imagens ligadas a tradições e costumes egípcios, que provavelmente podem ter sido referências visuais para esta composição. Apresentamos a seguir duas gravuras em que

percebemos diálogo com a pintura: a primeira na pose e no olhar e a segunda concernente à presença do leque na mão da modelo e suas pernas cruzadas mesmo que de forma oposta.

Figura 193 – Le Chanteuse Favorite du Sultan e detalhe da pintura Zuleika



Fontes: Le Chanteuse Favorite du Sultan. In: *L'Égypte* (Alexandre et Le Caire) Georg Elvers, 1880. / Detalhe da pintura *Zuleika*.

Figura 194 – Detalhe da obra Zuleika e obra Sultane



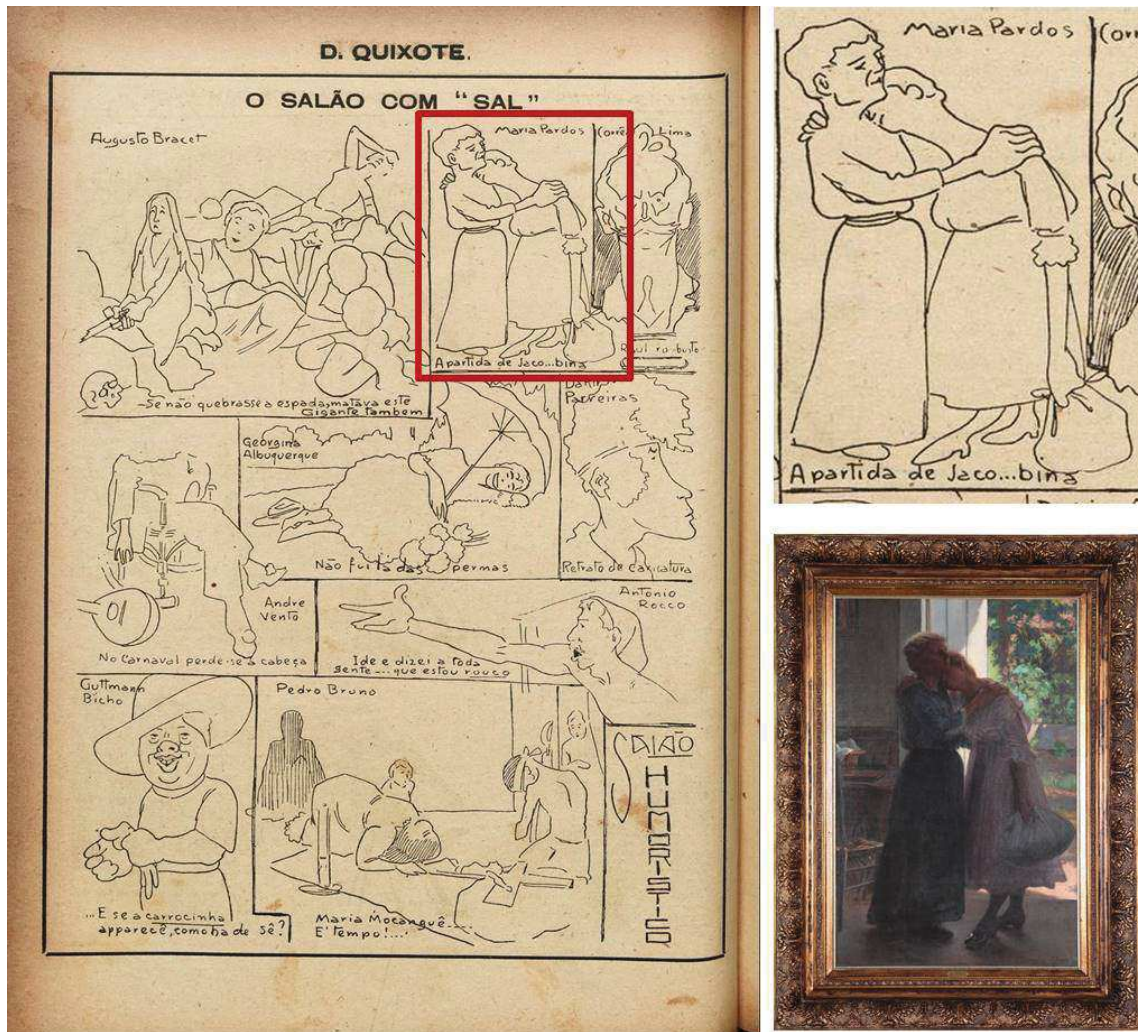
Fontes: Detalhe da obra *Zuleika*. / *Sultane*. In: *L'Égypte* (Alexandre et Le Caire) Georg Elvers, 1880.

Bueno Amador, depois de citar alguns pintores, fez algumas observações a respeito do conjunto levado pela artista e revela sua percepção voltada para o crescimento técnico, embora ressaltasse a falta de beleza da modelo escolhida para *Zuleika* [21]. “D. Maria Pardos

apresenta-se com trabalhos de mais fôlego este ano. O *Autorretrato*, bem lançado, a *Primeira separação*, de bons efeitos de luz em contrastes, e *Zuleika*, onde o modelo não favoreceu a composição, mas que denota muita técnica adquirida com proficiência” (AMADOR, 1918).

O “Salão com Sal” de Calixto Cordeiro trata-se de uma página da *Revista Dom Quixote* destinada a caricaturas do *Salon*. Entre várias obras caricaturadas, encontramos *Primeira Separação* [14].

Figura 195 – Reprodução de página da Revista Dom Quixote



Fonte: CORDEIRO, Calixto. Salão Humorístico. In: *Revista Dom Quixote*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 68, quarta-feira, 28 ago. 1918, p. 12. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/506539> Acesso em: 10 abr. 2019.

Maria Pardos não conquistou o prêmio almejado na competição do Salão de 1918. Recebeu o prêmio em dinheiro de 500\$000 (quinhentos mil réis), juntamente com Georgina de Albuquerque. O valor em prêmio era conferido para incentivo de jovens artistas na profissão. Ao ler as atas do CSBA, percebemos certa tensão e discordância entre os membros a respeito da distribuição de prêmios. A Ata do Conselho, datada de 30 de agosto de 1918, relata: “Trava-se longa discussão em que cada professor procura expor a sua maneira de ver a respeito da interpretação do espírito que presidiu a criação desses prêmios em dinheiro e não se chegando a acordo” (*Idem*, p. 13). Houve desacordos entre os professores em que cada um deu seu parecer. Não aconteceram mudanças, decidiram manter as decisões do júri. Ao que parece, o prêmio não estava adequado para Maria Pardos e Georgina de Albuquerque.

Anos mais tarde, Georgina de Albuquerque relata o acontecimento, de forma que temos o vislumbre do que realmente esperavam naquele ano e a reação de cada uma. Segue o relato de Georgina em sua experiência na XXV EGBA:

Há pouco, mesmo, o senhor me falou de um quadro meu de que disse gostar muito, e que, geralmente, agradou. É aquela menina repousando sob a sombrinha encarnada... Pois sabe o que aconteceu a esse quadro?

Pintei-o pensando pleitear uma medalha, um prêmio qualquer, de estímulo no “salon”. Mandei-o à exposição. O quadro agradou, todos me disseram isto, inclusive membros do júri, mas não obteve a medalha. Apenas, como ficha de consolação, deram-me 500\$, mandando o júri igual quantia para outra pintora, muito talentosa, que concorrera à mesma recompensa que eu.

A minha colega, mais sonhadora e impressionável, talvez, sofreu um golpe tão rude que abandonou o pincel, não quis mais se dedicar à arte, deixou a profissão onde começara tão bem. Eu não. Melhor formada para essas decepções, guardei os 500\$ e continuei a trabalhar, com perseverança e destemor. (COSTA, 1927, p. 88)

Georgina não citou Maria Pardos pelo nome, entretanto estava falando dela, já que somente as duas artistas receberam o prêmio de 500\$000 naquele ano. Georgina reconhecia em Maria Pardos talento na profissão em que havia começado muito bem. Ambas pleiteavam uma medalha, “a mesma recompensa” (*Idem*), mas levaram o prêmio em dinheiro, segundo as palavras de Georgina, como “ficha de consolação” (*Ibidem*). A artista prossegue sobre sua experiência:

No ano seguinte, mandei aquele quadro, que o Senhor há pouco viu, uma cena de campo, mulher e marido assistindo às gracinhas do filho, brincando sobre a mesa. Não é um quadro mau, mas não agradou como o outro, nem aos visitantes, nem aos membros do júri.

- Pois sabe o que aconteceu?

- **Deram-me a cobiçada medalha.** Vinguei-me, porém. Fiz uma exposição, aqui em casa, reuni os dois quadros, convidei todos os membros do júri e mais pessoas que, no momento, haviam tido opinião sobre o caso, e eles, a uma voz, confessaram que a Menina da sombrinha era muito mais interessante, merecia a recompensa que tinha sido conferida ao outro quadro. (*Ibidem*, grifo nosso)

Em 1919, Georgina foi premiada com uma pequena medalha de ouro (SIMIONI, 2008). Essa era a medalha cobiçada pelas duas artistas. A postura de Georgina manteve-se assertiva, continuou sua carreira de artista. Maria Pardos reagiu de forma adversa, contrária ao consolo que esperava atingir do júri. A artista doou o prêmio e tornou o ato público através de periódicos (*Gazeta de Notícias; A Noite*). Talvez possamos compreender essa atitude como forma de protesto pelo não reconhecimento do seu esforço.

A artista patricia D. Maria Pardos, uma das expositoras do nosso “Salon” deste ano, acaba de ser premiada com a quantia de **500\$**. **Por comunicação daquela mesma artista**, estamos informando que o prêmio que lhe foi conferido anteontem pelo júri da XXV Exposição Geral de Belas-Artes **vai reverter-se, na sua totalidade, a favor dos pobres da Irmã Paula.**⁸³

A artista não expôs mais nos *Salons*. Doou o prêmio para os pobres. O “abandono do pincel” configurou no abandono da profissão. É importante lembrar que, entre 1918 a 1921, provavelmente tenha voltado sua atenção para os preparativos para a inauguração da Galeria Maria Amália, no MMP, de modo que suas pinturas permearam toda a galeria.

⁸³ A NOITE, 05 de setembro de 1918. Grifo nosso.

4 MARIA PARDOS NA GALERIA JORGE E EM OUTROS ESPAÇOS EXPOSITIVOS

Maria Pardos expôs sua produção pictórica em outros espaços expositivos. A confirmação de suas participações para além das EGBA se deu através da investigação em periódicos. O resultado dessa busca aponta para a expectativa da pintora pelo desenvolvimento de sua carreira artística.

Segundo Simioni, “artistas consagrados nos círculos sociais gozavam dos privilégios oriundos daquela esfera de atuação”. Entre os privilégios, estava a possibilidade de receber encomendas públicas, mas o que nos interessa é que as EGBA acabavam por orientar “os gostos e interesses dos compradores particulares” (SIMIONI, 2008, p. 120). Observe como a *Gazeta de Notícias* se referiu à artista, em ocasião de sua exposição na Galeria Jorge: “tem apresentado já várias vezes no *Salon*, de nossa Escola, onde obteve vários prêmios”⁸⁴. Nota-se a importância da comunicação de que a pintora era conhecida e premiada nos salões, informação considerável para os colecionadores. Entendemos, assim, que o interesse de Maria Pardos esteve voltado para o comércio de suas obras. A necessidade de um artista em ver suas obras circulando e figurarem em coleções pode ter servido de estímulo para a exposição na Galeria Jorge, o mercado que abastecia os colecionadores interessados em obras de arte.

Sabemos, até o presente momento, que expôs em dois outros espaços: no Centro Artístico Juventas e na Galeria Jorge. Sobre sua atuação no primeiro espaço, temos poucas informações, mas, ao que parece, participou mais de uma vez e com poucos trabalhos. Sobre o segundo espaço, encontramos mais informações⁸⁵ e no qual expôs um número maior de obras.

O Centro artístico Juventas foi fundado em 10 de agosto de 1910 no Rio de Janeiro pelo artista Anibal de Mattos, sendo este seu primeiro presidente. Consistia em um grupo de artistas jovens e pobres com intenção de participar das EGBA. Estiveram também na presidência Angelina Agostini, Antônio Pitanga, Armando Magalhães Corrêa, Fedora do Rego Monteiro e Marques Júnior. Em seus primeiros anos de existência, organizou salões anuais, utilizando vários lugares, já que não possuíam sede própria.

O anúncio de inscrições para a V Exposição do Centro Artístico Juventas, em 1915, em periódicos, nos dá pistas de que Maria Pardos participava sempre deste certame. No próprio convite aos jovens artistas, como forma de chamar a atenção dos interessados,

⁸⁴ GAZETA DE NOTÍCIAS, 15 de outubro de 1916, p. 5.

⁸⁵ Foram localizadas várias notas em revistas e jornais da época como: *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *A Noite*, *Correio da Manhã*, *Revista da Semana*, *O Malho* e *Careta*..

anunciavam-se os expositores já inscritos. Contavam com os “conhecidos artistas, Pedro Bruno, Raul Bevilacqua, Sylvia Meyer, Marques Junior, Dakir Parreiras, **Maria Pardos** [...]”⁸⁶, entre outros. Em 1916, sobre a VI Exposição, uma nota na *Gazeta de Notícias* comenta: “A Sra. Maria Pardos expôs a sua tela, *Cabeça de Espanhola*, que foi muito elogiada, também”⁸⁷.

A inauguração da VI Exposição do Centro Artístico Juventas se deu uma semana antes da exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge. A artista esteve presente; seu nome consta na lista divulgada dia 5 de outubro de 1916 do jornal *A Noite* (06 de outubro de 1916). Foram expostos 296 trabalhos nas mais diversas técnicas: pintura, gravura, escultura, caricatura, arte aplicada e água-forte. “A Sra. **Maria Pardos** expôs a sua tela, *Cabeça de Espanhola*, que foi muito elogiada, também.”⁸⁸ Vale citar o comentário do artigo do periódico *A Rua*, do mesmo período, por dois motivos: primeiramente por ressaltar o trabalho de Maria Pardos juntamente com outra artista, Angelina de Figueiredo; em segundo lugar, pelo comentário, ainda que superficial, sobre as duas pinturas da artista levadas à VI Exposição Juventas.

Do elemento feminino que concorre ao *certamen*, são as Sras. Angelina de Figueiredo e **Maria Pardos** as que fazem melhor figura.

A primeira ali está admiravelmente representada com o seu *Sous-bois*, que é um trabalho diante do qual ninguém pode regatear elogios, embora por muito parcimonioso que seja no elogiar. É um interior de floresta feito com bastante verdade e com muita largueza; forte como técnica e bem justo como ambiência. Tudo aquilo tem *ar*, destacando bem aqueles troncos, as frondes das arvores e a laçaria das filipendulas e bromélias que se penduram da ramaria espessa.

Devemos confessar que não é comum encontrar-se, firmando por mão feminina, um trabalho de paisagem feito com tanto vigor como esse da Sra. Angelina Figueiredo.

A Sra. Maria Pardos também nos agradou bastante com dois estudos de figura, principalmente o de mulher, que, aliás, não consta no catálogo, mas nos pareceu um tipo de espanhola. O outro é uma figura de homem. São ambos bem desenhados e muito próprios como cor e como expressão. (CARDOSO, 1916, p. 4)

A Galeria Jorge funcionava à Rua do Rosário, 131, sobrado, na cidade do Rio de Janeiro, desde 1908. Participar de uma exposição neste espaço, para um artista, denotava grande prestígio. Uma obra, ao passar pela Galeria Jorge, e “pelo rigoroso escrúpulo de Jorge de Souza Freitas”, tornava-se consagrada, colocada em destaque. Era um espaço diferenciado onde grandes nomes incidiram. Cremona (1922, p. 39) cita de Maria Pardos como expositora na Galeria Jorge, entre outros artistas:

Entre as Exposições que organizou na sua Galeria, contam-se as de Luiz Sanches de La Pena, Antonio Carneiro, Nanlik, [?] S. M. Franciscoviteli, Alfredo Andersen, A.

⁸⁶ A ÉPOCA, 03 de maio de 1915, grifo nosso.

⁸⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS, 06 de outubro de 1916, p. 5.

⁸⁸ SOCIAIS – CENTRO ARTÍSTICO JUVENTAS, 1916.

Ribas Plats, Antonio Alice, Eugenio Fornellas, [?] Antonio Fernandez, Georgina Albuquerque, Regina Veiga e **Maria Pardos**, Carlos Oswald, Dakir [?] Parreiras, Luiz Christophe, Hélios Scelinger, Lucilio de Albuquerque e Pedro Bruno, a grande exposição de Arte Francesa, a de desenhos á pena, etc, etc. (CREMONA, 1922, p. 39)

Tarasantchi (TARASANTCHI, 2008, p. 56) explica sobre a legitimidade do espaço como ambiente para discutir, comentar e aprender sobre arte. Sua importância se sustentava por ser o “único local onde o colecionador podia abastecer-se de obras de arte, tanto estrangeiras como nacionais, sem ter de esperar as individuais”.

Segundo Carlos Rubens, a Galeria Jorge “não era apenas uma casa onde o amador culto podia adquirir um quadro. Era mais. Era uma escola, um lugar onde mestres e discípulos, amadores e curiosos, todo o grande público, podiam ir ver as últimas novidades dos salões” (RUBENS *apud* MORAIS, 1995, p. 113). Seguem ainda comentários sobre a pessoa de Jorge Freitas como alguém de exímio gosto e visão estética burilados pela larga experiência efetiva em seu trabalho em galerias de artes.

Aos 13 de outubro de 1916, às 14 horas, aconteceu a inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge. A exposição compôs-se de 114 quadros entre óleos e desenhos, sendo 60 de Regina Veiga e 54 de Maria Pardos⁸⁹. Amplamente divulgada pela imprensa, a inauguração foi sucesso, contando com a mais fina flor da sociedade.

A exposição em dupla leva-nos a pensar sobre as características de ambas como pintoras e sobre as motivações para se unirem. A questão, porém, não é atual; no período já havia sido posta por José Antônio José no jornal *O Paiz* em 22 de outubro de 1916. Considerando o evento e observando a personalidade de cada artista, refletiu:

Tudo as diferencia. Temperamentos diversos, inteligências diversíssimas, grande disparidade de técnica. Mesmo, para que a diferença se torne logo evidente, a parede onde estão quadros da pintora Regina não tem quadros da Sra. Pardos, a parede da Sra. Maria não admite telas da Sra. Veiga. E no próprio catálogo estão separadas. Só um traço as liga: terem tido por guia o insigne Amoedo.⁹⁰

Eram duas mulheres, artistas e discípulas de Rodolfo Amoedo. Apesar do início de estudo em pintura envolver aulas com Rodolpho Amoedo, é perceptível pontos antagônicos ao comparar as trajetórias das artistas. Regina Veiga expôs muito nova no Brasil, em 1906, aos 16 anos, na XIII EGBA, quando recebeu menção honrosa de segundo grau. Em 1907 também recebeu menção honrosa, bem como participou da edição do ano seguinte, em 1908.

⁸⁹ O PAIZ, 11 de outubro de 1916; O PAIZ, 13 de outubro de 1916.

⁹⁰ O PAIZ, domingo, 22 de outubro de 1916.

Já Maria Pardos, em 1913, estava com 47 anos, sendo esta a sua primeira participação na EGBA. Nesse ano, Regina estava na Europa, período do nascimento de seu filho Ulysses.

Enquanto Regina descendia de uma família da aristocracia cafeeira, Maria era estrangeira, de origem espanhola, de Saragoça. O conhecimento de sua genealogia ainda não responde a algumas indagações quanto às motivações de sua vinda para o Brasil, atuando profissionalmente na dança e, posteriormente, na pintura. Fato é que manteve o relacionamento amoroso com Alfredo Ferreira Lage por 37 anos, possuía capital, não se casou oficialmente e não teve filhos. Apesar do comportamento díspar daquele esperado para a mulher do final do século XIX e início do XX, observamos seu interesse em vencer no universo artístico. Já Regina Veiga era casada com o médico Ulysses Viana, sendo ambos de famílias tradicionais. Ela possuía, pelo menos, um filho de três anos em 1916, quando participou da Exposição da Galeria Jorge.

Como eram alunas de curso livre, não temos acesso à lista de matrículas que confirmem se frequentaram concomitantemente as aulas com Rodolpho Amoedo durante a primeira década do século XX, o que provavelmente tenha acontecido. Quando Regina Veiga volta da Europa, por meio do contato em comum com o professor Rodolpho Amoedo, fica claro o contato mais próximo entre as duas artistas, pois organizaram a exposição em dupla. Maria Pardos já estava com aproximadamente 49 anos e Regina Veiga, com 26. Contudo, não é possível afirmar categoricamente que houve relação de amizade entre elas. Por exemplo, é no mínimo curioso constatar que, no Museu Mariano Procópio, que contou com a colaboração de Maria Pardos, não haja sequer uma obra de Regina Veiga.

Possuíam alguns pontos em comum: eram mulheres, artistas e discípulas de Rodolpho Amoedo. Haviam sido premiadas com medalha de bronze, em 1914, na XXI EGBA, e igualmente esquecidas na XXIII EGBA em 1916. Essas particularidades as colocavam em situação similar. Rodolpho Amoedo apoiou a decisão das alunas, e não só esteve presente na inauguração, como também elaborou a capa do catálogo com retratos das artistas.

O jornal *A Noite* do dia 09 de outubro, alguns dias que antecederam a inauguração, reproduziu retratos das artistas feitos por Rodolpho Amoedo⁹¹. O objetivo da nota estava em anunciar a exposição e evidenciar a satisfação do professor “em vê-las apresentando-se em público”. Ainda revela que “Para o catálogo da exposição de DD. Maria Pardos e Regina Veiga, Rodolpho Amoedo trabalhou uma artística capa, figurando nela os dois retratos” reproduzidos no jornal.

⁹¹ Esses desenhos fazem parte do acervo do MNBA.

Figura 196 – Página do Jornal A Noite e detalhe ampliado com a reprodução dos desenhos dos retratos das artistas de autoria de Rodolpho Amoedo



Fonte: A NOITE, 09 de outubro de 1916.

O croqui da capa, idealizada pelo prof. Rodolpho Amoedo, faz parte do acervo do MNBA, assim como os dois desenhos: o retrato de Maria Pardos e o da Regina Veiga, divulgados na imprensa.

Figura 197 – Estudo para a capa do catálogo “Exposição Regina Veiga e Maria Pardos”



Fonte: Estudo para a capa do catálogo “Exposição Regina Veiga e Maria Pardos”, c. 1916. Nanquim

sobre cartão, 48,3 x 36,2 cm. Doação 1941. Adelaide Amôedo. MNBA.

Um mês após a inauguração da exposição, na seção “Notas de Artes”, E. do M. deixa claro o que determinou Maria Pardos a expor seus trabalhos na Galeria Jorge. Devido à comemoração do centenário do ensino artístico brasileiro, a XXIII EGBA aceitou, sem muito critério, grande número de trabalhos, o que acarretou em prejuízos na montagem e na apreciação dos trabalhos (E. DO M., 1916) O articulista escreveu detalhadamente sobre a necessidade de a artista levar ao público sua produção através da Galeria Jorge:

A Sra. Maria Pardos, entretanto, devia de mostrar aos muitos admiradores de sua arte os quadros que a representaram naquele certame. Expondo em 1915 e obtendo a pequena medalha de prata e vendo que, em 1916, seus quadros foram colocados de forma a nem mesmo poderem ser apreciados pelos visitantes do “Salão”, tornava-se necessário, e urgia à Sra. Maria Pardos exibi-los. Assim se fez sua exposição com a Sra. Regina Veiga, que se mágoas não tem do júri da XXIII Exposição Geral de Belas Artes, como aquela sua colega de curso com Rodolpho Amoedo, foi tão só porque não quis se sujeitar a seus caprichos, vítima que fora do anterior. (E. DO M., 1916)

Podemos afirmar que os problemas da XXIII EGBA contribuíram para o empreendimento da Exposição na Galeria Jorge. Entretanto, este não é o único fator, haja vista ser o espaço frequentado por colecionadores.

A foto do MMP e publicações sobre o evento contribuem para a visualização de parte das obras: a *Revista da Semana*, a *Revista Selecta* e *O Malho*. A *Revista da Semana* publicou uma página com várias imagens da parede onde estiveram as obras de Maria Pardos, além de outra com as da Regina Veiga.

Figura 198 – Fotografia da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge em 13 de outubro de 1916.



Fonte: Acervo fotográfico do MMP.

Figura 199 – Reprodução de páginas da Revista da Semana



Fonte: REVISTA DA SEMANA, 04 nov. 1916 – Hemeroteca do MMP.

Na fotografia da exposição divulgada pelo *O Malho*, com diversas pessoas, e, ao fundo, a parede com trabalhos da artista, similar a da fotografia do MMP, há um ponto em comum com a fotografia do MMP: a pequena paisagem com uma placa embaixo com o nome da artista (Maria Pardos). Na foto da revista *O Malho*, a paisagem com a placa está do lado direito, e, na foto do MMP, está do lado esquerdo, abrindo a possibilidade de visualizarmos a parede quase que na sua totalidade.

Figura 200 – Parte da página da *Revista O Malho* que trouxe a reprodução de fotografia da Exposição na Galeria Jorge e close das artistas na parte superior



Fonte: O MALHO, 1916.

Ao todo, Maria Pardos expôs 54 quadros, entre óleos e desenhos⁹². Localizamos duas notas com críticas sobre as obras de Maria Pardos nesta exposição. A primeira não esteve favorável à pintura da artista. Foi a de José Antônio José no jornal *O Paiz*⁹³. O autor não a considera artista ao relatar suas percepções sobre seus trabalhos. Escreve que “é uma discípula esforçada, expondo os seus exercícios de composição”⁹⁴. Também escreve sobre a sua “preocupação de pintar direitinho”⁹⁵, o diminutivo dá uma ideia de esforço medíocre. Continua dizendo que o fato de pintar “direitinho” é “preocupação louvável e tão necessária e tão difícil”⁹⁶, mas, logo em seguida, escreve claramente que lhe falta criatividade. Reconhece, portanto, pelo apoio dado por Rodolpho Amoedo, que “O mestre nota-lhe os progressos” (*Idem*). Com esta última frase indica que está em desenvolvimento. Em relação à Regina Veiga, tem uma opinião mais favorável, escreve que já “começa a ser uma artista” (*Ibidem*).

A segunda crítica, que ocorre no jornal *A Noite*, é favorável à pintura de Maria Pardos e repleta de amabilidade. Contudo, são comentários superficiais, não contribuem na percepção da recepção de sua obra para a crítica. Escreve E. do M:

A Sra. Pardos expõe na Galeria Jorge 54 trabalhos, óleos e desenhos, salientando-se, entre estes, “Na antecâmara”, “Costurando” e “Mesa de Jantar”, fiéis e bem executados e entre aqueles, “Esquecimento”, “Desolada”, “Capadoccio”, “Chiquinho” e “Serenidade”. São quadros estes que denotam, à primeira vista mesmo, as qualidades da artista que os trabalhou. A figura, tratada com observação, respira um ambiente próprio, e ela é sempre simpática, lendo, costurando, estirada a mão a caridade pública, numa preocupação suave de esquecer o que lhe não disseram ou mostraram, talvez... São boas e limpas as tintas da Sra. Pardos e, certo, outros valores com elas tirará a inteligente discípula do artista da “A Partida de Jacob”, quando mais fundo puder penetrar sua arte, qualquer motivos picturais. (E. do M., 1916)

Outros dois comentários em jornais, ambos de 14 de outubro (*Gazeta de Notícias* e *O Paiz*), chamaram a atenção ao comparar as pinturas de Maria Pardos com as de Regina Veiga e suas tendências artísticas. Os comentários não têm autoria, mas seguem dizendo o que mais atraiu o olhar do visitante. É que, “tendo ambas feito seu curso de pintura sob as vistas do mesmo mestre, apresentam temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível”. Sobre Regina Veiga, diziam-na de “um realismo vigoroso, forte, arrojado, bem amoldado na tendência da escola moderna, sem obediência a preconceitos sociais e morais”. Suas obras sobressaíram pela quantidade de estudos de nu que apresentou, contrastando, assim, com a

⁹² O PAIZ. 14 de outubro de 1916.

⁹³ JOSÉ, Antônio. In: O PAIZ. Pall-Mall-Rio. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 703, p. 2.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

pintura de Maria Pardos, que poucos estudos de “nu” apresentou. Expôs mais cenas familiares, dando a percepção de que a artista era de “tendência idealista, mais doce e mais suave”⁹⁷. O jornal *O Paiz* esboçou sensação similar ao publicar que:

Os trabalhos da Sra. Regina Veiga têm o traço de um realismo forte e compõem-se, em sua maior parte, de estudos do “nu”. A Sra. Maria Pardos é temperamento mais retraído, mais sentimental, seus quadros de “nu” apresentam sob forma discreta, exibindo igualmente paisagens interessantíssimas. São dois contrastes, duas tendências.

A Sra. Regina Veiga vem aperfeiçoando recentemente seus estudos em Paris e a Sra. Maria Pardos é antiga premiada de nossos “salões”.

Os trabalhos expostos, que mais mereceram a atenção e os elogios dos competentes foram: da Sra. Regina, um estudo de nu, sob n. 27, e o retrato de Madame X; e da Sra. Maria Pardos: Esquecimento, Garoto, Convalescente.⁹⁸

Além da evidente diferença entre as artistas, vale salientar que, entre as notas dos periódicos, esta última é a única que mencionou suas paisagens. Talvez tenham sido todas vendidas; hoje o acervo do MMP possui apenas uma paisagem da artista.

São interessantes os comentários de Iracema na seção “Cartas de Mulher” na *Revista da Semana*, com discurso bem feminista, enaltecendo a exposição das artistas e seu valor para o mundo das mulheres. Sem ao menos conhecer as artistas, interpreta a escritora:

A minha admiração é, porém, tão ingênua como a ignorância. Diante da “*Envergonhada*”, da “*Odalisca*”, de “*Daphinis e Chloé*”, do “*Retrato de Mole. X.*”, d’ “*A Primeira Pose*”, da Sra. Regina Veiga, e da “*Curiosa*”, da “*Desolada*”, e das flores e natureza morta, da Sra. Maria Pardos, eu só sei elogiar com emoção, com uma alegria misturada de orgulho. Leio que tanto a obra de uma como de outra tem defeitos. É possível. É, mesmo, provável. [...] Não era, de modo algum, uma crítica de arte que eu me propunha a fazer. Minha intenção era apenas a de não me calar diante do triunfo tão justo de duas mulheres e a de dizer-lhes com toda a simpatia do meu coração e todo o meu grato respeito pela sua arte, que na minha obscuridade me regozijo com as suas famas e me envaideço, como mulher e como brasileira, com os seus talentos [...].⁹⁹

Apesar do tom envaidecido da autora à pintura das artistas, lembra-se das leituras sobre defeitos que por ocasião a crítica havia feito. É possível que estivesse acompanhando os comentários e críticas às artistas no período das exposições. Muito se divulgou sobre o sucesso de visitas à Galeria Jorge por ocasião da Exposição Pardos e Veiga. As notícias ajudaram a datar a fotografia do MMP, assim como identificar algumas pessoas presentes na inauguração.

⁹⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS, 14 de outubro de 1916, p. 5.

⁹⁸ O PAIZ, 14 de outubro de 1916, p. 4.

⁹⁹ REVISTA DA SEMANA, 04 de novembro de 1916; p. 18.

A foto coletiva evidencia seis senhoras sentadas em primeiro plano. Nota-se a presença da sétima cadeira vazia. No segundo plano, está um grupo de pessoas adultas, entre eles homens e mulheres. Elas, trajando vestidos longos compatíveis com a moda do final do século XIX e início do século XX. Apresentam-se com acessórios como chapéus, luvas, leques e sombrinhas. Os homens vestem terno e gravata com chapéus nas mãos. O fundo exhibe o ambiente da Galeria Jorge. Percebemos uma placa, debaixo de uma das obras, com o nome a em letra manuscrita: Maria Pardos. Trata-se da parede onde estavam expostos os trabalhos da artista.

Esta é, seguramente, a fotografia da inauguração da exposição, datada do dia 13 de outubro de 1916. Identificamos nessa imagem dois personagens da política que estiveram presentes na inauguração, muito divulgada pelos periódicos. Os “Drs. Nilo Peçanha e Carlos Maximiliano, respectivamente presidente do Estado do Rio e ministro do interior, convidados especialmente para tal fim pelas expositoras”¹⁰⁰. Era de interesse das artistas que essas personalidades da política estivessem cientes da exposição, pois estavam envolvidas diretamente com os assuntos oficiais da cultura brasileira.

Numerosa e distinta foi a assistência à inauguração, às 14 horas de hoje, na Galeria Jorge, da exposição de pintura das Sras. DD. Maria Pardos e Regina Veiga, discípulas do professor Rodolpho Amoedo. Aquele ato também estiveram presentes os Srs. Drs. Nilo Peçanha, presidente do Estado do Rio e Carlos Maximiliano e ministro do Interior. Vale a pena registrar também que então eram vistas do salão do certame senhoras e senhoritas, artistas, professores da Escola Nacional de Belas Artes e críticos. (*A Noite*, 13 de out. de 1916)

A nota, que informou sobre a inauguração da exposição na *Gazeta de Notícias* do dia seguinte, publicou a lista dos que estiveram presentes, contabilizando mais de cem pessoas (14 de out. de 1916, p. 5). Alguns foram identificados na fotografia como: Maria Pardos, Regina Veiga, Carlos Maximiliano, Nilo Peçanha, Rodolpho Amoedo¹⁰¹, Luiz Edmundo¹⁰² e a artista Georgina de Albuquerque.

¹⁰⁰ CORREIO DA MANHÃ, 13 de outubro de 1916, p. 2.

¹⁰¹ Devemos os créditos da identificação a Samuel Mendes Vieira.

¹⁰² Devemos os créditos da identificação a Pedro Xexéo.

Figura 201 – Detalhe da foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916



Fonte: GAZETA DE NOTÍCIAS, 14 out. 1916.

Segue a lista das pessoas identificadas e marcadas com um círculo: das senhoras assentadas, seguindo a ordem da esquerda para a direita estão Regina Veiga e Maria Pardos. Das pessoas em pé, da esquerda para a direita, estão: Nilo Peçanha, Carlos Maximiliano, Georgina de Albuquerque, Luiz Edmundo e Rodolpho Amoedo.

A Sra. Anita Peçanha, esposa de Nilo Peçanha, acompanhou seu marido ao ato da inauguração. A família da outra expositora, Regina Veiga, participou efetivamente; podemos citar seus pais e irmãs, o marido e sogros: o deputado Raul Veiga, a Sra. Raul Veiga e Mlles. Moraes Veiga, e o Sr. E a Sra. Ullysses Vianna. Estiveram presentes escritoras como Julia Lopes de Almeida e Gilka Machado. Entre os críticos, encontramos o nome de Laudelino Freire. Jorge Freitas, o proprietário da Galeria Jorge, também foi citado.

Estiveram presentes artistas contemporâneos de Maria Pardos, além de Georgina de Albuquerque, Adelaide Lopes Gonçalves, Iracema Nóbrega Dias, Angelina de Figueiredo, Hélio Seelinger, Srs. César e Gastão Formenti, Pedro Bruno, Auguste Petit. Além de seu mestre, Rodolpho Amoedo, outros professores da ENBA também estiveram presentes como: Lucílio de Albuquerque e Belmiro de Almeida.

Essa pequena amostra de pessoas que prestigiaram a exposição aponta para o prestígio social das artistas. Ressaltamos a distinção das pessoas presentes na inauguração, sendo ainda visitada durante o período em que esteve em exibição a “Exposição Veiga/Pardos”.

5 HOMENAGENS PÓSTUMAS DE ALFREDO FERREIRA LAGE A MARIA PARDOS

Após o falecimento de Maria Pardos (1928), seu companheiro, Alfredo Ferreira Lage, organizou uma série de homenagens à artista. Uma delas foi a criação da “Sala Maria Pardos”, inaugurada aos 18 dias de maio de 1929 e que recebeu atenção da imprensa em diferentes ocasiões.¹⁰³

Uma visão do passado embelezando o presente

[...] Sala Maria Pardos

Homenagem comovida e carinhosa do dr. Alfredo Ferreira Lage àquela que foi sua esposa carinhosa e colaboradora eficaz na organização do grande Museu, a Sala D. Maria Pardos exhibe os mais notáveis trabalhos da grande pintora brasileira que tantas obras de arte nos legou. Entre eles está o autorretrato da inesquecível artista, exposta na Escola de Belas Artes em 1910 e celebrado pela crítica da época como o mais belo retrato exposto nesse ano. Também ali, figuram, como doação da brilhante pintora e ilustre dama brasileira, sua riquíssima coleção de joias, uma cama de jacarandá antiquíssima, cômodas e várias outras alfaías preciosíssimas, objetos de prata, marfim, faiança [...].¹⁰⁴

Para comemorar a inauguração da sala, foram cunhadas placas em bronze, plaquetes em prata e bronze.¹⁰⁵ O nome “Sala Maria Pardos” foi perpetuado através da escritura de doação do museu e do parque Mariano Procópio à Prefeitura Municipal de Juiz de Fora em 29 de fevereiro de 1936.¹⁰⁶ Depois de organizada, em formato de Sala, a mostra ocupou três vezes espaços diferentes no MMP, sempre em seu pavimento térreo denominado “Anexo” – Pavilhão Mariano Procópio. Hoje a sala encontra-se desativada devido às reformas físicas que estão ocorrendo no Museu.

Segundo o arrolamento de 1944, fazem parte da sala obras da artista e peças de suas coleções e objetos do seu *métier* como pintora. São ao todo 17 pinturas e 10 desenhos; apenas duas pinturas são listadas por seus títulos: o seu *Autorretrato*¹⁰⁷ [01] e *Má Notícia*¹⁰⁸ [18]. O

¹⁰³ Além da citação inicial, foram localizadas referências sobre a Sala Maria Pardos nos seguintes periódicos: (1) JORNAL DO COMMERCIO, 10 de agosto de 1930, p. 16; (2) JORNAL DO COMMERCIO, 02 de julho de 1931, p. 5; (3) A PÁTRIA, 19 de julho de 1931; (4) VIDA DOMÉSTICA, agosto de 1933, p. 52-53; (5) JORNAL DO BRASIL, 25 de abril de 1937, p. 1; (6) LYRA, 7 de março de 1939, p. 31 e 34; (7) PRADO, 18 de fevereiro de 1940, p. 9; (8) CORREA-NETO, 1942.

¹⁰⁴ JORNAL CORREIO DE MINAS GERAIS – recorte sem data, p. 3 – Hemeroteca do MMP (autorretrato foi exposto em 1918, e não em 1910 como diz o texto).

¹⁰⁵ Na ficha do *Autorretrato* [01] há imagens das placas e plaquetes.

¹⁰⁶ Escritura de doação de bens móveis e imóveis que faz o Dr. Alfredo Ferreira Lage à Prefeitura de Municipal de Juiz de Fora, registrada no Livro de notas, n. 18 – A (folha 168), cartório Brochado, Comarca de Juiz de Fora, 29 de fevereiro de 1936.

¹⁰⁷ O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 1004 – N° Original 994.

sobrenome Lage abaixo do *Autorretrato* [01] de Maria Pardos demonstra o interesse de Alfredo Ferreira Lage em vincular a artista ao seu ciclo familiar, promovendo-a a esposa. Essa placa foi acrescida à pintura postumamente.

Figura 202 – Pintura de Maria Pardos: Autorretrato e detalhe na moldura da obra



Fonte: PARDOS, Maria. *Autorretrato* [01]. c. 1918. 1 original de arte, óleo sobre tela, 56 x 47 cm, MMP.

As demais obras de Maria Pardos foram listadas por agrupamento dos gêneros da pintura, no arrolamento, da seguinte forma: 6 óleos (natureza-morta)¹⁰⁹; 8 óleos (figuras)¹¹⁰ e 1 óleo (paisagem)¹¹¹. Os outros itens que compõem a sala são móveis, imagens sacras, livros, indumentária, leques, prataria, louças e joalheria. É interessante frisar a cômoda colonial, de jacarandá, com pés trabalhados e cinco gavetas com fechos e puxadores de metal. Dentro de uma das gavetas, eram guardados os dois cadernos de desenho da artista e seus estudos de desenho.¹¹² É possível visualizar algumas obras da artista expostas na Sala Maria Pardos nas

¹⁰⁸ O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 1008 – N° Original 998.

¹⁰⁹ O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 1108 – N° Original 1098.

¹¹⁰ O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 1109 – N° Original 1099.

¹¹¹ O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 1110 – N° Original 1100.

¹¹² O arrolamento apresenta dois números para este item da Sala Maria Pardos: N° técnico 990 – N° Original 980.

duas fotografias abaixo. É interessante perceber a presença de Alfredo Lage ao lado do seu *Autorretrato* [01], sendo este o único registro de foto do casal localizado até o momento.

Figura 203 – Alfredo Lage ao lado do Autorretrato de Maria Pardos na sala instituída em homenagem à artista, c. 1930/1940.



Fonte: Coleção particular da família Ferreira Lage.

Figura 204 – Sala Maria Pardos, c. 1930/1940



Fonte: Coleção particular da família Ferreira Lage.

O busto em gesso, de Modestino Kanto, também pode ser visualizado na foto acima; está notório na sala sobre uma coluna de madeira estilo renascentista. Tudo indica que Alfredo calculou as homenagens e esperou o aniversário de morte para fazê-las. As evidências disso são a criação do Prêmio Maria Pardos em 1929 e a data próxima ao aniversário de falecimento da sua companheira, quando enviou um cartão para Manoel da Costa¹¹³, de próprio punho para o afilhado:

Rio, 7 de fevereiro de 1929.
 Manoel,
 Envio-lhe esta pequena lembrança, homenagem à memória de sua comadre D. Maria.
 Deve ter recebido minha carta remetida ontem.
 Aceita muitas lembranças do Padrinho amigo
 Alfredo Ferreira Lage.

A *Revista da Semana*, no dia 08 de setembro, no ano de seu falecimento, 1928 noticiou: “A distinta artista Maria Pardos [...] deixou muitas telas, algumas das quais pertencem hoje a pinacoteca do MMP, cuja fundação **foi a saudosa colaboradora**¹¹⁴ do Dr.

¹¹³ Esta é a transcrição de uma fotocópia que o museu possui, o original talvez esteja com a família Costa.

¹¹⁴ Grifo nosso. Chamamos a atenção para o termo colaboradora referindo-nos a sua atuação no MMP tanto nas homenagens póstumas quanto na imprensa por ocasião da leitura do testamento da artista. Anteriormente à

Alfredo Lage¹¹⁵, seu esposo”¹¹⁶. Outros sete jornais também o fizeram. Houve divulgação na imprensa, em ocasião do cumprimento do seu testamento e da distribuição dos bens de Maria Pardos, certamente uma iniciativa do próprio Alfredo. Houve leilão de parte das joias da artista e a venda desses bens seria revertida para doação.

Anteriormente, citamos as homenagens feitas a Maria Pardos, na ficha 1, em que trata do de seu *Autorretrato* [01]. Se faz necessário apresentá-las novamente para entender o contexto em que estavam inseridas. Abordaremos mais detalhes sobre a instituição do “Prêmio Maria Pardos”.

O Museu Mariano Procópio, da cidade de Juiz de Fora, instituiu uma medalha de ouro, que tomou o nome de prêmio “Maria Pardos”. É um gesto em honra da memória dessa grande e talentosa artista da pintura que tanto colaborou na fundação do referido museu e figurou nas exposições da nossa Escola de Belas Artes. A medalha em apreço é obra do nosso patricio Jorge Soubre, professor do Curso Brasil e da Casa da Moeda, e está exposta na vitrine da joalheria Luiz de Rezende.¹¹⁷

A medalha-prêmio Maria Pardos, no valor de 1:000\$000¹¹⁸, foi instituída na XXXVII EGBA no Rio de Janeiro, em 1929, pelo MMP na pessoa de seu fundador e diretor Alfredo Ferreira Lage que propôs a instituição do prêmio para incentivo dos artistas participantes do *certamen*. O artista Quirino Campofiorito (Belém, PA, 1902 – Niterói, RJ, 1993) recebeu o primeiro prêmio Maria Pardos, com a obra *Meu Pae*; a pintura faz parte do acervo do MMP.

sua morte, nada se lê na imprensa sobre a sua contribuição, nem por ocasião da inauguração do MMP em 1922.

¹¹⁵ Em BASTOS (1991, p. 147) lê-se: “Não tendo filhos e incentivado sempre pela sua companheira Maria Pardos, pintora de projeção nacional, aos poucos a coleção será de tal monta que, embora não fosse oficialmente museu, já todos o consideravam como tal”, a respeito de Alfredo Lage. As homenagens póstumas que listamos de Alfredo para Pardos são reconhecimento da sua colaboração na constituição do Museu Mariano Procópio. É interessante perceber sua importância para além da parceira, mas a de colecionadora, mesmo que à sombra do companheiro; nesse tempo a prática geralmente se atribuía apenas aos maridos. A exemplo, podemos citar contemporâneos europeus de Alfredo Lage e Maria Pardos, outro casal de colecionador/artista, na França: Édouard François André (1833/ – 1894 / Paris) e Nélié (Cornélia) Jacquemart (1841 – 1912 / Paris) e o Musée Jacquemart André, fundado em 1913 em homenagem a viúva Nélié. Cf. Disponível em: <http://www.musee-jacquemart-andre.com>> Acesso em: 10 abril 2014. Outro exemplo é a da pintora Lía Correa Morales (1893 – 1975 / Buenos Aires) que se dedicou à direção do Museo Casa de Yrurti após a morte do seu esposo e escultor Rogelio Yrurtia (- 1950 / Buenos Aires), na Argentina, em sua própria residência. Ao que parece, sua iniciativa fê-la abandonar quase por completo a carreira como pintora, e é nesse espaço que se encontra a maior parte de sua obra. Cf.: GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.20. n.2. p.93-118. jul.- dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/53558/57522>. Acesso em: 10 abr. 2014.

¹¹⁶ REVISTA DA SEMANA, 08 de setembro de 1928.

¹¹⁷ JORNAL DO COMMERCIO, 02 de agosto de 1930, p. 8.

¹¹⁸ “Um ofício do Museu Mariano Procópio, instituindo o prêmio ‘Maria Pardos’, no valor de 1:000\$ para a seção de pintura, o qual foi aprovado, com os respectivos agradecimentos ao doador.” O PAIZ, 23 de maio de 1929.

Em 1930¹¹⁹, ofereceu juntamente com o prêmio em dinheiro, uma medalha de ouro¹²⁰ e foi destinado à categoria de escultura¹²¹. Em 1931 ficou “ao arbítrio da comissão conforme manifestou o doador”¹²². Alfredo Lage, ao instituir este prêmio, projetou o MMP e a artista em âmbito nacional. Estavam estabelecidas relações entre o MMP e a ENBA, a instituição promotora do certame oficial de arte no Brasil, as EGBA.

A medalha atrelada ao “Prêmio Maria Pardos” pode se vista como mais uma de suas homenagens. Na concepção da medalha, Jorge Soubre usou a imagem da pintura do autorretrato de Maria Pardos como referência para a execução da parte da frente. No verso, usou uma imagem cheia de simbolismos, com a deusa grega Hécate no centro. Perto da deusa grega há uma lápide, onde está registrada a seguinte inscrição: “Instituído pelo MUSEU MARIANO PROCÓPIO em memória a sua grande colaboradora na fundação - 18 de maio de 1928”. É interessante notar que a medalha traz a data da sua morte, e não a data de instituição do prêmio, evidenciando a homenagem póstuma.

Figura 205 – Medalha do prêmio Maria Pardos (frente e verso)



Fonte: SOUBRE, Jorge. Medalha do prêmio Maria Pardos, 1930. Acervo do MMP.

¹¹⁹ Em 1930, o prêmio Maria Pardos foi para a seção de escultura. Quem conquistou o prêmio em dinheiro e a primeira medalha de ouro “Maria Pardos” foi Martins Ribeiro (1896, Rio de Janeiro, RJ – 1949, Rio de Janeiro, RJ). Imagem disponível em: http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/artista_r.htm. Acesso em: 20 dez. 2012. Interessante é que o MMP possui uma escultura de Martins Ribeiro, talvez seja a escultura premiada. Em 1933, quem conquistou o prêmio foi Calmon Barreto.

¹²⁰ A medalha ficou também em exposição: “Casa Luiz de Rezende tem em exposição nas suas vitrines uma rica medalha de ouro, cunhada pelo professor Jorge Soubre e instituída pelo ‘Museu Mariano Procópio’, vendo-se que em uma das suas faces a efigie de Maria Pardos, como homenagem do Museu à memória dessa saudosa artista, que relevantes serviços prestou à fundação do mencionado estabelecimento”. A NOITE, 28 de julho de 1930, p. 5.

¹²¹ Catálogo da XXXVIII EGBA.

¹²² A PÁTRIA, 19 de julho de 1931.

Em 1940, no I Congresso de Numismática Brasileira em São Paulo, promovido pela Sociedade de Numismática Brasileira, foram oferecidas por Alfredo Ferreira Lage à tal Sociedade uma caixa contendo, dentre outros itens, medalhas-prêmio “Maria Pardos” e plaquetes comemorativos da inauguração da Sala Maria Pardos.¹²³

Também da autoria de Jorge Soubre, há uma placa comemorativa para reconhecimento da colaboração de Maria Pardos na constituição do MMP. Possui formato retangular com a inscrição: “À grande colaboradora na fundação do Museu Mariano Procópio – 18-05-28”. A imagem é a do Autorretrato da artista com seu nome em alto relevo abaixo: MARIA PARDOS LAGE – ARTISTA PINTORA.

Percebe-se o comportamento característico de Alfredo Ferreira Lage como alguém atento a comemorações. Dez anos após a inauguração da Sala Maria Pardos, uma crônica de Mariza Lyra ao jornal *Noite Ilustrada*, em 1939, descreve todo o sentimento que invadiu Alfredo Lage na sua criação. Talvez a nota tenha sido encomendada pelo próprio diretor do MMP.

A sala “Maria pardos” é um santuário de recordações, e um templo de saudade e evocação. (...) No centro da sala estende-se o riquíssimo leito onde faleceu a grande artista. Em jacarandá, da época colonial, transição entre o estilo D. João VI, ali está a lembrar-nos a última etapa de uma existência iluminada e bela e que ainda hoje reflete seus alvares na vida artística do país, figurando como um dos grandes motivos da existência do magnífico museu Mariano Procópio. (LYRA, 1939, p. 3)

A série de homenagens evidencia o objetivo de conservação da memória de Maria Pardos como esposa¹²⁴, pintora e colaboradora na constituição do MMP. Será propício neste momento trazer à tona a carta de Gabriel Ferreira Lage (sobrinho de Alfredo Lage) enviada a Geralda Armond (prima de Alfredo). Ela nos ajuda a entender as afinidades, ou melhor, a falta delas, entre a família Lage e Maria Pardos.

Para contextualizar, a carta é de 1944, ano de falecimento de Alfredo Ferreira Lage. Geralda Armond assumiu a direção do MMP e se insere em um episódio em que, atuando como diretora, escreveu um artigo para o *Diário Mercantil*. Prima e sobrinho de Alfredo Ferreira Lage dialogam a respeito do tal texto sobre o MMP em ocasião de comemorações municipais no contexto de aniversário da cidade. Tais artigos ressaltavam as preciosidades presentes em Juiz de Fora, sendo o museu, sem dúvida, uma dessas riquezas.

Dividimos a carta em três partes: a saudação, na qual apresenta a motivação em escrever a Geralda Armond; o tema central, que trata da sua opinião a respeito das ideias

¹²³ Anais do I Congresso de Numismática Brasileiro. Sociedade de Numismática Brasileira, v. II, SP: 1940. Org. Dr. Álvaro da Veiga Coimbra e Francisco Marques dos Santos.

¹²⁴ Em todas as homenagens Alfredo acrescentou ou ao nome de Maria Pardos o sobrenome LAGE.

colocadas pela prima; e o fechamento, no qual o sobrinho deixa claro sua opinião a respeito da colaboração de Maria Pardos na constituição do MMP. Segue a transcrição da carta:

Rio, 8 de agosto de 1944
Rua Grajaú, 186

Prezada prima Geralda

Cordiais abraços

Venho agradecer o recorte do “Diário Mercantil”, de JF de 31 do mês último, que me foi entregue pelo Frederico, com seu bem lançado artigo sobre o MMP.

Realmente trata-se de uma descrição sucinta do que é essa criação de nosso tio e primo Alfredo e que muito contribuirá para que não só os juiz de forenses, mas os mineiros em particular e os brasileiros, em geral, venham a conhecer melhor a preciosidade doada a esta terra, bem aquilatando **do seu alto valor cultural**. Apenas me permita uma restrição...! - **é a discordância da minha parte**, quanto a sua assertiva **em que atribui a Maria Pardos “a inspiração da criação do Museu”** – Não, minha prima; muito antes de qualquer movimento daquela senhora, já o meu tio trazia essa resolução perfeitamente assentada, **apenas cooperando a mesma senhora** (a quem meu tio se dedicou até ao sacrifício) **nos trabalhos de organização, no que nada mais fez do que o seu precípua dever**. Muito bem fez a minha prima, **ao fecho do seu artigo, tornar público as últimas palavras proferidas por meu tio em despedida ao Museu**¹²⁵, palavras que foram ditas com a maior unção e sinceridade, em cena verdadeiramente comovente, para quem, como eu, presente, a recolheu à medida que eram pronunciadas já com bastante dificuldade mas revelando um espírito perfeito e integralmente lúcido!
Assinado Gabriel.

A carta datilografada por Gabriel Ferreira Lage¹²⁶ dirigida à prima Geralda cita o artigo do *Diário Mercantil*, o qual localizamos para confrontá-los. Destacamos na carta as partes que nos chamam a atenção. Gabriel ressalta o “alto valor cultural” do MMP, o que Geralda Armond faz em todo seu artigo (*Op. cit.*, 1944, p. 1), vai especificando muitos dos tesouros ali guardados. Conta sobre cada coleção e sobre os óleos dizendo que

[...] entre os nacionais encontramos o imortal Pedro Américo em “Tiradentes”, Bernardelli, Amoedo, Parreiras, Vilaes, Maria Pardos Lage – a grande e inesquecível cooperadora da fundação do Museu. Está muito bem representada por numerosas telas, sendo algumas delas premiadas em várias exposições. Na sala, que tem o seu nome, acha-se o seu autorretrato adorável trabalho que figurou no salão da Escola de Belas Artes, em 1910, tendo sido julgado pela crítica, um dos melhores retratos daquele Salão.

Nesse trecho, menciona a Sala Maria Pardos e o autorretrato da artista, equivocando-se a respeito de sua data. Trata-se de uma obra de 1918, exposta na XXV EGBA, no Rio de Janeiro. A tela mencionada, como vimos, foi usada como referência na elaboração do gesso,

¹²⁵ Grifos nossos.

¹²⁶ Gabriel Ferreira Lage, um dos três sobrinhos de Alfredo Ferreira Lage, filho de Frederico Ferreira Lage e Alice Le Coq de Oliveira Lage (filha dos Viscondes de Oliveira). Seus irmãos: Frederico e Roberto Ferreira Lage.

das medalhas, dos cartões com as notas dos periódicos, da placa, enfim, das homenagens que lhe foram prestadas.

Retomando a carta de Gabriel, verificamos que, após ressaltar sobre o valor cultural do Museu, aborda o assunto central sobre a sua discordância no trecho do artigo da prima em que a última diz que o Dr. Alfredo Ferreira Lage, ao criar o MMP, havia sido:

[...] inspirado por sua esposa – a conhecida pintora Maria Pardos Lage, entendeu que não poderia dar melhor destino no tradicional solar que nele criando, com suas coleções, que bem jovem ainda organizara, realizando aquisições não só no Brasil, como na Europa, um Museu para a cidade que o viu nascer, tendo por patrono o nome do fundador da antiga chácara, que tanto contribuiu para a fama da cidade.

Gabriel é taxativo. Ao negar a assertiva da prima, afirma que era um projeto anteriormente definido pelo tio muito antes de qualquer tipo de ajuda de Maria Pardos. Atribui-lhe apenas o papel de colaboradora¹²⁷ e lembra a Geralda Armond o sacrifício e dedicação do tio a Maria Pardos. Suas palavras fazem eco aos comportamentos ditados e esperados da mulher naquele período, ou seja, somente como boa esposa, atuando unicamente no espaço doméstico, como coadjuvante, ao dizer que estava “apenas cooperando a mesma senhora nos trabalhos de organização do MMP, no que nada mais fez do que o seu precípuo dever”.

No fechamento da carta, Gabriel volta a elogiar a ação da prima em tornar públicas as “últimas palavras proferidas” pelo tio, palavras sinceras, comoventes, anotadas por Gabriel, ditas com dificuldade, porém com espírito lucido e em perfeito juízo. Geralda Armond termina assim seu artigo:

[...] Tal monumento de História e de Arte bem demonstra o espírito de seu ilustre fundador. Sabendo amar a Terra em que nasceu, compreendendo e sentindo a sua grandiosidade, formado na escola de D. Pedro II, respeitando sempre as autoridades do País, com elas colaborando em tudo quanto pudesse elevar e engrandecer o nome de nosso Brasil, filho de pais que foram exemplos de cidadãos brasileiros mirando-se sempre no espelho de honra do dever e da bondade, paciente e abnegado, Alfredo

¹²⁷ Sobre a questão do papel secundário exercido pela pintora, Bastos (1991, p. 147) narra a relação entre Alfredo Ferreira Lage e Maria Pardos: “Não tendo filhos e incentivado sempre pela sua companheira Maria Pardos, pintora de projeção nacional, aos poucos a coleção será de tal monta que, embora não fosse oficialmente museu, já todos o consideravam como tal”. As homenagens póstumas que listamos de Alfredo para Pardos são reconhecimento da sua colaboração na constituição do Museu Mariano Procopio. É interessante perceber sua importância para além da parceira, mas a de colecionadora, mesmo que à sombra do companheiro. Nesses mesmos moldes, citamos contemporâneos europeus de Alfredo Lage e Maria Pardos, outro casal de colecionador/artista, na França: Édouard François André (1833/ – 1894 / Paris) e Nelié (Cornélia) Jacquemart (1841 – 1912 / Paris) e o Musée Jacquemart André, fundado em 1913 em homenagem a viúva Nelié. Cf. Disponível em: <http://www.musee-jacquemart-andre.com>. Acesso em: 10 abr. 2014. Outro exemplo é a da pintora Lía Correa Morales (1893 – 1975 / Buenos Aires) que se dedicou à direção do Museo Casa de Yrurti após a morte do seu esposo e escultor Rogelio Yrurtia (- 1950 / Buenos Aires), na Argentina, em sua própria residência. Ao que parece, sua iniciativa fê-la abandonar quase por completo a carreira como pintora, e é nesse espaço que se encontra a maior parte de sua obra. Cf.: GLUZMAN, 2012.

Ferreira Lage terá a sua memória gravada na alma brasileira e o seu nome perpetuado no Museu Mariano Procópio, ele que, poucas horas antes de falecer, no dia 15 de janeiro de 1943¹²⁸, às 20 horas, com a voz já abafada pelas azas da morte, num supremo esforço, ainda pronunciou:

“Queria me despedir do Museu Mariano Procópio se possível de seu próprio recinto. Peço a vocês (falando à sua família) tenham o maior carinho com aquela doação que fiz a minha Terra natal, ‘porque considero o Museu o meu único e grande filho’.”

“Quero que o Museu seja o centro de união de toda a nossa família, pois a minha família e o Museu são o que mais estimo na vida. Quero que a minha memória se perpetue no Museu.”

Observem a força das últimas palavras de Alfredo: são frases fortes, impregnadas de desejo, de orgulho. Desejo por perpetuar sua memória, mantendo-se vivo na figura do Museu e, ao mesmo tempo, orgulho por ter constituído este lugar, considerando-se genitor do mesmo: chamando-o de “grande filho”, responsável por manter a sua própria história viva. Há um processo de personificação do MMP, via linguagem, através da utilização do vocábulo “filho”, intensificado pelo uso do adjetivo anteposto “grande”, formando a construção linguística o “grande filho”. A linguagem é reveladora da projeção de afetos: para Alfredo, o Museu é representação de continuidade, de perpetuação, de união, de cuidado, de carinho, de estima, de família.

Essas palavras nos fazem refletir sobre o papel exercido por Maria Pardo na instituição do MMP. Para tanto, trabalhamos com questões relacionadas à historiografia, buscando abrir olhares para a situação de invisibilidade da mulher artista no Brasil no final do século XIX e início do século XX. Nesse contexto, observamos que Maria Pardo possuía uma produção artística, exercia um papel ativo no circuito das artes brasileiras do início do século XX, juntamente com outras mulheres, sem reconhecimento devido.

A contribuição da pintora em questão na organização do museu se deu de forma discreta, ocupando os bastidores, mas o fez com brilhantismo e eficácia, afinal, recebeu reconhecimento em homenagens póstumas, ainda que questionado seu papel pelos familiares dele. Maria Pardo coloca sua voz por meio de sua produção artística: ao doar quase toda sua

¹²⁸ Na verdade, Alfredo Ferreira Lage faleceu no dia 27/01/1944. Segue transcrição de atestado de óbito: “Aos vinte e oito de janeiro de mil novecentos e quarenta e quatro, em cartório compareceu Gabriel Ferreira Lage, brasileiro, solteiro, com cinquenta e dois anos, funcionário público, residente a rua Grajaú, cento e oitenta e seis, e exibindo um atestado de óbito passado pelo doutor. Arthur Guimarães, declarou que ontem, às vinte e duas horas, na rua Candido Mendes, número cinquenta e oito, faleceu de colapso cardíaco, caquexia neoplásica, Alfredo Ferreira Lage, filho de Marianna Proc, digo, filho de Mariano Procópio Ferreira Lage e de Maria Amália Ferreira Lage, do sexo masculino, de cor branca, com setenta e nove (79) anos, solteiro, natural de Juiz de Fora, Estado de Minas Gerais, advogado, residente onde faleceu, cujo corpo vai ser sepultado no cemitério da Glória, Juiz de Fora, estado de Minas Gerais, deixou bens e testamento e não deixou filhos. Nada mais declarou e assina depois de lido e achado conforme. Eu, Aurélio de Almeida, escrevente juramentado, o escrevi. José França Júnior/ Gabriel Ferreira Lage” (BRASIL, 1944).

produção ao Museu, garante perpetuação de sua memória, já que sua coleção de desenhos e pinturas está eternamente inscrita numa instituição de caráter público.

No que diz respeito ao estilo discreto de relação do casal, podemos perceber conveniência para ambos: tanto Alfredo Lage, quanto Maria Pardos possuíam interesses nessa parceria. Ele possuía o apoio de uma artista com passagem no contexto artístico da época, a qual participava de exposições no circuito oficial e extraoficial como as EGBA, a Galeria Jorge e o Centro Artístico Juventas, recebendo, inclusive, premiações, fazendo-se inscrita na memória da arte nacional – o que, para o colecionador, agrega valor a suas peças colecionáveis. Ela, por outro lado, possuía o apoio do colecionador, fundador e mantenedor de uma instituição que projetava para uma doação à municipalidade, ou seja, seria um museu público, conquanto suas obras fariam parte de uma coleção pública. Os indícios das atitudes da pintora apontam para uma estratégia de manutenção de sua própria memória. Passado quase um século, o MMP é a instituição que guarda a maior coleção de trabalhos artísticos de uma única mulher do período no Brasil.

Portanto, esperamos que as informações aqui expostas possam contribuir para a história das mulheres, sobretudo para história da arte brasileira do período. Pretendemos investigar mais a respeito das questões das formações de museus, na tentativa de estabelecer uma comparação com a formação do MMP. Por isso, o trabalho que aqui se encerra não pretende esgotar suas indagações, uma vez que as fontes aqui exploradas ainda permitem desdobramentos para investigações no preenchimento de lacunas a respeito da biografia da artista.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegou o momento de considerar se a tese resolveu o problema proposto, se ampliou a compreensão do mesmo ou se foram descobertos novos problemas. Voltamos ao início, recorremos ao projeto e a todo o trabalho defendido. A pesquisa começou bem antes deste processo de doutorado, proveniente das primeiras indagações a respeito da trajetória e produção da pintora, ainda no mestrado, ao estudarmos “As representações de infância na Pintura de Maria Pardos”. As inquisições primárias foram intuitivas, presentes no olhar de uma professora, interessada nas questões da infância pelo viés da arte produzida por uma pintora.

Nossa trajetória se iniciou por meio da observação e análise de quatro pinturas da artista, todas representações de infância e pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio. Paralelamente, iniciamos uma investigação biográfica. A própria pesquisa em torno da recepção das obras nos orientou a compreender sua trajetória por meio das exposições em que participou, levando-nos a questionar e investigar se a própria Maria Pardos se reconhecia como artista e chegar a perceber que sua obra dialogava com o substrato cultural brasileiro do período. Percebemos a necessidade de um estudo mais abrangente que contemplasse sua produção pictórica e que pudessem oferecer o máximo de dados sobre cada pintura, abrindo possibilidades e ferramentas para pesquisas futuras. Desta forma, “A Catalogação da pintura de Maria Pardos” buscou apresentar um instrumento de máxima referência no domínio da História da Arte, objetivando alcançar o conhecimento profundo da artista: obra e vida. Aproxima-se de um catálogo *raisonné*.

Dividimos a tese em dois volumes: no primeiro deles, consta o catálogo em si contendo a organização e as próprias fichas, baseando-nos na tese de Seraphim (2010); no segundo, apresentamos dados biográficos concentrando-nos em sua trajetória como pintora. Compreendemos o caminho de Maria Pardos repleto de desafios existentes no contexto das artes plásticas brasileiras, no que se refere à produção das mulheres. Os obstáculos comuns às artistas brasileiras esbarravam nas dificuldades técnicas do *métier*: poucos espaços de preparação e, conseqüentemente, pouco reconhecimento de seu trabalho profissional, acabando por dificultar as investigações atuais, tal como esta.

Para compreender sua trajetória e obra, usamos para a elaboração desta tese fontes variadas. O primeiro olhar, certamente, foi para as pinturas. A observação criteriosa e a análise das obras de Maria Pardos partiram, portanto, de poucas referências escritas, com críticas escassas e raros textos publicados a respeito. Contudo, a busca realizada em

periódicos permitiu a compreensão da trajetória artística de Maria Pardos como pintora no Brasil. Localizamos 152 vezes, entre os anos de 1890 a 1947, a menção ao seu nome, por mínima que fosse – consideramos até mesmo alusões de que esteve em paquetes, funerais e ainda aquelas sobre sua atuação como bailarina. Ressaltamos, no entanto, a maior contribuição para entender a circulação e a recepção da sua obra no período de produção uma exposição em especial: Exposição Pardos e Veiga, na Galeria Jorge, feita em dupla com Regina Veiga, no ano de 1916, no Rio de Janeiro. Essa exposição nos proporcionou contato direto com a crítica contendo comparação de seu trabalho com o da outra artista e também documentação visual da exposição, fotos do evento com imagens das obras no circuito expositivo. É importante relatar que a visualidade das obras enquanto estavam sendo expostas, apresentada neste trabalho, mesmo que em baixa qualidade de imagem, foi possível mediante a pesquisa nos periódicos. Também foram usados pequenos fragmentos de publicações em livros, como os de Laudelino Freire (1916) e Angyone Costa (1927), o livro de Wilson de Lima Bastos (1991) sobre Mariano Procópio, que apresentaram, mesmo que indiretamente, algumas considerações sobre a artista. Partimos também de artigos de pesquisadores atuais, como Christo (2012), Vale (1996) e Gherardi (2011); estudos acadêmicos, como o de Vanda Vale (1995), Pinto (2008), Capichoni (2016) e Fasolato (2014). Usamos como manual de estudo de artistas mulheres do entresséculos no Brasil a pesquisa de Simioni (2008), *Profissão Artista*, sendo o livro de referência no assunto; documentos como as atas do Conselho Superior de Belas-Artes (CSBA) da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA) do Museu Dom João VI; catálogos de exposição das EGBA; Catálogo da Exposição Pardos e Veiga – Galeria Jorge – outubro MCMXVI; entrevistas com familiares da artista, graças à localização de seu testamento; correspondências pessoais entre Alfredo Lage e Maria Pardos; outros documentos do arquivo histórico do MMP, como o Arrolamento de 1944 – na parte da hemeroteca desse documento descreve-se uma pasta com recortes de periódicos sobre a artista; investigação no Arquivo Histórico Nacional; investigação no Arquivo da UNICAMP (AEL); pesquisa na hemeroteca do IHGB, pesquisa no Museu Nacional de Belas-Artes e na Biblioteca Nacional; catálogos e livros sobre artistas contemporâneos à Maria Pardos e visitas a museus que guardam pinturas do mesmo período.

Apresentamos, como dito anteriormente, a reunião de 66 fichas de pinturas de autoria de Maria Pardos, sendo apenas uma delas classificada como atribuída à artista (em estudo): o *Retrato do Pe. João Emílio* [54]. Cada ficha informa o máximo de dados localizados. Portanto, 46 pinturas pertencentes ao MMP, sete obras localizadas fora desse acervo, uma atribuída e outras doze visualizadas em periódicos, mas não localizadas até o presente

momento. Escolhemos apresentar as pinturas dividindo-as em gêneros da pintura por falta de datação da maioria delas, a organização do catálogo não pode obedecer a uma ordem cronológica de criação das obras.

Assim, as pinturas pertencentes ao acervo do MMP ficaram divididas em gêneros da pintura da seguinte forma: **Retratos e seus subgêneros** [1 a 11]; **Cenas de Gênero** [12 a 19]; **Nus** [20 ao 28]; **Pintura Histórica** [29 a 32]; **Naturezas-mortas** [33 a 39]; **Paisagem** [40] e **Aquarelas** [41 a 46]. As outras 20 pinturas foram reunidas em um único bloco, denominado **Outras Pinturas** [47 a 66]. As “Outras Pinturas” de Maria Pardos são aquelas que não pertencem à coleção do MMP; independentemente de seu gênero foram apresentadas na seguinte ordem: aquelas localizadas fora do acervo [47 a 53], a atribuída [54] e, por fim, aquelas de localização desconhecida [55 a 66].

Em apenas seis participações da artista nas EGBA, de 1913 a 1918, nota-se um rápido crescimento. Percebemos que sua obra magna foi *Esquecimento* [20], pela qual obteve maior prêmio da sua carreira no terceiro ano de competição. A artista também expôs em outros espaços de divulgação da arte nacional: o Centro Artístico Juventas e a Galeria Jorge.

O trabalho com as fichas ampliou nossa compreensão a respeito da pintura de Maria Pardos, e a investigação em torno do seu percurso artístico contribuiu para a construção da narrativa biografia no volume II. Encontramos sua origem familiar, dado desconhecido anteriormente e que permitiu localizar três de suas pinturas fora do acervo. Descobrir uma família ampliou nossa compreensão a respeito de seus laços fraternais e apreço entre os seus. Dados novos, como sua terra natal, *Saragoça*, Espanha, e seus pais, Miguel Pardos e Rosalia Vicente Pardos, foram avanços neste sentido. Ainda não temos conhecimento profundo sobre sua ascendência, contudo são dados importantes para investigações futuras. Algumas tentativas foram feitas com tal propósito, porém ainda buscamos sua ficha de batismo e/ou certidão de nascimento.

O trabalho apresenta uma contribuição para a compreensão do cenário artístico brasileiro, tanto geral, quanto para a história das mulheres na profissão de pintora. Acaba sendo um convite aos pesquisadores a investigarem mais a fundo cada imagem, e ao público em geral a observar e conhecer a produção pictórica de Maria Pardos, de maneira mais consciente, certificando-se de que há valor na produção da artista, que, por décadas, teve parte importante de sua história invisível com o efeito do tempo. Com a perspectiva de continuidade de surgimento de novas pesquisas e distintos olhares que certamente enriquecerão nossa percepção sobre cada pintura, sobre a história da mulher e sobre a nossa história da arte brasileira, entregamos esta tese em forma de catálogo.

REFERÊNCIAS

ABRIL CULTURAL. **Arte no Brasil**. Abril Cultural, 1979.

A EXPOSIÇÃO de 1918: o salão cômico. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, p. 17, 24 ago. 1918. Ilustrações de Raul Pederneiras. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=. Acesso em: 15 nov. 2018.

ALVES, Gonçalves. Notas. In: **A noite**, Rio de Janeiro, 16 set. 1913, p. 3.

A IMPRENSA. **Em visita a'arte**. Rio de Janeiro, 10 mai. 1911, ano VIII, n. 1.235, p. 1-2. Disponível em: <http://goo.gl/Trx7x4>. Acesso em: 03 mai. 2014.

AMADOR, Bueno. Belas Artes. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 228. sexta-feira, 17 ago. 1917, p. 7.

AMADOR, Bueno. Belas Artes – O Salão de 1918. In: **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XXVIII, n. 235, domingo, 25 ago. 1918. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

ARMOND, Geralda Ferreira. Museu Mariano Procópio. Diário Mercantil, Juiz de Fora, quarta-feira, 31 de maio de 1944. Ano XXXIII. 3º Suplemento. Acesso: acervo do Arquivo Histórico Público de Juiz de Fora (AHJF).

A ÉPOCA, Rio de Janeiro, 03 mai. 1915.

A NOITE, Rio de Janeiro, ano III, n. 676, 13 set. 1913, p. 2.

A NOITE, Rio de Janeiro, 05 set. 1918.

A NOITE, Rio de Janeiro, 28 jul. 1930, p. 5.

A PÁTRIA, Rio de Janeiro, domingo, 19 jul. 1931.

A XXII EXPOSIÇÃO Geral de Belas Artes. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 26, 07 ago. 1915, p. 27 e 28. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=22224&Pesq=a%2022%C2%AA%20Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20belas%20artes. Acesso em: 01 mar. 2019.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. Rio de Janeiro: Ática, 2000.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia**. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

ACQUARONE, Francisco. **História da Arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Oscar Mano & Cia., 1939.

AYALA, Walmir. **Dicionário de pintores brasileiros**. v. II. Rio de Janeiro: Spala, 1986.

BARDI, Pietro Maria. **História da Arte Brasileira**. Pintura, escultura, arquitetura, outras. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1975. 228 p., il. p&b. color.

BASTOS, Wilson de Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia**. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

BATISTA, Marta Rossetti. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: Catálogo da obra e documentação. São Paulo: Ed. 34/Edusp, 2006. 328 p.

BELAS Artes. Impressões do *Salon*. **Dom Quixote**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 70, p. 11, 11 set. 1918. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DoReader.aspx?bib=09564&pesq=regina%20veiga&pasta=ano%20191>. Acesso em: 10 abr. 2019.

BELAS Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 16.029, p. 6, 8 set. 1928.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_05&Pesq=maria%20pardos&pagfis=35354. Acesso em: 03 ago. 2018.

BELO gesto de uma pintora. **A Pátria**, Rio de Janeiro, 8 set. 1928.

Cartão elaborado por Alfredo Ferreira Lage, com transcrições de notas sobre a distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Contém 8 notas, o autorretrato da artista e a descrição “Maria Pardos Lage, Museu Mariano Procópio”.

BOTELHO, Marília Braz. **Le peintre brésilien Rodolpho Amoêdo (1857-1941) et l'expérience de La peinture française: académisme ou innovation?** 2015. Thèse (Docteur de Histoire de l'Art) - L'Université de Paris I, Paris, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro Civil de Óbito n. 1.119, 1919.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro Civil de Óbito n. 469, p. 69-70, 18 mai. 1928.

BRASIL. 5º Ofício de Notas - Cartório Ibrahim Machado. **Certidão da escritura de Testamento** – Outorgante: Maria Pardos. Cópia do original onde consta lavrado um instrumento de testamento. Livro de notas de n. 358, folha 38-verso. Rio de Janeiro, 1939.

BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro civil de óbito – Termo nº 16 491, Liv 113, fls. 142 e v., 1944.

CAMPOFRITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakothèque, 1983. 292 p., il. p&b. color.

CAPICHONI, Amanda Tostes. **Arrufos ou adultério?** Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida. Dissertação de Mestrado. Juiz de Fora: UFJF, Programa de Pós-Graduação em História, 2016.

CARDOSO, Mattos. Bellas Artes: VI Exposição Juventas In: **A Rua**, Rio de Janeiro, ano III, n. 282, sexta feira, 13 out. 1916, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=236403&pasta=ano%20191&pesq=Juventas>. Acesso em: abr. 2018.

CASTRO, Heleny Pires de; FASOLATO, Douglas (coord.). Doce França: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora: MAPRO, 2010. CATÁLOGO do Museu Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006, p. 54.

CATÁLOGO da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos – Galeria Jorge. Rio de Janeiro: Comp. Litho Ferreira Pinto, out. 1916a. (Coleção particular de Douglas Fasolato).

CATÁLOGO da XXIII Exposição Geral de Belas Artes/ Escola Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C., 1916b. (Setor de Iconografia e obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).

CATÁLOGO do Museu Mariano Procópio. São Paulo: Banco Safra, 2006.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Cenas familiares na pintura de Maria Pardos na década de 1910. In: **Novas perspectivas para o estudo da arte no Brasil de entresséculos XIX/XX: 195 anos de Escola de Belas-Artes**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2012. p. 181-189.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira *et alii*. **Coleções em diálogo**: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CORREA-NETO, Arlete Correa. Uma visão do passado. In: **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, abr. 1942, p. 12-15 e 40.

CORREIO DA MANHÃ, ano XVI, n. 6.441, sexta-feira, 13 out. 1916, p. 2.

COSTA, Angyone. **A inquietação das abelhas**: O que dizem nossos pintores, escultores, arquitetos e gravadores, sobre as artes plásticas no Brasil. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia, 1927, p. 88.

COSTA-JUNIOR, Martinho Alves da. A Mulher e o dinheiro: usos e sentidos nas artes e no cinema. In: **Anais do III Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura (CHIAC)**, Juiz de Fora/MG, v. II, n. 1, dez. 2014, p. 202.

CREMONA, Ercole In: **O Malho**. Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1.029, 03 de jun. 1922, p. 39. Transcrição de Rogério Rezende.

CURY, Constantino. **Dicionário de artistas plásticos brasileiros**. São Paulo: Cury Arte Brasil, 2005.

DEL PRIORI, Mary. História das mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, Marcos Cesar de (Org.). **Historiografia brasileira em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 1998. Parte II, p. 218-219.

DIARIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 1.962, segunda-feira, 10 nov. 1890, p. 3.

DORIA, Escragnolle. Impressões de Exposições II. In: **Jornal do Commercio**, Edição da Tarde, Rio de Janeiro, n. 1225, terça-feira, 03 out. 1913, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=111988&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 22 nov. 2019.

E. do M. Notas de arte. Exposições Juventas e Regina Veiga – Maria Pardos. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1761, p. 4, 12 nov. 1916.

E. do M. Arquitetura, Escultura, Pintura e Gravura – No Salon de 1917. **A Noite**, Rio de Janeiro, ano VII, n. 2087, p. 4, 07 set. 1917.

EGBA. **Regulamento**. Rio de Janeiro, 1911. Disponível em: <http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/33152>. Acesso em: 10 dez. 2018.

EBERS, Georges. **L'Égypte**: Du Caire a Philae. Paris: Imprimeurs de l'institut, 1881.

EM JUIZ DE FORA. Museu Mariano Procópio. **Revista Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 20, p. 20 e 21, 20 maio 1922.

ESQUECIMENTO. **Careta**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 436, p. 14, 28 out. 1916.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=083712&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 28 mar. 2012.

EXPOSIÇÃO de Bellas-Artes. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 10.891, p. 5, 02 ago. 1914. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=178691_04&pasta=ano%20191&pesq=%22maria%20pardos%22&pagfis=24057. Acesso em: 02 ago. 2018.

EXPOSIÇÃO Pardos e Veiga na Galeria Jorge. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 737, p. 14, 28 out. 1916a.

EXPOSIÇÃO Regina Veiga – Maria Pardos. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano II, n. 44, p. 27, 04 nov. 1916b. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

EXPOSIÇÃO de Pinturas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11.695, p. 4, 14 out. 1916c. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

FASOLATO, Valéria Mendes. A sensualidade infantil e o banho. *In: As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) -

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014a. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2014/01/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Val%C3%A9ria-Mendes.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FASOLATO, Valéria Mendes. Maria Pardos: sonhadora e impressionável. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira *et al.* **Coleções em diálogo**: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014b.

FASOLATO, Valéria Mendes. Sem pão e a despolitização da miséria. In: **IX EHA** – Encontro de História da Arte, UNICAMP, 2013. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Valeria%20Mendes%20Fasolato.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2019.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura**: apontamentos para a história da pintura no Brasil de 1816 a 1916. Rio de Janeiro: Typ. Röhe, 1916. 667 p.

GASPAROTTO, Lucas André. **A civilização começa a subir o morro**: as composições de Noel Rosa na polêmica musical com Wilson Batista. 2011. 53 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 314, segunda-feira, 10 nov. 1890, p. 2.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 240, sexta-feira, 28 ago. 1891, p. 6

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 15 out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge, “Tout Rio”, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 06 out. 1916, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIA, Rio de Janeiro, 14 out. 1916. Binóculo, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 15 out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge. “Tout Rio”, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS Rio de Janeiro, 14 out. 1916. Binóculo, p. 5,

GHERARDI, Fernanda. O Diálogo da Arte com o Almanaque: Chiquinho do Tico-Tico de Maria Pardos. In: **Anais da XXVII Semana de História da Universidade Federal de Juiz de Fora**. “O Brasil em Conflitos Armados: guerras, revoltas e revoluções”. Juiz de Fora, 24 a 28 de maio, 2010, p. 425-440. Disponível em: <http://www.ufjf.br/semanadehistoria/anais/>. Acesso em: 20 nov. 2011.

GILKA. Chronica. **Jornal das Moças**: Revista Semanal Ilustrada, Rio de Janeiro, ano IV, n. 114, p. 11 e 12, 23 ago. 1917.

GISMONDI, P. Manuel. **Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil**. Editora Convívio, 1964. 55p.

GLUZMAN, Georgina. Reflexiones sobre la actuación y obra de Lía Correa Morales en el Museo Yrurtia. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, n. sér., v. 20. n. 2. p. 93-118, jul.-dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/53558/57522>. Acesso em: 10 abr. 2014.

HERKENHOFF, Paulo. A lenta implosão da dominação masculina. In: ARRUDA, Vitória; PASINATO, Carolina (coord.). **Invenções da mulher moderna: para além de Anita e Tarsila**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2017.

J. M. Bellas Artes: Ligeiras impressões do *Salon*. Artes e Artistas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 12367, p. 5, 20 ago. 1918. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

JORNAL CORREIO DE MINAS GERAIS – recorte sem data, p. 3 – Hemeroteca do MMP.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 15 set. 1913. AEL – UNICAMP – Jornal do Brasil – MR/ 3530.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, domingo, 25 abr. 1937, p. 1.

JORNAL DO BRASIL. **Belas artes**. Rio de Janeiro, terça-feira, 16 de setembro de 1913, ano XXIII, n. 258. Belas Artes, p. 6. Disponível no Arquivo Edgard Leuenroth. UNICAMP, São Paulo.

JORNAL DO COMMERCIO. **Notas de Artes**. Rio de Janeiro, terça-feira, 09 set. 1913.

JORNAL DO COMMERCIO. **Notas de arte**. Rio de Janeiro, ano 89, n. 212, domingo, 01 ago. 1915. p. 6. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO. **Exposição Geral de Belas Artes**. Rio de Janeiro, 11 set. 1917. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, 21 ago. 1918. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, sábado, 2 ago. 1930, ano 103, n. 183, p. 8. BN. Acesso em: 01 out. 2018.

JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, quinta-feira, 10 ago. 1930, p. 16.

JORNAL DO COMMERCIO. **Museu Mariano Procópio: inauguração de novas salas**. Rio de Janeiro, ano 104, n. 156, quinta-feira, 02 jul. 1931, p. 5. Acervo: Hemeroteca do MMP. Acesso em: 08 abr. 2018.

JOSÉ, José Antônio. Pall-Mall-Rio. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 11.624, p. 2, 04 ago. 1916a.

JOSÉ, José Antônio. Pall-Mall-Rio. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11.703, p. 2, 22 out. 1916b. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. In: **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, out. 1917, p. 171-190, Disponível em: <http://goo.gl/fsvXGc>. Acesso em: 18 set. 2012

LOPONTE, Luciana Grupelli. Sexualidade, Artes Visuais e Poder: pedagogias visuais do feminino. **Revista Estudos Feministas**, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 10, n. 002, 2002, p. 287.

LUSO, João. Notas de artes. In: **Era Nova: Semanário Ilustrado**, Rio de Janeiro, anno I, n. IV, sábado, 14 ago. 1915, p. 18.

LUSO, João. O Salon de 1916. In: **Revista do Brasil**, São Paulo, ano I, n. 9, set. 1916, p. 37-50.

LYRA, Mariza. Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio. In: **A Noite Ilustrada**. A Noite: Suplemento: Secção de Rotogravura, Rio de Janeiro, n. 511, 7 mar. 1939, p. 31 e 34.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&pasta=ano%20193&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 17 fev. 2014.

MACHADO, Rodolfo. Belas artes – O Salão de 1916 e o critério do Juri de Pintura. In: **A Época**, Rio de Janeiro, ano V, n. 1.504, quarta-feira, 23 ago. 1916, p. 1-2. BN. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&PagFis=3542&Pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MANN, Thomas. **José e seus irmãos**. Tradução de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

MARCONDES, Viriato. Impressões da XX Exposição da Escola Nacional de Belas-Artes. In: **A Época**, Rio de Janeiro, ano II, n. 418, 21 de set. de 1913, p. 2. Imagem disponível em:

<http://goo.gl/B52cST>. Acesso em: 05 jun. 2018.

MARCONDES, Viriato. Exposição de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano III, n. 734, p. 2, 28 ago. 1914. Acervo do Arquivo Edgard Leuenroth.

MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1093, p. 1, 22 ago. 1915a. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=720100&pasta=ano%20191&pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 15 abr. 2019.

MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. **A Época**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 1101, p. 1, 30 ago. 1915b. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720100&PagFis=3542&Pesq=MARIA%20PARDOS>. Acesso em: 20 mar. 2019.

MARQUÊS DE DENIS. O “Salon”. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, p. 28 e 29, 24 ago. 1918.

MARQUÊS de Denis. O Salon. In: **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 29, sábado, 24 ago. 1918. p. 28-29. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=
 Acesso em: 15 nov. 2018.

MATTOS, Adalberto. De Bellas Artes: O Salão de Belas Artes. Para Todos. Rio de Janeiro, ano X, nº. 513, p. 43, 13 out. 1928. BN.

MAUGY, Sandrine. **Colours of Nature**. London: Robert Hale Ltd., 2013.

MENSAGEIRO DO CARMELO, Rio de Janeiro, out. 1928. Cartão elaborado por Alfredo Ferreira Lage, com transcrições de notas sobre a distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Contém 8 notas, o autorretrato da artista e a descrição “Maria Pardos Lage, Museu Mariano Procópio

MESQUITA, Ivo. Introdução. In: **O desejo na academia 1847 – 1916**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1991. p. 15-22. (Catálogo de Exposição)

MONAT, H. **Caxambú**. Rio de Janeiro, 1894, p. 15.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das Artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MULHERES artistas. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 39, p. 13, 04 nov. 1916. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MULHERES artistas: as pioneiras (1880-1930). Apresentação: Tadeu Chiarelli; Curadoria e textos: Ana Paula Cavalcanti Simioni e Elaine Dias. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

MUSEU Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 7918, p. 1, 14 maio 1922. Várias notas. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MUSEU Mariano Procópio: inauguração de novas salas. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 104, n. 156, p. 5, 02 jul. 1931. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **Calixto Cordeiro**. Salão dos Humoristas. Apresentação: Alcídio Mafra de Souza. Depoimento: Antônio Nássara. Textos: Mônica F. Braunschweiger Xexéo e Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1987. Catálogo de Exposição.

NETO, Arlete Correa. Uma visão do passado. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ano XX, n. 84, p. 12-15 e 40, abr. 1942.

NETTO, Arlette Corrêa. A Arte Maravilhosa de Maria Pardos Lage. **Vida Doméstica**:

Revista do Lar e da Mulher, Rio de Janeiro, n. 185, p. 40, ago. 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20193&pesq=>. Acesso em: 05 abr. 2018

NOTAS e Notícias. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 219, p. 1, 7 ago. 1916a. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=&pagfis=38636. Acesso: 26 mar. 2020.

NOTAS de Arte. XXV Exposição Geral de Belas Artes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 92, p. 6, 21 ago. 1918. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 89, n. 212, p. 6, 01 ago. 1915. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 91, n. 253, p. 6, 11 set. 1917. Acervo do AEL.

NOTAS de Arte. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 90, n. 294, p. 5, 21 out. 1916b. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_10&pasta=ano%20191&pesq=maria%20pardos. Acesso em: 18 set. 2019.

NOTAS de Arte. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 737, p. 14, 28 out. 1916c. Disponível em: goo.gl/GBERvy. Acesso em: 19 jun. 2018.

NOTÍCIAS e Comentários. Maria Pardos. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 38, p. 29, 08 set. 1928. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_02&pasta=ano%20192&pesq=maria%20pardos. Acesso em: 14 jun. 2018.

NOVIDADES – Estados Unidos do Brazil, Capital Federal, anno V, n. 90, terça-Feira, 21 abr. 1891. p. 2

OLIVEIRA, Míriam Andréa de. **A Mulher e as Artes: As pintoras da primeira República no Rio de Janeiro**. 424 f. Tese de doutorado em História Social, UFRJ Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1998. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2754/3/467807.pdf>. Acesso em: 08 abr. 2018.

OLIVEIRA, Cláudia de. Angelina Agostini: a consagração da artista em 1913. In: **19&20**, Rio de Janeiro, v. XV, n. 1, jan.-jun. 2020. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_angelina.htm. Acesso em: 10 abr. 2018.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 314, 10 nov. 1890, p. 2.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 14 set. 1913, p. 2. Imagem disponível em: [ttp://goo.gl/A0SyhJ](http://goo.gl/A0SyhJ). Acesso em: 05 jun. 2012. Belas-Artes.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 11 out. 1916.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 13 out. 1916.

O PAIZ. **Artes e Artistas** – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, ano XXXIII, n. 11. 695, sábado, 14 out. 1916, p. 4.

O PAIZ, Rio de Janeiro, domingo, 22 out. 1916.

O PAIZ, Rio de Janeiro, ano XXXIV, n. 12.367, terça-feira, 20 ago. 1918, p. 15. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=178691_04&PagFis=33194&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 19 fev. 2019.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 23 mai. 1929.

O SALÃO de 1918. XXV Exposição Geral de Belas Artes. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 34, pp. 18 e 20, 24 ago. 1918. Acervo da hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

O SALON de 1917. **Careta**, Rio de Janeiro, ano X, n. 478, p.14, 18 ago. 1917a.

O SALON de 1917. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano III, n. 33, p. 22, 18 ago. 1917b. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

O SALON de 1918. **Revista da Semana**, 17 ago. 1918. Rio de Janeiro, 1918, p. 27 e 33.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PETITE-SOURCE. **Revista Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XXII, n. 37, p. 51, 15 set. 1928. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20192&pesq=maria%20pardos>. Acesso em: 14 jun. 2018.

PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo Ferreira Lage, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio** – Juiz de Fora, MG. Dissertação de Mestrado em História, Juiz de Fora, UFJF, 2008.

PITTA, Fernanda M. **Um povo pacato e bucólico: costume e história na pintura de Almeida Júnior**. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área: Teoria, ensino e aprendizagem da arte, ECA/USP, 2013.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem; CESA, 2008.

PRADO, Raquel. Um museu histórico. In: **Jornal Do Brasil**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 40, domingo, 18 fev. 1940, p. 9. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_06&PagFis=931&Pesq=maria%20pardos. Acesso em: 08 nov. 2018.

REALÇANDO a gloriosa e imperecível memória de um grande brasileiro, Juiz de Fóra assiste emocionada á inauguração, a 23 de junho do mausoleu que guarda os restos mortaes de Marianno Procopio e Dona Maria Amalia Ferreira Lage. **Vida Doméstica**: Revista do lar e da mulher, Rio de Janeiro, ano 1933, n. 185, p. 52 e 53, ago. 1933, Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830305&Pesq=sala%20Maria%20Pardos&pagfis=18700>. Acesso em: 17 jan. 2018.

REGINA Veiga. **Revista Selecta**, Rio de Janeiro, ano II, n. 42, p. [22], 28 out. 1916. Acervo da hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

REIS, Angela de Castro. **Cinira Polonio, a divette carioca**: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século XIX. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

REIS-JUNIOR, José Maria dos. **História da Pintura no Brasil**. 1944.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 26, sábado, 07 ago. 1915, p. 27-28. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=025909_01&PagFis=22224&Pesq=a%2022%20AA%20Exposi%C3%A7%C3%A3o%20de%20belas%20artes.

REVISTA DA SEMANA. **A 22ª Exposição Geral de Belas Artes** – Salon de 1915. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 28, sábado, 21 ago. 1915, p. 21-22.

REVISTA DA SEMANA. **Salon 1916** - Vernissage. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 029, quinta-feira, 26 ago. 1916, p. 19.

REVISTA DA SEMANA. **Cartas de Mulher**. Rio de Janeiro, ano XVII, n. 39, 04 nov. 1916, p. 18. MMP.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, 08 set. 1928.

REVISTA SELETA. **O Salon de 1915**, Rio de Janeiro, ano I, n. 11, sábado, 11 ago. 1915. Hemeroteca do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Acesso em: mar. 2019.

REVISTA SELECTA. **O Salão de 1918**. XXV Exposição Geral de Belas Artes. Rio de Janeiro, ano IV, n. 34, sábado, 24 ago. 1918, p. 18 e 20. Hemeroteca do IHGB. Acesso em: mar. 2019.

RIBEIRO, João Pinheiro. **História da Pintura Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa Leuzinger, 1931. 122p.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1941. (Brasiliana. Série 5ª: biblioteca pedagógica brasileira, p. 96, 240, 242).

SÁ, B. de. Ecos sociais. **A Época**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1858, p. 5, 13 ago. 1917.

SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Lisboa: Scribe, 2010.

SALON 1916 – Vernissage. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 29, p. 19, 26 ago. 1916. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=025909_01&pasta=ano%20191&pesq=SALON%201916. Acesso: 11 nov. 2018.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Biografia como gênero e problema. **História Social**, n. 24, jan./jun. 2013, p. 56-59.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. **A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu D'Angelo Visconti**: o estado da questão. Campinas: Unicamp, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil. *In*: CHIARELLI, Tadeu. **Mulheres artistas**: as pioneiras. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015. p. 102-115.

SINZIG, Frei Pedro. (O. F. M.). A arte Cristã no Salão de 1917. **A União**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 68, p. 1, 26 ago. 1917.

SILVA, Francislei Lima da. **Monumentos da água no Brasil**: Pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias Sul Mineiras (1880-1925). Dissertação de Mestrado em História. Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2012. Disponível em:
<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2011/01/Francislei-Lima-da-Silva.pdf> . Acesso em: 04 jan. 2013.

SOCIAIS – Centro Artístico Juventas – VI Exposição De Arte. *In*: **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 279, sexta-feira, 6 out. 1916, p. 5. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_04&pasta=ano%20191&pesq=. Acesso em: 14 jun. 2018.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008.

VALE, Vanda Arantes (Coord.). **A Pintura Brasileira do séc. XIX**: Museu Mariano Procópio. CD contendo o trabalho de dissertação de mestrado e as respectivas imagens da autora. FAPEMIG e UFJF. 1995. Licenciado a Sérgio Newman.

VALE, Vanda Arantes. Maria Pardos – uma artista ibero-americana. *In*: BESSA, Pedro Pires (Org.). **Riqueza cultural ibero-americana**. Divinópolis: FAPEMIG/UEMG, 1996, p. 451-454.

VALLE, Arthur Gomes. **A Pintura da Escola Nacional de Belas Artes na Primeira República (1890-1930)**: da formação do artista aos modos de estilísticos. Tese de Doutorado

em Artes Visuais. Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

VALLE, Arthur (Org.). Revista do Brasil (1916-1918) - Artigos e Críticas de Arte. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em:
http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm. Acesso em: 10 set. 2018.

VIDA DOMÉSTICA: Revista do lar e da mulher. **Realçando a gloriosa e imperecível memória de um grande brasileiro**. Rio de Janeiro, edição 185, ago. 1933, p. 52-53.
Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830305&pasta=ano%20193&pesq=sala%20Maria%20Pardos>. Acesso em: 17 jan. 2018.

ZANINI, Walter. **História geral da arte no Brasil**. v. I. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles/ Fundação Djalma Guimarães: São Paulo, 1983.

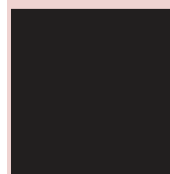
X e Y. Notas de Arte: Exposição Juventas. **A Notícia**, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 285, p. 3, 16 e 17 out. 1916.

APÊNDICE A – Linha de tempo das pinturas expostas

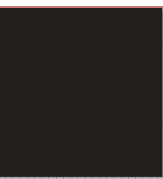
LINHA DE TEMPO DAS PINTURAS EXPOSTAS - MARIA PARDOS (1913 - 2017)								
1913 XX EGBA								
	<i>Estudo</i>	<i>Garoto</i>	<i>Pequena estudiosa</i>					
1914 XXI EGBA								
	<i>Sem pão</i>	<i>Jardineiro</i>	<i>Capataz</i>	<i>Retrato</i>	<i>Aniversário</i>			
1915 XXII EGBA								
	<i>Esquecimento</i>	<i>Chiquinho</i>	<i>Luizinha</i>	<i>Jardim Abandonado</i>				
1915 V EXPOSIÇÃO DO CENTRO ARTÍSTICO JUVENTAS								








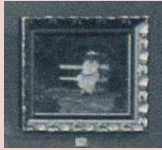

















1916

XXIII EGBA

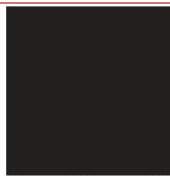
*Conciliadora**Serenidade**Pensativa**onvalescente?**Poesia predileta**Flores*

1916

EXPOSIÇÃO
PARDOS E
VEIGA,
GALERIA JORGE*Conciliadora**Esquecimento**Sem pão**Chiquinho**Jardineiro**O Caipira
violeiro
(Capadócio?)**Jornaleiro
(Garoto? Hugo?)**Desolada**Contentamento**Pensativa**Saloia**Velho mendigo**Mouro**Jardineiro**Mocidade?**Jornaleiro
(Garoto? Hugo?)**Poesia Predileta**Serenidade**Retrato**Retrato**Unção?**aria (Avozinha?)**Pequena estudiosa**Convalescente?**Luizinha**Flores (esboço)**Espanhola*

	 <i>Flores</i>	 <i>Flores? Aniversário?</i>	 <i>Flores</i>	 <i>Abacaxi</i>	 <i>O pensativo (Solitude? Estudo?)</i>	 <i>Manhã no Jardim?</i>	 <i>Curiosa</i>	 <i>No Jardim?</i>	 <i>Flores? Aniversário?</i>
	 <i>Sem título (Legumes?)</i>	 <i>Tomates</i>	 <i>Peras</i>	 <i>Maçãs</i>	 <i>Natureza-morta?</i>	 <i>Estudo de cerâmica?</i>	 <i>Estudo</i>	 <i>Jardim Abandonado</i>	 <i>Laranjas</i>
1916 VI EXPOSIÇÃO DO CENTRO ARTÍSTICO JUVENTAS	 <i>Capataz</i>	 <i>Cabeça de Espanhola</i>	 <i>Estudo de nu</i>	 <i>?</i>	 <i>?</i>				
1917 XXIV EGBA	 <i>Dalila</i>	 <i>Estudo de nu</i>							

1917

VII EXPOSIÇÃO
DO CENTRO
ARTÍSTICO
JUVENTAS

?

1918

XXV EGBA

*Zuleika**Primeira
Separação**Autorretrato*

1922

INAUGURAÇÃO
DA GALERIA DE
BELAS ARTES
DO MMP*Conciliadora**Sem pão**Dalila**Primeira
Separação**Esquecimento**Capataz**Zuleika**Mouro**Velho mendigo**São Pedro**Serenidade**Desolada*

1929

INAUGURAÇÃO
DA SALA MARIA
PARDOS NO
MMP



Autorretrato



Mulher no bosque



Má notícia



O Caipira Violero



Jardineiro



Flores



Pilar



Unção?



Flores? Aniversário?



Estudo de nu

2010

15 set. a 30 dez.
DOCE FRANÇA:
Recortes da Vida
Privada do MMP,
no MAMM, Juiz
de Fora, MG.



*Alfredo Ferreiro
Lage*

2014

08 nov. 2014 a 19
abr. 2015
COLEÇÕES EM
DIÁLOGO: Museu
Mariano Procópio
e Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, na
Pinacoteca do
Estado de São
Paulo, SP.



Sem pão



Conciliadora



Nu feminino
(O título original
da pintura é *Estudo
de nu* [22])



*Estudo para o
quadro Nu
feminino*
(O título original
da pintura é
desconhecido [22])

2015

13 jun. a 25 out.
MULHERES
ARTISTAS: AS
PIONEIRAS 1880
-1930
PINACOTECA
DO ESTADO DE
SÃO PAULO.

*Autorretrato***2016**

11 e 15 de nov.
Leilão Roberto
Haddad
Rua Pompeu
Loureiro, 27 – A –
Copacabana – Rio
de Janeiro (sede
própria).

*Espanhola***2017**

14 jun. a 20 ago.
INVENÇÕES DA
MULHER
MODERNA: para
além de Anita e
Tarsila.
INSTITUTO
TOMIE OTAKE.

*Espanhola*

Fonte: Elaborado pela autora (2020).

APÊNDICE B – Cronologia

MARIA PARDOS			
ANO	EVENTO	FONTE	COMENTÁRIO
[1866 ou 1867]	Nasce em Zaragosa, Espanha, filha de Miguel Pardos e Rosália Vicente Pardos.	<p>(1)BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro civil de óbito nº469, pp. 69-70, 18 mai. 1928.</p> <p>(2) BRASIL. 5º Ofício de Notas - Cartório Ibrahim Machado. Certidão da escritura de Testamento – Outorgante: Maria Pardos. Cópia do original onde consta lavrado um instrumento de testamento. (Livro de notas de nº. 358, folha 38-verso). Rio de Janeiro, 1939. Os familiares de Maria Pardos doaram uma cópia do testamento para minha pesquisa, pedida em cartório, por eles, em 1939.</p> <p>(3) Registro de entrada no Porto de Buenos Aires, a bordo do navio Washington, procedente de Barcelona, a 08.08.1887, aos 23 anos de idade.</p>	<p>(1) Ao declarar o óbito de Maria Pardos, Alfredo Ferreira Lage informou que aos dezoito de maio de mil novecentos e vinte e oito ser residente a Rua Candido Mendes cinquenta e oito e que estava com sessenta e um anos. O que nos leva no ano de 1866 como sendo o ano de seu nascimento.</p> <p>(2) O texto do seu testamento nos esclarece sua ascendência e cidade natal.</p> <p>(3) Esta entrada, ainda nos deixa dúvida, apesar de localizarmos em nossa pesquisa ainda não consideramos estes dados como os mais importantes pelo fato de não termos certeza de que se trata realmente de Maria Pardos já que é um nome tão comum. Se considerássemos essas informações ela teria nascido em 1864. Como não tivemos acesso ao seu registro civil de nascimento, portanto estimamos o ano de seu nascimento consideramos o documento de óbito de Maria Pardos.</p>

1913	Participação na XX EGBA Setembro. Expõe: <i>Estudo, Garoto e Pequena Estudiosa</i> . Inaugurada	Catálogo da XX Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1913. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).	
1914	Participação na XXI EGBA Expõe: <i>Sem pão, Jardineiro, Capataz, Espanhola e Aniversário</i> .	Catálogo da XXI Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1914. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).	
1915	(1) 03 maio. V Exposição do Centro Artístico Juventas (2) Participação na XXII EGBA Expõe: <i>Esquecimento, Chiquinho, Luizinha e Jardim abandonado</i> .	(1) A Epoca, 03 de maio de 1915, p.2. (2) Catálogo da XXII Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1915. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).	(1) A nota informou que, dentre outros artistas, houve a participação de Maria Pardos na exposição do Centro Artístico Juventas.
1916	(1) Participação na XXIII EGBA Expõe: <i>Conciliadora, Serenidade, Pensativa, Saloia, Convalescente, A poesia predileta e Flores</i> . (2) Galeria Jorge EXPOSIÇÃO PARDOS E VEIGA Abertura: 13 de outubro de 1916, às 14 horas - Rua do Rosário 131. Rio de Janeiro Expõe: • Pinturas <i>Conciliadora, Esquecimento, Sem pão, Chiquinho, Jardineiro,</i>	(1) Catálogo da XXIII Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1916. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ). (2) Catálogo da XXIV Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1916. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ). (3) Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos – Galeria Jorge – Rua do Rosário, 131,	(4) Autor: X. e Y. Comentários sobre Exposição Juventas. “Maria Pardos, discípula de Amoedo, que com Regina Veiga expõe também trabalhos seus na Galeria Jorge, enviou ao Salão dos Jovens cinco trabalhos, dos quais ressaltamos <i>Capataz, Estudo de nu e Espanhola</i> . Nos seus trabalhos há ‘efeito’, bom colorido, mas, na <i>Espanhola</i> , de profunda expressão sensual, ressalta um leve defeito no olho esquerdo, e falta de panejamento. Mas, isso é uma nuga, que só um olhar

	<p><i>Capadocio, Garoto, Desolada, Contentamento, Pensativa, Saloia, Velho mendigo, Mouro, Estudo de nu, Mocidade, Hugo, Poesia Predileta, Serenidade, Retrato, Espanhola, Unção, Avozinha, Pequena estudiosa, Convalescente, Luizinha, Flores (esboço), Rosa, Flores, Aniversário, Flores, Abacaxi, Solitude, Manhã no Jardim, Curiosa, No Jardim, Flores, Legumes, Tomates, Peras, Maçãs, Natureza-morta, Estudo de cerâmica, Estudo, Jardim abandonado e Laranjas.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Desenhos: <i>Cabeça de velho, Na antecâmara, Mesa de Jantar, Costurando, Descanso, Na varanda, Estudo para o quadro Desolada, Desempregada e Estudo de nu.</i> 	<p>Outubro de 1916 (Coleção particular de Douglas Fasolato).</p> <p>(4) A Notícia, 16 de outubro de 1916.</p> <p>X e Y. Notas de Arte: Exposição Juventas. In: A Notícia. Ano XXIII, nº 285. Rio de Janeiro. Segunda-feira e Terça-feira, 16 e 17 de 1916, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=830380&pasta=ano%20191&pesq=%22Maria%20Pardos%22&pagfis=25014></p>	<p>investigador consegue descobrir”.</p>
1916	<p>VI Exposição do Centro Artístico Juventas.</p> <p>Expõe: <i>Espanhola e Figura de homem.</i></p>	<p>(A)Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro 06 de outubro de 1916, p. 5.</p> <p>(B)MATTOS CARDOSO. BELLAS ARTES – VI EXPOSIÇÃO JUVENTAS (Parte II). A Rua.</p>	<p>(A) “A Sra. Maria Pardos expôs a sua tela, <i>Cabeça de Espanhola</i>, que foi muito elogiada, também”. Maria Pardos esteve presente e é citada na</p>

		Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1916.	nota. (B) O Jornal relatou sobre a participação de Maria Pardos com “dois estudos de figura [...] nos pareceu um tipo de espanhola. O outro é uma figura de homem.
1917	(1) Participação na XXIV EGBA Expõe: <i>Dalila e Estudo de Nu.</i> (2)VII Salão do Centro Artístico Juventas	(1) Catálogo da XXIV Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1917. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ). (2) NOTAS DE ARTE. In: Lanterna: Diário Vespertino . Ano I, nº. 285. Rio de Janeiro, Quinta-feira, 15 de novembro de 1917. p. 2.	(1) o Catálogo lista as duas obras. (2) VII exposição do Juventas. “O <i>certamen</i> promete ser animador e alcançar grande êxito. Até hoje mais de cem trabalhos foram recebidos. Se outro motivo não ocorresse para o sucesso da exposição era para isso bastante dito que a porcentagem integral da venda dos quadros, será em benefício da nossa Cruz Vermelha. (...) Entre outros artistas de nomeada sabemos que concorrem os Juventas: (...) Angelina de Figueiredo, Iracema da Nobrega Dias, Maria Pardos, Georgina e Aura Vianna, Clotilde do Rio Branco e B. Pinto.”
1918	Participação na XXV EGBA Expõe: <i>Zuleika, Primeira Separação e Autorretrato.</i>	Catálogo da XXV Exposições Geral de Belas Artes - Escola Nacional de Belas Artes, 1918. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ).	

1928	<p>(1) Tratamento com abluções fracassado. Início de novo tratamento. 26/01/1928.</p> <p>(2) 16 maio. Declarou em testamento estar em estado de moléstia, de cama, porém em seu juízo perfeito, também se decalrou solteira, maior, espanhola e residente à Rua Cândido Mendes 58.</p> <p>(3) 18 maio. Faleceu em sua residência na Rua Cândido Mendes 58, atestado pelo médico do Doutor Cunha Mello, declarou, às onze horas do mesmo dia, ter falecido de Câncer do estômago, colapso cardíaco, “Maria Pardos”, do sexo feminino, de cor branca, com sessenta e um anos, solteira, capitalista, natural da Espanha, cujo corpo seria sepultado no cemitério de São João Baptista.</p>	<p>(1) Carta de Alfredo para Manoel da Costa.</p> <p>(2) BRASIL. 5º Ofício de Notas - Cartório Ibrahim Machado. Certidão da escritura de Testamento – Outorgante: Maria Pardos. Cópia do original onde consta lavrado um instrumento de testamento. (Livro de notas de nº. 358, folha 38-verso). Rio de Janeiro, 1939. Os familiares de Maria Pardos doaram uma cópia do testamento para minha pesquisa, pedida em cartório, por eles, em 1939.</p> <p>(3) Registro civil de óbito. 4ª Circunscrição – livro óbito V. 99 - p. 69 (verso), e p. 70, termo nº 469. Rio de Janeiro.</p>	<p>(1) “(...) Venho comunicar-lhe que já estamos de regresso ao Rio. Infelizmente D. Maria não curou nas águas tanto como esperávamos. Vai agora sujeitar-se a um tratamento e tenho esperança de vê-la melhorar. (...)</p> <p>(2) “E, perante as mesmas testemunhas, presentes a todo este ato do que dou fé, pela testadora me foi dito que de própria e espontânea vontade, fazia este seu testamento do modo seguinte: - Disse ela testadora chama-se MARIA PARDOS, ser espanhola, natural de Saragosa, ser solteira, ser filha legítima de Miguel Pardos e Rosalia Vicente Pardos, já falecidos e residir a rua Candido Mendes, cinquenta e oito, nesta cidade; - que não possuindo herdeiros necessários” (...) distribuiu seu legado.</p> <p>(3) Alfredo Ferreira Lage declarou em cartório o óbito de Maria Pardos.</p>
------	--	--	---

Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE C – Homenagens póstumas

1929	<p align="center">18 MAIO. INAUGURAÇÃO DA SALA MARIA PARDOS NO MUSEU MARIANO PROCÓPIO</p>	<p>Placa de inauguração da Sala Maria Pardos. Jorge Soubre.</p>	<p>Na frente da placa de inauguração da sala Maria Pardos há, em relevo, o autorretrato da artista, com a seguinte inscrição à esquerda: “A Grande colaboradora na fundação do Museu Mariano Procópio”; abaixo o nome da artista: “MARIA PARDOS LAGE” “ARTISTA PINTORA”.</p> <p>No verso, adornado com flores e uma paleta com pincéis e tinta, a seguinte frase centralizada:</p> <p align="center">“MUSEU MARIANO PROCÓPIO Inauguração da SALA MARIA PARDOS 18-05-929</p>
1930	<p>INSTITUIÇÃO DO PRÊMIO MARIA PARDOS</p>	<p>ATAS CONSELHO SUPERIOR 1928/1930 – ENCADERNADOS (A numeração das páginas segue a ordem da digitalização)\6162 (p.57/123).</p>	<p>“Museu Mariano Procópio. Juiz de Fora. Minas Gerais. Digníssimos Srs. Membros do Conselho Superior da Escola Nacional de Belas Artes. O Museu Mariano Procópio, pelo seu diretor-fundador abaixo assinado, desejando instituir como estímulo de desenvolvimento das Belas Artes e em homenagem à memória da artista pintora, Maria Pardos, sua grande colaboradora na respectiva organização e antiga expositora das Exposições Gerais na Escola de Belas Artes, um prêmio anual a ser conferido aos artistas brasileiros de Pintura, Escultura, Gravura, Arquitetura e Artes Aplicadas sucessivamente a cada seção a juízo desse douto Conselho, vem solicitar o vosso assentimento afim de que seja realizada a mesma ideia. O prêmio denominar-se-á Maria Pardos – e será constituído pela importância de</p>

			um conto de réis (1:000\$000) em moeda corrente, previamente depositada na tesouraria da Escola Nacional de Belas Artes. Aguardando formal despacho, o signatário aproveita o ensejo para apresentar-vos, Srs. Membros do Conselho Superior, os protestos da sua elevada estima e distinta consideração. Juiz de Fora, 9 de abril de 1929 (assinado) Alfredo Ferreira Lage.”
--	--	--	---

OUTRAS EXPOSIÇÕES

2010	15 set. a 30 dez. Exposição “Doce França: Recortes da Vida Privada do Museu Mariano Procópio”, no MAMM, Juiz de Fora, MG.	FUNDAÇÃO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. Doce França: recortes da vida privada na coleção do Museu Mariano Procópio. Coord.:Heleny Pires de Castro; Douglas Fasolato. MAPRO: Juiz de Fora, MG, 2010, p. 60.	No contexto da exposição extramuros MMP no MMAM, para apresentar o fundador do mesmo, apresentaram o retrato de <i>Alfredo Ferreira Lage</i> [02], executado por Maria Pardos.
2014	08 nov. 2014 a 19 abr. 2015 – Coleções em Diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca do Estado de São Paulo, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, S. P..	CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira... [et al.]. <i>Coleções em diálogo</i> : Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014.	Dentro do contexto da exposição “Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo” foram levadas quatro pinturas de Maria Pardos: Sem pão [12], Conciliadora [13], <i>Estudo de nu</i> [22], e uma <i>pochade</i>, que provavelmente seja também um Estudo para o quadro <i>Estudo de Nu: Sem título</i> [23]

2015	13 jun. a 25 out. de 2015. Exposição “MULHERES ARTISTAS: AS PIONEIRAS 1880 -1930”	CHIARELLI, Tadeu. Mulheres artistas: as pioneiras. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.	<i>Autorretrato</i> [01]
2016	11 e 15 de nov. Leilão Roberto Haddad Rua Pompeu Loureiro, .27 – A – Copacabana – Rio de Janeiro (sede própria).	No frame de 1’54” é possível visualizar a pintura no contexto de exposição para Leilão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SHprZUUVVL8 . Acesso em: 08 dez. 2019. Endereço do Leiloeiro onde a obra ficou exposta: Rua Pompeu Loureiro, .27 – A – Copacabana – Rio de Janeiro (sede própria).	
2017	14 jun. a 20 ago. INVENÇÕES DA MULHER MODERNA: para além de Anita e Tarsila. INSTITUTO TOMIE OTAKE.	(A) (B) ARRUDA, Vitória e PASINATO, Carolina (coord.). Invenções da mulher moderna: para além de Anita e Tarsila. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 14 jun. - 20 ago. 2017.	

Fonte: Elaborado pela autora.

APÊNDICE D – Fortuna Crítica sobre Maria Pardos nos periódicos

Nº	Data	Fonte da crítica	Resumo	Obras citadas
1	10/11/1890	DIÁRIO DE NOTÍCIAS, RJ, 10 nov. 1890.	Maria Pardos chega no dia 9 no Rio de Jan., vinda no pacote Brésil, do Rio da Prata.	-
2	10/11/1890	GAZETA DE NOTÍCIAS. RJ, 10 nov. 1890.	Maria Pardos chega no dia 9 no Rio de Jan., vinda no pacote Brésil, do Rio da Prata.	-
3	12/03/1891	O PHAROL, 12 mar. 1891.	Alfredo Ferreira Lage informa que pretende trazer companhia de operetas italianas para o Teatro Novelli.	-
4	20/04/1891	NOVIDADES, 20 abr. 1891.	Comentário de <i>Siempre el mismo</i> pedindo novas apresentações da Companhia Zarzuelas, “fazendo representar o <i>Certamen Nacional</i> , assim corresponderia aos desejos dos admiradores da insigne bailarina Maria Pardos que é inimitável na <i>célebre jota aragonesa</i> ”.	-
5	28/08/1891	GAZETA DE NOTÍCIAS, 28 ago. 1891. Grafia do nome: Maria Pardos	Companhia de Teatros Brasileira apresenta FraDiavolo, com participação de Maria Pardos no bailado Saltarello.	-
6	28/08/1891	O PAIZ, 28 ago. 1891. Grafia do nome:	Anúncio do espetáculo FraDiavolo. “Saltarello será bailado pela Sra. Maria Pardos”.	-

		Maria Pardo		
7	29/08/1891	O PAIZ, 29 ago. 1891. Grafia do nome: Maria Pardos	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia. Cita Maria Pardos.	-
8	30/08/1891	O PAIZ, 30 ago. 1891.	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia, com Maria Pardo (sic) no Saltarello	-
9	30/08/1891	DIÁRIO DO COMMÉRCIO, 30 ago. 1891. Grafia do nome: Maria Pardo	Comentários sobre a apresentação de FraDiavolo. Explicações úteis sobre o formato da apresentação. Não cita Pardos.	-
10	02/09/1891	GAZETA DE NOTÍCIAS, 02 set. 1891. Grafia do nome: Maria Prados	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia.	-
11	02/09/1891	O PAIZ, 02 set. 1891. Grafia do nome: Maria Pardo	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia, com Maria Pardo (sic) no Saltarello	-
12	03/09/1891	O PAIZ, 03 set. de 1891. Grafia do nome: Maria Pardo	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia.	-

13	03/09/1891	DIÁRIO DO COMMERCIO, 03 set. 1891.	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia com Maria Pardos bailando Saltarello.	-
14	03/09/1891	GAZETA DE NOTÍCIAS, 03 set. 1891. Grafia do nome: Maria Pardos	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia.	-
15	11/09/1891	GAZETA DE NOTÍCIAS, 11 set. 1891. Grafia do nome: Maria Prado	Informa que o espetáculo FraDiavolo ocorreria aquele dia, com Maria Prado (sic) no Saltarello.	-
16	11/09/1891	O PAIZ, 11 set. 1891.	Informa que o espetáculo Fra Diavolo ocorreria aquele dia.	-
17	14/09/1891	O PAIZ, 14 set. 1891.	Informa que o espetáculo Fra Diavolo ocorreria aquele dia, com Maria Prado (sic) no Saltarello.	-
18	26/09/1891	O PAIZ, 26 set. 1891 PARTE EM BRANCO NA PÁGINA 2 (VER NO AEL)	Anúncio do espetáculo Fra Diavolo. Ausência de Maria Pardos na notícia.	-
19	01/09/1901	GAZETA DE NOTÍCIAS, 01 set. 1901.	Entrada de Maria e Pilar Pardos no dia 31 no Rio de Jan. a partir do pacote Les Alpes de Marselha de escalas.	-
20	07/09/1913	O PAIZ, 7 de set. 1913, p. 4.	Laudelino Freire classifica Maria Pardos no grupo de amadores	-
21	09/09/1913	JORNAL DO BRASIL, 09 set.	Maria Pardos é apenas citada rapidamente entre as expositoras ao fim da crítica.	-

		1913.		
22	09/09/1913	JORNAL DO COMMERCIO, 09 set. 1913	Maria Pardos é apenas citada rapidamente entre as expositoras ao fim da crítica.	-
23	13/09/1913	A NOITE, 13 set. 1913.	Notícia sobre as premiações da EGBA. Menção honrosa de 1º grau a Maria Pardos.	-
24	14/09/1913	O PAIZ, 14 set. 1913.	Informa premiações no Salão de 1913, com menção honrosa de 1º grau para Maria Pardos.	-
25	15/09/1913	JORNAL DO BRASIL, 15 set. 1913.	Comunica as premiações do Salão. Menção honrosa de 1º grau para Maria Pardos.	-
26	16/09/1913	ALVES, Gonçalo. A NOITE, 16 set. 1913.	Comentando trabalhos femininos na EGBA, o autor, apesar de não citar Maria Pardos, afirma “Há no “Salon” atual (e essa verdadeira praga não desaparecerá jamais) um cem número de trabalhos femininos, de origem suspeita, graças à sucessiva benevolência de alguns professores amáveis”.	-
27	16/09/1913	JORNAL DO BRASIL, 16 set. 1913, por Bueno Amador.	O autor dá notas para a participação dos artistas no Salão. Grau 10 – nota máxima, 9 a 6 – boa, 5 a 1 – sofrível, 0 – má. Maria Pardos ganha nota 5.	-
28	21/09/1913	MARCONDES, Viriato. A ÉPOCA, 21 set. 1913.	Da Senhora Maria Pardos, o que mais nos agradou foi o seu “Garoto”, que está bem modelado e tem expressão.	<i>Garoto</i>
29	03/10/1913	DORIA, Escragnolle. IMPRESSÕES DE	Este artigo fala de uma pintura de Maria Pardos ainda não localizada, <i>Pequena Estudiosa</i> .	<i>Pequena estudiosa</i>

		EXPOSIÇÕES II. In: JORNAL DO COMMERCIO. Edição da Tarde, n. 1225, Rio de Janeiro, terça- feira, 03 de out. de 1913, p. 2.		
30	15/12/1913	O PAIZ, 15 dez. 1913.	De Buenos Aires e escalas, pelo paquete alemão Cap. Finisterre, Maria Pardos acompanhada de Alfredo Lage e Pilar Pardos chega ao Rio de Jan..	
31	02/08/1914	O PAIZ, 2 ago. 1914.	Abertura da exposição de 1914. Comenta a presença de Maria Pardos com a obra <i>Sem Pão</i> , quadro “feito com emoção e verdade de traço”.	<i>Sem pão</i> [12]
32	27/08/1914	A NOITE, 27 ago. 1914.	Comunica premiações. Medalha de bronze pra Maria Pardos	-
33	28/08/1914	A ÉPOCA, 28 ago. 1914.	D. Maria Pardos enviou 5 telas pouco expressivas e que não correspondem ao conhecimento que a digna pintora pareceu ter da sua arte, muito embora nos apresente o seu <i>Jardineiro</i> , sonambulamente, cavando a terra de olhos fechados.	<i>Jardineiro</i> [17]; (confirmação do nome e data da obra) c. 1914.
34	28/08/1914	O PAIZ, 28 ago. 1914.	Maria Pardos ganha medalha de bronze na Exposição, assim como Regina Veiga e outros.	-
35	28/08/1914	GAZETA DE NOTÍCIAS. Exposição Geral de Belas Artes, 28 ago. 1914.	Maria Pardos ganha medalha de obra na Exposição Geral de Belas Artes.	-
36	03/05/1915	A ÉPOCA, 03 mai. 1915.	A nota informa, dentre outros artistas, a participação de Maria Pardos na exposição do Centro Artístico	-

			Juventas.	
37	26/07/1915 27/07/1915	A NOTÍCIA, 26 jul. 1915.	Comenta alguns expositores no Salão de 1915, dentre Maria Pardos.	-
38	01/08/1915	JORNAL DO BRASIL, 01 ago. 1915.	Maria Pardos é apenas citada dentre os artistas que participaram da exposição.	-
39	01/08/1915	O PAIZ, 1º ago. 1915.	A presença de Maria Pardos foi citada juntamente com a de outros artistas: Baptista da Costa, R. Chambelland, Carlos Oswaldo, Eugênio Latour, D. Regina Veiga, Pedro Bruno, H. Cavalleiro, A. Cunha, Guttman Bicho, Bordon, Arthur Lucas, D. Sylvia Meyer, Modesto Brocos. Disseram estar ali bem representados	-
40	01/08/1915	JORNAL DO COMMERCIO, 01 ago. 1915.	Abertura da Exposição de Belas Artes. O autor afirma sobre a artista: “um quadro de figura de mulher deitada em um sofá, um busto bem pintado, com um braço em escorço muito bem feito, da Sra. Maria Pardos”	<i>Esquecimento</i> [20]
41	07/08/1915	REVISTA DA SEMANA, 7 ago. 1915.	Reproduções de fotografias da exposição geral, onde vê-se as obras <i>Luizinha</i> e <i>Esquecimento</i> , com destaque para a segunda que aparece na legenda.	<i>Esquecimento</i> [20]; <i>Luizinha</i> [50].
42	14/08/1915	LUSO, João. Notas de artes. Era nova: semanário Ilustrado. Anno I, n. IV. Sábado, 14 ago. 1915.	A sra. Maria Pardos expõe quatro trabalhos, entre os quais <i>Luizinha</i> , figura feminina, deitada, de fatura um tanto acanhada, dura na carne a descoberto, mas com excelentes acessórios de estofa e panejamento.	<i>Luizinha</i> [50] (erro, trata-se de <i>Esquecimento</i> [20])

43	21/08/1915	REVISTA DA SEMANA, 21 ago. 1915.	A nota é grande e fala sobre a EGBA de 1915 e ressalta o numeroso grupo de senhoras que a arte se dedicam, aludem ao fato de abrirem um belo campo profissional para as mulheres. Sem mais delongas cita as seguintes artistas: as pintoras D. Georgina de Albuquerque, D. Iracema Orosco Freire, D. Maria Pardos, D. Sylvia Mayer e a escultora D. Nicolina Vaz Pinto de Couto.	-
44	22/08/1915	A ÉPOCA, 22 ago. 1915.	Aparece reprodução fotográfica da obra <i>Esquecimento</i> na crítica de Viriato Marcondes. Também há comentário do autor sobre as obras <i>Esquecimento</i> , <i>Chiquinho</i> e <i>Luizinha</i> .	<i>Esquecimen-to</i> [20]; <i>Chiquinho</i> [27] e <i>Luizinha</i> [50]
45	22/08/1915	CORREIO DA MANHÃ, 22 ago. 1915.	Comunica premiações do Salão. Maria Pardos ganha a pequena medalha de prata.	-
46	22/08/1915	JORNAL DO BRASIL, 22 ago. 1915.	Comunica premiações do Salão. Maria Pardos ganha a pequena medalha de prata.	-
47	23/08/1915	O PAIZ, 23 ago. 1915.	Maria Pardos expõe trabalhos interessantes.	- Pinturas da EGBA de 1915
48	30/08/1915	A ÉPOCA, 30 ago. 1915.	Continuação da crítica de Viriato Marcondes sobre suas impressões do Salon de 1915. Maria Pardos é citada em nota como uma errata, segue: NOTA – No artigo anterior saiu um tópico, que precisa de corrigenda, e é o seguinte: Onde se lê que D. Maria Pardos expõe diversos quadros bem interessantes, especialmente <i>Esquecimento</i> , que ‘reputamos o primeiro nu do Salon’ leia-se: ‘que reputamos um dos primeiros do Salon’. V. M.	<i>Esquecimen-to</i> [20]

49	27/04/1916	JORNAL DO COMMERCIO, 29 abr. 1916.	Maria Pardos participa das solenidades em função do falecimento da mãe de Laudelino Freire – Rosa Freire	-
50	02/08/1916	GAZETA DE NOTÍCIAS, 02 ago. 1916.	Alfredo Ferreira Lage e Maria Pardos entre os presentes na Exposição da Associação de Aquarelistas no Liceu de Artes e Ofícios.	-
51	07/08/1916	GAZETA DE NOTÍCIAS, 07 ago. 1916.	Alfredo Ferreira Lage e Maria Pardos adquiriram aquarelas na exposição da Associação de Aquarelistas no Liceu de Artes e Ofícios.	-
52	12/08/1916	JORNAL DO COMMERCIO, 12 ago. 1916.	Notícia que, dentre outros artistas, Mario [sic] Pardos expôs 7 quadros.	-
53	23/08/1916	A ÉPOCA, 23 ago. 1916.	Nota sobre a exposição. Cita Maria Pardos e a obra <i>Pensativa</i> .	<i>Pensativa</i> [52]
54	26/08/1916	REVISTA DA SEMANA, 26 ago. 1916.	Uma página com os aspectos da <i>vernissage</i> do <i>Salon</i> de 1916. Ao fundo aparece parte da obra <i>Conciliadora</i> de Maria Pardos.	<i>Conciliadora</i> [13]
55	06/10/1916	JORNAL DO COMMERCIO, 06 out. 1916.	Anúncio da inauguração da exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge. Diz sobre Maria Pardos que: “não se afastou ainda do nosso meio artístico	-
56	06/10/1916	GAZETA DE NOTÍCIAS, 06 out. 1916.	Crítica sobre IV Exposição do Centro Artístico Juventas. “A Sra. Maria Pardos expôs a sua tela, <i>Cabeça de Espanhola</i> , que foi muito elogiada, também”. Maria Pardos esteve presente e é citada na nota.	<i>Cabeça de Espanhola</i> [04 -Pilar?]
57	09/10/1916	A NOITE, 09 out. 1916.	Anúncio da Exposição de Pintura “Pardos e Veiga”, na Galeria Jorge. Apresenta a imagem dos retratos, de Pardos e Veiga, elaborados por Rodolpho Amoedo, os mesmos usados na capa do catálogo da exposição	

58	10/10/1916	JORNAL DO COMMERCIO, 10 out. 1916.	É anúncio da exposição na Galeria Jorge. Interessante e única o nome da Maria Pardos ligado ao nome de Alfredo Lage nos periódicos. “Regina Veiga (Sra. Ulysses Vianna) e Maria Pardos (Sra. Alfredo Lage) , a inaugurar-se no próximo dia 13.	-
59	11/10/1916	O PAIZ, 11 out. 1916.	Anúncio da Exposição de Pardos e Veiga na Galeria Jorge	
60	13/10/1916	Mattos Cardoso. A RUA, 13 out. 1916.	Expõe duas obras na VI Exposição Juventas, figura de mulher, <i>Espanhola</i> (04 -Pilar?) e uma figura de homem. O estudo de mulher não constaria no catálogo.	Figura de mulher <i>Espanhola</i> [04 - <i>Pilar?</i>] Figura de homem
61	13/10/1916	A NOITE, 13 out. 1916.	Fala sobre a assistência na Exposição Pardos e Veiga.	-
62	13/10/1916	CORREIO DA MANHÃ, 13 out. 1916.	Inauguração às 14 h daquele dia, a Exposição na Galeria Jorge. Comenta o convite feito pelas artistas dos Drs. Nilo Peçanha e Carlos Maximiliano, presidente do Estado do Rio e ministro do Interior.	
63	14/10/1916	ECHOS E FACTOS. O PAIZ, 14 out. 1916.	Autoridades na abertura da Exposição na Galeria Jorge. Ministro da justiça acompanhado do tenente-coronel	-
64	14/10/1916	ECHOS E FATOS. O PAIZ, 14 out. 1916.	O Dr. Carlos Maximiliano, ministro da Justiça e seu assistente militar, tenente coronel João Augusto Costa, visitou a exposição de pintura da D. D. Regina Veiga e Maria Pardos, na Galeria Jorge.	-
65	14/10/1916	ARTES E ARTISTAS. Exposição de Pinturas. O PAIZ,	Panorama geral da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge	<i>Esquecimen-to</i> [20]; <i>Garoto</i> ; <i>Convales-cente</i> .

		14 out. 1916.		
66	16/10/1916	A NOTÍCIA, 16 out. 1916.	Autor: X. e Y. Comentários sobre Exposição Juventas. “Maria Pardos, discípula de Amoedo, que com Regina Veiga expõe também trabalhos seus na Galeria Jorge, enviou ao Salão dos Jovens cinco trabalhos, dos quais ressaltamos <i>Capataz</i> , <i>Estudo de nu</i> e <i>Espanhola</i> . Nos seus trabalhos há ‘efeito’, bom colorido, mas na <i>Espanhola</i> , de profunda expressão sensual, ressalta um leve defeito no olho esquerdo, e falta de planejamento. Mas, isso é uma ruga (?), que só um olhar investigador consegue descobrir”.	<i>Capataz</i> [10]; <i>Estudo de nu</i> (?) <i>Espanhola</i> [04 - <i>Pilar</i> ?] (importante porque faz descrição próxima à obra <i>Pilar</i>).
67	17/10/1916	O PAIZ, 17 out. de 1916.	Exposição de Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge. Muitíssimo apreciada pelos admiradores do belo.	-
68	17/10/1916	A NOTÍCIA, 17 de out. 1916.	Noticia a continuação da exposição muito apreciada de Pardos e Veiga na Galeria Jorge.	-
69	21/10/1916	JORNAL DO COMMERCIO, 21 out. 1916.	Exposição Regina Veiga e Maria Pardos. Os trabalhos da Sra. Maria Pardos, também dignos de apreço, pelas qualidades que exibem, demonstram, todavia, uma artista ainda sob a influência e a inspeção diária do professor, uma artista que procura se preparar com o estudo aturado e meticuloso do modelo, seja figura, seja natureza morta, conseguindo em muitos dos seus trabalhos nesse gênero singular justeza de tom e exatidão de desenho, que constituem qualidades dignas de respeito. Há pequenas pochades feitas com bastante frescura e em que se reconhece o desejo de querer libertar-se	-

			da influência direta do mestre e há também uma série de desenhos a branco e preto de muita correção e segurança.	
70	22/10/1916	O PAIZ, 22 ago. 1916.	<p>José Antônio José. Pall-mall-Rio. Discorre sobre a Arte no Brasil usando a Exposição Pardos e Veiga, ressaltando valor na pintura de Veiga. Sobre Maria Pardos disse:</p> <p>“é um discípula esforçada, expondo os seus exercícios de composição. A preocupação de pintar direitinho, preocupação louvável e tão necessária e tão difícil – naturalmente lhe peia – a fantasia criadora. O mestre nota-lhe os progressos. A crítica não poderia ainda falar no seu nome, se não estivéssemos numa época de elogios descabidos e de ignorância desatinada.”</p>	-
71	23/10/1916	RIBEIRO, Fléxa. A NOTÍCIA, 23 e 24 out. 1916.	<p>Ribeiro inicia a reportagem comentando sobre a importância de o artista superar a natureza na obra de arte. Em seguida, apresenta a exposição de Veiga e Pardos na Galeria Jorge. Grande destaque para a primeira. Sobre Maria Pardos, afirma: “Nem todas as qualidades pedagógicas são facilmente transmissíveis e assimiláveis. Das duas alunas de R. Amoedo, a senhora Maria Pardos é a que mais se apoia no professor. Ainda se ressentem, em parte, das lições recebidas, certas de suas telas. O quadro – “Desengano?” – é obra, porém, que revela qualidades apreciáveis, e a expressão da figura toma intensidade, o relevo adquiriu exatidão, os valores justeza, à maneira do mestre. As “pochades”, não me parecem de grande felicidade: uma há mesmo em que a coloração é dura, os tons não se fundem, e a superfície plana se</p>	<i>Desengano???</i> Pochades

			me apresentou postiza: além disso, a figura não tem perspectiva aérea.”	
72	28/10/1916	CARETA, 28 out. 1916.	Apenas as reproduções fotográficas de duas pinturas da Exposição Pardos e Veiga. Uma de cada artista.	<i>Esquecimento</i> [20] (Maria Pardos) <i>Repousando</i> (Regina Veiga)
73	28/10/1916	O MALHO, 28 out. 1916.	Foto da exposição Pardos e Veiga. Importante documento visual.	Aparecem algumas obras na parede ao fundo: <i>Sem pão</i> [12]; <i>Conciliadora</i> [13]; <i>Espanhola</i> [04]; <i>Chiquinho</i> [27]; <i>Luizinha</i> [50]; <i>Jardineiro</i> [17]; <i>Flores ?</i> [37] e <i>Jornaleiro</i> [11].
74	28/10/1916	SELECTA, 28 out. 1916. De Arte. Regina Veiga. In: REVISTA SELECTA. Ano II, nº 42. Rio de Jan., Sábado, 28 de out., 1916, p. 22. Hemeroteca do IHGB. Acesso: mar., 2019.	“Fotografias tomadas na Galeria Jorge, no dia da inauguração da exposição de pintura da senhora Regina Veiga, cujo retrato, SELECTA publicou no seu número passado. – Ao centro, grupo de pessoas presentes à inauguração, entre os quais se vêem o Dr. Nilo Peçanha e o Prof. Amoedo.” É possível visualizar 17 pinturas da artista.	<i>Esquecimento</i> [20]; <i>Saloia</i> [06] <i>Mouro</i> [07]; <i>Velho mendigo</i> [09]; <i>Retrato</i> [05]; <i>Sem título</i> [51]; <i>Sem título</i> [38]; <i>Sem título</i> [39]; <i>Maria</i> [48]; <i>Sem título_ perfil com mantilha</i> [53]; <i>Sem pão</i> [12]; <i>Conciliadora</i> [13]; <i>Sem título</i> (Retrato de homem negro)

				<p>[57]; <i>Sem título</i> (Paisagem na GJ) [58]; <i>Sem título</i> (mulher com ombro desnudo GJ) [55]; <i>Sem título</i> (estudo de busto masculino de gesso) [56]; <i>Sem título</i> (Paisagem na GJ) [59].</p>
75	04/11/1916	REVISTA DA SEMANA, nov. 1916.	04 Fotos das obras de Maria Pardos e Regina Veiga.	<p><i>Esquecimento</i> [20]; <i>Saloia</i> [06] <i>Mouro</i> [07]; <i>Velho mendigo</i> [09]; <i>Retrato</i> [05]; <i>Desolada</i> [19]; <i>Sem título</i> [38] <i>Sem título</i> [51]; <i>Sem título</i> [39]; <i>Maria</i> [48]; <i>Sem título_ perfil com mantilha</i> [53]; Não localizada [55]; Não localizada [56]; Seis desenhos localizados no acervo do MMP e outras 4 pinturas não localiza-das.</p>
76	04/11/1916	REVISTA DA SEMANA,	04 Cartas de Mulher. Com pseudônimo de Iracema na <i>REVISTA DA SEMANA</i> , a articulista tece seu	<p><i>Curiosa</i>; <i>Desolada</i> [19].</p>

		nov. 1916.	discurso feminista enaltecendo a exposição das artistas e seu valor para o mundo das mulheres sem ao menos conhecê-las.	
77	04/11/1916	REVISTA SELECTA, 04 nov. 1916.	Fotos das obras de Maria Pardos. Errata de número anterior publicado pela Revista, em que descuidadamente publicou como sendo a exposição somente da Sra. Regina Veiga. Seguido de detalhe de Rosto e obras de Maria Pardos.	<i>Esquecimento</i> [20]; <i>Saloia</i> [06]; <i>Retrato</i> [05]; <i>Sem título/ Perfil com mantilha</i> [53]; [55]; [56].
78	12/11/1916	E. do M. A NOITE, 12 nov. 1916.	Alude sobre os “males resultantes da péssima arrumação da XXIII Exposição Geral de Belas Artes”. Cita as exposições da “Juventas” e das Sras Regina Veiga – Maria Pardos, respectivamente nos salões do Lyceu de Artes e Ofícios e na Galeria Jorge.	<i>Na antecâmara</i> (desenho); <i>Costurando</i> (desenho); <i>Mesa de Jantar</i> (desenho); <i>Esquecimento</i> [20]; <i>Desolada</i> [19]; <i>Capadocio</i> ; <i>Chiquinho</i> [27]; <i>Serenidade</i> [15].
79	13/08/1917	SÁ, B. de. A ÉPOCA, 13 ago. 1917.	Menciona a “delícia do gênio de firme figurista de Maria Pardos”, “formoso talento em <i>Dalila e estudo de nu</i> ”.	<i>Dalila</i> [30]; <i>Estudo de nu</i> [22]
80	14/08/1917	GAZETA DE NOTÍCIAS, 14 ago. 1917.	Cita presença de obras de Maria Pardos na EGBA daquele ano, dentre a de outras artistas.	-
81	16/08/1917	JORNAL DAS MOÇAS, 16 ago. 1917.	“O que a mulher brasileira faz hoje, em pintura e escultura, é arte, seguindo o preceito natural: - <i>ars, non artificium.</i> ” Entre as mulheres que foram	-

			citadas está, Maria Pardos, e ainda outras distintas artistas.	
82	17/08/1917	AMADOR, Bueno. JORNAL DO BRASIL, 17 ago. 1917.	Crítica sobre as mulheres que expuseram no Salão. Sobre a artista: “D. Maria Pardos figura com dois trabalhos, dos quais o <i>Estudo de nu</i> se destaca com mais segurança da composição.”	<i>Estudo de nu</i> [22]
83	18/08/1917	CARETA, 18 ago. 1917.	Fotos de obras da Maria Pardos no Salão	<i>Dalila</i> [30]; <i>Estudo de nu</i> [22]
84	18/08/1917	REVISTA FON-FON, 18 ago. 1917.	Fotografia do vernissage do <i>Salon</i> . Presença de Maria Pardos.	-
85	18/08/1917	REVISTA SELECTA, 19 ago. 1917.	Nesta nota aparece aspectos do Salão de 1917. Destaque para duas pinturas de Maria Pardos. Talvez a presença da artista.	<i>Dalila</i> [30]; <i>Estudo de Nu</i> [22]
86	23/08/1917	GILKA. JORNAL DAS MOÇAS: REVISTA SEMANA ILLUSTRADA, 23 ago. 1917.	O autor reclama da falta de estética em certos trabalhos do Salão, como nos nus de Maria Pardos, Gotuzzo e Petit, onde faltaria beleza.	Nus de Maria Pardos
87	26/08/1917	SINZIG, Frei Pedro. A UNIÃO, 26 ago. 1917.	Aborda a “Arte cristã” no Salão. <i>Dalila</i> (30), de Maria Pardos, não se enquadraria no caso, apesar do tema bíblico. O crítico pede a maneira anterior da artista, com nus que pudessem estar expostos às crianças e famílias.	<i>Dalila</i> [30]
88	11/09/1917	JORNAL DO COMMERCIO, 11 set. 1917.	Grande crítica de obras do salão. Sobre a artista: “A Sra. Maria Pardos é representada por duas telas - uma figura e um estudo de nu - o segundo cheio	<i>Dalila</i> [30]; <i>Estudo de nu</i> [22]

			de reflexos vermelhos, revelando uma artista atacando dificuldades de técnica e enfrentando problemas de cor: o pequeno defeito que se nos afigura em uma das pernas não prejudica o efeito do quadro.”	
89	30/09/1917	AUGUSTO, Junio. GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 set. 1917.	Cita, dentre outros artistas, a presença de Maria Pardos no Salão da EGBA.	-
90	00/10/1917	LOBATO, Monteiro. REVISTA DO BRASIL, São Paulo, ano II, out. 1917, n. 22, p. 171-190 (transcrição de Arthur Valle, http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil.htm)	“A Sra. A. Prados afouta-se a dois nusões de truz, uma <i>Dalila</i> cor de panarício, e um outro nu de fogo, capplonchico”	<i>Dalila</i> [30]; <i>Estudo de nu</i> [22]
91	07/10/1917	E. de M. A NOITE, 7 out. 1917.	Notícia sobre o Salão de 1917. Informa a presença da obra <i>Dalila</i> na exposição, de M. Pardos	<i>Dalila</i> [30]
92	15/11/1917	LANTERNA, 15 nov. 1917.	Maria Pardos expõe no VII Salão do Centro Artístico Juventas	-
93	22/04/1918	LANTERNA, 22 abr. 1918.	Nota sobre a Galeria Jorge. Cita Maria Pardos como uma das expositoras da Galeria.	-
94	17/08/1918	REVISTA DA SEMANA, 17 ago. 1918.	Sobre o Salão de 1918. Apresenta a ilustração de <i>Zuleika</i> , de Maria Pardos, como “Odalisca, de Julieta Pardo”; e também fotografia de artistas na	<i>Zuleika</i> [21]

			exposição em que se vê a artista sentada.	
95	17/08/1918	CARETA, 17 ago. 1918.	Foto dos Expositores na inauguração do Salão de 1918. Reconhecimento da presença de Maria Pardos na foto do Salão.	-
96	20/08/1918	O PAIZ, 20 ago. 1918.	Obras de Maria na Exposição de 1918. <i>Primeira separação</i> , (170), de Maria Pardos, ambiente traduzido com inteira segurança nos valores”.	<i>Primeira separação</i> [14]
97	21/08/1918	JORNAL DO COMMERCIO, 21 ago. 1918.	Comentários sobre a EGBA. “A Sra. Maria Pardos, que é uma expositora constante do nosso Salon, tem três trabalhos que a honram. O <i>Autorretrato</i> , bom de fatura e de contorno, mostra que ela se sabe aproveitar das lições do seu mestre Rodolfo Amoedo. É um dos bons quadros da exposição. O quadro <i>Primeira separação</i> – com sentimento apropriado, ganharia talvez de efeito, se fosse pintada em uma grama menos sombria.”	<i>Autorretrato</i> [01] e <i>Primeira separação</i> [14] <i>Zuleika</i> [21] – fala indireta-mente.
98	24/08/1918	Marquês de Denis. REVISTA DA SEMANA, 24 ago. 1918.	Cita obra <i>Primeira separação</i> de Maria Pardos.	<i>Primeira separação</i> [14]
99	24/08/1918	Raul Pederneiras. REVISTA DA SEMANA, 24 ago. 1918.	Salão Cômico. Raul ilustra <i>Zuleika</i> como “A contorcionista”.	<i>Zuleika</i> [21]
100	24/08/1918	REVISTA SELECTA, 24 ago. 1918. O SALÃO DE 1918. XXV EXPOSIÇÃO GERAL DE	Aspectos do <i>Salon</i> é possível ler: “(...) Vem em seguida os trabalhos de Sylvia Meyer que apresenta vos retratos; Odila M. Ferreira, Noemi Perez, Maria Pardos, com três telas de grande efeito; (...)” Contem imagens com as três obras de Maria Pardos levadas ao Salão de 1918. Nota interessante para observar o contexto de exposição.	<i>Autorretrato</i> [01]; <i>Primeira separação</i> [14]; <i>Zuleika</i> [21]

		<p>BELAS ARTES. In: REVISTA SELECTA. Ano IV, nº 34. Rio de Jan., Sábado, 24 ago. 1918, p. 18 e 20.</p> <p>Disponível em: Hemeroteca do IHGB.</p>		
101	25/08/1918	<p>BUENO AMADOR. JORNAL DO BRASIL, 25 ago. 1918.</p>	<p>“[...] D. Maria Pardos apresenta-se com trabalhos de mais fôlego este ano. O <i>Autorretrato</i>, bem lançado, a <i>Primeira separação</i>, de bons efeitos de luz em contrastes, e <i>Zuleika</i>, onde o modelo não favoreceu a composição mas que denota muita técnica adquirida com proficiência. [...]”.</p>	<p><i>Autorretrato</i> [01]; <i>Primeira separação</i> [14]; <i>Zuleika</i> [21]; <i>Danae</i> (Regina Veiga)</p>
102	28/08/1918	<p>REVISTA DOM QUIXOTE, nº 68, 28 ago. de 1918. (IN: MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, Rio de Jan.. Calixto Cordeiro. Apres. De Alcidio Mafra de Souza. Depoimento de Antônio Nássara. Textos de Mônica F.</p>	<p>Charge de Calixto Cordeiro sobre a obra <i>Primeira separação</i> [14], exposta no Salão de 1918. A charge se encontra na REVISTA DOM QUIXOTE, nº 68, 28 ago. 1918. Abaixo da imagem, a legenda: “Partida de Jacobina”.</p>	<p><i>Primeira separação</i> [14]</p>

		Braunschweiger Xexéo e Marcus Tadeu Daniel Ribeiro. Rio de Jan., 1987. (Catálogo de Exposição)		
103	04/09/1918	A NOITE, 04 set. 1918.	Maria Pardos ganha prêmio de animação (500\$) na EGBA, assim como Georgina.	-
104	05/09/1918	O PAIZ, 5 set. 1918.	Georgina e Maria Pardos ganham prêmio de animação (500\$).	-
105	05/09/1918	A NOITE, 05 set. 1918.	Informa sobre o prêmio de animação conferido à Maria e sobre sua integral doação aos pobres da Irmã Paula.	-
106	06/09/1918	O PAIZ, 6 set. 1918.	Pardos doa prêmio recebido para “os pobres da irmã Paula”.	-
107	06/09/1918	GAZETA DE NOTÍCIAS, 06 set. 1918.	Notifica que Maria Pardos doou o prêmio de 500\$000 para os pobres da Irmã Paula.	-
108	11/09/1918	DOM QUIXOTE, 11 set. 1918.	O elenco feminino é o mais homogêneo. Em 1º lugar D. Maria Pardos. Aquela despedida é comovente. Antes, porém, da pequena, partiram com destino ignorado a técnica, o desenho, a expressão...	<i>Primeira Separação</i> [14]
109	12/10/1918	JORNAL DO COMMERCIO, 12 out. 1918.	O autor cita Maria Pardos dentre os e as artistas que é “justo salientar” a participação na EGBA.	-
110	00/11/1918	REVISTA DO BRASIL, nov. 1918.	Cita positivamente a pintura Zuleika.	<i>Zuleika</i> [21]

111	07/01/1922	CREMONA, Ercole. O MALHO, 07 jan. 1922.	Ercole Cremona é pseudônimo de Adalberto Mattos. Comenta o valor da Galeria Jorge para a arte brasileira como espaço para os colecionadores e seu critério rígido para quem expõe em sua galeria. Maria Pardos está entre os artistas citados.	-
112	14/05/1922	JORNAL DO COMMERCIO, 14 mai. 1922. Acervo da hemeroteca do MMP.	Entre os cento e tantos quadros da galeria, figuram os seguintes: <i>Conciliadora</i> , <i>Capataz</i> , <i>Primeira Separação</i> , <i>Dalila</i> , com um belíssimo efeito de luar, <i>Zuleika</i> , premiado na exposição do Rio, <i>Esquecimento</i> , também premiado na mesma exposição, e <i>Sem Pão</i> , todos do artista espanhol M. Pardos.	<i>Conciliadora</i> [13]; <i>Sem pão</i> [12]; <i>Dalila</i> [30]; <i>Primeira Separação</i> [14]; <i>Esquecimen-to</i> [20]; <i>Capataz</i> [10]; <i>Zuleika</i> [21]
113	20/05/1922	REVISTA FON- FON, 20 mai. 1922.	4 fotos da inauguração da Galeria de Belas Artes do Museu Mariano Procópio, é possível visualizar pinturas de Maria Pardos. As fotos dialogam com as da coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.	<i>Desolada</i> [19]; <i>Sem Pão</i> [12]; <i>Zuleika</i> [21]; <i>Mouro</i> [07]
114	03/06/1922	CREMONA, Ercole. O MALHO, 03 jun. 1922.	Ercole Cremona é pseudônimo de Adalberto Mattos. Comenta obras de artistas mulheres, dentre “Maria Pardos, com seus quadros de toque vigoroso”.	-
115	19/05/1928	A NOITE, 19 mai. 1928.	Nota sobre enterro de Maria Pardos	-
116	14/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 14 jul. 1928.	Anúncio do Leilão do Espólio da artista. É no mínimo interessante, é apresentada como “artista pintora D. Maria Pardos, premiada em várias exposições, cujos trabalhos, na sua maior parte premiados, se acha nos Museus Mariano Procópio de Juiz de Fora, no de Barcelona.”	-

117	15/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 15 jul. 1928.	Anúncio do Leilão do Espólio da artista. É no mínimo interessante, é apresentada como “artista pintora D. Maria Pardos, premiada em várias exposições, cujos trabalhos, na sua maior parte premiados, se acha nos Museus Mariano Procópio de Juiz de Fora, no de Barcelona.”	-
118	16/07/1928 17/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 16 e 17 jul. 1928.	Anúncio do Leilão do Espólio da artista. É no mínimo interessante, é apresentada como “artista pintora D. Maria Pardos, premiada em várias exposições, cujos trabalhos, na sua maior parte premiados, se acha nos Museus Mariano Procópio de Juiz de Fora, no de Barcelona.”	-
119	18/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 18 jul. 1928.	Apressando os interessados: AMANHÃ/AMANHÃ Anúncio do Leilão do Espólio da artista. É no mínimo interessante, é apresentada como “artista pintora D. Maria Pardos, premiada em várias exposições, cujos trabalhos, na sua maior parte premiados, se acha nos Museus Mariano Procópio de Juiz de Fora, no de Barcelona.”	-
120	19/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 19 jul. 1928.	HOJE – HOJE Anúncio do Leilão do Espólio da artista.	-
121	20/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 20 jul. 1928.	Comunicados da parte judiciária referentes ao Inventário de Maria Pardos.	
122	27/07/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 27 jul. 1928.	Comunicados da parte judiciária referentes ao Inventário de Maria Pardos.	
123	13/08/1928	PARA TODOS, 13 ago. 1928.	Retrospecto de Maria Pardos com ilustração do <i>Autorretrato</i> .	<i>Autorretrato</i> [01]

124	08/09/1928	A PÁTRIA, 8 set. 1928 Sem periódico/ Fonte cartão com as notas sobre a abertura do testamento da artista. Elaborado entre as homenagens, póstumas, à Maria Pardos.	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos.	-
125	08/09/1928	REVISTA DA SEMANA, 08 set. 1928.	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Referência à crítica de Américo dos Santos no JORNAL DO COMMERCIO ao seu <i>Autorretrato</i> (01) como o melhor do Salão daquele ano. Reprodução do <i>Autorretrato</i> (01) na revista.	<i>Autorretrato</i> [01]
126	08/09/1928	JORNAL DO BRASIL, 08 set. 1928.	Notícia a divisão testamentária de Maria Pardos na quantia de 33:425\$516 a oito instituições. No Rio: “Dispensário Irmã Patronato de Menores, Asilo São Luiz, para a Velhice Desamparada, Liga de Proteção dos Cegos e Escola Santa Tereza, mantida pela Ordem 3ª do Carmo”. Em Juiz de Fora, “o Asilo João Emílio, Obras de caridade da Igreja da Glória e Sociedade d e S. Vicente de Paulo”.	-
127	08/09/1928	O PAIZ, 8 set. 1928.	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Ilustração do <i>Autorretrato</i> (01)	<i>Autorretrato</i> [01]
128	08/09/1928	CORREIO DA MANHÃ, 08 set. 1928.	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos.	-

129	15/09/1928	REVISTA FON-FON, 15 set. 1928	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Ilustração do <i>Autorretrato</i> (01)	<i>Autorretrato</i> [01]
130	00/10/1928	Mensageiro do Carmelo, out. 1928. Sem periódico/ Fonte cartão com as notas sobre a abertura do testamento da artista. Elaborado entre as homenagens, póstumas, à Maria Pardos.	Distribuição do legado testamentário de Maria Pardos. Ilustração do <i>Autorretrato</i> (01)	<i>Autorretrato</i> [01]
131	06/10/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 06 out. 1928	Anúncio da missa pedida pela Diretoria e o Corpo de Cooperadoras da Liga de Proteção aos Cegos no Brasil Local: Igreja da Candelária Data: 8/10/1928 Horário: 10 horas	-
132	16/11/1928	A NOITE, 16 nov. 1928.	Anúncio da missa para o dia 17 de nov.: em intenção da alma de Maria Pardos , às 8 horas, na Igreja do Convento do Carmo da Lapa.	-
133	16/11/1928	JORNAL DO COMMERCIO, 16 nov. 1928	Anúncio da missa para o dia seguinte: Maria Pardos Lage às 8 horas, na Igreja do Convento do Carmo da Lapa.	-
134	23/05/1929	CORREIO DA MANHÃ, 23 mai.	Decisões do Conselho Superior sobre o Salão de 1929. Entre as pautas do conselho está a Instituição	-

		1929.	do Prêmio Maria Pardos, por meio de ofício enviado pelo Sr. Alfredo Ferreira Lage, fazendo a oferta/proposta, a quem agradecem.	
135	29/08/1929	O PAIZ, 29 ago. 1929.	Prêmio Maria Pardos para Quirino Campofiorito. Trabalho <i>Meu pai</i> .	-
136	29/09/1929	CORREIO DA MANHÃ, 29 set. 1929.	Nota interessante sobre o Salão de 1929: (1º) instituição do prêmio "Maria Pardos" por Alfredo Lage; (2º) fala de aquisições no valor de 25 contos que fez o "Museu Mariano Procópio", de Juiz de Fora" (3º) ao citarem que a "Galeria Jorge manteve o prêmio de 500\$, instituído em 1916, pelo seu proprietário, senhor Jorge de Souza Freitas. Talvez o prêmio de consolação que Maria Pardos ganhou em 1918 juntamente com Georgina de Albuquerque foi este de Jorge Freitas, instituído em 1916.	-
137	11/07/1930	CORREIO DA MANHÃ, 11 jul. 1930.	Informe para os participantes da XXXVII EGBA, inclusive sobre o prêmio Maria Pardos e a medalha de ouro que acompanha o prêmio no Salão de 1930.	-
138	15/07/1930	A Gazeta, São Paulo, 15 jul. 1930.	Notícia sobre prêmio Maria Pardos para o Salão de 1930, prêmio animação de 1 conto de réis mais medalha de ouro de Jorge Soubre	-
139	28/07/1930	A NOITE, 28 jul. 1930.	Informa que na Casa Luiz de Rezende está exposta a medalha de Jorge Soubre instituída pelo Museu Mariano Procópio, em que em uma das faces há a efígie de Maria Pardos, colaboradora da fundação do Museu.	-
140	02/07/1931	JORNAL DO COMMERCIO, 02 jul. 1931.	Inauguração de novas salas no MMP, dentre elas Sala Maria Pardos. "A sala "Maria Pardos" guarda carinhosamente numerosos trabalhos dessa distinta e saudosa artista-pintora que fôra esposa e grande	<i>Autorretrato</i> [01]

			colaboradora do Dr. Alfredo Ferreira Lage na fundação do Museu Mariano Procópio. Além de seus apreciados quadros e estudos, contém a sala numerosas e importantes doações da pranteada artista. O seu belo <i>Autorretrato</i> , que tanto sucesso obteve no <i>Salon</i> de 1918, acha-se colocado no cavalete, no qual costumava aquela pintora trabalhar. A sala Maria Pardos é uma das mais interessantes e ricas do Museu.”	
141	19/07/1931	CORREIO DA MANHÃ, 19 jul. 1931.	Alfredo Lage comunicou a manutenção do prêmio Maria Pardos no Salão de 1931.	
142	20/11/1931	A NOITE, 20 nov. 1931.	“Um repositório de relíquias do passado”. Entrevista com Alfredo Ferreira Lage. Descrições sobre a origem do Museu e de seu acervo. Cita Maria Pardos (esposa) junto a Viscondessa de Cavalcanti e outros artistas como as pessoas de maior importância na doação de obras.	-
143	29/08/1933	CORREIO DA MANHÃ, 29 ago. 1933.	Prêmios conferidos no Salão de 1933. Prêmio Maria Pardos: Calmon Barreto.	-
144	29/08/1933	Diário de Notícias, 29 ago. 1933.	Considerações em torno do “Salão”. Entre os vários prêmios conferidos citam o Prêmio Maria Pardos dado a Calmon Barreto.	-
145	00/08/1933	VIDA DOMÉSTICA: REVISTA DO LAR E DA MULHER, ago. 1933.	Reportagem sobre MMP, com fotografias onde vê-se o autorretrato de Maria Pardos e a sala Maria Pardos. Entre desenhos três pinturas.	<i>Autorretrato</i> [01]; <i>Jardineiro</i> [17]; <i>Má notícia</i> [18]. Desenhos: Nº de tombo: 02.8.437 (Velhinha de braços cruzados);

				02.8.429 (modelo de costas – nu); Há um terceiro desenho não identificado.
146	00/08/1933	NETTO, Arlette Corrêa. VIDA DOMÉSTICA: REVISTA DO LAR E DA MULHER, ago. 1933.	Reportagem sobre vida e obra de Maria Pardos. <i>Dalila</i> é um triunfo da luz. <i>Sem pão</i> representa a tragédia da vida, a luta pelo alimento de cada dia. As figuras parecem reais e confidenciais aos olhos de quem as contempla. Esses dois quadros foram merecidamente premiados nas exposições de 1913 e 1918 pela Escola de Belas Artes do Rio de Jan. e bem assim o <i>Autorretrato</i> da pintora tão elogiado pelo artista Américo dos Santos”.	<i>Dalila</i> [30]; <i>Sem pão</i> [12]; <i>Autorretrato</i> [01].
147	25/08/1935	CORREIO DA MANHÃ, 25 ago. 1935.	Fala da Viagem pelo Brasil: do Chuy ao Oyapock e das belezas encontradas em Minas. Cita o Museu Mariano Procópio e a Sala Maria Pardos. Comenta sobre a obra Dalila.	<i>Dalila</i> [30]
1148	22/03/1938	CORREIO DA MANHÃ, 22 mar. 1938.	Fundação da Escola Livre de Desenho e Pintura Maria Pardos Ferreira Lage.	-
149	18/02/1940	PRADO, Raquel. JORNAL DO BRASIL, 18 fev. 1940.	Notícia sobre o Museu Mariano Procópio. Em certa passagem, comenta a Sala Maria Pardos, “esposa do organizador”. No conjunto dos quadros, vê-se “o talento da autora, fina colorista, de estilo clássico e técnica admirável”.	-

150	07/05/1939	LYRA, Mariza. A NOITE ILUSTRADA. A NOITE: <i>Suplemento: Secção de Rotogravura.</i> Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio. Rio de Jan., 7 de mar. de 1939, n. 511, p. 31 e 34.	Notícia sobre Maria Pardos no MMP. Discorre sobre a Sala Maria Pardos e sua composição, também cita descreve e comenta sobre algumas obras que compõe o acervo e algumas expostas na Sala Maria Pardos e na Galeria Maria Amália.	<i>Autorretrato</i> [01]; <i>Conciliadora</i> [13]; <i>Dalila</i> [30]; <i>Sem pão</i> [12]; <i>Capataz</i> [10]; <i>Saloia</i> [06]; <i>Desolação</i> [19]; <i>Zuleika</i> [21]; <i>São Pedro</i> [29]; <i>Beduíno</i> [07] (possível-mente MOURO) Cita a presença de “ <i>inúmeros desenhos, estudos e esboços</i> ” [...]
151	00/04/1942	NETO, Arlete Correa. Ilustração Brasileira, abr. 1942.	Matéria sobre Museu Mariano Procópio. Comenta sobre a Sala Maria Pardos, trazendo breve descrição biográfica. Cita seu <i>Autorretrato</i> , exposto em 1910 [sic], comentado como o mais “belo retrato” daquele ano.	<i>Autorretrato</i> [01]
152	00/01/1947	SINO AZUL, jan. 1947.	Comenta artistas com obras no MMP, dentre Maria Pardos.	-

Fonte: Elaborado pela autora.

ANEXO A – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXII EGBA. MNBA

F. Commissão Directora
 da *Exposição Geral de Bellas-Artes.* *M*
33

O abaixo assignado, de nacionalidade *brasileira naturalisada*, natural de _____ de _____ de idade, discipulo do professor *Rodolpho Assis* premiado com *menção honrosa 1º grau em 1913*, *medalha de bronze em 1914*.

e residente a *rua Senador Candido Mendes n.º 70*, envia, para figurar na *XXII Exposição Geral de Bellas-Artes*, os seguintes trabalhos:

Titulos dos Trabalhos	Dimensões	Preço
<i>Esquecimento</i>		<i>2.000/000^{rs}</i>
<i>Chiquinho</i>		<i>1.500/000^{rs}</i>
<i>Luzinha</i>		<i>600/000^{rs}</i>
<i>Jardim abandonado</i>		<i>300/000^{rs}</i>

Rio de Janeiro, *30 de Junho* de *1915*

Assinatura do expositor *Maria Pardos*

NOTA — Recomenda-se ao Sr. expositor, maxima clareza, em todos os dados fornecidos, na presente guia de remessa, não se responsabilizando a comissão por qualquer erro ou omissão, no catalogo provenientes da inobservancia desta nota.

TYP. REVISTA DOS TRIBUNAES - CARNOY 22

ANEXO B – Ficha de inscrição de Maria Pardos na XXV EGBA. MNBA

62

A' Comissão Directora
da XXV Exposição Geral de Bellas - Artes

O abaixo assignado, de nacionalidade Brazileira, natural
 de _____, de _____ de idade, discipulo
 de Rodolpho Amoêdo
 premiada com Menção honrosa de 1.ª grã na XX Exposição Geral (1913)
 Medalha de Bronze na XXI Exposição Geral (1914)
 Pequena Medalha de Prata na XXII Exposição Geral (1915)

e residente em rua Candido Mendes 70
 envia, para figurar na XXV Exposição Geral de Bellas - Artes, os seguintes trabalhos:

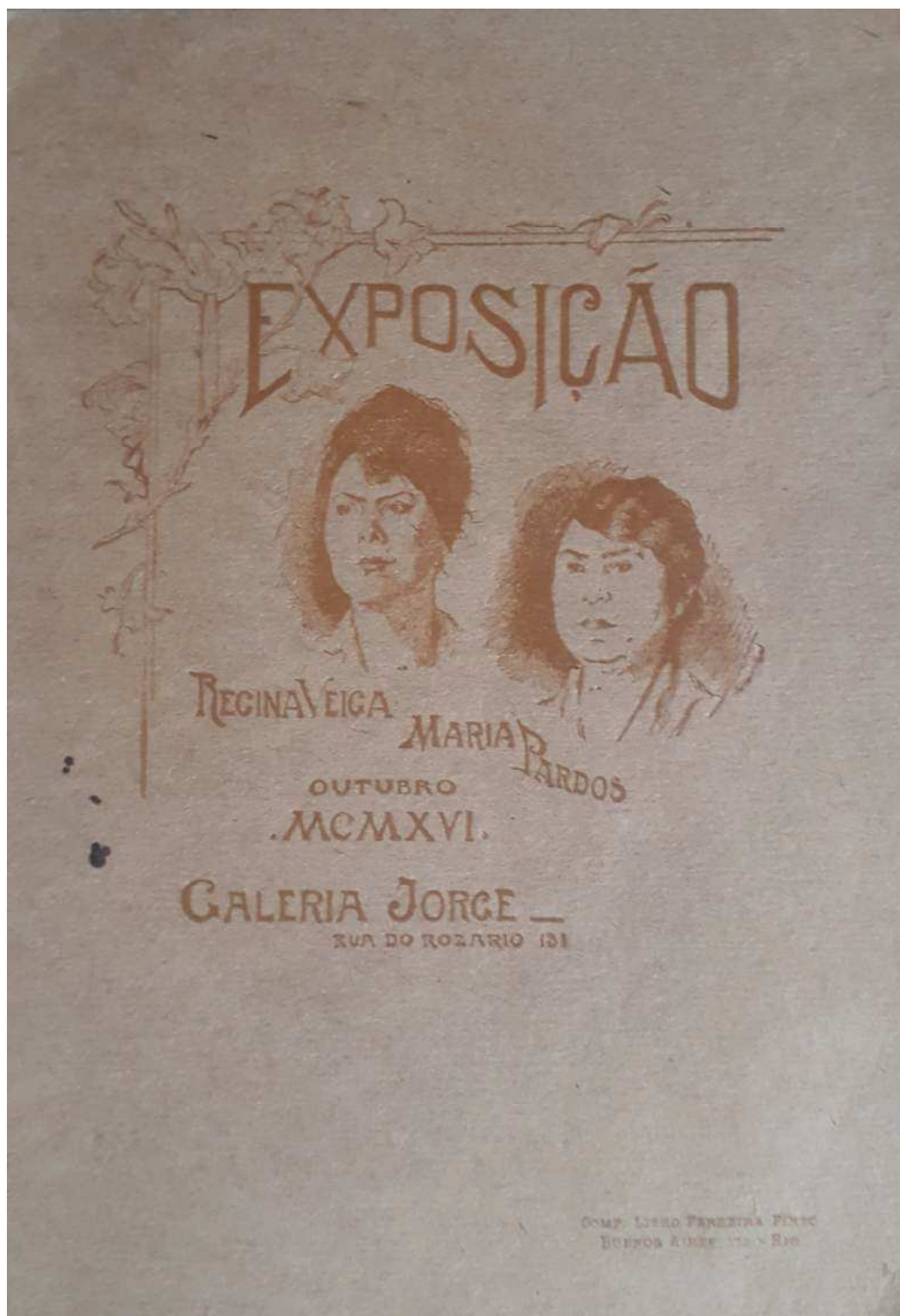
Titulos dos trabalhos	Dimensões	Preço
<u>Zuleika</u>		
<u>Primeira Separação</u>		
<u>Auto-retrato.</u>		

Rio de Janeiro, 31 de Julho de 1918

Assignatura do expositor Maria Pardos.

NOTA: - Recomenda-se ao Sr. expositor, maxima exatidão em todos os dados fornecidos, na presente guia de remessa, não se responsabilizando a comissão por qualquer erro ou omissão, no catalogo, provenientes da inobservancia desta nota.

ANEXO C – Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge





CATALOGO

— DAS —

PINTURAS E

DESENHOS

— DE —

REGINA VEIGA

E

MARIA PARDOS

e Discipulas do Professor e

RODOLPHO AMOÊDO

REGINA VEIGA

Trabalhos executados de 1906 a 1911

- 1 Estudo de nú
- 2 Retrato
- 3 idem
- 4 No jardim
- 5 Immigrantes
- 6 Partida de cricket
- 7 Pochade
- 8 Hermengarda
- 9 Perfil de mulher
- 10 Amadora de gravura
- 11 Orando
- 12 Estudo
- 13 Jogando "osselet"
- 14 Leitura pouco interessante
- 15 Olga
- 16 A primeira "pose"
- 17 Paysagem
- 18 idem
- 19 Estudo para quadro

- 20 Contos da Carochinha
 21 Garotos vaiando mascarados

De 1911 a 1916

- 22 Estudo de nú
 23 idem
 24 Dorso
 25 Estudo de nú
 26 idem
 27 idem
 28 idem
 29 Cabeça de italiana
 30 Cabeça de russo
 31 Perfil de moça
 32 Fauna e Nympha
 33 Envergonhada (nú)
 34 Retrato de Mlle X.
 35 Odalisca (retrato de Mlle XX.)
 36 Daphnis e Chloé
 37 Cabeça de criança
 38 Adormecendo
 39 Cabeça (esboço)
 40 idem (idem)
 41 Retrato (idem)

DESENHOS

- | | |
|-------------------|----------------------|
| 42 | Academia - Sileno |
| 43 | » - Homem |
| 44 | » - Mulher |
| 45 | » - Homem |
| 46 | » - Mulher |
| 47 | » - idem |
| 48 | » - idem |
| 49 | Marguerite (cabeça) |
| 50 | Extase |
| 50 ^{bis} | Orando |
| 51 | Cabeça de moça |
| 52 | idem |
| 53 | Cabeça de velha |
| 54 | Camponeza munichense |
| 55 | Velha tyroleza |
| 56 | Moça |
| 57 | Vendedor de jornaes |
| 58 | Estudos |
| 59 | Croquis |
| 60 | idem |

MARIA PARDOS

- 1 Conciliadora
- 2 Esquecimento
- 3 Sem pão
- 4 Chiquinho
- 5 Jardineiro
- 6 Capadocio
- 7 Garoto
- 8 Desolada
- 9 Contentamento
- 10 Pensativa
- 11 Saloia
- 12 Velho mendigo
- 13 Mouro
- 14 Estudo de nú
- 15 Mocidade
- 16 Hugo
- 17 Poesia predilecta
- 18 Serenidade

19	Retrato
20	Hespanhola
21	Unção
22	Avózinha
23	Pequena estudiosa
24	Convalescente
25	Luizinha
26	Flores (esboço)
27	Rosa
28	Flores
29	Anniversario
30	Flores
31	Abacaxi
32	Solitude
33	Manhã no jardim
34	Curiosa
35	No jardim
36	Flores
37	Legumes
38	Tomates
39	Peras

- | | |
|----|--------------------|
| 40 | Maçãs |
| 41 | Natureza morta |
| 42 | Estudo de cerâmica |
| 43 | Estudo |
| 44 | Jardim abandonado |
| 45 | Laranjas |

DESENHOS

- | | |
|----|---------------------------------|
| 46 | Cabeça de velho |
| 47 | Na antecâmara |
| 48 | Mesa de jantar |
| 49 | Costurando |
| 50 | Descanço |
| 51 | Na varanda |
| 52 | Estudo para o quadro "Desolada" |
| 53 | Desempregada |
| 54 | Estudo de nú |

