

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM NARRATIVAS, IMAGENS E SOCIABILIDADES

VALÉRIA MENDES FASOLATO

**AS REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA
NA PINTURA DE MARIA PARDOS**

JUIZ DE FORA

2014

VALÉRIA MENDES FASOLATO

**AS REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA
NA PINTURA DE MARIA PARDOS**

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

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

JUIZ DE FORA
2014

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

Fasolato, Valéria Mendes.

As representações de Infância na Pintura de Maria Pardos / Valéria Mendes Fasolato. – 2014.

225 p. : il.

Orientadora: Maraliz de Castro Vieira Christo

Dissertação (mestrado acadêmico) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2014.

1. Maria Pardos. 2. Arte Brasileira. 3. Pintura. 4. Representações de Infância. 5. Museu Mariano Procópio.

I. Christo, Maraliz de Castro Viera, oriente. II. Título.

VALÉRIA MENDES FASOLATO

**AS REPRESENTAÇÕES DE INFÂNCIA
NA PINTURA DE MARIA PARDOS**

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

Banca Examinadora

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

Prof.^a. Dr.^a Andréa Senra Coutinho – Presidente

Profa. Dr.^a Ana Paula Cavalcanti Simioni – Membro Externo

Dedico à minha família.
E, em especial, aos meus queridos
filhos Gustavo e Túlio.

AGRADECIMENTOS

Escrever uma dissertação de Mestrado é uma experiência de superação, de busca por respostas às inquietações, com resultado transformador. Envolvi várias pessoas nesta tarefa que às vezes parece sem fim e inexplicável que só se torna possível graças às participações, diretas ou indiretas, mesmo sem saber o porquê e para que nos envolvemos em pesquisa. E é a essas pessoas que gostaria de agradecer:

Primeiramente a Deus, fonte de vida.

À minha família, pelo esforço conjunto.

Aos meus pais Luiz, Iolanda, Jorge e Aparecida, pelo apoio e comprometimento no cuidado com os netinhos em minhas ausências. Em especial, à minha mãe, fonte de inspiração, que desempenha papel multifacetado: avó, mãe e amiga.

Ao Gilson, meu companheiro, amigo e amor da minha vida, pela confiança e apoio integral. Aos meus amados filhos, Gustavo e Túlio, pela paciência, me ajudando e motivando: vocês renovaram minhas forças durante períodos de cansaço.

Aos meus sobrinhos, pelos quais me sinto responsável, pelo carinho: Vinícius, Miguel, Betina, Pedro, Eduardo, Marina, Tiago, Marco Aurélio e Rodrigo, e especialmente a Ana Carolina que contribuiu com discussões, leituras estrangeiras e companhia em palestras.

My brother in law, Douglas Fasolato tem sido um grande incentivador. Sempre otimista em meio às dificuldades da pesquisa, se mostrou generoso, interessado e atencioso: é impossível listar sua extensa contribuição.

Ao Bruno e à Regina, pelo acolhimento em sua casa possibilitando uma visita técnica na Pinacoteca do Estado de São Paulo e a participação de um evento na Universidade de São Paulo, e ainda pela pesquisa de campo que fizeram fotografando esculturas de jornalheiros pela cidade com a pequena Betina.

Ao Luciano, pelas leituras atentas aos meus textos.

Ao Leonardo, pela parceria em levar e buscar as crianças na escola nesse período e também pela viagem a Niterói para pesquisa no Museu Dom João VI. Aos companheiros desta aventura, Judson Lino e Itamar Rodrigues, que vibraram com as conquistas.

Aos outros irmãos, incluindo cunhadas e cunhados.

Aos tios e tias, primos e primas que estiveram na torcida, em especial a tia Rita e sua família pelos ouvidos atentos a discursos repetidos. À querida Lívia pela ajuda, ao tio Raimundo pela leitura atenta e interessada, e a Angelita Ferraz pelas leituras e apoio.

Àquelas que auxiliaram com o cuidado da casa e da família: Creuza, Luciana e a inesquecível Maria Lúcia.

Aos meus amigos da Escola Adventista e da Rede Municipal de ensino, pelo incentivo e auxílio, em especial a Franciane e seus pais no apoio em transportar as crianças no período das disciplinas. Às amigas e historiadoras Gleice Ross e Elizandra Coutinho pelas sugestões, leituras e apoio. Aos meus alunos, pelo carinho e paciência que tiveram comigo neste tempo, nos quais tentei conciliar o papel de professora e de aluna.

Àqueles que me hospedaram durante eventos e pesquisas fora de Juiz de Fora, Débora e Fernando (Niterói), Carmem Lúcia (Vitória), Luiz e Bete (Rio de Janeiro).

Aos novos amigos do meio acadêmico, a todos os colegas do mestrado e doutorado, principalmente aos integrantes do Laboratório de História da Arte e, em especial, ao Samuel Mendes e Angelita Ferrari pelo companheirismo, Felipe Corrêa, Cláudia Cimino, Paula Ferraz, Hudson e Beatriz Campos pelas trocas cheias de generosidade.

À UFJF pela concessão da bolsa de estudos. Aos professores do PPGHIS-UFJF, pelos relevantes conhecimentos transmitidos.

À Maraliz pela excelente orientação, pelo apoio incondicional, pela entrega generosa de todo o legado de Maria Pardos, pelos conselhos sensatos, por acreditar na minha intuição e com muita paciência e habilidade, estimular e me indicar o caminho.

À banca de qualificação, pelas excelentes contribuições e orientações em termos de conteúdo e metodologia, às Professoras: Patricia Menezes e em especial Andréa Senra Coutinho que participou de todo o processo dessa minha busca.

À Ana Paula Simioni, por aceitar com entusiasmo a avaliação deste trabalho, por ser referência para o mesmo e enviar o livro *La mujer y la pintura del XIX Español*.

À Camila Dazzi por aceitar ler a dissertação e fazer parte da suplência da banca de defesa.

À todas as instituições em que pude pesquisar e seus funcionários, entre elas: a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, em especial o Museu Mariano Procópio, um destaque para o atendimento de Graça Almeida e seu valioso levantamento técnico das obras e conhecimento transmitido oralmente sobre a Maria Pardos, a Salete Figueira pela documentação sempre atualizada e a simpatia e dedicação do Eduardo. Aos entrevistados Marcelo Ferreira Lage e Lúcia Regina da Costa, pelas pistas importantes.

E, por fim, a todos aqueles que por um lapso não mencionei e que colaboraram para esta pesquisa: a todos o meu abraço fraterno!

RESUMO

A dissertação discute um conjunto de quatro pinturas de Maria Pardos, produzidas entre 1913 e 1916: *Jornaleiro*, *Sem pão*, *Chiquinho do Tico-Tico* e *Sem título*, todas representações de criança/infância. Procura analisar as principais características dessas obras, examinando-as no seu contexto de produção e recepção, assim como sua iconografia, percebendo o processo de criação da artista. Enfatiza sua consonância com a pintura nacional e internacional do final do século XIX e início do século XX. Por meio de cruzamento de diversas fontes, visuais e escritas, persegue as estratégias de atuação da Maria Pardos no cenário artístico. Aponta para a construção de cenas de gênero, narrativas da intimidade do mundo privado, levadas aos salões para obtenção de prêmios e reconhecimento profissional. Insere-se em um período de lacuna historiográfica, tanto da história da arte brasileira quanto da história das mulheres. Nesse sentido, foi extremamente necessário a construção biográfica da artista, sem a pretensão de esgotá-la.

PALAVRAS-CHAVE: Maria Pardos; arte brasileira; pintura; representações de infância; Museu Mariano Procópio.

ABSTRACT

The dissertation discusses a set of four paintings of Maria Pardos, produced from 1913 to 1916: *Jornaleiro*, *Sem pão*, *Chiquinho do Tico-Tico* and *Sem título*, all of them depictions of child/childhood. It analyses the main features of these works, examining them under the context of production and reception, as well as their iconography, considering the creation process of the artist. It emphasizes its consonance with national and international painting from the late nineteenth and early twentieth century. By combining several sources, both visual and written ones, it follows the strategies pursued by Maria Pardos in the art scene. It shows the construction of genre scenes, narratives of intimacy of the private world, brought to art salons aiming to awards and professional recognition. It enters a period of historiographic gap in both the history of Brazilian art and women's history. In this sense it was extremely necessary to biographical construction of the artist, without claiming to exhaust the subject.

KEY-WORDS

Maria Pardos; Brazilian art; painting; Childhood depiction; Museu Mariano Procópio

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 1: Maria Pardos. *Estudo de Nu*, óleo sobre tela, 130 x 81 cm, c. 1917. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 2: Regina Veiga. *Fertilidade*, óleo sobre tela, 89 x 153 cm, c. 1917. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagem disponível em: < <http://goo.gl/9P5FP> >. Acesso em: 03 jan. 2013.

Fig. 3: Maria Pardos, *Dalila*, óleo sobre tela, 130 x 76 cm, 1917. Imagem disponível em: VALE, Vanda Arantes (coord.), FAPEMIG e UFJF. **A Pintura Brasileira do séc. XIX: Museu Mariano Procópio. CD-ROM**, 1995.

Fig. 4: Rodolpho Amoedo, *A partida de Jacó*, óleo sobre tela, 109,2 x 135,7 cm, 1884. Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Fonte: MIGLIACCIO, Luciano. (2001) “Rodolfo Amoedo: o mestre, deveríamos acrescentar”, in MARQUES, Luis (org.). **30 mestres da pintura no Brasil**. São Paulo: Credicard, p. 73.

Fig. 5: Página do Jornal *A Noite* e detalhe ampliado com a reprodução dos desenhos dos retratos das artistas de autoria de Rodolpho Amoedo. Imagem disponível em: <<http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>>. EXPOSIÇÃO de pintura, **A noite**, Rio de Janeiro, Ano VI, n. 1727, p. 4, 09 out. 1916.

Fig. 6: Croqui da capa do Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos elaborada pelo Prof. Rodolpho Amoedo, 1916. Imagem cedida pelo Museu Nacional de Belas-Artes.

Fig. 7: *Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge*, 13 de outubro de 1916. Acervo fotográfico do Museu Mariano Procópio. Reprodução da foto: Cássio André, 2011.

Fig. 8: *Revista da Semana*, 04 de novembro de 1916. Hemeroteca do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2012.

Fig. 9: 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. Imagem disponível em: Biblioteca Nacional, periódicos microfilmados, rolo: PR_SPR_218, *O Malho* – RJ – 1916. Notas de Arte, *O Malho*, Ano XV, n. 737, Rio de Janeiro, 28 out. 1916.

Fig. 10: Detalhe da foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, 13 de outubro de 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. *Idem* Fig. 9.

Fig. 11: Jorge Soubre. *Medalha do prêmio Maria Pardos*, 1930, frente. Acervo do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 12: Jorge Soubre. *Medalha do prêmio Maria Pardos*, 1930, verso. Acervo do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 13: Jorge Soubre. Placa comemorativa, Maria Pardos Lage, 1930, Acervo do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 14: Maria Pardos, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 56 x 47 cm, c. 1918. Juiz de Fora, Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 15: Maria Pardos, detalhe do *Autorretrato*, plaquinha inserida em ocasião da montagem da sala Maria Pardos, c. 1929/1930. Juiz de Fora, Pinacoteca do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 16: *Santinho do luto de Maria Pardos Lage*, Juiz de Fora, c. 1930. Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 17: Detalhe da parte inferior do Santinho do luto de Maria Pardos Lage, Juiz de Fora, c. 1930. Arquivo Histórico do Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 18: Fotografia de Alfredo Lage ao lado do Autorretrato de Maria Pardos na sala instituída em homenagem à artista, c. 1930/1940. Coleção particular da família Ferreira Lage.

Fig. 19: Fotografia da sala Maria Pardos, c. 1930/1940. Coleção particular da família Ferreira Lage.

Fig. 20: Modestino Kanto. Busto de Maria Pardos, gesso, c. 1929. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 21: Maria Pardos. *Figura Humana*, crayon e pastel seco sobre papel, 61 x 46 cm, sem data. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 22: Maria Pardos. *Jornaleiro*, c. 1913, óleo sobre madeira, 66 x 35,5 cm, Juiz de Fora, Acervo da Pinacoteca do MMP. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 23: Detalhe da pintura *Jornaleiro* (fig. 22).

Fig. 24: David Gilmour Blythe. *Post Office*, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, c. 1859-1863. Carnegie Museum of Art. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/kECrv>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

Fig. 25: Oscar Pereira da Silva. *O menino Jornaleiro*, óleo sobre tela, 35 x 27 cm, 1910 - Não se sabe sobre a localização dessa tela. Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008, p. 104.

Fig. 26: Berthe Worms, *Saudade de Nápoles*, óleo sobre tela, 82 x 66 cm, 1895 – Pinacoteca do Estado de São Paulo. Fonte: SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008, p. 235.

Fig. 27: Fernand Pelez. *Petit Marchand de citrons*, óleo sobre tela, 120 x 69 cm. Collection Musée des Beaux-Arts de Quimper. Fonte: COLLET, Isabelle (Dir.). **Fernand Pelez**: la parade des humbles. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2009, p. 76.

Fig. 28: Fernand Pelez, *Un Martyr – Le marchand de violettes*, óleo sobre tela, 87 x 100 cm. Collection Musée Petit Palais, Paris. Fonte: *idem*, p. 72.

Fig. 29: Jules Bastien-Lepage. *Le Petit Colporteur endormi*, óleo sobre tela, 103 x 109,3 cm, Tournai, Musée des Beaux Arts. Fonte: *idem*, *ibidem*.

Fig. 30: David Gilmour Blythe. *The News Boys*, óleo sobre tela, 76 x 65 cm, c. 1846-1852. Carnegie Museum of Art. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/mCqo7>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

Fig. 31: Edward Mitchell Bannister, *Newspaper Boy*, óleo sobre tela, 76,6 x 63,7 cm, 1869. Smithsonian American Art Museum, Washington. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/tSGCy>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

Fig. 32: Henry Inman, *News Boy*, óleo sobre tela, 76,99 x 63,82 cm, 1841. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. Museu Purchase. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/O4qKSH>>. Acesso em 13 jan. 2013.

Fig. 33: Anísio Oscar Mota. *Monumento ao pequeno Jornaleiro*, bronze, sem informações de dimensão, c. 1933. Rio de Janeiro. Fotógrafo: Esso Standard do Brasil. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/FJvXb>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

Fig. 34: Ricardo Cipicchia. *Contando a Féria*, bronze, 1,50 x 1 x 0,60 m, 1950, pedestal – Granito (0,85m x 0,70m x 0,60 m), São Paulo. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/Ll7Ae>>. Acesso em: 13 jan. 2013.

Fig. 35: Marc Ferrez, *Garotos Jornaleiros*, fotografia, sem informações de técnica, 21 x 15,5. Coleção Gilberto Ferrez, 1899. Acervo Instituto Moreira Sales. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/xOpzi>>. Acesso em: 09 dez. 2012.

Fig. 36: Augusto César Malta, *Jornaleiro*, c. 1914. Museu da Imagem e do Som/SMU/FUNARJ. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/WytGq>>. Acesso em: 15 jul. 2013.

Fig. 37: Maria Pardos. *Sem Pão*, óleo sobre tela, 80 x 102 cm, c. 1914. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 38: Esquema da Composição da tela Sem pão. *Idem* fig. 48.

Fig. 39: Fotografia da “Exposição Pardos e Veiga”, publicada no jornal *O Malho*. Fonte: NOTAS de arte. **O Malho**, Rio de Janeiro, ano XV, nº 737, 28 out. 1916.

Fig. 40: Fotografia da inauguração da Galeria de Belas-Artes do Museu Mariano Procópio, 1922. Fonte: coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.

Fig. 41: Abigail de Andrade. *A hora do Pão*, óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1888. Col. de Sérgio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro. Fonte: SIMIONI, A. P. C. . **Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922**. 1. ed. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 2008, p. 226.

Fig. 42: Ernesto Cárcova. *Sin pan y sin trabajo*, 125,5 x 216 cm, 1893. Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/2fzb9>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 43: André Collin. *Pauvres Gens*, sem informações de dimensão, 1896. Museu de Belas-Artes de Tournai. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/nNGAu>>. Acesso em: 1 maio 2013.

Fig. 44: Hubert Von Herkommer. *En huelga*, óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1891. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/Hmzjg>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Fig. 45: Gustaf-Oscar Björck. *Et nødskud (Infortúnio)*, óleo sobre tela, 186 x 127 cm, 1883. Galeria Nacional da Dinamarca. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/G26uP>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 46: Gustaf-Oscar Björck. Estudo para *Et nødskud*, óleo sobre madeira, 44 x 51 cm, 1883. Coleção particular. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/2fgIs>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 47: Pedro Weingärtner. *Má Colheita*, óleo sobre tela, 24 x 40 cm, 1889. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/n83xl>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 48: Pedro Weingärtner. *Velhice e Juventude* (tríptico), óleo sobre tela, 100 cm x 75 cm, 1916. Coleção particular. São Paulo, SP. Fonte: TARASANTCHI, Ruth Sprung. *Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo – São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 68.*

Fig. 49: Reinaldo Giudici. *Lo Sguazzetto (La sopa de lós pobres en Venecia)*, sem informações de dimensão, 1884-1885. Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/XYiNe>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 50: Fernand Pelez. *Sans asile*, óleo sobre tela, 136 x 236, 1883. Col. Petit Palais. Fonte: COLLET, Isabelle (Dir.). : *la parade des humbles*. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2009, pp. 58 e 59.

Fig. 51: William-Adolphe Bouguereau. *Charity or The Indigent Family* (Caridade ou A família indigente), óleo sobre tela, 121,9 x 152,4 cm, 1865. Birmingham City Museum and Art

Gallery. Fonte: COLLET, Isabelle (Dir.). *Fernand Pelez: la parade des humbles*. Paris: Éditions des Musées de la Ville de Paris, 2009, p. 62.

Fig. 52: Alves de Souza. *Prova final de curso*, relevo, sem informações de dimensão, 1905. Fonte: GOMES, J. Costa. **Alves de Souza – Talento artístico em alma simples**. Gaia: Separata do Boletim Cultural Amigos de Gaia, 1982. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/c09v9>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 53: Moreira Rato. *Sem casa e sem pão*, escultura em mármore, sem informações de dimensão, 1919. Museu José Malhoa. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/tYBD8>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

Fig. 54: João Zeferino da Costa. *Caridade*, óleo sobre tela, 86,5 x 11 cm, 1872, Museu Nacional de Belas-Artes. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/ojiMB>>. Acesso em: 10 maio 2013.

Fig. 55: Jean-Baptiste Greuze. *La dame de charité*, óleo sobre tela, 112 x 146 cm., Museu de Belas-Artes de Lyon. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/29TxP>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

Fig. 56: Pierre-Alexandre Wille. *L'aumône*, óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1777. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/6sOSk>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

Fig. 57: José Malhã Vital Branco, *Tempo de Chuva, lar sem pão*, óleo sobre madeira, 42 x 53 cm, 1905. Fonte: SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe, 2012, p. 150.

Fig. 58: Maria Pardos, *Chiquinho do Tico-Tico*, óleo sobre tela, 92 x 70 cm, 1915. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 59: Capa do Almanaque *O Tico-Tico*, de 25 de novembro de 1914, n. 477. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/PfCtbb>>, 1914, pasta 0476. Acesso em: 10 set. 2012.

Fig. 60: Detalhe da capa da revista, logotipo criado por Angelo Agostini. *Idem* fig. 59.

Fig. 61: João Baptista da Costa. *Nu de menino*, óleo sobre tela, 65 cm x 44 cm, 1889. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/LcaLC5>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

Fig. 62: Bento Barbosa. *Menino tirando espinho do pé*, óleo sobre tela, 105 x 60 cm, 1897. Rio de Janeiro, Museu Dom João VI/EBA/UFRJ. Foto: Bira Soares. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/02fCNW>> Acesso em 03 nov. 2013.

Fig. 63: Marie Bashkirtseff, *In the Studio. In the Académie Julien in Paris*, óleo sobre tela, 188 cm x 154 cm, 1881. Dnipropetrovsk State Art Museum. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/yO0bP6>> Acesso em: 03 nov. 2013.

Fig. 64: Joaquín Sorolla. *Academical painting from nature*, óleo sobre tela, 74,7 x 100,7 cm, 1887. Museu Nacional de Belas-Artes de Valencia. Disponível em: <<http://goo.gl/tUJ8y9>>. Acesso em: 15 de maio de 2013.

Fig. 65: Henrique Bernardelli, *Figura humana*, guache sobre papel de seda, 23 x 21,5 cm, sem data. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 66: Auguste Suchetet e Antoine Coysevox. *Nymphe de la coquille*, escultura sobre mármore, 115 x 190 cm, 1891. Parque de Versailles, França. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/aKcLLy>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

Fig. 67: Maria Pardos, *sem título* [Perfil de Menina], óleo sobre tela, 51,5 x 35,5 cm, c. 1913. Juiz de Fora, Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

Fig. 68: Eliseu Visconti, *Gioventù*, óleo sobre tela, 65 x 49 cm, 1898. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes/IPHAN/MinC, nº de registro 956. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/e3LTU3>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

Fig. 69: Rodolpho Amoedo, *Amuada*, óleo sobre tela, 72,8 x 48,6 cm, 1882. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/DDjWcD>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

Fig. 70: Aurélio de Figueiredo, *O copo de água*, óleo sobre tela, 58 x 46 cm, 1893. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/LYJDg4>>. Acesso em: 03 de nov. 2013.

Fig. 71: Ramón Casas, *Antes del baño* (Antes do banho), óleo sobre tela, 72,5 x 60 cm, 1894. Museu de Montserrat. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/TTEoyc>>. Acesso em: 03 de nov. 2013.

Fig. 72: Paul Peel, *Waiting for the Bath*, óleo sobre tela, sem informações de dimensões, 1892. The Sullivan Collection. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/6nH570>>. Acesso em: 03 de nov. 2013.

Fig. 73: Charles Sims, *Bath time*, óleo sobre tela, 68,5 x 91,5 cm, sem data, Sims private collection. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/fu76pH>>. Acesso em: 22 out. 2013.

Fig. 74: Paul Peel, *A Venetian Bather*, óleo sobre tela, 115,2 x 159 cm, 1889, National Gallery of Canada. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/m1tqEw>>. Acesso em: 13 de out. 2013. *A Venetian Bath*.

Fig. 75: Frederic Leighton, *Study; at a Reading Desk*, óleo sobre tela, 63 x 72 cm, 1877, Sudley House, Liverpool. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/j9OGnJ>> Acesso: 01 dez. 2013.

Fig. 76: Felice Casorati, *Girl on a red carpet*, óleo sobre tela, 101 x 109,5 cm, 1912. Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgium. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/mMTCDJ>>. Acesso: 13 de jan. 2011.

Fig. 77: Mary Louisa Gow, *Fairy Tales*, óleo sobre tela, 35,6 x 45,7 cm, 1880. Coleção Particular. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/OuIluY>>. Acesso em: 01 de out. 2013.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Discípulas do Prof. Rodolpho Amoedo, participações nas EGBA e premiações recebidas.....	34
Tabela 2. Participações de Maria Pardos nas EGBA. Dados obtidos nos Anais das EGBA 1913 – 1918.....	39
Tabela 3. Lista de obras identificadas seja pelo título, tema ou descrição visual, que foram expostas na Galeria Jorge em 1916. Identificação feita através de fontes como os periódicos e foto do evento e comparação com obras do acervo do Museu Mariano Procópio.....	54
Tabela 4. Pinturas de Maria Pardos expostas nas EGBA e Galeria Jorge contendo representações de criança/infância.....	71
Tabela 5: Tipos de Gênero de Pintura expostos nas EGBA por Maria Pardos.....	114

LISTA DE ABREVIATURAS

AIBA	Academia Imperial de Belas-Artes
Cf.	Conferir
EGBA	Exposições Gerais de Belas-Artes
ENBA	Escola Nacional de Belas-Artes
MMP	Museu Mariano Procópio
MDJVI	Museu Dom João VI
MNBA	Museu Nacional de Belas-Artes
Ibid.	Ibidem (na mesma obra)
Idem	Vide informação citada acima; mesmo autor acima
Op. Cit	Opus citatum, opere citado (obra citada)
p.	página (s)
UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	20
2 MARIA PARDOS	27
2.1 Trajetória artística de Maria Pardos: De bailarina a Pintora.....	27
2.2 Maria Pardos e as Exposições Gerais de Belas-Artes	35
2.3 Maria Pardos em outros espaços artísticos.....	46
2.4 Maria Pardos homenageada por Alfredo Lage.....	60
2.5 Maria Pardos e a representação de infância.....	69
2.6 Síntese possível.....	72
3 JORNALEIRO.....	74
3.1 A Descrição da obra.....	75
3.2 Trajetória da obra.....	76
3.3 O tema.....	78
3.3.1 O trabalho infantil.....	78
3.3.2 A imigração.....	83
3.4 Iconografia do tema	85
4 SEM PÃO.....	105
4.1 Descrição da obra.....	105
4.2 Trajetória da obra.....	107
4.3 O tema.....	110
4.4 Iconografia do tema.....	118

5 CHIQUINHO.....	136
5.1 Descrição da obra.....	137
5.2 Trajetória da obra.....	137
5.3 O tema (nu e leitura).....	138
5.3.1 O Almanaque d'O Tico-Tico.....	140
5.4 Iconografia do tema.....	143
5.4.1. Estudo de nu, as academias e a mulher artista.....	144
5.4.2 A sensualidade infantil e o banho.....	149
5.4.3 O ambiente: a cortina, o espelho, a porta, o tapete e o livro.....	157
6 CONCLUSÃO.....	164
7 REFERÊNCIAS.....	170
7.1. DOCUMENTOS.....	170
7.2. SITES.....	171
7.3. JORNAIS E REVISTAS.....	171
7.4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	174
8 ANEXOS.....	180
A) ALMANAQUE DO TICO-TICO	180
B) TRANSCRIÇÃO DAS CARTAS DE MARIA PARDOS PARA ALFREDO FERREIRA LAGE.....	204
C) LEVANTAMENTO DOS ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS EXPOSTAS NO PERÍODO DE 1913 A 1918.....	206

1. INTRODUÇÃO

As Representações de Infância na Pintura de Maria Pardos se circunscreve a partir das pinturas: *Jornaleiro* (fig. 22), *Sem pão* (fig. 37), *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) e *Sem Título* (fig. 67) (perfil de menina). Todas as obras pertencem ao acervo do Museu Mariano Procópio (MMP). A ideia original desta pesquisa surgiu mediante minha experiência como professora de artes e por meio da formação continuada a que passei. Em minha prática pedagógica no ensino fundamental, busco trabalhar com obras em que aparecem crianças por perceber certa identificação e curiosidade por parte dos alunos por esse tipo de representação. Meu olhar procura por essas imagens na arte com o objetivo de aumentar o repertório e formular aulas interessantes.

Cursando pós-graduação¹, entrei em contato com o livro de Philippe Ariès (1891) que trata da “História social da família e da criança”², e incomodava-me a leitura da obra sem visualizar as pinturas que o autor citava durante sua argumentação. Eram fontes importantes, mas as imagens não faziam parte do texto. Para essa leitura, buscava pelas pinturas, na perspectiva de visualizar o que estava dizendo, porém sem sucesso. A lacuna me fez sentir o desejo de produzir algo às avessas: um estudo que privilegiasse a imagem como objeto e não apenas uma ilustração do texto. Deparei-me com um problema: quais imagens fariam parte desse recorte? Quantos artistas? De que período?

Já conhecia as obras de Maria Pardos, pessoalmente, na infância, em visitas à galeria do MMP. Mas esse olhar específico, em busca dessas imagens para minha atuação na escola, se deu em posse do CD³ coordenado pela Professora Vanda Arantes⁴ intitulado *A Pintura Brasileira do séc. XIX: Museu Mariano Procópio*. As obras de Maria Pardos chamaram a minha atenção pela temática abordada⁵. Algumas obras tratam de temas como a miséria e o

¹ Especialização *Latu Sensu* em Educação Infantil, UFJF, 2003-2004.

² Título da obra de Philípe Ariès.

³ VALE, Vanda Arantes (coord.). FAPEMIG e UFJF. *A Pintura Brasileira do séc. XIX: Museu Mariano Procópio*. CD contendo o trabalho de dissertação de mestrado e as respectivas imagens da autora. 1995. Licenciado a Sérgio Newman. 00158, 00167 e 00185.

⁴ Havia sido aluna da professora Vanda Arantes em minha graduação, a quem agradeço pelos primeiros passos como pesquisadora. Lembro-me de uma orientação individual que, revestida de muita paciência, me explicou os passos para uma pesquisa que havia proposto para a disciplina de História da Arte I. A professora dedicou a pesquisa, que resultou em uma publicação e em um *CD-ROM*, aos seus alunos. Assim, eu me senti incluída e presenteada.

⁵ Minha ideia original seria trabalhar com as obras *Jornaleiro* e *Sem Pão*. A inserção das outras duas pinturas se deu por meio de sugestões. A primeira, *Chiquinho do Tico-Tico*, entrou ainda no projeto como sugestão da Renata Oliveira Caetano, a quem agradeço. *Sem título* (o retrato de uma menina de perfil) foi apresentado pela

trabalho infantil, datadas do início do século XX, o mesmo período da arte moderna brasileira, mas com características de obras acadêmicas. À primeira vista, entendi o assunto como moderno com o tratamento plástico tradicional, e questionava: o tema é que aproxima essa pintura do modernismo do período? E ainda: qual o interesse da artista em relação à infância? Estava fazendo denúncia social? Como convivia esse tipo de produção com a pintura moderna brasileira?

O tempo passou, e uma nova oportunidade de formação continuada contribuiu para a delimitação do tema. Nesse curso⁶, fui provocada em relação à ausência do reconhecimento das mulheres enquanto artistas e sobre a invisibilidade das mesmas em nossas práticas pedagógicas. Percebi que faltavam pesquisas sobre as mulheres em geral e que poderia contribuir reconhecendo-as como sujeitos ativos nas artes plásticas brasileiras. Foi nesse ponto que as duas ideias se fundiram: o olhar sobre a infância e a pintura de uma mulher artista brasileira. Estava em minhas mãos 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 artista.⁷

Durante a estruturação do projeto, foi necessário enxergar⁸ um processo metodológico adequado para a ideia: o recorte estava feito. Dentre algumas possibilidades analisadas, o escolhido consistiu no confronto direto e aberto com a obra de arte, numa perspectiva iconográfica. Partindo dos temas suscitados pelas obras, dirigi minha atenção para a História da Arte, procurando entendê-las em seu interior, por meio de análises comparativas.

A escolha de outras obras para o cotejamento corresponde a alguns critérios de seleção: primeiro, obras com relações temáticas diretas; segundo, obras que pertencem ao substrato cultural de sua época e permitem perceber as opções da artista e sua sensibilidade; terceiro, obras e imagens das mais diversas técnicas, de sua época ou não, conhecidas por ela ou não, selecionadas dentro do tema de cada pintura. Dessa forma, este trabalho tem por finalidade analisar e discutir a importância artística de quatro obras de Maria Pardos,

museóloga Maria Graça de Almeida, que conhece bem o acervo do Museu Mariano Procópio, e de igual forma acatei a sugestão com gratidão.

⁶ 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 pontuar, nesse período, que percebia em mim um potencial de pesquisadora.

⁷ Essa ideia encontrou diálogo com o Programa de Pós-graduação em História da UFJF. Agradeço à Renata Oliveira Caetano por me apresentar a possibilidade de pesquisa no programa. Sua contribuição foi decisiva para que esse estudo chegasse a este ponto.

⁸ Nesse ponto, tenho muito a agradecer a professora Maraliz de Castro Vieira Christo, a quem devo esse aprendizado, e sem ela seria impossível a pesquisa.

interrogando cada obra individualmente e investigando a temática que cada pintura aborda. A dimensão temporal parte da vida e produção de Maria Pardos, que engloba o final do século XIX e início do século XX no Brasil. Os contextos social, artístico e cultural são de suma importância para o estabelecimento dessas relações, assim como a contribuição a Juiz de Fora dada pela referida artista, que auxiliou Alfredo Ferreira Lage na montagem do Museu Mariano Procópio.

Dessa forma, narrar a trajetória de vida de Maria Pardos tornou-se imprescindível; sem ter a pretensão de produzir uma extensa biografia, o capítulo intitulado “**Maria Pardos**”, visa a apresentar a artista. Algumas particularidades pessoais da pintora, desde o início desta investigação, foram foco de minha atenção. No entanto, a interessante gama de informações sobre Maria Pardos advém de uma documentação frágil e escassa. Sua biografia é fragmentada, contraditória, inicialmente precária, e é bem verdade que esta dissertação não tem por objetivo esgotá-la e que existem ainda muitas lacunas. Reuni informações sobre Maria Pardos por mais diversas fontes⁹.

A narrativa da trajetória artística de Maria Pardos mostrou-se atraente a ponto de vislumbrar o cenário artístico em que estava inserida e perceber a busca por reconhecimento entre seus pares. Sua participação nas Exposições Gerais de Belas-Artes (EGBA) evidenciou os bastidores desse universo de concorrência por prêmios que pudessem elevar os “amadores” ao *status* de artistas. Cruzando documentos, foi possível perceber sua preferência por representações de cenas da intimidade familiar, das quais as representações de infância estão inseridas. Sua caminhada, enquanto artista, no tempo em que expôs, segundo os periódicos, não dá pistas sobre seu envolvimento 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 Lage se preocupou em construir uma história desse relacionamento e desenvolveu várias iniciativas objetivando homenageá-la e manter sua memória, guardando grande parte de sua produção pictórica e objetos pessoais no MMP.

⁹ Fontes consultadas: sua produção de pintura e desenho e sua possível biblioteca pessoal; pistas encontradas em livros de contemporâneos como o de Laudelino Freire, Angyone Costa; o livro de Wilson de Lima Bastos sobre Mariano Procópio, que trouxe algumas considerações sobre a artista; artigos como o da Maraliz Christo, Vanda Vale e Fernanda Gherardi; estudos acadêmicos como o de Vanda Vale, Rogério Rezende; referência em artigos de jornais e revistas que, na sua maioria, consta de pequenas notas e salvo alguns artigos realmente substanciais; livros de referência como o de Ana Paula Cavalcanti Simioni, como manual de estudo de artistas do entresséculos no Brasil; 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; 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.

As obras de Maria Pardos são integrantes da produção artística brasileira desse período e faz parte 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, que ficou legada ao esquecimento em detrimento da corrente modernista. A presente pesquisa busca pelo preenchimento da lacuna que se formou mediante a essas dívidas historiográficas. A importância, para além de um reconhecimento da trajetória da artista, é permitir a análise das estratégias e 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.

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, questões de desigualdade entre homens e mulheres têm suscitado inúmeros debates no mundo acadêmico e entre a sociedade civil; pois, a despeito da crença de que as mulheres foram excluídas da participação política e da gerência reconhecida das finanças familiares, as mesmas estiveram presentes nas decisões e assumiram postos de responsabilidades.

Inclusive a presença das mulheres na historiografia nacional e internacional, durante muito tempo, esteve ligada a papéis de coadjuvantes, colaboradoras de uma produção que privilegiava os homens como sujeitos históricos ativos. Entretanto, 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 PRIORE, 1998).

Falar de uma pintora inclui tocar em problemas e preconceitos enfrentados pelas mulheres para se legitimarem como artistas. Algumas conseguiram transpor barreiras, participando de exposições, conquistando prêmios, inclusive de viagens, além de desenvolverem carreiras atreladas ao mundo masculino na figura do pai, marido, irmão,

amigo ou amante¹⁰. 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 Simioni¹¹. Para a autora (2008, p. 36-37):

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 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.

Ao traçar o papel da mulher na História da Arte até o final do século XIX, perceberemos sua condição de submissão. 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. Não podiam ter 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.

Ao analisar as obras de Maria Pardos, pertencentes ao acervo do Museu Mariano Procópio, em Juiz de Fora (MG), percebe-se aspectos que a colocariam dentro das observações de Loponte. Entretanto, a artista, além das pinturas consideradas como de menor valor, pintou 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 entresséculos e a análise de suas representações de infância.

O recorte escolhido constituiu em uma maneira de entrar na produção da artista. Ao que parece, nesse período, ela estava em formação e, juntamente 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, 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. Sem querer enquadrá-la em um grupo específico, é possível percebê-la naquele de transição entre os acadêmicos e os modernos. Arrisco situá-la no contexto brasileiro de uma nova configuração da arte nacional,

¹⁰ 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; Haydéa Santiago (1896-1980), casada com o Pintor Manoel Santiago; e Abigail de Andrade (1864- ?), amante de Ângelo Agostini.

¹¹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

respondendo às “inquietações relativas aos desdobramentos da pesquisa pictórica de tradição europeia: a renovação da pintura de história através da pintura de costumes” (PITTA, 2013, p. 50)¹².

Os capítulos seguintes à biografia da artista foram dedicados às obras elencadas nesse recorte, seguindo a imediata ordem: *Jornaleiro* (exposta em 1913), no capítulo 3; *Sem Pão*, no capítulo 4 (exposta em 1914); e *Chiquinho do Tico-Tico* (exposta em 1915) e *Sem Título*, no capítulo 5 (exposta em 1916). Cada pintura deu o tom para cada capítulo, porém houve preocupação em seguir uma linha de raciocínio, um fio condutor. Em todos os capítulos, há uma “**Descrição da obra**”, seguida de sua fortuna crítica, intitulada “**Trajectoria da obra**” – consiste na origem da pintura, premiação, exposições das quais participou, recorrências em periódicos e destino. A parte “**O tema**” é ressaltada em todas as obras com o objetivo de situar a escolha temática específica da artista para cada pintura e abrir para a análise iconográfica. Logo em seguida, há uma variação de tratamento para cada capítulo; atendendo às especificidades de cada pintura, as mesmas foram analisadas de forma distintas, considerando a busca por interrogações que cada obra provoca. Compreendendo as imagens como objetos históricos e passíveis de leitura, optei por inseri-las no corpo do texto para evitar uma leitura fragmentada.

O capítulo “*Jornaleiro*” compreende uma abordagem temática dupla: a primeira relacionada ao trabalho infantil e a segunda ligada à questão da imigração, ambas situações sociais vividas pelas famílias do período. No capítulo “*Sem Pão*” (obra premiada com medalha de bronze), em que a pintura abrange a temática da fome, é possível perceber características de pintura “naturalista”¹³. Provavelmente o tema fora encontrado por Maria Pardos durante sua formação enquanto pintora, influenciada pela pintura de Malhoa, *Tempo de Chuva, lar sem pão* (fig. 57), na exposição realizada no Brasil em 1906. Outra hipótese plausível para a gênese do tema, que não exclui a primeira, é a sua viagem a Buenos Aires, em 1913, onde poderia ter visto, no Museu de Belas Artes argentino, o quadro *Sin pan y sin trabajo* (fig. 42) (1894), também conhecido como *A greve*, de Ernesto de la Cárcova. A aproximação das obras de Cárcova e Maria Pardos nos leva a indagar quanto aos objetivos da artista: estaríamos diante de uma denúncia social? Da incorporação da moda naturalista

¹² 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, defendida em 2013, orientada por Tadeu Chiarelli. A autora trava uma discussão sobre as poéticas do realismo/naturalismo como tópico central ao analisar o conjunto de quatro obras de José Ferraz de Almeida Júnior, produzidas entre 1888 e 1897.

¹³ Naturalismo é um rótulo dado à pintura portuguesa do final do século XIX e início do XX. Nesse trabalho, o termo é usado como forma sucinta para se referir a pintura de cenas de gênero em que são representadas pessoas simples em situações comuns do seu cotidiano.

inspirada em Zola, que inundara os salões europeus? De uma forma sentimental de ver o mundo?

No capítulo “*Chiquinho*”, trava-se uma discussão em torno da nudez, abordando a questão da formação das mulheres artistas e as aulas de modelo vivo, assim como analisa-se a composição dessa academia transformada em cena de gênero. Há uma originalidade nessa abordagem de Maria Pardos, dentro do que comumente faziam no período: ambientar de forma a moralizar um nu para levar aos salões. Seu enfoque no *Almanaque do Tico-Tico* aguça a curiosidade sobre a temática da publicação: qual seria o conteúdo da revista que o menino se diverte lendo?

A última obra, “*Sem título*”, é abordada em um ponto do capítulo “*Chiquinho*”; não foi trabalhada individualmente, pois escolhi dar um enfoque maior na obra *Chiquinho do Tico-Tico* (fig.58). Nas duas pinturas, a artista envolve a representação do nu infantil; e é nesse ponto que o retrato do perfil da menina contribui para discutir as questões ligadas à “academia”¹⁴. Outro fator importante é a ambientação doméstica representada por Maria Pardos: o espaço privado, o íntimo.

O Anexo A traz o número exato do *Almanaque do Tico-Tico* representado por Maria Pardos, localizamos e colocamos na íntegra. O Anexo B apresenta as transcrições das cartas de Maria Pardos para Alfredo Ferreira Lage. Para melhor compreender que tipo de pintura era premiada nas EGBA no mesmo período de participação de Maria Pardos (1913-1918), desenvolvemos uma pesquisa, organizamos uma tabela e disponibilizamos no anexo C, mostrando por ano a lista: dos prêmios, dos artistas premiados, das obras levadas e algumas localizações das imagens das pinturas.

Esperamos que a análise proposta por este trabalho possa contribuir para um maior conhecimento sobre Maria Pardos, que até o momento não havia sido feita, levando à propagação de suas obras e o desejo de contemplá-las no Museu Mariano Procópio.

¹⁴ Usaremos o termo “academia” no sentido de desenho de modelo vivo, do nu. Seu uso é melhor explicado no item 5.4.1 *Estudo do Nu, as academias e a mulher artista*.

2. MARIA PARDOS

Apesar de o trabalho tratar das representações de infância na pintura de Maria Pardos, foi necessária a contextualização desta mulher pintora, no seu tempo, partindo da investigação de sua própria vida. A biografia que se segue tem ainda o objetivo de apresentar ao leitor a pintora. Como imigrante veio sozinha para o Brasil, não se casou e não teve filhos. Apesar desse comportamento diferente do que se esperava para a mulher do final do século XIX e início do século XX, percebemos que se importava muito em vencer no universo artístico que conhecia, dialogando com uma tradição determinada. Não há, em seu caminho, a intenção de fundar, juntamente com outras mulheres pintoras, um universo “feminino” independente e paralelo às obras de seus contemporâneos¹⁵.

2.1 Trajetória artística de Maria Pardos: de bailarina a pintora

Maria Pardos, uma mulher de origem espanhola, solteira, chega ao Brasil em novembro de 1890¹⁶, sem a família, talvez a convite da Companhia Italiana de Óperas Cômicas e Operetas dirigida pelo Sr. G. Gargano. Em 1891, os jornais anunciam: “Ópera cômica famosa e deliciosa em 3 atos; *Fra diavolo*; grande Salteador da Itália; música do célebre maestro Auber; *Saltarello* bailado pela Sra. Maria Pardos, Giustino Pettito e o Corpo de Coros”¹⁷. A Companhia seguiu com apresentações da ópera no Theatro São José, em São Paulo, com uma diferença nos periódicos: já não há mais o nome da Sra. Maria Pardos anunciado.

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. Na mesma data, o jornal *O Paiz* anunciou a apresentação da revista madrilena dos maestros Chueca e Valverde no Polytheama Fluminense. O texto segue ressaltando o enorme sucesso causado nos teatros de Buenos Aires e Montevideú. Era comum a rota de representações em teatros nas capitais da Argentina,

¹⁵ SIMIONI, op. cit., p. 303.

¹⁶ Localizamos nos periódicos a entrada de “Maria Pardos” pelo paquete *Brésil* em 9 de novembro de 1890. O PAIZ, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1890. Ano XVI, nº 314, p.2; GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, segunda-feira, 10 de novembro de 1890; Ano XVI, nº 314, p.2; DIARIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, segunda-feira, 10 de novembro de 1890; Ano VIII, nº 1962; p. 3.

¹⁷ GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, sexta-feira, 28 de agosto de 1891; Ano XVII, nº 240; p.6.

Uruguai e Brasil e, possivelmente, aconteceu assim com Maria Pardos, já que partiu do Rio da Prata, em Montevideu¹⁸.

Depois dessa temporada no Rio de Janeiro, o nome de Maria Pardos desaparece nos anúncios da Companhia Italiana feitos através dos periódicos. Ao que parece, fixou residência no Rio de Janeiro, provavelmente pelo envolvimento amoroso com o colecionador e fundador do Museu Mariano Procópio, Alfredo Ferreira Lage. Em 1928, uma correspondência de Alfredo para Manoel Costa¹⁹ 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.²⁰

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 deste período em diante. Reforça assim a hipótese de que, devido ao relacionamento com Alfredo Lage²¹, Maria Pardos tenha se interessado por uma trajetória como pintora, mudando seu espaço de atuação artística dos palcos para os salões²².

¹⁸ Rio da Prata – 4 ds. (2 ¾ ds. De Montevideo), paq. Frans. “Brésil”, comm. Minier [...] os hespanhóis: Manuel Viso, Maria Viso, Francisco Cabero, Maria Anitua, Maria Pardos, Dr. Gonzales Prates e sua mulher, Toribio Goyena; (...) O PAIZ, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1890. Ano XVI, nº 314, p. 2.

¹⁹ Manoel Costa era afilhado de Alfredo Lage e funcionário do Museu Mariano Procópio.

²⁰ 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.

²¹ 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. Cf. 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.

²² 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 um 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 desta 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

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 e BASTOS, 1991²³) relatam a declaração testamentária feita pelo próprio Alfredo, escriturada vinte e um dias que precederam a 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 Vale²⁴ 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”²⁵. Quando Vale liga o tornar público à morte da mãe, dá ideia de que Maria Amália não aceitava a união. O óbito de Maria Amália Ferreira Lage²⁶, 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. Afinal, como se estabeleceu este relacionamento? Por que somente no final da vida é que resolvem receber a bênção matrimonial? Essa decisão está ligada a barreiras com a família Ferreira Lage? É possível dizer que o casal não estava preocupado com essas questões formais de vida conjugal oficial ditada pela sociedade? É possível dizer que a profissão de bailarina de uma estrangeira fosse barreira para uma oficialização?

peessoa, mas é apenas uma hipótese que requer uma investigação cuidadosa que julgamos não ser este o momento de fazê-la.

²³ BASTOS, WILSON DE Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage**: sua vida, sua obra, descendência, genealogia. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991.

²⁴ 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.

²⁵ *Ibid.* p. 451.

²⁶ 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 a 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/eFxiG>>. Acesso: 27 jul. 2011.

Se realmente for comprovado que a pintora foi uma bailarina, explica a hipótese do preconceito de Maria Amália ao receber uma atriz na família Lage. Ângela Reis²⁷, 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 não deixam dúvidas 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.²⁸

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 Politheama se enquadrava neste grupo, mas é evidente que havia uma série de preconceitos ligados aos comportamentos das mulheres envolvidas nesse 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, talvez tenha preferido mudar sua profissão. De certo, a imagem de mulher sedutora, que divertia os homens, era avessa ao romance 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. Interessante é observar que o nome de Maria Pardos surge como esposa, companheira e auxiliadora de Alfredo somente após o óbito da pintora²⁹.

Outra carta do Alfredo para Manoel mostra como estava preocupado e envolvido em cuidar da saúde de Maria Pardos. Na carta, redigida em janeiro do mesmo ano, 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”³⁰. Segundo Silva³¹: “Era de hábito dos mais valiosos a consulta

²⁷ 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.

²⁸ REIS, op. cit., p. 58.

²⁹ Detemo-nos nesta evidente construção póstuma da imagem de Maria Pardos como esposa de Alfredo através das homenagens dele para ela. Ver tópico 2.4, p. 58.

³⁰ Correspondências pessoais de Alfredo Ferreira Lage, Arquivo Histórico – MMP.

³¹ SILVA, Francislei Lima da. **Monumentos da água no Brasil**: Pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias Sul Mineiras (1880-1925). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2012,

a um crenólogo, logo que se chegava à estância, para se adequar a terapia ao tipo de uso conforme a especificidade de cada fonte³². Os crenólogos eram estudiosos das propriedades e das dosagens das águas e responsáveis por definir o tipo de tratamento terapêutico necessário: se por imersão, 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:

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)³³

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 documento³⁴. 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 seja 1867. Perguntamos, porém: Solteira? Capitalista? Conhecemo-la como a artista que colaborou com seu marido na fundação do MMP, e o próprio Alfredo a declara capitalista e solteira. Por que a negação da profissão e do relacionamento?

Maria Pardos estudou desenho e pintura com Rodolpho Amoedo. Entre os anos de 1913 e 1918, expôs suas obras nas Exposições Gerais de Belas-Artes do Rio de Janeiro. No mesmo período, suas pinturas figuraram na Galeria Jorge e em outros salões.

153 f. : il. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2011/01/Francislei-Lima-da-Silva.pdf>> Acesso em: 04 jan. 2013.

³² SILVA, op. cit., p. 36.

³³ MONAT, H. **Caxambú**. Rio de Janeiro: Luiz Macedo Rua da Quitanda 64, 1894, p. 15.

³⁴ 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.

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 estender sobre o assunto, e sim de situar Maria Pardos e a formação pela qual passou neste contexto. Valemos das reflexões de Ana Paula Simioni³⁵. Trata-se do estudo sobre os “espaços de formação artística para mulheres no Brasil”³⁶. A autora trata das possibilidades em dois grandes blocos. O primeiro tem a ver com o ingresso das mulheres na ENBA³⁷ 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, até o momento não foram encontrados registros de seu nome nos livros de matrícula. Ao que parece, estudou no ateliê particular de Rodolpho Amoedo³⁸ e no próprio ambiente doméstico. 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.

A *Imprensa* obteve, em 1911, entrevista com o Professor Rodolpho Amoedo no seu próprio atelier. Indício importante para entender em qual ambiente Maria Pardos e outros artistas não matriculados nas ENBA recebiam sua formação. O articulista do jornal escreveu: “No ‘atelier’, onde tudo inspira franca simpatia, o visitante é fidalgamente acolhido, e sem que apareça o momento da cerimonia, alunos, em número elevado, trocam ideias com o professor dedicado.”³⁹ Segundo a nota, Amoedo se preocupava com o conhecimento literário da arte e da estética no que diz respeito a idealização, a interpretação e a composição. Costumava fazer pequenas digressões pelas coleções nacionais e internacionais por meio de

³⁵ SIMIONI, op. cit., 85.

³⁶ Título do capítulo dois do livro “Profissão Artista”. A autora divide sua argumentação entre dois grandes itens: o ingresso das mulheres na ENBA em tempos de República e outros locais de formação artística.

³⁷ Não foi encontrado registro da matrícula de Maria Pardos. Livro de Matrícula nos Cursos de Livre Frequência, 1891-1894. [Código 6189. Museu Dom João VI]

³⁸ 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. São Paulo: Banco Safra, 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, Angela existe nos desenhos de Maria Pardos assinaturas do artista Francisco Manna, talvez tenha estudado com o artista, um indício que merece mais investigação.

³⁹ A IMPRENSA. Em visita a’ arte. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1911, ano VIII n. 1235, p. 1 e 2. Disponível em: < <http://goo.gl/Trx7x4> > Acesso em: 03 maio 2014.

estampas da Europa, apreciando vários mestres. O mestre acreditava em um aprendizado prático. Sobre o desenho do nu entendia que o aluno de pintura não deveria aprender anatomia como um médico ou cirurgião, bastava seguir os ensinamentos de seu mestre.

Em sua produção artística, alguns indícios revelam que pode ter produzido em seu ambiente doméstico⁴⁰, além de frequentar aulas de nu com modelo vivo. Podemos notar a semelhança da modelo retratada na pintura que expôs em 1917⁴¹, *Estudo de nu* (fig. 1), com a pintura *Fertilidade* (fig. 2), de Regina Veiga, outra pintora discípula de Rodolpho Amoedo.



Fig. 1: Maria Pardos. *Estudo de Nu*, c. 1917, óleo sobre tela, 130 x 81 cm. Museu Mariano Procópio.



Fig. 2: Regina Veiga. *Fertilidade*, óleo sobre tela, 89 x 153 cm, c. 1917, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Entre as discípulas de Rodolpho Amoedo, Regina Veiga e Maria Pardos foram as que mais participaram nas EGBA no mesmo período. Expuseram juntas na Galeria Jorge e foram as artistas que mais receberam prêmios. Destacavam-se como discípulas diletas do mestre Rodolpho Amoedo.

Os catálogos das exposições assinalam algumas discípulas de Rodolpho 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 à Maria Pardos, entre os anos de 1898 e 1901.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Mais adiante, teceremos comentários sobre a crítica que recebeu a pintura *Estudo de nu*. Maria Pardos expôs essa obra na EGBA em 1917. Cf. p. 42 em diante.

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 Albuquerque⁴², 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 neste 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. A tabela abaixo nos ajuda a visualizar as participações e premiações obtidas pelas discípulas de Rodolpho Amoedo. Maria Pardos, se compararmos a Regina Veiga, percebemos que se 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.

Discípulas do Prof. Rodolpho Amoedo, participações nas EGBA e premiações		
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
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

Tabela 1: Discípulas do Professor Rodolpho Amoedo, suas participações nas EGBA e premiações recebidas. (elaborada pela autora)

⁴² 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 Cf. p. 60.

Segundo Simioni, muitas “mulheres participaram assiduamente das exposições, o que testemunhava uma crença no sistema e um desejo de se fazerem reconhecer naquele espaço”⁴³. Maria Pardos participou deste 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.

2.2 Maria Pardos e as Exposições Gerais de Belas-Artes

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. Dividiam-se entre as categorias: pintura, escultura, gravura, arquitetura e artes aplicadas. Abriam-se inscrições para participação dos artistas, anunciadas também pelos periódicos. As obras eram selecionadas e expostas ao público durante aproximadamente um mês, dependendo da programação de cada ano.

O CSBA era responsável por eleger uma comissão diretora para, a cada ano, composta, geralmente, por três professores da Escola Nacional de Belas-Artes (ENBA), exercerem as funções de presidente, secretário e tesoureiro. Sucessivamente elegiam 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 Conselho, 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)⁴⁴.

Este evento pode ser visto como um grande concurso. O júri se reunia e, após julgamento criterioso, fazia a distribuição de prêmios, a saber: menção honrosa de 1º e 2º

⁴³ SIMIONI, op. cit., p. 301.

⁴⁴ LUSO, João. O Salon de 1916. Revista do Brasil, São Paulo, ano I, set. 1916, n. 9, p.37-50. 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>.

graus, pequenas e grandes medalhas de ouro, prata e bronze, o de grande prêmio viagem e outros prêmios em dinheiro.

Havia uma hierarquia⁴⁵ que classificava os expositores participantes em três grupos: o de “amadores”, o dos “novos” e o dos “artistas”. 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. O terceiro grupo, o maior da hierarquia, o de artistas, era o lugar daqueles que conquistaram a “justiça irrecusável”, citada por João Luso (1916). Essas atribuições e títulos estabelecidos constituíam o grupo de artistas, organizando-se permanentemente de forma coesa, promovendo os seus 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.⁴⁶

Dessa forma, receber o título através de uma medalha consistia em valor maior que a aquisição de prêmios em dinheiro; os artistas buscavam uma posição duradoura. Uma menção honrosa, uma medalha ou um prêmio de viagem interessava mais pelo seu valor institucionalizado. De todos os prêmios oferecidos pelas EGBA, o único que Maria Pardos não poderia pleitear era o de viagem. Sua limitação se dava por dois fatores: concorriam somente os alunos da ENBA que possuíssem até 35 anos; ela não estava matriculada na ENBA, optou apenas por “frequentar aulas de Rodolpho Amoedo”⁴⁷, e, em 1913, já contava com aproximadamente 47 anos. Sendo assim, a artista não se enquadrava nas exigências para aquisição do prêmio. Para Maria Pardos, o título máximo que poderia almejar seria a grande medalha de ouro.

Era necessário empenho para atingir êxito na profissão, principalmente pelas mulheres que sofriam com comentários preconceituosos, inclusive da imprensa. Cito o de Gonçalves Alves⁴⁸, em uma nota sobre o Salão de 1913, onde diz: “Há no ‘Salon’ atual (e essa verdadeira praga não desaparecerá jamais) um cem número de trabalhos femininos, de origem

⁴⁵ Essa hierarquia foi consolidada pela crítica com o intuito de deixar claro para o leitor a etapa em que estava vivendo, cada um em sua carreira artística, além de fazer distinção entre um artista e outro. Os termos “novos” e “amadores” eram usados pelos articulistas dos periódicos e críticos da época.

⁴⁶ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989, p.149.

⁴⁷ CHRISTO, Maraliz. **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.

⁴⁸ Alves, Gonçalves. Notas. A noite, Rio de Janeiro, p. 3, 16 set. 1913.

suspeita, graças à sucessiva benevolência de alguns professores amáveis”. De outro lado, estavam publicações como a *Revista da Semana*, que possuía uma página especial intitulada “Carta de Mulher”, com discurso feminista: em uma delas, a de 04 de novembro de 1916, ressaltava o valor de Maria Pardos e Regina Veiga como artistas.

Na introdução do artigo, destacava o problema sentido pelas mulheres, citando a pintora e escultora “Rosa Bonheur por ocasião de obter a sua primeira medalha no ‘Salon’ de Paris, dizia: ‘Para que uma mulher artista seja premiada, é sempre necessário que tenha algum pequeno mérito, pois se há alguma cousa em que os homens são severos para com as mulheres é na avaliação dos seus merecimentos’”⁴⁹. O texto segue com elogios ao trabalho das artistas e comentários sobre sua recente exposição na Galeria Jorge, onde expuseram juntas 114 quadros, entre óleos e desenhos⁵⁰.

Passar por todos os grupos da hierarquia e alcançar o *status* de artista pode ser visto como sucesso, sobretudo para uma mulher. A trajetória artística de Maria Pardos passou pelos três patamares ditados pela hierarquia, localizados em periódicos da época, seguindo uma cronologia temporal: no grupo dos “amadores” (1913)⁵¹, dos “novos”⁵² (1914 e 1917)⁵³ e dos artistas (1919)⁵⁴. Seus pares a reconheceram como tal, a exemplo do pintor Gaspar

⁴⁹ Iracema. *Revista da Semana*. Cartas de Mulher. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1916; Ano XVII; n° 39; p. 18. MMP.

⁵⁰ Essa exposição das artistas na Galeria Jorge em 1916 tem a ver com o contexto das XXIII EGBA do ano de 1916; pelo volume de trabalhos expostos, trouxe problemas para as artistas, que decidiram procurar outros espaços para expor suas obras. Sobre esse assunto, trataremos mais adiante no texto.

⁵¹ Conforme registro em *O Paiz*, edição de 07 de set. de 1913: “[...] no grupo de amadores, as Sras. Adelaide Gonçalves, Adélia Marques, America de Souza, Angelina de Figueiredo, Carlota Laboaraiu, Fedora Monteiro, Francisca Leão, Iracema Freire, Julieta Bicalho, Maria Pardos, Sarah Padovani, Sylvia Meyer e viscondessa de Cistello”.

⁵² Laudelino Freire, em seu livro “Um século de pintura”, faz uma lista de artistas – “o grupo dos novos, finalmente, seguido do de amadores, vem assim formado: [...]” –, o autor não deixa claro onde termina a lista dos “novos” nem ao menos onde começa a lista dos “amadores”. Fato é que Maria Pardos estava no meio da lista, não foi considerada artista para Laudelino Freire. Isso em 1916. Cf. FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura – Apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916**. Rio de Janeiro: Typografia Rohe, 1916, p. 519.

⁵³ Notícia de *O Paiz*, edição de 02 de agosto de 1914: “Dos expositores deste ano, tirando Baptista da Costa, Lucílio de Albuquerque e Hélios Seelinger, que, conquanto moços no físico e no talento, não podem ser classificados na legião dos novos, os demais pertenciam ao grupo pujante da última geração artística com o traço interessante de ser bastante sensível, pelo número e pelo valor, a representação feminina, destacando-se nesta DD. Angelina Agostini, que conquistou, no ano último, o prêmio de viagem, Maria Pardos, Iracema Orosco Freire, Carmem Freire, Regina Braga, Sylvia Meyer e Angelina Costa”.

Outro periódico, *O Imparcial*, na edição de 12 de agosto de 1917, noticiava: “Baptista da Costa, Amoedo, Hélios Seelinger, Henrique Oswald, Lucílio de Albuquerque, o sempre admirável Parreiras, que há tanto tempo não expunha, e, entre os novos, Cela, Maria Pardos, Pedro Bruno – de todos possui o Salão de 1917 admiráveis telas, magníficos atestados de que positivamente há arte ainda, e arte excelente entre nós”.

⁵⁴ Conforme *A Época*, edição de 07 de janeiro de 1919, p. 2.

Magalhães, que, em entrevista à *Revista Época*, no ano de 1919, citou o nome de Maria Pardos entre o grupo de artistas. Gaspar Magalhães foi aluno de Henrique Bernardelli, Zeferino da Costa, Visconti e Daniel Bérard, lecionou também na ENBA. Indagado se houve substitutos da geração que nos deu Victor Meirelles, Almeida Júnior e Pedro Américo de igual merecimento, explanou:

- Parece-me que sim – respondeu o artista de ‘Eurico’. A geração seguinte deu-nos Zeferino da Costa, Amoedo, Parreiras, H. Bernardelli, Baptista da Costa, Visconti, que pôde ser considerado um artista nacional, e outros, que tem igualmente indiscutível merecimento.

A geração seguinte – continuou Gaspar Magalhães – produziu R. Chambelland, um artista seguro de sua arte; Carlos Oswald, também notável na sua maneira de ser; Eugênio Latour, Lucílio e Georgina de Albuquerque, Hélios, Regina Veiga, **Maria Pardos**⁵⁵, Angelina Agostini, que atualmente faz uma exposição em Londres.

São de notar também os irmãos Timotheo e Pedro Alexandrino, um verdadeiro pintor de natureza-morta.

É possível que haja omitido algum nome de valor; estes, porém, provam suficientemente que a arte não entrou em período de decadência.⁵⁶

A tabela que se segue foi preparada para uma melhor visualização das participações de Maria Pardos nas EGBA. Na perspectiva de contribuir para a análise da sua trajetória profissional, a tabela contém as seguintes informações: número e ano das Exposições, número das pinturas, seus respectivos títulos e os prêmios obtidos pela artista.

⁵⁵ Grifo nosso.

⁵⁶ Entrevista do artista Gaspar Magalhães à revista *A Época* em 07 de janeiro de 1919.

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 ⁵⁷
		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>	
XXIV	1917	143	<i>Dalila</i>	
		144	<i>Estudo de nu</i>	
XXV	1918	169	<i>Zuleika</i>	Prêmio em dinheiro no valor de 500\$000 (quinhentos mil réis)
		170	<i>Primeira Separação</i>	
		171	<i>Autorretrato</i>	

Tabela 2: Participações de Maria Pardos nas EGBA. Fonte: Anais das EGBA 1913 – 1918. (Elaborada pela autora)

Segundo as Atas das Sessões do CSBA, a artista foi premiada com menção honrosa de 1º grau na XX Exposição Geral (1913)⁵⁸, medalha de bronze na XXI Exposição Geral

⁵⁷ 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.

(1914)⁵⁹, pequena medalha de prata na XXII Exposição Geral (1915)⁶⁰. Nota-se que há uma lacuna de premiações entre os anos de 1916⁶¹ e 1917.

Na tentativa por entender o fato de não ser premiada, procuramos saber como foi a EGBA de 1916. Nessa busca, percebemos que a mesma apresentou muitos problemas,

Nada menos de seiscentos e sessenta e um trabalhos constam do catálogo da XXIII Exposição Geral de Belas Artes. E há ainda um “apêndice”! Este súbito aumento da produção artística nacional, que, à primeira vista, deveria rejubilar toda a gente, não agradou a muitos e a alguns verdadeiramente escandalizou. É que, pelos modos, a Comissão do Salon, desejando dar ao público, por ocasião da celebração do centenário do ensino artístico no Brasil, uma impressão largamente satisfatória do que se tem aproveitado e caminhado de D. João VI para cá, resolveu afrouxar um tanto as exigências do exame e fazer vista grossa a certas vulgaridades e deficiências, nos últimos anos banidas do nosso certame oficial. A ser assim – e não queremos faltar ao respeito da Comissão, mas parece-nos bem que foi – seguiu-se, de certo modo, aquele critério atribuído por G. Ferrero à Alemanha moderna, numa conferência em que o ilustre publicista estabeleceu a distinção entre o progresso quantitativo e o qualitativo [...] (LUSO, 1916, s/p)⁶².

A celebração do centenário do ensino artístico no Brasil contribuiu para que artistas insatisfeitos com a disposição de seus trabalhos no certame buscassem outro meio para expor suas obras. Esse motivo também levou Maria Pardos a procurar outros espaços para exposição do seu trabalho durante o ano.

Já em 1917, segundo a ata de 28 de agosto do 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**⁶³, conforme constava na ata em discussão”. 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

⁵⁸ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 13 de setembro de 1913, p. 37 (Acervo do Museu D. João VI).

⁵⁹ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 27 de agosto de 1914, p. 43 (Acervo do Museu D. João VI).

⁶⁰ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 21 de agosto de 1915, p. 51 (Acervo do Museu D. João VI).

⁶¹ Analisando a Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 26 de agosto de 1916, p. 2 a 5 (Acervo do Museu D. João VI), notamos a ausência do professor Rodolpho Amoedo.

⁶² LUSO, op. cit., s/p.

⁶³ Grifo nosso.

proposta desvinculada da ressalva, provoca a ideia de protecionismo de suas alunas. Na mesma ata, há o registro da premiação de Regina Veiga⁶⁴ com a pequena medalha de prata⁶⁵.

Maria Pardos recebeu crítica de Monteiro Lobato⁶⁶ em artigo na *Revista do Brasil* escrevendo: “A Sra. A. Prados [sic] [Maria Pardos] afouta-se a dois nusões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e um outro nu de fogo, capplonchico”. Essa única frase sobre a artista permite interpretação dúbia. A primeira, de forma negativa, analisando “afouta-se” como atrevimento e “truz” como estrondo. Na segunda, de forma positiva, percebendo “afouta-se” como coragem e truz na melhor de sua definição como: “coisa de valor, distinta, excelente, notável”.



Fig. 3: Maria Pardos, *Dalila*, óleo sobre tela, 130 x 76 cm, 1917, Museu Mariano Procópio.

Nas duas pinturas, Lobato tece comentários sobre a cor. Na primeira, ressalta o tom esverdeado, quando o define: “uma Dalila cor de panarício”⁶⁷. Panarício é uma inflamação dos tecidos adjacentes à unha de um dedo das mãos ou dos pés, geralmente acompanhada por

⁶⁴ Regina Veiga, discípula de Rodolpho Amoedo, expôs na Galeria Jorge juntamente com Maria Pardos.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, p. 171-190), out. 1917, n. 22. Disponível em: <<http://goo.gl/fsvXGc>> Acesso em: 18 set. 2012.

⁶⁷ Ibid.

infecção e formação de pus, portanto de tom esverdeado esbranquiçado, o que compromete negativamente o trabalho. Já a outra pintura, *Estudo de nu* (fig. 1), Lobato o define como “nu de fogo, *capplonchico*”, talvez comparando-o ao vermelho utilizado pelo pintor Miguel Capplonch, comentado anteriormente no mesmo texto⁶⁸: “Já Capplonch surge com dois esboços feitos a lacre vermelho – a Guerra e o Trabalho”⁶⁹. Lobato usou os trabalhos de Miguel Capplonch como referência ao fazer a comparação, a exemplo do comentário que fez de “D. Julieta Bicalho, com uma paisagem joabaptistina”⁷⁰, usando o termo se referindo ao professor João Baptista, mestre da artista. Havia, segundo a crítica, problemas com o colorido da artista. Para confirmar a abordagem com o termo “*capplonchico*”⁷¹ de Monteiro Lobato, outro jornal ressaltou:

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.⁷²

Monteiro Lobato, escritor e crítico de arte, era tido como lúcido em suas colocações, porém polêmico. O episódio vivido por Anita Malfatti, também em 1917, relativo à crítica de Lobato, trouxe sérios prejuízos para a carreira artística da mesma⁷³. Lobato usava adjetivos viscerais em sua crítica. A exemplo, cito um trecho do artigo denominado “*Paranoia ou Mistificação?*”, que foi o estopim de toda a contenda entre Anita e Lobato, em que diz: “[...] surgidas cá e lá como **furúnculos**⁷⁴ da cultura excessiva”. Entre expressões como furúnculos e panarícios, jogava sua crítica demolidora. Maria Pardos, assim como Anita Malfatti, não escapou do julgamento “inflamatório” de Lobato.

Bueno Amador destacou: “D. Maria Pardos figura com dois trabalhos, dos quais o *Estudo de nu* se destaca com mais segurança da composição”⁷⁵. Não comentou sobre o colorido e observou o crescimento relativo à composição. É evidente o esforço de Maria Pardos na exposição de 1917, nota-se que estava mesmo disposta a se desenvolver na carreira como pintora. Percebemos sua tentativa de triunfo naquele universo artístico, ao dialogar com

⁶⁸ “Já Capplonch surge com dois esboços feitos a lacre vermelho – a Guerra e o Trabalho – com revoadas de morcegos, guerreiros truculentos, capacitados à alemã, conseguindo dar a impressão de um Hélios áptero. Cumpre-lhe ganhar asas no futuro certame, expondo o desenvolvimento destes esboços em telas reabilitadoras”Ibid.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

⁷² Exposição Geral de Belas Artes. Jornal do Comércio, 11 de setembro de 1917. AEL/UNICAMP.

⁷³ Cf. sobre a contenda entre Lobato e Malfatti, SIMIONI, op. cit., p. 78-84.

⁷⁴ Nota-se o termo inflamatório de furúnculo semelhante ao panarício.

⁷⁵ Bueno Amador, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 agos. 1917.

a tradição determinada. Se compararmos a pintura *Dalila*, que levou aquele ano para o Salão, com a obra *Partida de Jacó* (fig. 4), de seu Mestre, Rodolpho Amoedo, verificamos que, além de se tratar de uma obra de temática histórica, uma cena bíblica, investia também na representação do nu⁷⁶, seguramente trabalho de grande fôlego.



Fig. 4: Rodolpho Amoedo, *A partida de Jacó*, óleo sobre tela, 109,2 x 135,7 cm, 1884, Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

Suas obras chamaram a atenção da crítica, porém o júri não conferiu prêmio a Maria Pardos. Já Regina Veiga, na mesma nota, recebeu comentário médio, que a palavra pecado não deixa sombra de dúvida. Lobato escreveu: “D. Regina Veiga, que traz dois bons retratos, cujo pecado único reside nas mãos”⁷⁷. O resultado foi que Regina Veiga recebeu um prêmio e Maria Pardos nenhum. Interessante notar que entre as duas discípulas de Rodolpho Amoedo, somente uma foi premiada neste ano.

Regina Veiga, recém-chegada da Europa, também discípula de Rodolpho Amoedo no passado, volta ao Brasil por volta de 1914, participando das EGBA. Enquanto esteve fora do

⁷⁶ Maria Pardos foi criticada em 1916 devido à exposição na Galeria Jorge. Ao expor com Regina Veiga, compararam os trabalhos delas, atribuindo-lhe caráter mais recatado. As pinturas de sua amiga, em sua grande maioria, eram nus. Talvez em 1917 esteve disposta a desconstruir essa imagem apresentando dois nus, e nada mais.

⁷⁷ LOBATO, op. cit., s/p.

país, passou por estudos com Heimanhn de Munich e Gutin de Paris. No ano seguinte, em 1918, recebeu a grande medalha de prata⁷⁸ na XXV EGBA e Maria Pardos o prêmio em dinheiro de 500\$000 (quinhentos mil réis), juntamente com Georgina de Albuquerque. Foi um tanto polêmica a distribuição de prêmios desse ano. A Ata do Conselho 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”⁷⁹. Houve divergências de pensamento e interpretação entre os professores em que cada um deu seu parecer sem que chegassem a um ajuste. Não aconteceu nenhuma alteração, decidiram manter o juízo e as decisões do júri. Ao que parece, o prêmio não estava adequado para Maria Pardos e Georgina de Albuquerque.

Qual prêmio esperavam obter? Qual o significado do prêmio para as artistas? Como reagiram ao prêmio em dinheiro? Anos mais tarde, Georgina relata o episódio, possibilitando a compreensão do que significava o prêmio para as artistas, o que realmente esperavam naquele ano e a reação de cada uma. Segue o relato de Georgina e da 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 obtive 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)⁸⁰.

Embora Georgina não tenha citado nominalmente Maria Pardos, 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”⁸¹, mas levaram o prêmio em dinheiro,

⁷⁸ Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada a 30 de agosto de 1918, p. 12 (Acervo do Museu Dom João VI).

⁷⁹ Idem, p. 13.

⁸⁰ 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.

⁸¹ Ibid.

segundo as palavras de Georgina, como “ficha de consolação”⁸². 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**⁸³. 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 quadro⁸⁴.

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**.⁸⁵

Maria Pardos não expõe nos anos seguintes. O “abandono do pincel” configurou no abandono da profissão. O seu nome só aparece vinculado às EGBA uma década depois, por meio da homenagem póstuma de Alfredo ao instituir o “Prêmio Maria Pardos”⁸⁶. Há de se levar em conta que as decisões estão vinculadas a vários fatores da vida do ser humano. Alguns episódios importantes estavam prestes a acontecer e talvez tenham mudado o foco da artista. Em 1919, Maria Pardos passou pela perda de sua irmã mais nova, Pilar Pardos, aos 46 anos, única ligação familiar da artista no Brasil. Em 1921, aconteceu a inauguração do MMP, na comemoração do centenário de nascimento do pai de Alfredo Lage; talvez estivesse muito envolvida com os últimos preparos. Precisamos considerar também que cerca de nove anos após ocorreu seu falecimento devido a um câncer de estômago; talvez a doença, neste tempo,

⁸² Ibid.

⁸³ Grifo nosso.

⁸⁴ COSTA, op. cit., p. 88.

⁸⁵ *A Noite*, em 05 de setembro de 1918. Grifo nosso.

⁸⁶ Mais adiante, daremos destaque às homenagens de Alfredo para Maria Pardos.

já tivesse se manifestado. Todos esses fatos coincidem com o período em que parou de expor na EGBA.

2.3 Maria Pardos em outros espaços artísticos

Maria Pardos expôs sua produção pictórica em outros espaços artísticos. 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”⁸⁷. 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”⁸⁸. 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 informações⁸⁹, sendo este o lugar onde 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.

⁸⁷ SIMIONI, op. cit., p. 120.

⁸⁸ *Gazeta de Notícias*. 15 de out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge. “Tout Rio”. p. 5.

⁸⁹ 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*..

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, anunciavam os expositores já inscritos. Contavam com os “conhecidos artistas, Pedro Bruno, Raul Bevilacqua, Sylvia Meyer, Marques Junior, Dakir Parreiras, **Maria Pardos**⁹⁰[...]”⁹¹, 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”⁹².

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 out. 1916). Foram expostos 296 trabalhos nas mais diversas técnicas: pintura, gravura, escultura, caricatura, arte aplicada e água-forte.

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 escrupulo de Jorge de Souza Freitas”, tornava-se consagrada, colocada em destaque. Era um espaço diferenciado onde grandes nomes incidiram. Cremona (1922, p. 39) cita 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. Ribas Plats, Antonio Alice, Eugenio Fornellas, [?] Antonio Fernandez, Georgina Albuquerque, Regina Veiga e **Maria Pardos**, Carlos Oswald, Daleir [?] Parreiras, Luiz Christophe, Hélios Scelinger, Lucilio de Albuquerque e Pedro Bruno, a grande exposição de Arte Francesa, a de desenhos á pena, etc, etc.⁹³

Tarasantchi⁹⁴ explica sobre a legitimidade do espaço como ambiente para discutir, comentar e aprender sobre arte. Sua importância se dá 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”.

⁹⁰ Grifo nosso.

⁹¹ *A Época*, 03 de maio de 1915.

⁹² *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 06 de outubro de 1916, p. 5.

⁹³ CREMONA, Ercole. Clara Welker. *O Malho*. Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1.029, p. 39, 03 de jun. 1922. Transcrição de Rogério Rezende.

⁹⁴ TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008, p. 56.

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”⁹⁵. 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; 60 de Regina Veiga e 54 de Maria Pardos⁹⁶. Amplamente divulgada pela imprensa, a inauguração foi sucesso, contando com a mais fina flor da sociedade.

A exposição em dupla leva-nos a pensar: O que motivou essas duas mulheres a se unirem a ponto de montarem a exposição juntas? O que possuíam em comum e o que divergia entre elas? A questão que levantamos hoje equivale à dúvida 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.⁹⁷

Eram mulheres, artistas e discípulas de Rodolfo Amoedo. Talvez o último ponto, o fato de serem alunas do mesmo professor, seja o mais forte deles. Quanto à trajetória como artistas, existem pontos entre as duas bem antagônicos. Regina Veiga expôs muito nova no Brasil, em 1906, com apenas 16 anos, figurando na XIII EGBA, recebendo menção honrosa de segundo grau, repetindo a menção na exposição seguinte, participando também em 1908. Já Maria Pardos, em 1913, estava com 47 anos, sendo esta a sua primeira participação na EGBA. Neste 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, desconhecemos sua cidade natal, sua filiação; da sua família, temos dados somente de sua irmã, Pilar Pardos, retratada em uma de suas pinturas. Regina era casada com o médico Ulysses Viana, ambos de famílias tradicionais, e possuía,

⁹⁵ *apud* MORAIS, 1995, p. 113.

⁹⁶ O PAIZ, 11 de outubro de 1916;

O PAIZ, 13 de outubro de 1916.

⁹⁷ O PAIZ, domingo, 22 de outubro de 1916.

pelo menos, um filho de três anos em 1916, quando participou da Exposição da Galeria Jorge. Já Maria Pardos vivia um romance com o advogado e colecionador Alfredo Ferreira Lage, fundador do MMP.

Como eram alunas de curso livre, não temos registros que confirmem se conheciam e se mantinham relação social ou de amizade íntima, desde as primeiras participações de Regina Veiga, na primeira década do século XX; o que é possível que tenha acontecido. Na sua volta da Europa, relacionando-se através do contato em comum com o professor Rodolpho Amoedo, organizaram a exposição em dupla. Maria Pardos já estava com aproximadamente 49 anos, e Regina Veiga, com 26.

Possuíam alguns pontos em comum: eram mulheres, artistas e discípulas de Rodolpho Amoedo. Haviām 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 catálogo⁹⁸ com retratos das artistas.

O jornal *A Noite* do dia 09 de outubro (fig. 5), alguns dias que antecederam a inauguração, reproduziu retratos das artistas feitos por Rodolpho Amoedo⁹⁹. 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.

⁹⁸ Ainda não localizamos o catálogo.

⁹⁹ Esses desenhos fazem parte do acervo do MNBA.



Fig. 5: Página do Jornal A Noite e detalhe ampliado com a reprodução dos desenhos dos retratos das artistas de autoria de Rodolpho Amoedo.

Apesar de não termos localizado o catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos, o croqui da capa, idealizada pelo prof. Rodolpho Amoedo (fig. 6), foi localizado no acervo do MNBA. Os dois desenhos, retrato de Maria Pardos e Regina Veiga, divulgados na imprensa, também se encontram entre os desenhos do acervo do MNBA.



Fig. 6: Croqui da capa do Catálogo da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos elaborada pelo prof. Rodolpho Amoedo, 1916. 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 apreciação dos trabalhos. Explanou E. do M.:

Tem-se ainda agora os males resultantes da péssima arrumação da XXIII Exposição Geral de Belas Artes: quadros que nesse certame estiveram parecem outros nas exposições da “Juventas” e das Sras. Regina Veiga – Maria Pardos, ambas funcionando, no instante – aquela num dos salões do Lyceu de Artes e Ofícios, e esta na Galeria Jorge.¹⁰⁰

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 exhibi-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.¹⁰¹

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.

Sem acesso ao catálogo da exposição, a busca pelas obras expostas na Galeria Jorge se deu através da fotografia (fig. 7), que pertence ao acervo fotográfico do MMP e de imagens veiculadas pela imprensa sobre o evento. Duas publicações contribuem para a visualização de parte das obras: a *Revista da Semana* (fig. 8) e *O Malho* (fig. 9). 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 (fig. 7).

¹⁰⁰ E. do M., *A Noite*, 12 de novembro de 1916.

¹⁰¹ Idem.



Fig. 7: Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916. Acervo fotográfico do MMP.



Fig. 8: Revista da Semana, 04 de novembro de 1916 – Hemeroteca do MMP.

Já a revista *O Malho* (fig. 8) divulgou uma fotografia da exposição com diversas pessoas, e, ao fundo, a parede com trabalhos da artista, similar a da fotografia do MMP. As fotografias possuem um ponto em comum, há uma pequena paisagem com uma placa embaixo com o nome da artista: Maria Pardos. Na foto da revista *O Malho* (fig. 8), a

paisagem com a placa está do lado direito, e, na foto do MMP (fig. 9), está do lado esquerdo, abrindo possibilidade de visualizarmos a parede quase que na sua totalidade.



Fig. 9: 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.

Ao todo, foram expostos por Maria Pardos 54 quadros, entre óleos e desenhos¹⁰². Ao ligar as duas fotografias e as outras imagens publicadas, foi possível visualizar 41 obras, das quais reconhecemos 20, entre elas 16 pinturas e quatro desenhos. No acervo do MMP, localizamos 18 obras, das quais 14 pinturas e quatro desenhos. Duas pinturas encontramos em uma coleção particular da família Ferreira Lage. A imprensa citou uma pintura intitulada *Curiosa* (obra não localizada no acervo do MMP). É possível que os outros 13 trabalhos, que não visualizamos, façam parte do acervo do MMP, já que o acervo conta com 47 pinturas e

¹⁰² O Paiz, 14 de outubro de 1916.

201 desenhos da artista. É provável também que façam parte de coleções particulares, pois muitos quadros foram vendidos.

O Jornal *A Noite* noticiou sobre o sucesso de visita e das vendas na exposição:

EXPOSIÇÃO DE PINTURA VEIGA-PARDOS

Tem sido bastante visitada a exposição de pintura das Sras. Regina Veiga e Maria Pardos, funcionando na Galeria Jorge, à Rua do Rosário. E têm sido também bastante apreciados os quadros de ambas aquelas artistas discípulas do professor Rodolpho Amoedo. Com isto vale dizer que muitos desses quadros já foram adquiridos, salientando-se a uma tela do certame – “Daphinis e Chloé” da Sra. Regina Veiga, que vai figurar na coleção do Se. Comendador Vasco Ortigão.¹⁰³

As pinturas que hoje fazem parte do acervo do MMP e que estiveram na Galeria Jorge são: *Conciliadora*, *Portuguesa*, *Árabe*, *Natureza-Morta* (com bilhete), *Velho Mendigo*, *Esquecimento*, *Retrato*, *Natureza-Morta* (com xícara), *Desolada*, *Sem Pão*, *Retrato*, *Pilar Pardos*, *Jornaleiro* (fig. 22), *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58). As duas obras localizadas em coleção particular tratam-se de retratos sem título. Segundo relato do proprietário das pinturas¹⁰⁴, Maria Pardos retratou pessoas que trabalhavam na casa de Alfredo: a figura feminina é da governanta alemã Maria, e a masculina, um seminu, o jardineiro da casa.

A tabela seguinte é o resultado da tentativa de apresentar as obras de Maria Pardos expostas na Galeria Jorge.

Lista de obras de Maria Pardos identificadas pelo título, tema ou visualmente. Galeria Jorge – 1916		
Título, Tema ou Descrição	Técnica	Fonte
1. <i>Na antecâmara</i>	Pintura	A Noite, 12 de novembro de 1916
2. <i>Costurando</i>	Pintura	
3. <i>Mesa de Jantar</i>	Pintura	
4. <i>Esquecimento</i>	Óleo sobre tela	
5. <i>Desolada</i>	Óleo sobre tela	
6. <i>Capadoccio</i>	Pintura	
7. <i>Chiquinho</i> ¹⁰⁵	Óleo sobre tela	

¹⁰³ A Noite, 19 de outubro de 1916.

¹⁰⁴ Em entrevista, o proprietário da obra respondeu: “Estes quadros fazem parte da família há muito tempo. Eles vieram pra casa dos meus avós após o falecimento do Tio Alfredo. Estes quadros provavelmente estavam na chácara da Glória, que a gente chama, que é a casa de Tio Alfredo na Glória. E eles foram pra casa de meus avós. Primeiro para Machado de Assis, que era a Vila, que se tinha em Machado de Assis e posteriormente pra Almirante Tamandaré, que é onde meu avô e minha avó residiram boa parte de suas vidas, no prédio, na Almirante Tamandaré. E eles, como falei, desde que me lembro de criança, ele, principalmente ele, 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. E ela, que é a governanta alemã, que é a velhinha, que é a Maria, que também ficava na parede na entrada da casa. Em volta deles havia gravuras francesas”. Marcelo Lage.

¹⁰⁵ Grifo nosso. Chamo a atenção das quatro obras, objetos desta dissertação, terem figurado na mesma exposição, na Galeria Jorge.

8.	<i>Serenidade</i>	Óleo sobre tela	
9.	<i>Convalescente</i>	Técnica não identificada	<i>O Paiz</i> , 14 de outubro de 1916
10.	<i>Conciliadora</i>	Óleo sobre tela	Fotografias
11.	<i>Portuguesa</i>	Óleo sobre tela	
12.	<i>Árabe</i>	Óleo sobre papelão	
13.	<i>Natureza-morta</i> (com bilhete)	Óleo sobre papelão	
14.	<i>Velho Mendigo</i>	Óleo sobre papelão	
15.	<i>Perfil de menina</i> ¹⁰⁶	Óleo sobre tela	
16.	<i>Natureza-morta</i> (com xícara)	Óleo sobre papelão	
17.	<i>Sem pão</i> ¹⁰⁷	Óleo sobre tela	
18.	<i>Jornaleiro</i> ¹⁰⁸	Óleo sobre madeira	
19.	<i>Pilar Pardos</i>	Óleo sobre tela	Fotografia do jornal <i>O Malho</i> , 28 de outubro de 1916.
20.	Retrato de mulher de perfil com tecidos na cabeça	Pintura	Fotografia Galeria Jorge e <i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
21.	Retrato de homem negro	Pintura	Fotografia Galeria Jorge e <i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
22.	Retrato de mulher da cintura para cima com olhar caído (o MMP possui um desenho similar a esta pintura)	Pintura	Fotografia Galeria Jorge e <i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
23.	Retrato de mulher com ombro esquerdo descoberto	Pintura	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
24.	Natureza-morta. Sem condição de descrição	Pintura	Fotografia Galeria Jorge.
25.	Natureza-morta. Sem condição de descrição	Pintura	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
26.	<i>Curiosa</i>	Pintura	<i>Revista da Semana</i> . Cartas de Mulher. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1916; Ano XVII; n° 39; p. 18. MMP.
27.	Natureza-morta. Sem condição de descrição	Pintura	Fotografia Galeria Jorge.
28.	Natureza-morta.	Pintura	Fotografia Galeria Jorge.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Idem.*

	Sem condição de descrição		
29.	Retrato da Governanta (descrição)	Óleo sobre tela	Coleção particular da família Lage.
30.	Retrato do jardineiro (descrição)	Óleo sobre tela	
31.	Pequena paisagem com moça sentada em banco de praça	Pintura	Fotografia Galeria Jorge e <i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
32.	Pequena paisagem com moça sentada em banco de praça com fundo na parte inferior mais claro – abaixo, a placa com o nome da artista.	Pintura	<i>O Malho</i> , 28 de outubro de 1916.
33.	Cena de interior com mesa redonda em primeiro plano e ao fundo uma estante	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
34.	Mulher sentada em um caixote com trouxa ao chão do seu lado direito	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
35.	Homem velho de barba, sentado segurando uma bengala	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
36.	Guarda-chuva e chapéu apoiados em uma cadeira	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
37.	Cabeça de velho	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
38.	Busto de Mulher	Desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
39.	Sem condição de descrição. Apenas a visualização da parte superior de uma moldura clara	Talvez desenho	<i>Revista da Semana</i> , 04 de novembro de 1916.
40.	Imagem da moldura sem condição de descrever a moldura	Pintura	<i>O Malho</i> , 28 de outubro de 1916.
41.	Imagem da moldura sem condição de	Pintura	<i>O Malho</i> , 28 de outubro de 1916.

	descrever a moldura		
42.	Imagem da moldura sem condição de descrever a moldura	Pintura	<i>O Malho</i> , 28 de outubro de 1916.

Tabela 3: Lista de obras identificadas seja pelo título, tema ou descrição visual que foram expostas na Galeria Jorge em 1916 (identificadas pela autora por meio das seguintes fontes: os periódicos, a foto do evento e a comparação com obras do acervo do MMP).

Localizamos apenas duas notas com críticas sobre as obras de Maria Pardos expostas na Galeria Jorge. A primeira não esteve favorável à pintura da artista. Foi a de José Antônio José no jornal *O Paiz*¹⁰⁹. 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”¹¹⁰. Também escreve sobre a sua “preocupação de pintar direitinho”¹¹¹, 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”¹¹², 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”¹¹³. 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”¹¹⁴.

A segunda crítica ocorre no jornal *A Noite*, é favorável à pintura de Maria Pardos e repleta de amabilidade. 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.¹¹⁵

¹⁰⁹ JOSÉ Antônio José. *O Paiz*. Pall-Mall-Rio. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 703, p. 2.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem.

¹¹² Idem.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Idem.

¹¹⁵ E. do M., op. cit.

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 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”. (*Gazeta de Notícias*. Binóculo, p. 5, 14 de outubro de 1916). 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. (*O Paiz*, 1916, p. 4)¹¹⁶

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

¹¹⁶ *O Paiz*. Artes e Artistas – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, sábado, 14 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 695, p. 4.

regozijo com as suas famas e me envaideço, como mulher e como brasileira, com os seus talentos [...]. (1916, *Revista da Semana*, p. 18)¹¹⁷

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.

A foto coletiva (fig. 9) 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 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”¹¹⁸. Era de interesse das artistas que essas personalidades da política estivessem cientes da exposição, estavam envolvidos 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

¹¹⁷ *Revista da Semana*. Cartas de Mulher. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1916; Ano XVII; n° 39; p. 18. MMP.

¹¹⁸ *Correio da manhã*, p. 2, sexta-feira, 13 de outubro de 1916, ano XVI – n. 6441.

(14 de out. de 1916, p. 5). Alguns foram identificados na fotografia (fig. 10) como: Maria Pardos, Regina Veiga, Carlos Maximiliano, Nilo Peçanha, Rodolpho Amoedo¹¹⁹, Luiz Edmundo¹²⁰ e a artista Georgina de Albuquerque.



Fig. 10: Detalhe da foto da inauguração da Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge, 13 de outubro de 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 Sr. Ullysses Vianna; 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, Hélios 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”.

2.4 Maria Pardos homenageada pro Alfredo Lage

Por ocasião do óbito¹²¹ de Maria Pardos, e tão somente após seu óbito, é que o nome da artista na imprensa¹²² surge como companheira e esposa do Dr. Alfredo Lage. A exemplo,

¹¹⁹ Devemos os créditos da identificação a Samuel Mendes Vieira.

¹²⁰ Devemos os créditos da identificação a Pedro Xexéo.

publicou a *Revista da Semana*, no dia 08 de setembro, no ano de seu falecimento, 1928: “A distinta artista Maria Pardos [...] deixou muitas telas, algumas das quais pertencem hoje a pinacoteca do MMP, cuja fundação **foi a saudosa colaboradora**¹²³ do Dr. Alfredo Lage¹²⁴, seu esposo”.¹²⁵ Ao que parece, a larga divulgação na imprensa, em ocasião do cumprimento do seu testamento e da distribuição dos bens de Maria Pardos, foi uma iniciativa do próprio Alfredo, haja vista todo esforço empregado por ele em homenageá-la.

O propósito de Alfredo em guardar a memória de Maria Pardos é percebido através de várias ações. Elencaremos a seguir algumas das manifestações a que temos conhecimento. A ordem em que serão abordadas não é necessariamente a ordem em que aconteceram, haja vista serem iniciativas relacionadas entre si.

Começaremos com a instituição do “Prêmio Maria Pardos”. Em 1929, o CSBA, da ENBA, recebeu ofício do MMP, que propôs a instituição do prêmio para incentivo dos artistas participantes das Exposições Gerais de Belas-Artes, pelo diretor do museu, Alfredo Ferreira Lage, oferecendo o valor de 1:000\$¹²⁶. O MMP possui em seu acervo a primeira pintura premiada, a do ano de 1929, *Meu Pai*, de Quirino Campofiorito. Alfredo Lage, ao instituir este prêmio, projetou sua homenagem em âmbito nacional. Estavam estabelecidas relações

¹²¹ A transcrição do óbito de Maria Pardos na íntegra, ver nota 4.

¹²² Quanto seu óbito na imprensa, foram localizadas e transcritas seis notas em jornais e revistas da época, é possível encontrá-las transcritas. Cf. BASTOS, 1991, p. 248-251.

¹²³ 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 sua morte, nada se lê na imprensa sobre a sua contribuição, nem por ocasião da inauguração do MMP em 1922.

¹²⁴ Em BASTOS (op. cit., 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 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 abril 2014. Outro exemplo é a da pintora Lía Correa Morales (1893 – 1975 / Buenos Aires) que se dedicou à direção do Museo Casa de Yrurtia 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 abril 2014.

¹²⁵ REVISTA DA SEMANA, 08 de setembro de 1928.

¹²⁶ “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.

entre o MMP e a ENBA, a instituição promotora do certame oficial de arte do Brasil, as EGBA. Em 1930¹²⁷, ofereceu juntamente com o prêmio em dinheiro, uma medalha de ouro¹²⁸.

A medalha está atrelada ao “Prêmio Maria Pardos”, entretanto pode se vista como mais uma de suas homenagens. O MMP possui alguns exemplares desta medalha (fig. 11 e 12) em diversos materiais, são atribuídas a Jorge Soubre (1891 – 1934). Na concepção da medalha, o artista usou a imagem da pintura do autorretrato de Maria Pardos como referência para a execução da parte da frente (fig. 11). No verso (fig. 12), usou uma imagem cheia de simbolismos, talvez a pedido do próprio Alfredo.



Fig. 11: Jorge Soubre. Medalha do prêmio Maria Pardos, 1930, frente. Acervo do MMP.



Fig. 12: Jorge Soubre. Medalha do prêmio Maria Pardos, 1930, verso. Acervo do MMP.

É uma figura alegórica de corpo tríplice, uma alusão a Hécate, deusa grega. Segundo o dicionário de símbolos¹²⁹, essa imagem está associada à encruzilhada, visto como um lugar

¹²⁷ 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.

¹²⁸ 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 efígie 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.

¹²⁹ LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

significativo de encontros, repleto de poderes transcendentais e associados à passagem da vida para a morte. Para agradar à deusa da encruzilhada, deveriam gravar inscrições. Essa figura está ligada a três grandes mistérios, como o do nascimento, da vida e da morte, e está presente na encruzilhada, na convergência de três caminhos.

Três objetos aparecem com grande carga simbólica: um vaso, representando o corpo, interpretado como vaso da alma; uma paleta acompanhada de pincel, representando a vida como artista; e uma tocha, como símbolo de vida – entretanto, neste caso, apagada e ao chão, simula a extinção da vida. Os dois primeiros estão nas mãos de duas da figura tríplice, e o terceiro objeto, a tocha, encontra-se abaixo da inscrição e rodeado por flores. A presença das flores pode ser lida como um símbolo da transitoriedade ou da alma de Maria Pardos, agora morta. Ainda aparece um quarto objeto apoiado sobre a inscrição de pedra, um caldeirão, de onde sai fumaça. Esse caldeirão simboliza mudança, ressurreição. Aparece no lado oposto da inscrição uma coluna como alegoria da ligação entre o céu e a terra.

Junto à figura tríplice, em uma lápide, está registrada a seguinte inscrição: “Instituído pelo MUSEU MARIANO PROCÓPIO em memória a sua grande colaboradora na fundação - 18 de maio de 1928”. Interessante notar que a medalha traz a data da sua morte, certificando assim a homenagem póstuma.

Também, da autoria de Jorge Soubre, há uma placa comemorativa (fig. 13) 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.



Fig. 13: Jorge Soubre. Placa comemorativa, Maria Pardos Lage, 1930, Acervo do MMP.

Há um cartão com a reprodução do seu *Autorretrato* (fig. 16 e 17), talvez seja uma espécie de santinho homenageando a esposa. O Museu possui uma cópia do cartão com uma mensagem escrita por Alfredo para o seu afilhado Manoel Costa¹³⁰. Maria Pardos e Alfredo eram padrinhos de Manoel Costa e se correspondiam muito com a família¹³¹. Segue a transcrição do texto atrás da imagem que escreveu a Manoel Costa:

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.

As imagens seguintes sintetizam o propósito de Alfredo em vincular a figura de Maria Pardos ao MMP, atribuindo-lhe o sobrenome Lage abaixo da reprodução, presente também em uma placa acrescida à pintura (fig. 14 e 15).

¹³⁰ Esta é a transcrição de uma cópia (xérox) que o museu possui.

¹³¹ A família Costa, em sua coleção particular, guarda uma série de correspondências que trocavam com a família Lage.



Fig. 14: Maria Pardos, *Autorretrato*, óleo sobre tela, 56 x 47 cm, c. 1918, MMP.



Fig. 15: Maria Pardos, detalhe do *Autorretrato*, plaquinha inserida em ocasião da montagem da sala Maria Pardos, c. 1929/1930, MMP.



Fig. 16: Santinho do luto de Maria Pardos Lage, Juiz de Fora, c. 1930. Arquivo Histórico do MMP.



Fig. 17: Detalhe da parte inferior do Santinho do luto de Maria Pardos Lage, Juiz de Fora, c. 1930. Arquivo Histórico do MMP.

Dentre as homenagens de Alfredo para sua esposa, julgamos ser a criação da Sala Maria Pardos, no MMP, a que contribui efetivamente para a manutenção da memória da artista. A sala pode ser vista como lugar de memória, como forma de manter sua passagem pelo museu ainda viva. Nora (1993) discute que lugar é um recorte social, um espaço cultural com significação, estabelecendo um espaço de memória. Segundo Nora, “se habitássemos ainda nossa memória, não teríamos necessidade de lhe consagrar lugares”¹³². Dessa forma, a criação da sala é reflexo dessa necessidade humana e do próprio Alfredo de consagrar um lugar. Esse lugar carrega grande carga de significação. A sala Maria Pardos alia a homenagem de Alfredo Lage ao reconhecê-la como colaboradora na constituição do Museu e mantém a memória da artista na história do próprio MMP e na História da Arte brasileira.

Talvez a inauguração da sala tenha sido em 1929. Nesse tempo, Alfredo Lage estava prestes a comemorar a primeira década de criação do Museu, inaugurado oficialmente em 1921. A concepção da sala está envolvida nesse contexto. Segundo Pinto¹³³, a sala Maria Pardos fez parte do projeto de ampliações em que o museu estava passando até 1931, que contava, ao todo, com a abertura de 11 novas salas.

A crônica de Mariza Lyra ao jornal *Noite Ilustrada*, em 1939¹³⁴ (dez anos depois da provável data de inauguração da Sala Maria Pardos), descreve todo o sentimento que invadiu Alfredo Lage na sua criação. Descreve o ambiente pensado por ele da seguinte forma:

A sala “Maria pardos” é um santuário de recordações, e um templo de saudade e evocação.

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.

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 lembrarmos 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.¹³⁵

¹³² NORA, Pierre. Entre **Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, p.07-28, dezembro de 1993.

¹³³ PINTO, op.cit., p. 194.

¹³⁴ O título da crônica de Lyra reflete um comportamento peculiar comemorativo de Alfredo Lage: “Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio”. Não é curioso esta crônica no ano (1939) em que se completaria uma década da possível inauguração da sala Maria Pardos, em 1929. Não podemos afirmar, mas gera a desconfiança de que a nota tenha sido encomendada à escritora pelo próprio Alfredo.

¹³⁵ LYRA, Mariza. *A Noite Ilustrada*. Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio. Rio de Janeiro, 7 de março de 1939, n. 511, p. 3.



Fig. 18: Fotografia de Alfredo Lage ao lado do Autorretrato de Maria Pardos na sala instituída em homenagem à artista, c. 1930/1940. Coleção particular da família Ferreira Lage.



Fig. 19: Fotografia da sala Maria Pardos, c. 1930/1940. Coleção particular da família Ferreira Lage.

Essas são fotos da coleção particular da família Lage (fig. 18 e 19) e trazem dois ângulos da sala Maria Pardos. A presença de Alfredo ao lado do *Autorretrato* (fig. 18) de

Maria Pardos reforça a ideia dos dois como casal, intensificando a imagem de esposa que o próprio Alfredo faz questão de firmar. Nessa imagem, podemos perceber o *Autorretrato* (fig. 18) apoiado em um cavalete de pintura; apesar de a foto ser em preto e branco, o arrolamento técnico do museu informa que, “em torno deste quadro, **há**¹³⁶ um pano de seda vermelha e verde com bordados e forro de tafetá verde”. Compreendemos que a imagem do seu autorretrato, usada repetidas vezes, está certamente ligada à escolha do próprio Alfredo como base para seus tributos.

Para completar a lista de homenagens póstumas de Alfredo a Maria Pardos, cito o busto em gesso, de Modestino Kanto (fig. 20), que é possível ser visualizado na foto acima e exposto na sala sobre uma coluna de madeira estilo renascentista. A sala exhibe também várias peças pessoais de Maria Pardos como: roupas, joias, mobília e utensílios utilizados pela artista enquanto viveram juntos. Tudo indica que Alfredo calculou as homenagens, esperou o aniversário de morte para fazê-las, as evidências são a criação do prêmio em 1929 e a data em que envia o cartão para Manoel da Costa.



Fig. 20: Modestino Kanto. *Busto de Maria Pardos*, gesso, c. 1929, MMP.

¹³⁶ Acréscimo nosso para dar sentido à frase. Arrolamento, p. 26, nº técnico 1006, 1944.

A série de homenagens deixa evidente que Alfredo Lage objetivava a manutenção da memória de Maria Pardos como esposa, pintora e colaboradora na constituição do MMP. Apesar de tantas lacunas e contradições ao tentar entender o relacionamento da artista com o colecionador, podemos identificar esta memória que Alfredo queria fixar. O que de concreto podemos afirmar é que, em 18 de maio de 1928, com a morte de Maria Pardos, a união não termina. É o final de um relacionamento físico, no mínimo discreto, e o início de uma narração dessa história contada por Alfredo Lage através das homenagens.

A importância desta manutenção da memória de Maria Pardos pelo viés do colecionador, Alfredo Lage, nos possibilitou alcançar, passado um século, a existência desta mulher pintora. E o que podemos dizer é que a artista existiu e exerceu a atividade tardiamente, apesar de suas limitações técnicas, obteve premiação rapidamente nos salões. A artista mostrou-se com ambições altas e perspicácia ao perceber o que estava sendo aceito e premiado pelos salões para produzir e expor sua pintura.

2.5 Maria Pardos e a representação de infância

As quatro obras selecionadas para este estudo figuraram nas EGBA e na Galeria Jorge. Outra pintura exposta em 1913 certamente entraria para este recorte; é a obra *Pequena Estudiosa*, partindo do seu título descritivo. Existe grande possibilidade de que seja a representação de uma menina estudando, porém, dentre as pinturas da artista pertencentes ao MMP, não há nenhuma que possamos fazer essa ligação. Encontramos, entretanto, o desenho de uma menina sentada numa cadeira com um violão no regaço (fig. 21); talvez a *Pequena Estudiosa* estivesse aprendendo música. Essa é somente uma especulação, infelizmente não sabemos a localização da pintura, talvez tenha sido vendida.



Fig. 21: Maria Pardos. *Figura Humana*, crayon e pastel seco sobre papel, 61 x 46 cm, sem data. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

A artista expôs ao todo 24 obras nas EGBA, das quais cinco estavam relacionadas à temática da infância. Já na Galeria Jorge, dos 54 trabalhos expostos, pelo menos quatro foram representações de crianças. O quadro seguinte nos ajuda a visualizar essas pinturas expostas entre os anos de 1913 a 1915 nas EGBA. Na Galeria Jorge, em 1916, as quatro obras deste recorte, foram expostas juntas.

TÍTULO	EGBA	GALERIA JORGE
1. <i>Garoto</i>	XX – 1913	Outubro de 1916
2. <i>Pequena estudiosa</i>	XX – 1913	–
3. <i>Sem Pão</i>	XXI – 1914	Outubro de 1916
4. <i>Chiquinho do Tico-Tico</i>	XXII – 1915	Outubro de 1916
5. <i>Luizinha</i>	XXII – 1915	Outubro de 1916
6. <i>Sem título (perfil de menina)</i>	–	Outubro de 1916
7. <i>Jornaleiro</i>	–	Outubro de 1916

Tabela 4: Pinturas de Maria Pardos expostas nas EGBA e Galeria Jorge contendo representações de criança/infância. (Elaborada pela autora)

Maria Pardos pintou naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas de gênero, não se deteve em representar uma história da infância/criança¹³⁷. Entretanto, deixou em sua pintura uma contribuição ao abordar temáticas que envolvem alguns aspectos da vida dos pequenos do seu tempo: alguns retratos e outras cenas de gênero. *Jornaleiro* (fig. 22) trata do trabalho infantil e da imigração. Apesar de não termos acesso à imagem, a *Pequena Estudiosa*, pelo seu título, tratou sobre a educação. A cena montada em *Sem Pão* apresenta uma criança e um velho, sem a presença do adulto provedor e comida à mesa. *Chiquinho* (fig. 58) é uma academia de nu infantil, que aborda assuntos da sua contemporaneidade, na representação da ação de leitura do Almanaque Tico-Tico¹³⁸, diversão e aprendizado oferecidos às crianças de sua época. *Sem Título* (o perfil de menina) (fig. 78) é a única pintura de criança do sexo feminino a que temos contato.

¹³⁷ Pintores contemporâneos de Maria Pardos ficaram famosos por se dedicarem à temática da infância; a exemplo, citamos: Henry Jules Jean Geoffroy (1853-1924), artista francês que abordou em suas pinturas o cotidiano das crianças e cenas domésticas envolvendo a infância; John George Brown (1831-1913), artista americano, pintou crianças de rua como engraxates, músicos, vendedores ambulantes, além de cenas domésticas – em sua obra, é possível estabelecer um inventário do cotidiano da infância de Nova York deste tempo.

¹³⁸ No tempo em que Maria Pardos pintou e expôs esta tela, o lançamento do *Almanaque Tico-Tico* estava fazendo 10 anos.

Além das pinturas, permanecem no MMP dois cadernos e algumas folhas avulsas em que a artista desenhou crianças. Somente para quantificar, são, ao todo, 17 desenhos em que percebemos outras representações de infância da artista. Os desenhos feitos nos pequenos cadernos abrem a possibilidade de terem sido executados fora do ateliê, pela facilidade de transportá-los. A maioria deles não recebeu tratamento de sombra e luz mais apurado. Talvez tenha captado essas imagens em visitas aos pobres da Irmã Paula¹³⁹, a quem doou seu prêmio em dinheiro conquistado em 1918, ou ainda de crianças da própria vizinhança e familiares de Alfredo, já que não teve filhos. Não há registros de data da execução dos mesmos, impossibilitando uma investigação mais efetiva.

Há algumas ações sendo exercidas pelas crianças nos desenhos como: um menino tocando um instrumento de sopro; outro assobiando com dois dedos inseridos na boca; um grupo de crianças perto de um chafariz; e um trio sentado ao chão formando uma pequena roda, talvez em um jogo de solo, sendo observados por outras três crianças à volta. Entre as representações, em somente dois, encontramos a presença materna. Como uma madona que segura seu bebê, representa uma mulher com a criança no colo, em que os olhares entre mãe e filho se encontram. No outro desenho, a mãe olha para o horizonte e a criança ao colo aparece sonolenta; ao fundo, há o começo do desenho de uma segunda criança, que parece observar a cena, é apenas um contorno.

Concluimos, no entanto, que a representação de infância/criança na obra de Maria Pardos não foi sua principal meta de produção, mas existiu, sendo possível traçar a percepção de que dialogava com a tradição da pintura. Além das escolhas temáticas, houve uma tentativa de adequar seus estudos de academia a cenas de gênero, das quais discorreremos mais adiante. É importante salientar que essas obras foram escolhidas pela artista e vieram a público em exposições do seu tempo.

2.6 Síntese possível

Retomando os principais pontos, a construção de uma biografia para Maria Pardos se tornou importante para esta pesquisa devido à necessidade de conhecer melhor a artista, sobre a qual quase nada se sabia. Esta biografia pretendeu apresentar ao leitor a pintora de forma a entender melhor em que universo estava inserida. Foi possível visualizar um pouco da sua

¹³⁹ *Gazeta de notícias*, Binóculo, sexta-feira, 6 de setembro de 1918, p. 06. Hemeroteca digital da BN.

vida como mulher, seu relacionamento amoroso com Alfredo Lage e sua trajetória artística de bailarina a pintora.

Maria Pardos, com pouco mais de 20 anos, solteira, estrangeira, aqui no Brasil desenvolve sua profissão de artista pintora. Viveu amorosamente com Alfredo Lage durante 37 anos, pelo menos; oficialmente não se casou e também não teve descendentes. O romance era velado e se tornou público somente depois de sua morte. Alfredo deu-lhe o sobrenome Lage em suas homenagens póstumas. Através de seus tributos, projetou o nome do MMP e de sua companheira no circuito das artes em nível nacional com o Prêmio Maria Pardos, instituído em 1929.

Discípula de Rodolpho Amoedo, expôs suas obras nas EGBA, entre os anos de 1913 e 1918, na Galeria Jorge e em outros salões. Esteve num crescente no que diz respeito a premiações nos três primeiros anos em que participou. Nos anos seguintes, decepcionou-se com as premiações do salão, abandonando a pintura. Sua atenção, neste período, se voltou para auxiliar Alfredo na constituição do MMP, sem ocupar lugar de destaque.

Neste ponto, é necessário que deixemos a vida e o passado de Maria Pardos de lado, por mais interessante, instigante, contraditório e expressivo que seja. Neste momento, o que nos importa é a sua obra. Nossa intenção é questioná-la de forma autônoma. Destaca Coli:

Ora, se considerarmos que o artista é um médium para o autor, que se encontra nele, mas que não se identifica com ele, devemos concluir que não exprime nada, mas que fabrica coisas carregadas de expressão. É interessante ter certos dados biográficos do criador, por exemplo, para compreendermos a gênese da obra. Mas, passado esse ponto, a obra começa a falar por si. Ela pode mesmo negar o dado genético, ou então confirmá-lo. Mas agora isso deixa de importar, porque a obra está dizendo outra coisa, falando por si mesma.¹⁴⁰

As representações de infância na pintura de Maria Pardos é o nosso foco de atenção daqui em diante. Cada obra suscita um debate independente com temática diversa. Nossa análise, entretanto, segue a seguinte ordem: *Jornaleiro* (fig. 22), *Sem Pão* (fig. 37) e *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) juntamente com *Sem título* (fig. 78).

¹⁴⁰ COLI, Jorge. **O Corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do séc. XIX**. São Paulo: CosacNaify, 2010, p. 283.

3. JORNALEIRO



Fig. 22: Maria Pardos. *Jornaleiro*, c. 1913, óleo sobre madeira, 66 x 35,5 cm, MMP.

3.1. Descrição da obra

Jornaleiro (fig. 22) é uma pintura a óleo sobre madeira de tamanho médio (66 x 35,5 cm) que representa um menino de aproximadamente 10 anos de idade. Ele está de perfil, com o olhar voltado para o horizonte, direcionado para a esquerda do observador. 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, que engloba da cabeça até o quadril.

Trata-se de um menino branco que, com seus olhos claros, fita o horizonte, refletindo um olhar bem seguro. Se traçarmos uma linha para direcionar seu olhar, encontraremos uma reta horizontal paralela à moldura, nem uma inclinação para cima ou para baixo, e sim um olhar para frente.

Existe uma ação se desenvolvendo nesta pintura, através da sugestão do grito na representação da mão direita aberta, espalmada para o espectador, e a pequena abertura dos lábios. A mão esquerda não aparece dentro do enquadramento escolhido e nos leva a imaginá-la segurando os jornais.

O tema se desenvolve no esboçado grito, através do rosto e da mão direita; é nesta parte onde se concentra maior luminosidade. Numa composição, esta é a região no plano do quadro em que a artista convida o observador à leitura da obra, seria a entrada do olhar. Dividindo o quadro ao meio, traçando uma horizontal e outra vertical, encontraremos quatro retângulos. Nesta pintura, é no primeiro retângulo (fig. 23) que se concentra todo o tema, na representação do rosto e da mão que aparece.



Fig. 23: Detalhe da pintura *Jornaleiro* (idem fig. 22)

Os outros espaços completam o retrato em perfil e trazem outras informações, como a indumentária simples do menino, que aponta para a sua baixa condição financeira. A ausência de outros elementos concentra toda a atenção do observador no personagem.

Nada além do grito representado na pintura nos remete ao posto de jornaleiro. O título é que narra o tema do trabalho infantil. Nenhum outro objeto no retrato vem confirmar a profissão, nem mesmo o jornal, o que era de se esperar na representação de um jornaleiro. O fundo não apresenta sequer um ambiente urbano, onde naturalmente estaria qualquer vendedor de jornal oferecendo seu produto.

O menino aparece muito mal vestido, com as roupas sujas e velhas contrastando com a pele branca do rosto. Na cabeça, um chapéu de tecido claro cobrindo quase todo o cabelo liso, deixando aparente parte da sua orelha esquerda e um pouco do cabelo curto na região da franja e da costeleta. A aba, na parte da frente do chapéu, está dobrada para cima, deixando bem à mostra o lado do rosto, em perfil, que aparece um pouco sujo.

A camisa, que está para dentro da calça, é de malha azul-marinho com listras em vermelho e branco já desbotadas e com a gola olímpica bem esgarçada. Um pouco da pele do seu ombro fica aparente, por ter uma parte descosturada, as mangas parecem ter perdido a bainha cobrindo seu cotovelo. A calça, de cor acinzentada, apresenta um manequim maior que o modelo, dando a impressão de que o cinto fino é que a sustenta junto à cintura do menino para que não caia.

3.2. Trajetória da obra

A pintura *Jornaleiro* (fig. 22) foi exposta na Galeria Jorge em 1916. Trabalhamos com a hipótese de ter sido exposta também na XX EGBA. O catálogo da exposição apresenta Maria Pardos como discípula de Rodolfo Amoedo e, logo abaixo, a lista das obras: *Estudo*, *Garoto* e *Pequena Estudiosa*. Inicialmente, ligamos o título *Garoto* à obra *Jornaleiro* (fig. 22). Talvez *Garoto* seja a pintura que conhecemos hoje como *Jornaleiro* (fig. 22). Na busca por pinturas que representassem um garoto, localizamos, dentre as obras do MMP, três: *Sem pão* (fig. 37), *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) e *Jornaleiro*¹⁴¹(fig. 22)¹⁴². A primeira e a segunda foram expostas, respectivamente, em 1914 e 1915 nas EGBA, sendo no museu

¹⁴¹ As obras são de autoria de Maria Pardos, segue respectivamente seus números de tombo: 82.21.246; 82.21.162; 82.21.254 - (MMP) - fichada por Maria das Graças Almeida - 2010.

¹⁴² Todas as obras localizadas com representações de garotos fazem parte do nosso recorte.

registradas com os mesmos títulos referenciados nos catálogos das EGBA, exceto *Jornaleiro* (fig.22).

Insistindo na hipótese de *Garoto* ser *Jornaleiro* (fig. 22), buscamos nos periódicos¹⁴³ recorrências do nome da artista por ocasião da XX EGBA. Encontramos seis notas na tentativa de contribuição tanto para buscar documentos que pudessem confirmar a hipótese ou ainda para a construção da narrativa da recepção da obra. A imprensa divulgava o certame e, durante a exposição, articulistas, críticos e jornalistas traziam as impressões do Salão. Por fim, anunciavam os resultados das avaliações dos júris.

A primeira vez em que o nome de Maria Pardos surge aponta brevemente sua presença como expositora¹⁴⁴. Na segunda nota¹⁴⁵, Bueno Amador avalia os trabalhos atribuindo valor em graus, justifica sua atitude como necessária para abreviar as impressões a respeito dos trabalhos apresentados, explicando a escolha do julgamento pela falta de espaço. Atribuiu Grau 5 para Maria Pardos, o que, segundo a escala do próprio Bueno, correspondia a uma nota sofrível. É importante salientar que essa foi a sua primeira participação no certame; e essas avaliações, as primeiras impressões de sua pintura.

O terceiro jornal, *A época*, apresenta um breve comentário sobre a pintura, em que Viriato Marcondes escreve: “Da Senhora Maria Pardos, o que mais nos agradou foi o seu ‘*Garoto*’, que está bem modelado e tem expressão”¹⁴⁶. Uma breve descrição da obra nos ajudaria a confirmar a ligação que fazemos de *Garoto* a *Jornaleiro* (fig. 22), porém o único comentário localizado sobre a pintura nada mais revela. Abandonamos a hipótese da obra *Garoto* ser *Jornaleiro* (fig.22) por entender que a artista vendeu obras durante sua carreira¹⁴⁷. As três últimas referências divulgam a “menção honrosa de 1º grau”¹⁴⁸ conferida a Maria Pardos pelo júri de pintura.

¹⁴³ Lista de periódicos pesquisados: *O paiz*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Comércio*, *O imparcial*, *A época*, *A noite*, *Revista da Semana*, *Revista Fon-Fon*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal das Moças*.

¹⁴⁴ Notas de Arte. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 09 de set. de 1913. Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP – MR/4072.

¹⁴⁵ BUENO, Amador. Belas-Artes. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de set. de 1913. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/3530.

¹⁴⁶ MARCONDES, Viriato. Impressões da XX Exposição da Escola Nacional de Belas-Artes. *A Época*. Rio de Janeiro, Ano II, nº 418, 21 de set. de 1913, p. 2. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/B52cST>>. Acesso em: 05 de jun. 2012.

¹⁴⁷ Houve sucesso de vendas das obras na Exposição Pardos e Veiga na Galeria Jorge em 1916, o que nos fez abandonar por completo a hipótese de *Garoto* ser *Jornaleiro*. Provavelmente a obra foi vendida nessa ocasião. Cf. p. 54.

¹⁴⁸ 1) 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.

2) XX Exposição de Belas-Artes – Os prêmios conferidos. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1913, p. 2. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/A0SyhJ>>. Acesso em: 05 de jun. 2012.

3.3. O tema

O assunto tratado na pintura estabelece relação entre dois temas sociais do final do século XIX e início do XX envolvendo criança/infância. O primeiro e o mais óbvio deles é o do trabalho infantil, e o segundo é o da imigração. Esses elementos fazem aceder a diversas questões. Qual era a concepção de infância da época? Ainda em nossos dias, lutamos contra o trabalho infantil; é possível o teor de denúncia social nesta pintura? Como era visto o trabalho de jornaleiro pelas pessoas daquele tempo? Quanto à origem desta criança maltrapilha, como se deu a entrada de imigrantes na venda de jornais?

3.3.1. O Trabalho infantil

Heywood¹⁴⁹, na introdução do capítulo que trata sobre “Crianças Trabalhando”, observa que reagimos com indignação a notícias sobre o trabalho infantil, mas ressalta que, durante o período chamado por ele de moderno, “a maioria das famílias buscava trabalho para seus filhos como uma questão de rotina. Na verdade, as autoridades estavam mais preocupadas com os pecados da “indolência e do ócio” entre os jovens do que com o trabalho em excesso”; e os pais, com o orçamento familiar.¹⁵⁰

O filme mudo *The Land Beyond Sunset*, de 1912, escrito por Dorothy G. Shore e dirigido por Harold M. Shaw, conta a história de um menino jornaleiro oprimido pela sua avó alcoólatra. Os dois vivem em uma casa simples com poucos móveis, retratando a pobreza; suas roupas sujas e rasgadas confirmam a situação de miséria. Em um sábado pela manhã, sai de casa, sem que sua avó perceba, com o intuito de participar de um piquenique oferecido para crianças pobres por empresários e senhoras benevolentes da alta sociedade. Vive um dia muito feliz, delicia-se com um lanche especial, brinca com outras crianças. Ao ouvir os contos de fadas, começa a se imaginar liberto por fadas da opressão da avó, que, na sua fantasia, aparece como uma bruxa. Acabada a história, intencionalmente se dispersa do grupo, ficando com o livro nas mãos. Escondido dos adultos que os levaram até aquele lindo lugar, caminha até o mar. O menino se recusa a voltar para casa e enfrentar todos os seus problemas. Ele

3) Belas-Artes. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 de set. de 1913. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/3530.

¹⁴⁹ HEYWOOD, Colin. **Uma história da Infância**: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Trad. Roberto Cataldo Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2004.

¹⁵⁰ HEYWOOD, op. cit., p. 179.

entra em um bote, como que num conto de fadas, e sua embarcação vai se distanciando do espectador enquanto se aproxima cada vez mais do pôr do sol. A atitude do menino tem o sentido figurado do distanciamento da situação de miséria que vivia.

A imagem da criança assistida por obras de caridade não era a única a circular, esses meninos estavam à margem da sociedade, de certa forma ameaçando o espaço urbano para os transeuntes. É o caso dos meninos do famoso romance de Charles Dickens, *Oliver Twist*¹⁵¹.

Sobre o trabalho infantil do final do XIX e início do XX no Brasil, acrescenta Moura:

As atividades informais abrigavam muitas crianças e adolescentes [...], sem licença da municipalidade, vendiam bilhetes de loteria pelas ruas da cidade, dos pequenos engraxates que se postavam junto às praças e às portas das igrejas, bem como dos pequenos vendedores de jornais que percorriam as ruas em passo rápido ou pendurados nos estribos dos bondes.¹⁵²

Os meninos que se dedicavam à venda de jornais no final do século XIX e início do século XX não eram bem-vistos pela sociedade. Ao que parece, essa era uma atividade marginal. Tenho a impressão de que a imagem do pequeno jornaleiro valorizada é uma construção posterior, somente na década de 1930. No período em que Oscar Pereira da Silva e Maria Pardos pintam seus jornaleiros, eles eram vistos como figuras temidas, à margem da sociedade, explorados por adultos. Argumentando sobre o problema da criminalidade no início do século XX, Santos¹⁵³ cita:

Quase todos esses menores, que se ocupavam em venda de jornais pelas ruas e em condução de malas de passageiros, fazem parte de verdadeiras associações de malfeitores, organizadas nas prisões em hedionda comunhão com adultos, e cujos planos são executados com extrema habilidade, apenas postos em liberdade. É extraordinário o número de meninos que vagam pelas ruas. Durante o dia, encobrem o seu verdadeiro mister apregoando jornais, fazendo carretos; uma vez, porém, que anoitece, vão prestar auxílio eficaz aos gatunos adultos que, por esta forma, se julgam mais garantidos contra as malhas policiais.¹⁵⁴

¹⁵¹ O livro narra a vida de um menino órfão na Inglaterra, acolhido por um asilo, que se rebela contra a falta de comida pedindo para repetir o prato. Sua postura é arbitrária às regras do estabelecimento e, para não provocar mais problemas, é vendido a um varredor de chaminés que escolhia crianças pequenas destinadas a desenvolver melhor o trabalho devido a sua baixa estatura. No enredo, o menino foge para Londres; logo é acolhido por um grupo de jovens ladrões, liderados pelo mesquinho Fagin. O romance de Dickens trata sobre a delinquência provocada pelas condições precárias da sociedade inglesa em meados do século XIX.

¹⁵² MOURA, Esmeralda. **Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo**. In: In: PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999, p. 274.

¹⁵³ SANTOS, Marco Antônio Cabral dos. **Criança e criminalidade no início do Século XX**. In: PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1999 (p. 210 a 230).

¹⁵⁴ SANTOS, op. cit., p. 219.

Apesar de representar uma realidade norte-americana, a pintura *Post Office* (fig. 24) de David Gilmour Blythe corrobora com esta descrição de jornaleiros gatunos. Na cena, uma criança exerce a gatunagem, ao aproveitar o momento de distração do adulto/vítima, enquanto outra criança está sentada mais à direita segurando os jornais com o cigarro na boca. Uma combinação dos perigos do vício e da criminalidade a que esses garotos estavam envolvidos.



Fig. 24: David Gilmour Blythe, *Post Office*, óleo sobre tela, 61 x 51 cm, c. 1859-1863, Carnegie Museum of Art.

Sobre a criminalidade do início do século XX e dos perigos para a sociedade, Santos (2010) relata que “em São Paulo uma revista chamada *Álbum das Meninas*”, com teor educativo, alertava-as para as ameaças que o espaço urbano reservava em relação aos meninos “gatunos” e “vadios”.

O Estado de S. Paulo publicou uma matéria sobre a escola do trabalho e do vício que a vida de engraxates e jornaleiros oferecia¹⁵⁵, relevante para nossa compreensão da rotina e dos prejuízos das crianças envolvidas nesses ofícios. Detalhes como os da alimentação, relatou o jornal: “Esquecem-se de que precisam alimentar-se para lutar pela vida. Lambiscam doces, tomam sorvetes, comem pipoca e amendoim e só alta hora é que, terminada a faina, vão

¹⁵⁵ Engraxates e Jornaleiros numa escola do trabalho, que o é também do vício. *O Estado de S. Paulo* – quarta-feira, 18 de setembro de 1929. Imagem disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/reclames-do-estadao/tag/jornaleiro/>>. Acesso em : 29 nov. 2012.

ingerir alguma coisa de mais sustância”¹⁵⁶. A maneira como se aglomeravam em grupos e seus lugares preferidos, “às dezenas, às vezes, no Largo da Sé, no Largo do Correio, no Piques, no Brás, acorados à beira dos passeios”¹⁵⁷. Sempre “sujos, maltrapilhos, mas brincalhões, insuportáveis, na despreocupação da idade”¹⁵⁸. Dessa forma, buscavam lucros com o objetivo de levarem dinheiro para casa. Discorre ainda sobre a alternância entre as duas atividades (jornaleiro/engraxate), aproveitando a oportunidade de melhorar a fêria do dia.

Sobre o vocabulário e origem etimológica, traz-nos que a linguagem era expressiva e, entre “**brancos e pretos, armênios ou húngaros, ou italianos**”¹⁵⁹, não escondiam a forte influência da língua italiana do Brás. Relata sobre o vício da jogatina, vista como forte tentação entre os meninos. Ressalta que o observador escandalizava-se com a quantidade e a variedade de palavrões que saía da boca das pobres crianças. Conclui a nota sobre a preocupação de toda a coletividade e coloca a questão como responsabilidade dos poderes públicos.

No Rio de Janeiro do início do século XX, estes problemas dos jornaleiros também existiram. Estão inseridos em um contexto histórico de reformas, que o prefeito da época, Pereira Passos, executou no perímetro urbano da cidade. O conhecido “Bota abaixo” com eliminação dos cortiços, do Morro do Castelo, e toda a reconstrução baseada na *Avenue des Champs-Élysées* francesa.

A literatura de João do Rio (Paulo Barreto) *A Alma encantadora das ruas*, com sua sequência de crônicas, contribui para a visualização da exploração do trabalho infantil e seus resultados. Barreto¹⁶⁰ discorre que “as crianças são lançadas no ofício torpe pelos pais, por criaturas indignas, e crescem com o vício adaptando a curvilínea e acovardada alma da mendicidade malandra”¹⁶¹. João do Rio age como um investigador, conta que em quatro dias interrogou “noventa e seis garotos, estrangeiros, negros, mulatos, uma sociedade movediça e dolorosa”¹⁶². Entre eles, identificou “desde os pequenos que sustentam famílias até os gatunos precoces que se deixam roubar na vermelhinha à beira do cais, entre murros e cachações”¹⁶³

¹⁵⁶ Idem.

¹⁵⁷ Idem.

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ BARRETO, Paulo (Dir.). **João do Rio: a alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1908. Domínio Público. Disponível em: <<http://goo.gl/EKYDf7>>. Acesso em: 05 de jan. 2012.

¹⁶¹ BARRETO, op. cit., p. 80

¹⁶² Idem, p.83.

¹⁶³ Idem, p.83.

João do Rio, na crônica intitulada “Onde às vezes termina a rua”¹⁶⁴, trata daqueles que não circulam mais na rua, os detentos que não têm como usufruir do prazer e liberdade de ir e vir. Entre os prisioneiros estão crianças, inclusive vendedores de jornais. Percebemos sua análise sobre as consequências da experiência vivida por esses garotos nos cubículos, voltada para o crime. Segue parte da crônica:

Encontro ao lado de respeitáveis assassinos, de gatunos conhecidos, na tropa lamentável dos recidivos, crianças ingênuas, rapazes do comércio, vendedores de jornais, uma enorme quantidade de seres que o desleixo das pretorias torna criminosos. Quase todos estão inclusos, ou no artigo 393 (crime de vadiagem), ou no 313 (ofensas físicas). Os primeiros não podem ficar presos mais de trinta dias, os segundos, sendo menores, mais de sete meses. Os processos, porém, não dão custas, e as pretorias deixam dormir em paz a formação da culpa, enquanto na indolência dos cubículos, no contacto do crime, rapazes, dias antes honestos, fazem o mais completo curso de delitos e infâmias de que há memória. Chega a revoltar a inconsciência com que a sociedade esmaga as criaturas desamparadas. Nessa enorme galeria, onde uma eterna luz lívida espalha um vago horror, vejo caixeiros portugueses com o lápis atrás da orelha, os olhos cheios de angústia; **italianos vendedores de jornais**¹⁶⁵, encolhidos; garçons de *restaurant*; operários, entre as caras cínicas dos pivetes reincidentes e os porqueros do vício que são os chefes dos cubículos.¹⁶⁶

Todas essas mudanças estavam ligadas à modernização, à industrialização e à urbanização, que acarretaram no crescimento da camada pobre da sociedade. Geralmente as crianças trabalhavam em fábricas e oficinas com salários baixos, carga horária extensa e condições insalubres. Em busca nos periódicos do Rio de Janeiro, percebemos o esforço pela moderação do trabalho infantil em pauta, como item a ser votado em lei, porém não há uma investida forte na erradicação do trabalho infantil. Nesse tempo, não tinham políticas públicas abrangentes destinadas à proteção da criança/infância ou contra a exploração do trabalho infantil. Havia algumas instituições como o Liceu de Artes e Ofícios, mantidas pelo Estado e que proporcionavam um preparo para o trabalho, mas eram iniciativas pequenas para a grande demanda.

O pensamento mais arraigado era justamente aquele do trabalho como alternativa de educação e de distância da marginalidade¹⁶⁷. Mal vestidas e sujas, as crianças se envolviam em um trabalho para ajudar a família. Apesar de algumas investidas dos setores sociais de extermínio do trabalho infantil, essa era uma realidade bem presente na vida das famílias pobres do início do século XX no Brasil.

¹⁶⁴ Idem, p.83.

¹⁶⁵ Grifo nosso.

¹⁶⁶ BARRETO, op. cit, p. 88.

¹⁶⁷ Esse pensamento foi tão difundido que perpetua até os nossos dias. Ao que parece, o trabalho infantil visto de forma negativa é uma visão muito nova e ainda em fase de construção na memória coletiva.

A exemplo, citamos a literatura infantil *O Jornaleiro Vencedor* (MIRANDA, 1939)¹⁶⁸, que confirma esta ideia de que o trabalho infantil dignifica. A história narra o exemplo de vida de Maneco, um jornaleiro órfão que cuidava da avó. Com suas boas relações do período em que era jornaleiro, o jovem migra para o comércio, sendo um ótimo vendedor, atraindo a clientela na loja de brinquedos. A história começa com o menino já em ascensão, subindo um degrau na vida de empreendimentos. O jovem rapaz é modelo para outros jornaleiros, que o procuram, quando acometidos de problemas. Com sua disposição para ajudar, Maneco influencia os comerciantes a ampararem os meninos órfãos, surge a ideia do Lar dos Jornaleiros, uma casa que pudesse dar abrigo, alimento e educação para os menores. A história termina com essa abordagem assistencialista com a proposta de homenagear os garotos jornaleiros.

O livro foi editado pela Fundação Darcy Vargas, e sua trama corrobora com a criação da Casa do Pequeno Jornaleiro, em 1940, no Rio de Janeiro, pela então primeira-dama, Darcy Vargas. O projeto previa, inicialmente, a assistência aos menores que trabalhavam na rua como jornaleiros no centro do Rio de Janeiro. A instituição existe ainda hoje atuando no Bairro da Saúde, atendendo a 300 jovens, entre meninos e meninas de 11 a 18 anos, estudantes da rede pública de ensino¹⁶⁹.

3.3.2. A imigração

Há uma grande possibilidade de o pequeno jornaleiro de Maria Pardos se tratar de um imigrante europeu, devido a suas características físicas. A partir do Segundo Reinado no Brasil, chegaram diversos imigrantes. Eles mudaram a formação populacional do país. A Europa passava por crises no que se refere ao emprego e acesso à terra. Pequenos proprietários perdiam seus terrenos devido às dívidas e dirigiam-se para as cidades. No entanto, eram poucas as regiões em que o emprego nas fábricas e no comércio era fácil. Entre os anos de 1850 até as primeiras décadas do século XX, milhões de europeus deixaram o continente em busca de melhores condições de vida.

O que deu mais impulso à imigração no Brasil foi a escassez de mão de obra para manter as fazendas de café, após o fim do tráfico negreiro. Os fazendeiros buscavam escravos em outras regiões do país, mas ainda assim era necessário aumentar a mão de obra nas

¹⁶⁸ MIRANDA, Alma Cunha de. *O Jornaleiro Vencedor*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Vargas, 1939, 101p.

¹⁶⁹ Para saber mais sobre a Casa do Pequeno Jornaleiro, Cf.: <<http://www.fdv.org.br/objetivo.asp>>.

fazendas, que cresciam rapidamente. Nesse cenário, houve incentivo da vinda de imigrantes alemães, suíços, belgas, italianos, entre outros. Propagandas eram distribuídas em países europeus dando falsa ideia de que o Brasil era um país de muitas possibilidades.

Não sabemos ao certo a nacionalidade do imigrante representado por Maria Pardos, talvez seja italiano. As cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram as que mais receberam imigrantes italianos. São Paulo chegou a ser entendida como uma “cidade italiana”; os imigrantes desta nacionalidade que se ocuparam dos serviços urbanos representavam uma grande parcela dos trabalhadores. Já o Rio de Janeiro possuía o porto mais significativo para a chegada de imigrantes.

O trabalho nas indústrias oferecia baixos salários, péssimas condições de trabalho, em que deveriam cumprir longas jornadas. “Assim como no campo, era muito comum que todos da família tivessem que trabalhar, inclusive mulheres [...] e crianças, mesmo menores de 12 anos” (GOMES, 2010, p. 150), mesmo nas cidades. Em busca de melhora de vida, a sua maioria decidiu trabalhar por conta própria em tarefas urbanas comuns nas grandes cidades brasileiras. Segundo Gomes (2010, p. 150), os italianos:

Eram mascates, artesãos e pequenos comerciantes; motoneiros de bonde e motoristas de taxi; vendedores de frutas e verduras, tanto como ambulantes como em mercados; garçons em restaurantes, bares e cafés; engraxates, vendedores de bilhetes de loteria e jornaleiros.

O recente estudo de Mazini (2012) aborda a chegada de italianos no porto do Rio de Janeiro no período de 1870 a 1920. A autora analisou a participação desses imigrantes em atividades urbanas da então capital do país, observando que os:

italianos, exercendo diversos tipos de profissão e de atividade que marcavam o cotidiano e centro do Rio, foram alvo do olhar crítico dos escritores mais notáveis do fim do século XIX e início do XX, como Machado de Assis, Lima Barreto, dentre outros. Estes autores destacaram, em sua obra, os italianos do conjunto dos imigrantes, ressaltando sua qualificação para certos ofícios, como os artistas, os artífices especializados, os sapateiros remendões ou aludindo à algazarra que causavam nas ruas através das atividades como ambulantes, engraxates e **jornaleiros**^{170, 171}.

¹⁷⁰ Grifo nosso.

¹⁷¹ CARMO, Maria Izabel Mazini do. *Nelle vie della città – os italianos no Rio de Janeiro (1870-1920)*, 2012, 215 f.. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012, p.182.

Os escritores foram testemunhas de que os meninos italianos estavam envolvidos no exercício de jornaleiros. As características físicas os diferenciavam dos índios e dos negros, e os italianos é que dominavam a venda de jornais pelas ruas.

Sobre a imigração, tratou também, em uma de suas obras, a artista Regina Veiga¹⁷², com o título *Imigrantes*¹⁷³. Trata-se de uma cena de interior, composta em diagonal; a pintura mostra uma mulher e duas crianças com semblantes caídos, os três personagens estão descalços e com a cabeça baixa, tema também tratado na tela de Antônio Rocco¹⁷⁴.

Apesar de Antônio Rocco não ser de origem brasileira, estabeleceu-se no Brasil em 1913, produzindo e lecionando na capital paulista. Estudou pintura no Instituto de Belas-Artes de Nápoles entre 1899 e 1905. É natural de Amalfi, uma comuna italiana da região da Campania, província de Salerno. Dessa forma, está inteiramente ligado à questão da imigração.

Sua pintura, *Os Emigrantes*, é um óleo sobre tela de grande dimensão medindo 202 X 231 cm e faz parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, adquirida pelo Governo do Estado em 1918. É uma cena de exterior, o grupo de pessoas apresenta olhar cansado devido à longa viagem, fitam o chão carregando sua bagagem. Na cena, chama a atenção a representação de duas crianças, ambas com os pés descalços; a primeira, é um bebê ao colo da mãe; e a outra, um menino com aproximadamente cinco anos de idade.

O garoto ocupa o centro da composição, sendo o único personagem que fita o observador, causa no espectador certo sentido de cumplicidade. Ele carrega parte da bagagem, contribuindo com a família, talvez seja o *Jornaleiro* (fig. 22) que pinta Maria Pardos cinco anos depois.

3.4. Iconografia do tema

A busca de imagens ligadas ao tema específico da pintura *Jornaleiro* (fig. 22) de Maria Pardos mostrou-se fecunda se pensarmos na tradição que o tema possui e permanece até os nossos dias. No entanto, na busca por representações do trabalho infantil ligados a imigração não houve a pretensão de encontrar uma documentação que pudesse fundamentar a

¹⁷² Regina Veiga e Maria Pardos participaram das Exposições Gerais de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Eram colegas e figuraram juntas numa exposição na importante Galeria Jorge em outubro de 1916, comentado pelo jornal *O Paiz*, na seção Artes e Artistas, do dia 14 de outubro de 1916. Imagem disponível em: <http://memoria.bn.br/pdfs/rmhb/_pdf/178691/per178691_1916_11695.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2012.

¹⁷³ É possível visualizar a pintura em: <http://www.pitoresco.com/laudolino/regina_veiga/regina.htm>.

¹⁷⁴ Informações biográficas sobre o artista extraídas de: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1263&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1>. Acesso em: 23 jan. 2012.

série proposta. Dessa forma segue os critérios da seleção das obras para o cotejamento: primeiro, relação temática direta; segundo, obras do substrato cultural contemporâneo a Maria Pardos; terceiro, obras de diversas técnicas anteriores ou posteriores à artista mas que mostrasse a permanência do tema.

O menino jornaleiro (fig. 25), de Oscar Pereira da Silva, é um óleo sobre tela de tamanho pequeno, medindo 35 x 27 cm. A cena urbana contempla a representação de um menino branco, sentado em um degrau na calçada, com um embrulho imenso de jornal no colo, apoiado com a mão esquerda, com a mão direita estende o *Jornal do Comércio do Pará*. Comparando com o *Jornaleiro* (fig. 22) de Maria Pardos, fica evidente o diálogo temático das duas obras na representação de meninos brancos trabalhando na venda de jornais. É importante observar a proximidade do tempo em que foram pintadas, a de Oscar Pereira da Silva, em 1898, e a de Maria Pardos, c. 1913. A distância entre elas se faz nas escolhas dos artistas em relação ao enquadramento da cena. Maria Pardos dispensa a representação de objetos e ambiente no seu *Jornaleiro* (fig. 22). Já Oscar Pereira da Silva, escolhe pintar uma cena de exterior, em que o menino fita o jornal que segura na mão direita, objeto e ambiente são explorados.



Fig. 25: Oscar Pereira da Silva. *O menino Jornaleiro*, óleo sobre tela, 35 x 27 cm, 1910 (coleção particular).

Outra pintura contemporânea ao *Jornaleiro* (fig. 22) é a tela *Saudade de Nápoles* (fig. 26), de Berthe Worms. A importância dessa aproximação tem a ver com o tema similar, imigração e trabalho infantil. A imigração italiana é confirmada pelo título da obra, *Saudade de Nápoles* (fig. 26), e a profissão é exposta através da caixa de engraxate, ferramenta de trabalho, onde o pequeno italiano se recosta com olhar saudosos de Nápoles. Maria Pardos faz o contrário, expõe o trabalho no título e revela a imigração na representação de um menino branco. De igual forma é representado o traje dos meninos: roupas rasgadas e sujas. O menino engraxate está num ambiente urbano, haja vista a representação de uma parede com o reboco solto que revela alguns tijolos. Um ponto em comum entre as duas artistas é o fato da origem europeia. Maria Pardos, de origem espanhola, e Berthe Worms, natural da França; a vinda de Berthe para o Brasil está ligada ao seu casamento com o cirurgião-dentista brasileiro Fernando Worms¹⁷⁵.



Fig. 26: Bertha Worms, *Saudade de Nápoles*, óleo sobre tela, 82 x 66 cm, 1895 – Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁷⁵

Informações biográficas sobre a artista extraídas de: <www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1263&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=1>.

Na França, Fernand Pelez (1848-1913) trabalhou com o tema da miséria em contraste com o urbanismo triunfante de Paris no tempo da *Belle Époque*. Não encontramos em sua obra jornaleiros, mas meninos maltrapilhos iniciados no vício e envolvidos com trabalho infantil; é nítida a miséria que assolou a vida dos infantes. O seu trabalho é um surpreendente catalisador de forças políticas e sociais mais opostas.

La Première Cigarette apresenta um garoto maltrapilho, sentado ao chão, mostrando suas repetidas investidas para acender o cigarro com vários palitos de fósforo jogados. Há na pintura de Pelez uma abordagem de caráter social que explicita os problemas causados pelo urbanismo: o aumento da miséria e a exposição das crianças aos vícios.

Escolhemos duas pinturas em seu trabalho que tratam especificamente do trabalho infantil em Paris no final do século XIX: *Petit Marchand de Citrons* (fig. 27) e *Un Martyr – Le Marchand de violettes* (fig. 28). A primeira trata-se de um retrato individual de criança de rua. Com cores neutras e claras, a pose congelada do menino, enrolado num tecido grosso, remete ao inverno. Cores quentes só aparecem ao chão, na bandeja com as frutas, e em sua mão, que segura apenas um limão.



Fig. 27: Fernand Pelez, *Petit Marchand de citrons*, óleo sobre tela, 120 x 69 cm, Collection Musée des Beaux-Arts de Quimper.

Na outra pintura, o sofrimento do menino, maltrapilho e descalço, é confirmado pelo título, chamando-o de mártir, a porta de uma igreja ao fundo só reforça a intenção de Pelez. A criança está representada dormindo, sentada ao chão com pés descalços. No seu pescoço há uma bandeja pendurada, apoiada em seu colo junto à mão esquerda, como quem guarda com atenção a mercadoria que ainda não foi vendida. Sua mão direita caída ao chão, vencida pelo sono, parece ter soltado um pequeno *bouquet* que aparece jogado ao lado.



Fig. 28: Fernand Pelez, *Un Martyr – Le marchand de violettes*, óleo sobre tela, 87 x 100 cm, Collection Musée Petit Palais, Paris.



Fig. 29: Jules Bastien-Lepage, *Le Petit Colporteur endormi*, óleo sobre tela, 103 x 109,3 cm, Tournai, Musée des Beaux Arts.

Um contemporâneo de Pelez, discípulo também de Cabanel, Jules Bastien Lepage, trabalha com o mesmo tema em seu *Le Petit Colporteur Endormi* (fig. 29). Representado em um canto da cidade, o vendedor ambulante, vencido pelo cansaço, está com sua bandeja vazia ao lado. Mostra o menino precavido, segurando uma vara enquanto dorme junto ao cachorro branco, que pode servir-lhe como proteção aos perigos. Ambas representam forte tendência naturalista, voltada para a representação de pessoas comuns, as crianças de rua de Paris.

Nos EUA, os escravos libertos em Nova York, Boston, Filadélfia e outras cidades do Norte trouxeram consequências como o surgimento da imigração na metade do século XIX. Houve também uma significativa falta de emprego, moradia e de tranquilidade social. Muitas crianças se envolveram em trabalhos urbanos, assim como no Brasil, devido à imigração. Nesse cenário, os jornaleiros e as crianças de rua fizeram parte da nova abordagem temática na pintura americana, na segunda metade do século XIX. O novo tema foi amplamente exposto nas galerias, representando meninos mineradores, limpadores de chaminés, jornaleiros, vendedores de flores e crianças tocando música nas ruas; essas imagens circulavam através de ilustrações em revistas, jornais e livros.

Vários artistas pintaram jornaleiros, a maioria de origem americana, ou que produziram nesta região, são eles: David Gilmour Blythe (1815-1865); Edward Mitchell Bannister (ca. 1828-1901); Henry Inman (1801-1846); Karl Witkowski (1860-1910); Martin Johnson Head (1819-1904); Thomas Le Clear (1818-1862) e John George Brown (1831-1913).

As crianças da pintura de Blythe têm fisionomias distorcidas e até grotescas. A maioria dos contemporâneos representam crianças saudáveis e idealizadas. A pintura de Blythe, com aspecto impactante, propaga os perigos que as cercavam. Retratou meninos delinquentes, mal alimentados e mal-humorados.

O pintor representa dois meninos em *The News Boys* (fig. 30), c. 1846-1854, o da esquerda se veste de modo convencional, enquanto o da direita em pé aparece com a manga esquerda do casaco rasgada e charuto na boca. Talvez a cena narre o acerto de detalhes sobre as notícias que iriam apregoar, um deles aponta para o texto do jornal enquanto os dois contam algumas moedas nas mãos. Há um ar de malandragem nas feições e olhares desses meninos, que mais parecem homens em miniatura. Esta pintura vem contrariar a imagem representativa do caráter nacional da metade do século XIX nos Estados Unidos da América. É um confronto ao novo emblema americano de empreendedorismo e criatividade.



Fig. 30: David Gilmour Blythe, *The News Boys*, c. 1846-1852, óleo sobre tela, 76 x 65 cm, Carnegie Museum of Art.



Fig. 31: Edward Mitchell Bannister, *Newspaper Boy*, óleo sobre tela, 76,6 x 63,7 cm, 1869. Smithsonian American Art Museum, Washington.

A figura do jornaleiro se tornou importante no expoente das cidades americanas durante o século XIX. Os ideais da nação estão presentes nas imagens dos jornaleiros de

Edward Mitchell Bannister (fig. 31) e Henry Inman (fig. 32). Representam o jornalista como símbolo da democracia, essencial para a formação de novas comunidades. O primeiro pinta um jornalista que olha para o horizonte com perspectiva de desenvolvimento com postura firme e séria similar ao olhar que Maria Pardos imprime no seu garoto com a diferença de que se veste com roupas mais dignas e apresentáveis que o jornalista pintado no Brasil. O olhar do segundo encontra com o do espectador e toda a escolha do ambiente tem uma intencionalidade proposital ligada à vida de um jornalista em Nova York. Este garoto olha para o espectador, conferindo um grau de intimidade na medida em que todos os elementos fazem parte da construção narrativa da tela.

Segundo Perry¹⁷⁶, o *News Boy* (fig. 32) de Inman é a pintura mais carregada de simbolismos. Apesar da simplicidade, o jornalista transmite uma imagem firme e elevada. Na pintura, o menino aparece ao lado de uma esfinge que simboliza o guardião do mundo da notícia e do comércio, a escultura decora o famoso e elegante *Astor House*, um luxuoso hotel de Nova York. Ao lado da esfinge, o garoto mostra-se inserido no comércio confirmando seu domínio no jogo do mundo dos negócios. O jornalista conhece bem o que separa cidade americana entre ricos e pobres e sua imagem passa a ideia de futuro próspero. Embora esteja na base da escada e não no topo, e a escada, neste caso, é vista como sucesso no mundo dos negócios.

Interessante é que existia na cidade um asilo em especial, que os garotos apelidaram de *Astor House*, devido às instalações adaptadas às necessidades das crianças, seus móveis com tamanho reduzido atraíam os meninos. O asilo abrigava crianças órfãs que dormiam na rua, era um lugar seguro, longe dos perigos. Entre os garotos, esse era o espaço mais cobiçado, onde ofereciam uma ceia e uma beliche confortável para passar a noite.

¹⁷⁶PERRY, Claire. **Young America: Childhood in Nineteenth-Century Art and Culture**. Yale university Press in association with the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 2006.

Em seu livro, Perry desenvolve o capítulo 4 direcionado aos *Ragamuffin* (Maltrapilhos). O livro trata de arte e cultura na perspectiva das representações dos tipos infantis ligados à história social e política do século XIX. A autora usou como fontes de sua pesquisa pinturas, periódicos, fotografias que tratassem do tema.



www.russianpaintings.net

Fig. 32: Henry Inman, News Boy, óleo sobre tela, 76,99 x 63,82 cm, 1841. Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts. Museu Purchase.

Existe um propósito na escolha de Inman ao representá-lo na Porta do *Astor Hause*, seu jornaleiro pintado ao lado da esfinge é um presságio de boa sorte no mundo dos negócios. O pequeno fruto vermelho, entre o garoto e a esfinge, pode simbolizar a maturidade imposta ao menor, pela responsabilidade de sua própria subsistência e lugar no mundo.

John George Brown ficou famoso pelas suas pinturas de crianças pobres das ruas de Nova York. Pintou engraxates, floristas, músicos, vendedores de fósforos e selos e jornaleiros em diversas situações. Suas obras foram expostas e comercializadas; o pintor explica em uma frase seu interesse pelo tema para além da boa aceitação comercial: “*I do not paint poor boys solely because the public likes such pictures and pays me for them, but because I Love the boys myself because I was once a poor boy*”¹⁷⁷. Entre todos os pintores de jornaleiros alçados, é possível afirmar que Brown é definitivamente o pintor dos jornaleiros. O artista documenta, através das pinturas, seus hábitos, relacionamentos, comportamentos e todo o ambiente em que circulavam.

¹⁷⁷ Tradução da autora: “Eu não pinto garotos pobres só porque o público gosta de tais pinturas e pagam por elas, mas eu amo mesmo estes garotos por que eu fui um garoto pobre”. (BROWN- *apud* PERRY, op. cit., p. 137).

Lajolo (2009, p. 229-250) trata da infância trazendo a reflexão sobre a voz que ecoa como um grito da existência:

Esta reificação da infância, no entanto, cristalizada desde a origem das falas que dela se ocupam, não é privilégio exclusivo dela, infância. Junto com crianças, mulheres, negros, índios e alguns outros segmentos da humanidade foram ou continuam sendo outros eles e outras elas no discurso que os define. Até que esperneiam, acham a voz e, na força do **grito**¹⁷⁸, mudam de posição no discurso que, ao falar deles e delas, acaba constituindo-os e constituindo-as. De objeto passam a sujeito, ou melhor, dizendo, passam a sujeito e objeto simultaneamente, que as posições se alternam no engendramento do discurso.¹⁷⁹ (LAJOLO, 2009, p. 230)

Esse grito a que se refere Lajolo nos leva ao problema enfrentado pela mulher, dividido com outros segmentos da humanidade, inclusive a criança, como cita a autora. Quando deparamo-nos então com essa imagem na pintura de uma mulher artista, chama a atenção a representação de uma criança que trabalha. O gesto do grito leva a refletir sobre esta alternância de posição no engendramento do discurso de objetos a sujeitos, tanto da mulher artista quanto da infância.

Chama-nos a atenção a escultura de “Fritz”¹⁸⁰, *Pequeno jornaleiro* de 1933. O bronze está localizado atualmente à Rua Sete de Setembro, no quarteirão entre a Av. Rio Branco e Gonçalves Dias, no Rio de Janeiro¹⁸¹. O escultor representa um menino com jornal debaixo do braço esquerdo e a mão direita no bolso da calça com remendo. A cabeça com chapéu de abas está voltada para a direita e elevada num expressivo gesto de grito, reforçado pela anatomia bem trabalhada. A estátua do Pequeno Jornaleiro é um símbolo da administração Pedro Ernesto na cidade do Rio de Janeiro. Localizamos mais cinco esculturas de jornaleiros no país: três em São Paulo¹⁸² e duas no Rio Grande do Sul¹⁸³.

A história da estátua começa com a publicação de uma notícia pelo jornal *A Noite* no dia 23 de Setembro de 1931 sobre Heitor dos Prazeres, onde o compositor e pintor falou sobre sua infância miserável no “Mangue” do Estácio, e perguntado sobre qual samba queria ver publicado na reportagem escolheu o triste “Jornaleiro”, [...], o jornal rapidamente começou uma campanha de fato para a arrecadação de fundos para os menores desamparados da cidade. O prefeito Pedro Ernesto fez uma doação de 10 contos de réis para o fundo, o apoio oficial foi como uma grande caixa de

¹⁷⁸ Grifo nosso.

¹⁷⁹ LAJOLO, Marisa. **Infância de papel e tinta**. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.) **Historia social da infância no Brasil**. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2009, p. 230.

¹⁸⁰ Apelido do escultor Anísio Mota.

¹⁸¹ O lugar original da estátua era na confluência das ruas Miguel Couto, Ouvidor e Av. Rio Branco.

¹⁸² BELTRAN, Leczy. *Jornaleiro*. 2002, SP (Salão do Jornal *Estadão*). CALABRONI, Domenico. *O Jornaleiro*. 1997, SP; CIPICCHIA, Ricardo. *Contando a Féria*, 1950, SP.

¹⁸³ TONIETTI, Mateo. *O vendedor de Jornais*. 1952, RG; GOBBI, Érico. *Jornaleiro*, 1976, RG;

ressonância na população e a campanha começou a atingir todas as esferas da sociedade. Entrando na campanha o artista plástico Anísio Mota, inspirado pela triste letra da composição de Heitor dos Prazeres fez a escultura do menino maltrapilho, com o chapéu de abas rotas caindo sobre sua face triste de onde uma boca escancarada faz o pregão das publicações que vende pela cidade. A estátua foi inaugurada em primeiro de junho de 1933, com a presença do prefeito e alunos da rede pública [...].¹⁸⁴

Anísio Mota representa o menino maltrapilho, com pés descalços, fisionomia lânguida, explorando a anatomia facial, abrindo possibilidade de o observador mais atento imaginar ouvi-lo apregoando os jornais que carrega debaixo do braço. Fica evidente a força deste grito, o grito das ruas. A escolha do artista para representar o grito na escultura não é a da mão direcionando o som, como na pintura de Maria Pardos. Mota escolhe a maior abertura da boca e a posição do pescoço virado para o lado e esticado para cima alcançando a intenção de um grito expressivo (fig. 33).



Figura 33: Anísio Oscar Mota – *Monumento ao pequeno Jornaleiro*, c. 1933. Rio de Janeiro.

¹⁸⁴Para ler na íntegra, está Imagem disponível em: <<http://www.rioquepassou.com.br/2005/04/18/pequeno-jornaleiro>>. Acesso em: 11 jan. 2012.

Apesar da artista não ter visto a escultura, mostra-nos bem a pertinência temática do trabalho infantil, como jornaleiros e engraxates, que permaneceu na primeira década do século XX e se estende até nossos dias. O monumento público possui caráter narrativo, descritivo, comemorativo e histórico em que o jornaleiro é firmado como tipo nacional.¹⁸⁵ Outra escultura, *Contando a Féria* (fig. 34), de Ricardo Cipicchia, situada à Praça João Mendes no Bairro da Sé, região central da cidade de São Paulo, é um exemplo que une duas profissões em que os meninos estavam envolvidos. Conhecida também como *O Engraxate e o Jornaleiro* é uma representação dos dois tipos comuns do espaço urbano. Os meninos estão em pé, abraçados, o engraxate carrega sua caixa com ferramentas e o jornaleiro está com os últimos jornais debaixo do braço. Ambos olham para a mão do engraxate que carrega algumas moedas, a ação remete ao título da escultura.

¹⁸⁵ Durante a pesquisa, ao perseguir a representação de jornaleiros, encontramos outras esculturas que citaremos a seguir: 1ª) Homenagem ao jornalista Cláudio Abramo (1923-1987), situada à praça que leva o seu nome, na região dos Jardins, em São Paulo. O bronze é de Domenico Calabrone. Representa um jornaleiro a passos largos com a mão envolvendo a boca em um gesto de grito. A figura remete visualmente à escultura futurista de Umberto Boccione. 2ª) *Pequeno Jornaleiro*, c. 1952, localizada em Erechim, no Rio Grande do Sul, foi doada ao município por Gesulmina Carraro, esposa do diretor de um periódico fundado na cidade em 1929. A doação contribuiu com o projeto do arquiteto Dr. Francisco Riopardense de Macedo da reurbanização do centro da cidade. Em março de 2011, foi alvo de vandalismo anônimo: a escultura foi toda quebrada, restando apenas o suporte de concreto. O grupo de arquitetura e urbanismo VIVER AU, em protesto contra o vandalismo, fez uma manifestação, quando um voluntário do grupo representou a estátua envolta em fitas de segurança. A intenção era sensibilizar as pessoas que passavam na rua pela violação do patrimônio público. Em novembro de 2011, a Prefeitura de Erechim devolveu a estátua do *Pequeno Jornaleiro* restaurada ao seu lugar original (Avenida Maurício Cardoso). 3ª) *Homenagem à Imprensa*, de Érico Gobbi, situada na Praça Tamandaré, RS, 1976. Interessante é a semelhança com a obra *Pequeno Jornaleiro* de Mateo Tonietti; ao que parece, o que difere as duas obras é o colorido. Temos a sensação de que partiram da mesma forma e receberam acabamentos distintos, uma em 1952 e a outra em 1976. 4ª) *Jornaleiro*, Leczy Beltran, bronze, c. 2000. Salão do Jornal Estadão de São Paulo, doado pela artista em 2002.



Fig. 34: Ricardo Cipicchia, *Contando a Férias*, bronze, 1,50 x 1 x 0,60 m, 1950, Pedestal Granito (0,85 x 0,70 x 0,60 m), São Paulo.

O trabalho infantil do final do século XIX e início do XX atraiu os olhares dos fotógrafos e sociólogos. A busca pelo tema na fotografia mostrou-se fecunda no Brasil e no exterior. O trabalho infantil de jornaleiros interessou as lentes de diversos fotógrafos, não somente ligadas à documentação, mas também engajadas nas transformações sociais. O objetivo da investigação na fotografia é entender o que se passava pelas escolhas de documentação no período e compreender o contexto em que a artista estava inserida sem ter a pretensão de comprovar que a artista tenha visto estas fotografias.

A fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a

qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa.¹⁸⁶

Sobre as “imagens do trabalho”¹⁸⁷, VASQUEZ¹⁸⁸ reforça que a documentação fotográfica se confunde frequentemente com enfoque daquelas voltadas à transformação social. Ao que parece, há uma linha tênue que separa essas duas vertentes. Como precursor neste campo, ressalta a publicação, em quatro volumes, de John Thomson (1837-1921): *China and its People*. Trata-se de grande resumo em imagens de sua experiência naquele país por volta de 1873, fotografando vários trabalhadores. O “marco simbólico dessa tendência, que se transformaria em verdadeira vertente expressiva no século seguinte, foi o lançamento em 1890 de *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*, de Jacob Riis (1849-1914)”¹⁸⁹. Em sua documentação social norte-americana, as crianças trabalhadoras também foram foco de sua atenção, fotografando-as em diversas situações como: dormindo nos centros urbanos, em grupos de jornaleiros jogando e vendendo jornais.

Um pouco mais jovem que Jacob Riis, outro fotógrafo americano no campo da documentação social, Lewis White Hine (1874- 1940) apresenta um grande volume de produção. Como sociólogo, utilizou suas imagens voltadas para a crítica ao mundo do trabalho. O seu empreendimento contribuiu para mudanças no que diz respeito às leis do trabalho infantil. Contratado em 1908 pelo Comitê Nacional do Trabalho Infantil como fotógrafo e detetive, trabalhou por oito anos percorrendo os Estados Unidos, fotografando crianças trabalhando em risco. Os dois livros *Child Labour in the Carolinas* (1909) e *Day Laborers Before Their Time* (1909) foram resultado dessa pesquisa.

Hine registrou cenas que para a sociedade atual seriam inaceitáveis, foi testemunho de uma série de injustiças em relação às crianças e aos imigrantes. O sociólogo esteve engajado com objetivo de alcançar mudanças efetivas; suas fotos¹⁹⁰ são repletas de significados. “Ele capturava expressões nos rostos dos trabalhadores que traduziam a realidade daquelas pessoas de maneira transparente. Dizia: ‘Se eu pudesse contar uma história com palavras, não precisaria andar com uma câmara’.”¹⁹¹ Nas fotografias de crianças trabalhando, segundo Busselle, para não chamar atenção, usava lentes normais, que eram menores.

¹⁸⁶ BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**, trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 127-128.

¹⁸⁷ Expressão usada por VASQUEZ (2003) ao conduzir o assunto.

¹⁸⁸ VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia Oitocentista**. Metalivros, 2003, São Paulo, p. 216-237.

¹⁸⁹ VASQUEZ, op. cit., 217.

¹⁹⁰ É possível visualizar suas fotografias em: <<http://www.shorpy.com/>>. Acesso em: 25 nov. 2012.

¹⁹¹ BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 11ª reimpressão da 1ª ed. de 1979. Thomson Pioneira, p.167.

Há em suas fotos uma variedade de enquadramentos: plano aberto, plano médio e plano próximo. É possível encontrar seus jornaleiros no cenário urbano, em grupos com enfoque nas ações exercidas, e ainda individuais. Capturava a expressão nos rostos das crianças, e seus modelos eram bem centralizados.

Entre as ocupações dos espaços urbanos, localizamos em sua obra mais de 50 (cinquenta) fotografias de jornaleiros. Seu objetivo de denúncia social em relação ao trabalho infantil estava bem claro, o próprio Hine declarou em uma audiência: “Talvez vocês estejam cansados de fotos de trabalho infantil. Bem, nós também estamos, mas nós propomos fazer vocês e o resto do país ficarem tão enjoados desse trabalho que, quando a hora (de lutar) chegar, o trabalho infantil será apenas registros do passado”. Em resultado de seu trabalho, o congresso americano restringiu o emprego de crianças, com idade igual ou abaixo de 14 anos, em lojas e fábricas, como forma de proteção à criança.

A exemplo do que ocorreu no exterior, no Brasil houve fotógrafos no campo da representação do trabalho. Ao analisar suas fotografias como conjunto, é possível perceber uma preocupação documental sem intenção de denúncia social. Nesse aspecto, a documentação do trabalho infantil no Brasil difere da dos EUA. Ao que parece, os fotógrafos brasileiros estavam absortos com a ideia de representação dos tipos nacionais e do processo de urbanização das cidades e paisagens.

Foram selecionados dois fotógrafos no Brasil¹⁹² que contribuíram para a compreensão da circulação da imagem do jornaleiro para além da documentação no período. São eles: Marc Ferrez (Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1843 — Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1923) e Augusto Malta¹⁹³ (Mata Grande, 14 de maio de 1864 — Rio de Janeiro, 30 de junho de 1957). Registraram em suas lentes os jornaleiros e comercializaram suas fotografias devido a necessidade de ampliar possibilidades de garantir seu sustento. “Na virada do século XIX para o século XX, a edição e a impressão de ‘bilhetes postais’ pelo processo fotomecânico também

¹⁹² É possível encontrar jornaleiros em trabalhos de outros fotógrafos; citaremos dois, ambos de São Paulo. Gaensly (1843-1928) produziu diversos cartões postais da cidade entre 1895 e 1925 onde localizamos jornaleiros no espaço urbano. Os meninos não faziam parte do seu enfoque, porém a importância desse tipo de captação de imagem é o registro da presença do jornaleiro, mesmo que lateralmente, inserido no discurso de modernidade, enunciado pelo intenso tráfego dos bondes, pelos postes e fios de luz elétrica, pelas fachadas das casas comerciais e pelos transeuntes. Hildegard Rosenthal (1913-1990) chegou ao Brasil em 1937, no ano em que Getúlio Vargas instalou o Estado Novo. Dentre os temas abordados por suas lentes estão os tipos humanos, inclusive jornaleiros. Fotografou também personagens da cultura e das artes. Relatou que: “O meu grande trabalho aqui no Brasil foi sobre o Salão de Maio; lá conheci Tarsila, o Flávio de Carvalho; eu tinha uma comunicação boa com eles, falando em francês, tirei fotos deles, do Brecheret [...]” KOSSOY, p. 25.

¹⁹³ ERMAKOFF, George. Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903 – 1936. G. Ermakoff Casa Editorial, 2009, Rio de Janeiro.

representavam para Ferrez uma forma de preservar seu trabalho”¹⁹⁴. Consistiu em um meio de difusão do trabalho: “a Casa Marc Ferrez começa a produzir em larga escala séries de postais com imagens extraídas da ‘grande e variada coleção de vistas’ de seu proprietário, séries que também reproduziam retratos de escravas, índios, **vendedores ambulantes**¹⁹⁵ [...]”¹⁹⁶.



Fig. 35: Garotos Jornaleiros, fotografia de Marc Ferrez em 1899.

A fotografia em preto e branco (fig. 35) mostra dois garotos jornaleiros trajando camisa de malha e casaco, calças com cinto, chapéu e sapatos. Um deles carrega uma pequena bolsa lateral. A roupa se assemelha com as roupas das pinturas de jornaleiros de Maria Pardos e Oscar Pereira da Silva. Os meninos estão com semblante sério. Na pose, eles apresentam os jornais que estão vendendo: *O Paiz*, *O Brasil*, *A imprensa*, *A notícia* e outro ilegível. São garotos de características físicas semelhantes aos meninos das pinturas. Fica documentada a participação dos meninos no mercado de trabalho. A data da foto (1899) mostra a contemporaneidade com os pintores: Oscar Pereira da Silva, que pinta o *Pequeno Jornaleiro* (fig. 25) em 1910; e Maria Pardos, que expõe sua pintura em 1913. Marc Ferrez foi um importante fotógrafo do país, documentou os tipos brasileiros como os vendedores

¹⁹⁴ TURAZZI, Maria Inez. Espaços da arte brasileira/Marc Ferrez. Cosac & Naify, 2002, São Paulo, p. 43.

¹⁹⁵ Grifo nosso. Entre os ambulantes estavam os jornaleiros.

¹⁹⁶ Idem, p. 45 e 46.

ambulantes; fotografou cenas de períodos do império e do início do regime republicano no Brasil.



Fig. 36: Augusto César Malta, *Jornaleiro*, c. 1914. MUSEU DA IMAGEM E DO SOM/SMU/FUNARJ.

O *Jornaleiro* (fig. 36) fotografado por Augusto Malta é apresentado também como tipo, facilmente relacionado ao garoto pintado por Maria Pardos: um menino pobre e branco. A criança de chapéu e pés descalços exibe com a mão esquerda o jornal e carrega uma bolsa. Nela está impresso o mesmo título do periódico que comercializa: *Brazilian American*. É flagrante o tipo que circulava nas ruas do Brasil em que Maria Pardos conhecia. Augusto Malta trabalhou como fotógrafo oficial do Distrito Federal (Rio de Janeiro) no período de 1900 a 1930; nomeado por Pereira Passos, sua incumbência consistia em documentar as

transformações na capital do Brasil, no início do século XX. Segundo Turazzi¹⁹⁷: “Há mais de um século o nome e as imagens do fotógrafo alagoano que escolheu o Rio de Janeiro para viver frequentam publicações oficiais, guias turísticos, revistas ilustradas e postais da cidade [...]”. Tal constatação aponta para a possibilidade de contato da artista com a produção de Malta nesse período.

O tema era propício para a pintura em tempos de imigração por que passava o Brasil, é possível imaginar esses meninos inclusos na paisagem urbana das grandes cidades. Chamava a atenção da população o modo como anunciavam as manchetes, suas manias, casos e trejeitos. Transcrevemos a seguir texto de Alberto Olavo¹⁹⁸, que descreve de modo ímpar a vida dos meninos jornalheiros em Juiz de Fora. O texto, datado de 1913, justamente no ano da primeira exposição da obra, circunscreve-se num cenário que Maria Pardos conhecia. É fundamental a leitura deste texto, a fim de compreendermos um pouco da rotina dos jornalheiros e como eram vistos pela sociedade.

Ninguém acompanha de perto a existência boemia dos vendedores de jornais...

E eles andam por aí, pelo bulício crepitante das ruas, desde as horas primeiras do dia às horas últimas da noite, gritando, clamando estridentemente aos ouvidos da gente que passa distraída.

Os vendedores de jornais pertencem à classe simpática dos garotos, classe complexa e inexplicável, que possui a renúncia dos grandes lances, a bondade alegre das risadas e a despreocupação sincera que dorme ao vento e anda à gandaia. Avivam a dormência espessa das cidades e, como as aves enchem de módulos harmonias o seio da floresta antiga, espalham copiosamente por todos os recantos das ruas a claridade da sua alegria, o fio estrídulo do seu assovio.

Há os irônicos, sentimentais, escarnecedores, sépticos e filósofos...

São enfim pobres crianças que a miséria amamentou e que vieram pelas correntes da vida à mercê dos infortúnios e das mudas dores hereditárias que são o grande espetáculo da tragédia humana. Tem a passividade inconsciente e, por que nasceram nos trapos, na adversidade do frio e da humildade, crescem pálidos, enfezados, murchos de rosto e tristes de olhos piedosos.

Vieram para a rua – a grande mãe protetora, que lhes empresta os sentimentos diversos e múltiplos da chacota, do contentamento, da ironia, da boemia dourada e chocalhante.

O garoto tem espírito. Tem verse... E com esta insolência característica que o distingue e o torna simpático, comenta os fatos e sabe a crônica da cidade.

Aqui em Juiz de Fora, a classe é exígua e minguada. São ao todo uns seis ou oito. A cidade os desconhece, mas eles aí estão, pelas bibocas, pelas ruas escuras e estreitas que espalham maus odores ao sol.

Dentre eles se destaca o Pedro Lourenço de Almeida, que tem poucos palmos de altura e é admirável. Mora no caminho da Barreira; é órfão de pai e, com os seus esforços, o seu trabalho, sustenta a velha mãe que é doente e entevada...

Conversamo-lo. Ele gosta da vida. A boemia já o dominou. Já ele pertence à influência romântica da rua, que domina como um turbilhão, como uma força magnética irresistível.

Ganha setecentos réis por dia.

¹⁹⁷ Op. Cit. p. 10.

¹⁹⁸ Alberto Olavo. Sem título. *O Pharol*, Juiz de Fora, Minas Gerais, sexta-feira, 25 de abril de 1913. Ano XLVIII, n. 96, p. 1.

Trabalha das seis da manhã às dez e meia da noite. Só vende jornais de Juiz de Fora. Os outros não vale a pena, a porcentagem é menor e há mesmo uma concorrência maior de vendedores. Pedro de Almeida tem um desdém, superior a respeito dos seus colegas.

Deprime muito ao Tico, um pardozinho de dentes que exuberam comicamente da firmeza dos lábios.

- Este diabo do Tico é meio “mulherengo”. É por isso que ele não vende.

Tico é malandro. Cumprida a sua missão, vai para o Paraibuna banhar-se e gozar a soalheira debaixo das árvores. Dorme como uma “porca”... É um custo acordá-lo de manhã “para a vida”.

Na opinião do Pedrinho ele sofre “de lombrigas”... É o precipício da roda. Nunca tem troco e vive choramingando porque não vendeu.

Uma das propriedades do Pedrinho é ganhar tostões. O freguês simpatiza-se com a sua carinha brejeira e risonha. Quando ele “volta” o tostão excedente, o freguês risonhamente dá-lho como um gesto de retribuição à sua graça natural e espontânea.

E, depois, ele provoca risos. É careteiro. A careta é irresistível, porque é a caricatura viva, colorida, animada e plástica.

É uma arte difícil, pois que requer uma disposição especial e uma modalidade de espírito que não é para todos. Nasce-se para a careta, como para criminoso, literato, jornalista ou pintor.

Só os verdadeiros e genuínos gavroches são exímios careteiros...

Pedro faz o “focinho de porco” e imita a “velha cachimbeira”.

É em vão que “os jornalistas”, seus camaradas, o procuram imitar.

Não conseguem. Sim, porque as suas façanhas de carrancas e truonices dão dinheiro. Vimos uma senhora dar-lhe dois tostões, além de lhe ter comprado o jornal, só porque ele “careteou” comicamente.

Na vida é assim. Até no infortúnio, na desgraça, é necessário saber agradecer, saber fazer piruetas e macaquices. Todos nós nos deixamos levar pelos que nos agradam.

É assim que Theophilo Gautier só exercia com abundância sua piedade, que era estética, com os mendigos que guardassem uma qualquer coisa de beleza ou de atitude sobranceira. Qualquer indício enfim que mostrasse uma superioridade da plástica ou uma predominância das faculdades espirituais. Calculava a quantia pela proporção destas virtudes.

A uma menina a quem atirara uma esmola copiosa e que destoava pela franqueza das com que a caridade usual lhe matava a fome, respondeu, vendo-a atônita e surpresa.

- Não me agradeça. São culpas dos teus belos olhos.

Nós todos somos mais ou menos assim. No nosso íntimo existem quase sempre estes mesmos sentimentos. Quando não em estado de nítida consciência intelectual, pelo menos no estado dúbio, incerto e instintivo.

É preciso saber ser pobre. É necessário saber ser desgraçado...

A atitude não é somente uma qualidade de estadistas ou de conselheiros de Estado.

Deve acompanhar o homem em todos os passos da sua vida. Ou seja ele garoto ou presidente da República.

Uns fazem caretas, outros cultivam o [ilegível] da solenidade, outros ainda os salamaleques dos criados dos séculos do medievalismo.

Pedro de Almeida pratica, pelo instinto agudo da seleção, esta grande virtude que é, em todas as carreiras, o segredo da vitória.

Por isso, ele, pequenino, frágil, raquítico, domina e sobrepuja os seus concorrentes.

Vive rindo e, como ele próprio diz, “vai furando” – Alberto Olavo.¹⁹⁹

É possível fazer relação de Pedro Almeida com o jornaleiro da pintura de Maria Pardos. Não há aqui uma busca pela identidade do retratado, deslocaríamos para uma questão

¹⁹⁹ Idem.

mais vasta do que ele representa. Não é nele que está o foco central. Seria possível ler *Jornaleiro* (fig. 22) como um retrato psicológico, mas não se trata de um retrato no sentido rigoroso do termo, pois desconhecemos a identidade do modelo. A artista não tem a preocupação em representar alguém, de trazer à tona um nome, um personagem específico como nos retratos de personalidades históricas. A intenção talvez esteja numa questão mais específica, a da representação de uma classe trabalhadora de imigrantes, a dos pequenos jornaleiros.

A que tudo indica, o jornaleiro de Maria Pardos é um estudo de ateliê. Talvez estivesse estudando retrato em perfil, necessário para qualquer formação de pintores²⁰⁰. Possivelmente travestiu o menino em jornaleiro para pintá-lo, parece que buscou este tema. Embora seja uma pintura com qualidades, não representava nenhuma novidade, havia uma tradição na representação de meninos jornaleiros. Na sua composição, Maria Pardos não utilizou alguns dos pretextos mais comuns para a representação do jornaleiro: jornais, ambiente urbano. Também não se verifica uma citação direta com uma obra literária.

Ao estudar a obra *Jornaleiro* (fig. 22), esbarramos na falta de documentação sobre a obra, crítica ácida à pintura “acadêmica” em detrimento à pintura “moderna”, a desvalorização da pintura feita por mulheres ditas “amadoras” (e, como consequência, poucos comentários dos críticos sobre a obra), entre outros. Em seu livro *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* Coli ressalta a importância e a amplitude dessa vertente de estudo da arte quando diz: “[...] estamos num processo internacional de revisão desse período, carregado de preconceitos. Para desenvolvermos os estudos que busquem dar a esse universo artístico sua plena significação, não há dúvida, é preciso partir da obra”²⁰¹ (2005, p. 21). Na busca dessa plena significação é que partimos da pintura *Jornaleiro* (fig. 22) na possibilidade de encontrar “a história da pintura e a história na pintura”²⁰².

O tema da obra *Jornaleiro* (fig. 22), de Maria Pardos, lança foco sobre duas questões, a primeira sobre o trabalho infantil/jornaleiro, e a segunda sobre a imigração. É preciso entender o cenário social deste período para compreender esta representação. O estudo se mostrou fecundo em esferas mais gerais com o levantamento das representações do tema na

²⁰⁰ Há algumas pinturas em que Maria Pardos pinta perfis, só neste trabalho podemos citar três: o *Retrato de Alfredo Lage*, *Retrato de Menina* e o *Jornaleiro*.

²⁰¹ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005.

²⁰² Parafrazeando o título do artigo de: CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A história das armas ou a história nas armas?* In: COMO EXPLORAR UM MUSEU HISTÓRICO. São Paulo: Museu Paulista: 1992. A autora analisa a necessidade de transpor o obstáculo da contemplação e garantir o *status* de objeto de reflexão histórica (no caso específico, do seu artigo: às armas). Compartilhamos neste artigo com a reflexão proposta para outro objeto: a obra *Jornaleiro*.

iconografia. A investigação sobre o tema revela sua abordagem no final do século XIX, início do XX e presente até os dias de hoje, ressaltando sua importância²⁰³.

O *Jornaleiro* (fig.22), de Maria Pardos, levanta a importância da criança para a sociedade. É uma obra que provoca reflexões no âmbito sociológico. Sua importância vai além do pleno conhecimento da história social da infância construída. É mais amplo que isso! A obra faz refletir sobre a importância da criança que está do nosso lado participante da sociedade. A pintura mostra um infante que fala contradizendo a etimologia da palavra infância²⁰⁴. Dessa forma, a obra desconstrói esta ideia de um ser alienado e constrói um sujeito ativo com poder de voz. Alguém que não fala de si mesmo, mas divulga notícias participando delas. Nessa perspectiva de análise, o grito do *Jornaleiro* (fig. 22) não foi só para sua época, ele ecoa para até os nossos dias, deixando, entre outras, as seguintes indagações: Qual será o futuro dos nossos garotos e garotas? O que a sociedade de hoje tem feito em prol das crianças?

²⁰³ Chamamos a atenção para a permanência da abordagem do tipo “jornaleiro” em manifestações artísticas até os nossos dias de maneira a evocar a importância histórica da profissão. A imagem do jornaleiro circulou entre a população por meio de objetos decorativos em variados tamanhos, técnicas, formas e cores; nos referimos as peças utilitárias como abajur de jornaleiro, em sua maioria com o gesto do grito e pequenas esculturas como bibelôs. Circularam a partir de meados do século XIX, estendendo-se até os nossos dias, ao passar de geração em geração. Em 1992, a Disney produziu o filme *Newsies*, trata-se de um drama/musical baseado em história verdadeira: o movimento de greve dos jornaleiros em Nova York em 1899. As cenas do filme são inspiradas nas fotos do sociólogo Lewis Hine. Recentemente a Disney ocupou os teatros da Broadway com um musical baseado no filme *Newsies*, que se manteve em cartaz até janeiro de 2013. A ideia surgiu das companhias de teatro amador que estavam interessadas em fazer uma releitura do filme para os palcos. Em setembro de 2011, a Disney arriscou e fez uma produção na Paper Mill Playhouse, em Nova Jersey. Em outubro de 2009, a artista performática Lulu Lolo se travestiu de jornaleiro remetendo à moda do entresséculos. Foram quatro dias distribuindo os 1.400 tabloides impressos na 14th Street, em Nova York, talvez com uma crítica voltada para a evolução da comunicação. A artista criou um *site* para a divulgação da performance em que disponibiliza as quatro edições antigas de periódicos de que se apropriou e distribuiu, fez algumas alterações voltadas para sua produção artística, mantendo os noticiários do século XIX. Disponível em: < http://www.lululolo.com/performance_newsboy.html> Acesso em: 17 jan. 2013.

²⁰⁴ “As palavras infante, infância e demais cognatos, em sua origem latina e nas línguas daí derivadas, recobrem um campo semântico estreitamente ligado à idéia de ausência de fala. Esta noção de infância como qualidade ou estado do infante, isto é, d’aquela que não fala, constrói-se a partir dos prefixos e radicais lingüísticos que compõem a palavra: in = prefixo que indica negação; fante = particípio presente do verbo latino fari, que significa falar. Dizer.” (LAJOLO, op.cit, p. 229)

4. SEM PÃO



Fig. 37: Maria Pardos. *Sem Pão*, óleo sobre tela, 80 x 102 cm, c. 1914. Museu Mariano Procópio.

4.1 Descrição da obra

Na pintura *Sem Pão* (fig. 37), podemos ver um homem idoso sentado, representado da cintura para cima. A roupa é desleixada; uma camisa de tecido azul listrado de branco, desabotoada até o meio e de mangas compridas dobradas. A mão esquerda quase fechada em cima da mesa esconde suas unhas. O cotovelo direito escorado na mesa, totalmente flexionado, permite que a mão direita chegue ao rosto, transmitindo o gesto de reflexão. Em segundo plano, ao lado esquerdo da tela, um menino com a camisa rasgada no ombro olha para o rosto do homem, toca com as duas mãos o braço direito do velho, marcando os pontos de contiguidade entre os protagonistas da cena. Percebem-se problemas de proporção na representação das mãos do menino em relação ao braço do adulto.

O velho usa barba, bigode, atributos de virilidade utilizados por homens que ocupavam posição de destaque no Brasil do século XIX. Esses elementos, além de outros, corroboravam para demonstrar respeito e também consideração à senilidade. O velho da

pintura não era um homem qualquer, a despeito da sua situação de decadência financeira, é uma figura que denota austeridade. É possível imaginá-lo vestido com roupas finas, de cartola e bengala, à moda da época; porém esta não é a imagem pintada, muito pelo contrário, reforça o desleixo e confirma a idade.

Há um total desânimo por parte do adulto. A possibilidade de visualização do encosto da cadeira demonstra o incômodo do idoso pela situação vivida. A expressão corporal nos dá pistas do sentimento que envolve a cena: ombros caídos, pouca vitalidade, olhar longínquo e a mão sobre o rosto. O título da tela conta-nos uma história: o menino pede por pão, que o velho não tem para oferecer, ou ao menos condições para adquiri-lo.

A composição direciona o olhar do espectador para o ponto central, por meio do ritmo acelerado estabelecido com as verticais traçadas para a grade, fazendo uma grande pausa na figura do velho. O olhar fixo do menino para a figura masculina ressalta o apelo do garoto e conduz ainda mais o observador a focar no personagem adulto (fig. 38).

Apesar de a casa humilde estar “longe de ser um casebre miserável, instável e escuro”²⁰⁵, os objetos ajudam a confirmar uma penúria recente e aumentam a percepção da simplicidade do ambiente em que se inserem. Observemos os objetos que compõem a cena: em cima da mesa apenas uma jarra e um tecido, e, em posição oposta, no canto direito superior, dispostos lado a lado, em cima de um armário, estão: uma garrafa, um copo de vidro e um lampião.



Fig. 38: Esquema da composição. Idem fig. 37.

²⁰⁵CHRISTO, Maraliz. 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. 185.

O tampo da mesa é representado por completo, já o armário não aparece por inteiro; no primeiro, temos um esvaziamento; e no segundo, um acúmulo. Ao comparar um móvel com o outro, o primeiro é simples, enquanto o segundo é mais requintado, forte, com uma madeira bem trabalhada. O ocre da paleta da artista foi usado tanto na jarra da mesa, quanto na luz que circunda o lampião em cima do armário, conduzindo o olhar num percurso em diagonal crescente.

4.2. Trajetória da obra

O registro mais antigo que se tem da pintura *Sem pão* (fig. 37) é sua exibição na XXI EGBA, em 1914. A lista das cinco pinturas que a artista levou para o certame, impressa no catálogo, inicia com a tela de nº 175 – *Sem Pão* (fig. 37). Nos periódicos, localizamos um comentário da sua presença na exposição: “a Sra. D. Maria Pardos, que assina um quadro – *Sem pão*, é um feito com emoção e verdade de traço”²⁰⁶.

Na mesma nota, o articulista cita 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”²⁰⁷.

Em outro documento, a Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes²⁰⁸, da ENBA, há o relatório em que consta a descrição do prêmio, medalha de bronze, conquistada pela “D. Maria Pardos, pelo nº 175 – *Sem pão*”. O mesmo prêmio recebeu os artistas Regina Veiga e Sr. Ângelo Cantu.

Dois anos depois, em 1916, a obra foi exposta na Galeria Jorge. Os periódicos deram cobertura para essa exposição, sendo possível encontrar imagens em revistas como *O Malho*, com foto da “Exposição Pardos e Veiga” (fig. 39)²⁰⁹. Atrás de um grupo de pessoas, pode-se visualizar a pintura na parede da Galeria Jorge. Ao lado direito da tela *Sem Pão* foi exposta a obra *Chiquinho do Tico-Tico*.

²⁰⁶ *O Paiz*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1914.

²⁰⁷ *Idem*.

²⁰⁸ BRASIL, MDJVI – Ata do Conselho Superior de Belas-Artes, em 27 ago. 1914.

²⁰⁹ *O Malho*. Rio de Janeiro. Ano XV, nº 737, 28 out. 1916.



Fig. 39: Fotografia da “Exposição Pardos e Veiga”, publicada no jornal *O Malho*. Destaque para a presença da pintura *Sem pão*.

Na sua publicação de 1916 Laudelino Freire²¹⁰ faz uma retrospectiva dos cem anos da arte nacional brasileira (1816-1916). Ao discorrer sobre o que chamou de quarto período (1889-1916) desse “Um Século de pintura”²¹¹, Maria Pardos é incluída entre os “novos”, citada entre os premiados nas EGBA dos anos de 1913, 1914 e 1915. O autor idealizou um anexo contendo “Retratos, quadros e autógrafos”²¹², entre as obras reproduzidas em sua publicação (1916) escolheu a pintura de gênero *Sem pão*²¹³ como parte do recorte de obras representativas da artista, além de *Esquecimento*²¹⁴ e *Conciliadora*²¹⁵.

Outro registro de exposição da obra é o de maio de 1922, quando da inauguração da Galeria de Belas-Artes do Museu Mariano Procópio. Dois jornais locais ressaltaram a presença da pintura *Sem Pão* (fig. 37). Noticiou *O Pharol*:

Notamos ainda nada menos de cento e poucos quadros, dentre os quais destacamos pelo valor artístico e pelo mérito dos artistas, seus autores, os seguintes: Conciliadora, Capataz, Primeira Separação, Dalila, com um belíssimo efeito de luar,

²¹⁰ Op. cit. FREIRE, 1916.

²¹¹ Nesta publicação o autor divide seu recorte em dois grandes blocos e os subdivide em períodos. O primeiro intitulado “Época de Formação” compreendendo o período de 1816-1860, o segundo “Época de Desenvolvimento” compreende o período de 1860 a 1916. O quarto período a que nos referimos agrupa os artistas de 1889 a 1916.

²¹² Título dado aos anexos do livro.

²¹³ Idem, p. 664.

²¹⁴ Idem, p. 662.

²¹⁵ Idem, p. 663.

Zuleica, premiado na exposição do Rio, Esquecimento, também premiado na mesma exposição, e Sem pão, todos do artista espanhol M. Pardos.²¹⁶

Na mesma data, o *Jornal do Comércio* trouxe uma nota bem similar, com mudanças sutis:

Entre os cento e tantos quadros da galeria, figuram os seguintes: Conciliadora, Capataz, Primeira Separação, Dalila, com um belíssimo efeito de luar, Zuleika, premiado na exposição do Rio, Esquecimento, também premiado na mesma exposição, e Sem Pão, todos do artista espanhol M. Pardos.²¹⁷

Confirmando o fato, o registro fotográfico (fig. 40), que pertence hoje à coleção particular de Marcelo Ferreira Lage, mostra a pintura na Galeria de Belas-Artes, inaugurada em 1922. É provável que a foto tenha sido feita pelo próprio Alfredo, e certo é se tratar da inauguração. Outras imagens da inauguração mostram a mesma disposição dos quadros e objetos do entorno. Abaixo da tela *Sem pão* (fig. 37) há uma pequena paisagem e do lado esquerdo da foto, na parte superior, está um óleo sobre tela, sob o título de *Cortesã* (1898), do italiano Giuseppe de Sanctis. Abaixo, a aquarela *Recordação* (s/d), do mestre de Maria Pardos, Rodolpho Amoedo.

²¹⁶ Museu Mariano Procópio: Inauguração da Galeria de Belas-Artes. *In: O Pharol*, Juiz de Fora, domingo, 14 de maio de 1922, ano LVII – número 5, publicação matutina, p. 1. BN.

Neste tempo, Maria Pardos já havia abandonado o pincel e se dedicado na colaboração ao Alfredo na constituição do MMP, inaugurado em 1921. É contraditório que a artista tenha sido apresentada como homem e não como mulher nos periódicos. Este texto é da inauguração da galeria, que aconteceu em 1922. Como a mulher do fundador do MMP, não deveria ter papel de destaque? É possível que tenha havido um erro ou ainda reafirmar a ideia de que o relacionamento não era tão público para a sociedade ainda neste tempo. Outra hipótese está inserida no problema do preconceito de que uma mulher não teria capacidade para a criação de tais obras.

²¹⁷ Museu Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes. *JORNAL DO COMÉRCIO*, domingo, 14 de maio de 1922. Ano XXVII, núm. 7918. Várias notas, p. 1. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.



Fig. 40: Fotografia da inauguração da Galeria de Belas-Artes do Museu Mariano Procópio, 1922, coleção particular de Marcelo Ferreira Lage.

Segundo fichas classificatórias do MMP, esta obra foi doada pela artista. Pelos documentos consultados, a obra não saiu até o presente momento do MMP, ao contrário de outras pinturas da artista, como seu *Autorretrato* (fig. 14) e o *Retrato de Alfredo Lage*, que fizeram parte da exposição extramuros intitulada *Doce França*, em 2010.

4.3 – O Tema

A fome era uma dificuldade comum às pessoas daquele tempo. Não é preciso esforço para localizar notícias na imprensa brasileira sobre problemas sociais envolvendo a fome; são inúmeras notas em periódicos que tratam do assunto, tanto estrangeiras, quanto nacionais. A exemplo, podemos citar Mariano Garcia (1913) argumentando sobre possíveis estratégias para alcançar melhorias para os operários, como greve e revolução. No texto, igualmente reflete sobre problemas como os vícios do alcoolismo e da jogatina, consequências do desemprego. Em um trecho questiona:

Mas, que vamos fazer agora, por exemplo, que centenas de braços úteis não têm trabalho, não têm alimento, não têm nada? Se tudo lhes falta, desde o trabalho necessário para cumprirem a missão humana que todos temos, até o pão, para nossa manutenção!²¹⁸

A obra *Sem Pão* (fig. 37), de Maria Pardos, é capaz de despertar, inicialmente, empatia pelo velho e pela criança, juntos, enfrentando a fome. Concomitantemente, provoca no observador um incômodo. A tela não oferece saída para além da empatia causada. Falta-nos elementos explicativos para a fome, para a ausência de um adulto provedor. Trata-se de uma denúncia social?

Juntamente com Alfredo Lage e sua irmã, Pilar Pardos, no final de 1913, Maria Pardos viaja para Buenos Aires²¹⁹. A pintura *Sem pão e sem trabalho* (fig. 42), de Ernesto Cárcova, neste tempo, já fazia parte da coleção do Museu Nacional de Belas-Artes argentino. É possível perceber semelhanças e diferenças entre as obras. A composição de Cárcova tem clara temática pautada em conflitos sociais; há de se considerar que o artista era membro do *Centro Obrero Socialista*, evidenciando seu engajamento nas questões sociais.²²⁰

A aproximação de Cárcova e Maria Pardos propicia-nos indagar acerca da intenção ou dos objetivos da artista na concepção da tela. É possível sua inclusão na tendência naturalista, inspirada em Zola, do final do século XIX? Apropriou-se da temática de *Sem pão e sem trabalho* (fig. 42), obra premiada, como garantia de sucesso na concorrência aos prêmios da EGBA? Seria uma denúncia social ou uma estratégia de sensibilização do público e do júri?

Em linhas gerais, podemos perceber que Maria Pardos, em sua vida privada, não demonstra engajamento em lutas sociais. O máximo que ela faz é caridade, ajudando os pobres da irmã Paula²²¹ e outras instituições sociais, ação comum na alta sociedade da época. A obra *Sem Pão* (fig. 37) não levanta nenhuma bandeira. É uma pintura extremamente inquietante por não apresentar apelos políticos, religiosos, enfim, por não apontar saída. É possível que seja uma nova interpretação da obra de Cárcova, uma tentativa de se retomar a temática, compondo um cenário mais sereno, com menor carga emocional.

²¹⁸ Mariano Garcia. Coluna Operária: A crise de trabalho e a miséria. *O Paiz*, quarta-feira, 5 de novembro de 1913, p. 7.

²¹⁹ *O Paiz*. Rio de Janeiro, segunda-feira, 15 de dezembro de 1913. Ano XXIX, nº 10661 p. 5.

“Vida Social de Buenos Aires e escalas, pelo paquete alemão Cap. Finisterre, chegaram os seguintes passageiros: Alfredo Lage, Maria e Pilar Pardos, Lydia Rado, Dr. Manoel da Cunha e senhora, Emílio Escalada, Carlos e Raul Ayangarray, C. Brannobiog, M. A. Clark, Clarindo V. Da Costa, Maria F. Correia e Domingos Ferreira”.

²²⁰ COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos: Arte y sociedad de Buenos Aires a fines del siglo XIX.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 287-325.

Este texto de Laura Costa traz a fortuna crítica da obra, assim como sua concepção e veiculação na imprensa.

²²¹ Nota sobre doações de Maria Pardos Cf. p. 47.

A tela aproxima-se pelo tema da pintura naturalista, ao mesmo tempo que dela distancia-se, já que os naturalistas parecem engajados em questões mais profundas. É possível levantar como foi a recepção da tendência naturalista no Brasil? Ao resenhar o livro *O corpo da liberdade* no capítulo “Naturalismo”, Coli (2010, p. 285-294) abre uma discussão sobre a pintura naturalista do final do século XIX e início do século XX. Ressalta que os artistas estavam interessados em produzir pinturas a partir da relação de seu olhar com o mundo. O naturalismo apresenta temática muito variada, sendo difícil estudá-lo. Coli tenta listar os temas, porém admite ser ainda uma enumeração imperfeita. Por ser o conjunto das obras riquíssimo, de grande originalidade temática, Coli afirma:

Os temas dos quadros recobrem os múltiplos aspectos do trabalho na sociedade industrial. [...] Os personagens – elemento capital da representação – surgem, entretanto, definidos por traços gerais: idade, sexo, compleição física, classe social a que pertencem. Pouca vontade de caracterização psicológica: as crianças, os velhos que vemos são, antes de tudo, tipos sociais determinados pelas funções que exercem.²²²

Entretanto, ainda existem poucos estudos em relação à pintura de gênero no Brasil, sendo impossível, no momento, uma avaliação de recepção da pintura naturalista no país. Jorge Coli (2010, p.294) chega a citar o estudo de Gilda de Mello e Souza²²³ sobre os pintores Artur Timóteo da Costa e Almeida Júnior, possíveis de serem inseridos na corrente de sensibilidade naturalista. Precisaríamos de interlocutores para apoiarmos a hipótese de que Maria Pardos e seus contemporâneos estivessem inseridos no naturalismo de que fala Coli²²⁴.

Cardoso²²⁵ levanta a hipótese de que se tenha repetido no Brasil o que aconteceu na Europa com a classe média: o desenvolvimento do gosto por quadros menores de paisagem, natureza-morta e costumes em detrimento às grandes telas históricas, religiosas ou mitológicas. Houve um aumento de cenas de interior doméstico em fins do séc. XIX e início do séc. XX. Cardoso²²⁶ escreve sobre a efervescência dessas cenas: a “arte brasileira começava a se voltar para dentro: não somente para o interior do país (os caipiras de Almeida Júnior), conforme sempre se destacou nossa historiografia, mas para o interior das casas e das

²²² COLI, Jorge, 2010, p. 289.

²²³ SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura**. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2ª ed., 2009, p. 271-304. *In* Pintura brasileira contemporânea: os precursores, Discurso, n. 5, 1974. *Exercícios de Leitura*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2008, 2. ed., p. 273-303.

²²⁴ *In* Pintura Naturalista, *O Corpo da Liberdade*, p. 285-294.

²²⁵ CARDOSO, Rafael. *Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890*. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

²²⁶ Idem.

almas também”²²⁷. Para tomar emprestado um termo usado por Cardoso, os artistas se dedicaram à temática das “agruras da condição humana”.

Interessante é o resultado da tentativa de mensurar a quantidade de pinturas brasileiras de cenas de costume, com temática relativa à vida simples, de gente humilde, que foi levada para as EGBA, do período em que Maria Pardos produziu. Listamos, porém, quatro dificuldades encontradas ao fazer esse levantamento: 1ª – os catálogos do período não foram ilustrados; 2ª – em consequência do primeiro problema que enfrentamos, a dedução apenas pelos títulos pode nos trair, nem sempre são descritivos, como exemplo, a pintura *Uma nuvem*, de José Marques Campão (medalha de bronze em 1916). A princípio, o título *Uma nuvem* direciona para uma paisagem, mas, ao contrário, é uma cena de costume em que o artista representa uma mulher em atitude reflexiva, com uma correspondência na mesa e envelope na mão, passando por alguma adversidade; 3ª – estas obras de pequenas dimensões talvez tenham sido adquiridas por colecionadores ou estão com os familiares dos artistas e hoje não fazem parte de acervos públicos. A 4ª tem a ver com os documentos do CSBA, que, em sua maioria, não destacam a obra digna de prêmio. No recorte pesquisado (1913-1918), somente no ano de 1916 faz divulgação da obra premiada.

Mediante essas dificuldades, o levantamento seguiu o seguinte critério: primeiro localizamos as listas de obras dos catálogos das EGBA no período de 1913 a 1918; em seguida, localizamos os prêmios adquiridos, os artistas premiados, as obras expostas por cada artista e, por último, com mais dificuldade e menor sucesso, tentamos localizar as imagens das obras. Confrontamos com as atas do CSBA, em que apresentam o relatório do julgamento do júri de pintura. Decidimos por elencar as possíveis obras de cenas de costumes: ora pela dedução da narrativa por meio do título, ora baseadas pelo título, comprovando com a imagem localizada²²⁸. Em geral, o que se pode perceber é que não havia predomínio de premiação dos tipos de gênero da pintura naquele período. É possível perceber artistas premiados com pinturas: históricas, de paisagens, de natureza-morta, de nus, de retratos, de autorretratos e cenas de costume.

Podemos dizer que a última “categoria”, representações com cenas de costumes, retratando pessoas simples, constituiu a escolha da própria artista, Maria Pardos, principalmente nas obras elencadas que enviou para os salões. Das 24 obras expostas nas EGBA, 11 foram cenas de costume; a tabela abaixo evidencia o que acabamos de escrever:

²²⁷ Idem.

²²⁸ O resultado do levantamento é apresentado no Anexo C.

Tipos de Gênero de Pintura levados para as EGBA por Maria Pardos	
Tipo de Gênero	Títulos
Cena de Costume	<i>Pequena Estudiosa</i>
	<i>Sem Pão</i>
	<i>Jardineiro</i>
	<i>Aniversário</i>
	<i>Chiquinho do Tico-Tico</i>
	<i>Conciliadora</i>
	<i>Serenidade</i>
	<i>Pensativa</i>
	<i>Convalescente</i>
	<i>A poesia predileta</i>
	<i>Primeira Separação</i>
Retrato	<i>Garoto</i>
	<i>Capataz</i>
	<i>Espanhola</i>
	<i>Luizinha</i>
	<i>Salóia</i>
Nu	<i>Estudo de nu</i>
	<i>Zuleika</i>
	<i>Esquecimento</i>
Cena Bíblica – (subdivisão da pintura histórica)	<i>Dalila</i> (também um nu)
Natureza-morta	<i>Flores</i>
Autorretrato	<i>Maria Pardos</i>
Paisagem	<i>Jardim abandonado</i>
Indefinida	<i>Estudo</i>

Tabela 5: Tipos de Gênero de Pintura expostos nas EGBA por Maria Pardos. (Elaborada pela autora)

Se observarmos atentamente a produção da artista como um todo, vamos perceber um diálogo muito próximo com as pinturas dos portugueses nesse período. Tem se buscado

entender essas relações por meio de estudos recentes, sobretudo das mudanças que ocorreram com a “Reforma de 1890” na Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro: renomeada como ENBA. Houve mudanças significativas em sua orientação pedagógica e no quadro de professores. Entre as diversas frentes de iniciativas implementaram um projeto de ampliar a coleção de obras de arte da instituição e nesse contexto houve a aquisição de pinturas lusitanas, gradativamente foram adquirindo obras de importantes artistas portugueses²²⁹, como Antônio Carvalho da Silva Porto, Columbano Bordallo Pinheiro, José Júlio de Souza Pinto ou José Vital Branco Malhoa.

Ao compreendermos a importância desse fenômeno, entenderemos o contexto de formação do gosto do período. Se a instituição oficial estava disposta a buscar para seu acervo obras portuguesas contemporâneas, estavam atentos as especificidades das temáticas abordadas e técnicas usadas. Apesar deste não ser o ambiente de formação de Maria Pardos é necessário reforçar que seu mestre Rodolpho Amoedo estava diretamente ligado ao meio como professor da ENBA. A hipótese é que esta iniciativa tenha influenciado a produção dos artistas deste período com representações de gente comum em atividades do cotidiano.

O ambiente retratado por Maria Pardos em *Sem Pão* (fig. 37), como ressalta Christo (2011)²³⁰, é de população urbana, modesta, mas não miserável. Nesse aspecto, a sensibilidade de Maria Pardos encontra-se com a de outra artista, Abigail de Andrade (1864 – c. 1890)²³¹, que igualmente retratou a periferia do Rio de Janeiro, “mostrando sobrados e casas típicas do bairro de Gamboa”²³². A curta trajetória de Abigail como artista deve-se à sua morte precoce com, aproximadamente, 26 anos. Em 1885, Altino de Araújo defende a temática moderna representada pela pintora em um longo artigo sobre os artistas nacionais, salientando a tendência do século, a fugir dos “desvarios românticos”. Como testemunha daquele tempo, Altivo (1885) escreveu:

²²⁹ Arthur Valle apresenta em seu artigo o processo de constituição do acervo de pintura portuguesa da ENBA, discute o que a iniciativa relaciona com as novas orientações pedagógicas praticadas na Escola, após a “Reforma de 1890”.

VALLE, Arthur. Acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico “pós Reforma de 1890”. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.19, p. 117-139, jan/jun 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/1cDOh7>>. Acesso em: 14 abril de 2014.

²³⁰ CHRISTO, Maraliz, 2011, p. 185.

²³¹ Cf. Trajetória de Abigail de Andrade. SIMIONI, 2010, p. 198-230.

²³² Pintores do Rio. *Jornal do Brasil*, quarta-feira, 20 de novembro de 1891, Pela Cidade, p. 2.

“Abigail de Andrade

Nascida no Rio de Janeiro, em 1864, fez a primeira mostra de seus trabalhos aos 18 anos, em março de 1882. Em destaque a tela *A hora do pão*, uma cena do cotidiano carioca, mostrando sobrados e casas típicas do bairro de Gamboa. Abigail pintou poucos quadros e teve influência artística de Ângelo Agostini.”

A nota traz a reprodução da obra.

Nesta última parte é que vai a sua alma animar os seus quadros. Eu me explico. Todos os trabalhos da insigne amadora são estudos do *natural*: ela não se julga mais no tempo das fantasias febricitantes, prende-se ao concreto, à realidade da vida.

É por esta face uma artista de seu tempo, entrou obediente na direção fecunda do século que entendeu dever fugir dos desvarios românticos.

Seus quadros, porém, não são fotografias, nem cópias mortas de uma natureza inerte. Espalha, ao contrário, por todos eles não sei que placidez cuidada e consciente, doce quietação descuidosa e feliz, – que se acreditaria terem sido pintados com plumas de arminho. *Um canto do meu atelier* é disto um exemplo: – é uma pequena sala, tendo pendentes das paredes os principais quadros da talentosa pintora. São todos reproduzidos na tela geral, além da autora e de uma parenta de alta estima. **É como uma cena de família, simples, amena, delicada, respirando a paz, a brandura dos lares abençoados.** [...]

Nada de tumultos, de violências, de grandes rasgos de verdade e também de falsidade; tudo obediente ao ritmo de uma vida idealista e sonhadora no fundo, mas perfeitamente calma.²³³

Ressaltamos em negrito a frase que descreve a temática da artista: “É como uma cena de família, simples, amena, delicada, respirando a paz, a brandura dos lares abençoados”. É nesse aspecto que corrobora com a temática que observamos em Maria Pardos ao representar pessoas modestas, do urbano. O quadro *A hora do pão* (fig. 42), de Abigail de Andrade, narra literalmente “a hora do pão”: os padeiros saindo com grandes cestos pela rua, gritando, e a movimentação de crianças para comprar o pão corroborando com a temática dos portugueses.

Há nove crianças envolvidas na cena: duas de colo, uma sentada e outra subindo as escadas, outra jogando dinheiro do segundo andar para o menino pegar na rua e efetuar a compra, outras duas observando, e uma última menina comprando, enquanto segura uma das crianças de colo. Enfim, nota-se certa euforia deste momento na pintura de Abigail de Andrade.

²³³ Idem.



Fig. 41: Abigail de Andrade. *A hora do Pão*, óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1888. Col. de Sérgio e Hecilda Fadel. Rio de Janeiro.

Podemos imaginar que o homem e o menino apresentados por Maria Pardos estivessem dentro do sobrado de *A hora do Pão* (fig. 41), ouvindo os gritos do padeiro e imobilizados pela falta de recursos. Abigail de Andrade enfoca o espaço urbano de gente humilde, mas “registrando as personagens em atividade, como que flagradas pelo olhar fotográfico. Olhar que não lhe escapava na medida em que Insley Pacheco fora um de seus mestres e que muitas de suas obras foram pintadas a partir de fotos.”²³⁴

²³⁴ SIMIONI, op. cit, 2008, p. 218-219.

4.4. Iconografia do Tema

Estudos comparativos de imagens nos induzem a compreender por contrastes ou semelhanças. Cotejaremos a obra *Sem Pão* (fig. 37) nesta perspectiva: ora confrontando para evidenciar o distanciamento temático; ora percebendo as relações, que confirmam a solidificação da abordagem do assunto na iconografia. É a tentativa de entender as estratégias de composição da tela, suas leituras e modificações de representação dentro do seu substrato cultural, observando as tendências da pintura contemporânea à Maria Pardos e as tradições temáticas. Segundo Coli:

O processo singular, próprio ao artista, se reitera no conjunto coletivo das produções artísticas. Um dos grandes prazeres dos historiadores das artes é descobrir as imagens renascendo dentro de outras imagens, tomando novos sentidos, ressuscitando o mesmo para se transformarem em outro. (COLI, 2010)²³⁵

A primeira obra elencada, a de maior diálogo com *Sem Pão* (fig. 37), é a pintura citada anteriormente, *Sem pão e sem trabalho* (fig. 42), de Ernesto Cárcova (1894). O artista começou a obra em Roma, em viagem de estudos, e terminou em Buenos Aires, com pequenas modificações na ideia original, que podem ser vistas em esboços²³⁶. A pintura obteve grande prêmio na Exposição Universal em Saint Louis, nos Estados Unidos, onde representou o país em 1904.

O pintor argentino apresenta uma mulher pálida que, mesmo tensa, amamenta seu bebê, à esquerda da composição. Há uma mesa, debaixo da janela, no centro do quadro, que é socada por um homem com o punho fechado, revoltado. O móvel serve como base de apoio para levantar da cadeira e espreitar a movimentação de policiais a cavalo e operários da fábrica vizinha. A pintura, também conhecida como *A greve*, enfoca, por meio da pose do marido, o sentimento de inconformismo pelo conflito social do lado de fora, a greve e a repressão policial, à luz intensa do dia, que acaba por afetar seu mundo privado, contrastando com um interior escuro e sombrio.

O engajamento político em Ernesto Cárcova, ressaltado por Costa (2001), não é o mesmo na obra de Maria Pardos. Sabe-se que a artista esteve em Buenos Aires em dezembro de 1913, juntamente com Alfredo Lage e Pilar Pardos, e contamos com a possibilidade de

²³⁵ COLI, op. cit., p. 269.

²³⁶ Seu esboço encontra-se reproduzido em: COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 287-325.

terem visto a obra ao visitarem o MNBA de Buenos Aires²³⁷. O interesse em abordar o tema de dificuldade familiar pode ser explicado talvez por ter percebido o sucesso da pintura de Cárcova, aumentando as possibilidades de ser premiada com a mesma temática.



Fig. 42: Ernesto Cárcova. *Sem pão e sem trabalho*, 125,5 x 216 cm, 1893. Museu Nacional de Belas-Artes, Buenos Aires, Argentina.

Maria Pardos não tem como alvo copiar a obra, mas percebemos eco em seu resultado final. A pintora, em sua composição, repete elementos como: a janela; a mesa; o encosto da cadeira aparente; a presença de dependentes; a figura masculina; a mão fechada. Sai de cena a figura feminina e a força do jovem operário. A criança é mantida, porém maior, independente dos cuidados maternos, e o adulto inconformado é substituído por um velho resignado, que aceitou sua condição e desistiu de lutar. Também é possível perceber a falta de apelo simbólico: não há ferramenta na mesa como em Cárcova. Maria Pardos tira o teor político da obra, representa somente uma paisagem neutra na janela. É uma composição sem intenções políticas, a exemplo da obra do argentino, e o resultado visual é mais sereno, sem contrastes,

²³⁷ Ao que parece, essa não foi a única viagem da artista para se nutrir culturalmente. Em 1901, esteve também na Europa, talvez nessa busca, ou ainda com o objetivo de visitar familiares, fato é que Pilar e Maria Pardos deram entrada no Rio de Janeiro aos 31 dias de setembro no Pacote francês “Les Alpes” de Marselha e escalas. Não podemos precisar se saiu de Marselha, porém podemos intuir que as viagens mantinha informada das tendências artísticas internacionais. Segue a fonte transcrita dessa viagem à Europa em 1901, precedida da referência: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, domingo, 01 de setembro de 1901, Entradas no dia 31, Ano XXVIII, n. 244, p. 5. “Entradas no dia 31. Marselha e escalas – 21 ds. (16 ds. de Dackar), paq. Francez “Lez Alpes”, comm. Bonnot, passageiros: João Ribeiro, os franceses Martha Poney, Helene Gourat, Alexandre Fenillet e sua família, os hespanhóis Manuel Pinto, Pilar Pardos, Maria Pardos, 142 de 3ª Classe e 1432 em trânsito.”

diferencia-se no uso das cores pálidas e sem a oposição forte da aplicação exímia de luz e sombra de Cárcova.

Ressalta Costa²³⁸ que a imprensa aclamou o quadro do pintor argentino como “grande obra de arte” tanto pela temática quanto pelo uso da cor. A obra corresponde ao cânone do naturalismo estrangeiro do fim do século XIX. Existem vários exemplos de quadros com cenas de pobreza urbana envolvendo desempregados e oprimidos que se apresentavam a cada ano nos salões europeus neste período. A saber: *Gente Pobre* (*Pauvres Gens*) (fig. 43), de André Collin (1896), *Impressionante* (*On strike*) de Hubert Von Herkomer (1891), e *Infortúnio* (fig. 57) (*Et Nodskud*), de Gustav-Oskar Björk (1883). A autora (COSTA, 2001) compreende o diálogo da obra de Cárcova com a corrente naturalista europeia, porém levanta sua especificidade política, defendendo que a obra não se limitou a seguir a “moda” internacional.

Entendemos que Cárcova não inventou a abordagem política na pintura de gênero. A exemplo, observemos as pinturas citadas acima. Em *Gente Pobre* (fig. 55), Collin mostra um casal refletindo sobre a situação da pobreza, também sentados à mesa. O ambiente não se parece com o doméstico, talvez seja o canto de uma fábrica de tecido, porém evidencia a pobreza de gente simples do espaço urbano.



Fig. 43: André Collin. *Pauvres Gens*, sem informações de dimensão, 1896. Museu Nacional de Tournai.

²³⁸ COSTA, op. cit, p. 303.

A *greve* (fig 44), de Hubert von Herkomer (1891), é outro exemplo de abordagem do tema. O pintor evidencia pessoas humildes e crianças como em Cárcova e Pardos, porém à soleira da porta. O problema enfrentado por esta família está declarado no título da pintura, de cunho político, reforçando o contraste com a obra de Maria Pardos.

O olhar da criança maior, que já entende o que está acontecendo, é de sofrimento e angústia esperando uma solução dos provedores, assim como em Pardos. A outra criança, o bebê, é indiferente e faz lembrar a expressão tranquila do bebê pintado por Gustaf-Oscar Björk.



Fig. 44: Hubert Von Herkomer. *En huelga* (A Greve), óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1891.

O *Infortúnio* (fig. 45), de Gustaf-Oscar Björk, é uma pintura que mostra um esvaziamento de pistas, como a obra de Maria Pardos, deixa o mesmo incômodo. Com total domínio técnico, o pintor explicita que ocorreu um sério problema, mas, como espectadores, não temos ideia do que causou a desgraça. A resposta está do lado de fora da janela, pra onde a mulher e o filho maior olham assustados, mas não é dado ao observador conhecer. O problema não é a fome, pois há na mesa comida e, ao que parece, a refeição foi interrompida pela adversidade.



Fig. 45: Gustaf-Oscar Björck. *Et nødskud (Infortúnio)*, óleo sobre tela, 186 x 127 cm, 1883.

A ausência do chefe da família foi uma escolha do artista. Em seu esboço (fig. 46), um óleo sobre madeira, a figura masculina aparece numa postura de quem está disposto a sair de casa para ver mais de perto o infortúnio. Os outros personagens são mantidos na cena do estudo prévio, a atenção é toda direcionada para o que acontece fora da casa. O incômodo que essa obra gera no espectador dialoga com o que Maria Pardos faz em *Sem Pão* (fig. 37).



Fig. 46: Gustaf-Oscar Björck. Estudo para *Et nødskud*, óleo sobre madeira, 44 x 51 cm, 1883. Coleção particular.

No Brasil, outra obra admite igual temática corriqueira que dialoga com Pardos, de autoria de Pedro Weingärtner: *Má Colheita* (fig. 59), de 1884. A pintura mostra o desamparo de uma menina, que olha fixamente para um velho desesperado, como em *Sem pão* (fig. 37), de Maria Pardos. Seu olhar, em muito, lembra o do menino para o velho da obra em questão. O título da pintura de Weingärtner revela o motivo do problema: a safra não foi a esperada. Para esta obra há uma chave de leitura: o título confirma a temática; se Maria Pardos estivesse com alguma intenção, poderia fazer o mesmo, mas não o fez.

Em *Má Colheita* (fig. 47), há algum alimento sobre a mesa, mas o dinheiro arrecadado pela música não vai suprir todas as necessidades da família. O homem demonstra desespero ao ser representado com as mãos na cabeça e de costas para o observador. O velho de *Sem Pão* (fig. 37) demonstra desânimo.

O ambiente também não denota miserabilidade, apesar das roupas simples dos personagens – há na parede uma pintura, no chão um tapete, alguns instrumentos musicais e garrações de bebida. Os instrumentos musicais contribuem para reafirmar a condição cultural: o violão era um instrumento comum e atual para aquele tempo, mas o alaúde, precursor do violão, carrega uma tradição, comprovando erudição musical. Já o ambiente pintado por Maria Pardos explicita a decadência recente.

É uma composição interessante, há eco na posição dos protagonistas: homem/violão/garração na vertical; menina/alaúde/garração inclinados para a esquerda em direção ao primeiro. Os instrumentos encostam no corpo do ancião e da jovem, o que permite percebermos o eco de forma direta; e indiretamente os dois garrações repetem o arranjo vertical/inclinado ao fundo. As cores utilizadas por Weingärtner aproximam-se mais da paleta de *Sem Pão* (fig. 37) que a obra de Cárcova.



Fig. 47: Pedro Weingärtner. *Má Colheita*, óleo sobre tela, 24 x 40 cm, 1889. Coleção de Hecilda e Sérgio Fadel.

Em outra pintura de Weingärtner, *Velhice e Juventude*²³⁹ (fig. 48), podemos localizar nos protagonistas os extremos da vida, o velho e a criança, também ressaltados em *Má Colheita* (fig. 47). A tela mostra uma menina, em perfil, vestida com simplicidade, segurando

²³⁹ TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Pedro Weingärtner (1853-1929): Um artista entre o Velho e o Novo Mundo** – São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

Tarasantchi analisa esta obra sob a ótica do tríptico “As três fases da vida” (1919), que vai integrar três anos depois em dimensões menores com pequena mudança nos itens da vitrine; nele, o artista representa a primeira fase da vida. No texto analisa este e outro tríptico do artista “A fazedora de anjos”. Nesse contexto, o que conclui sobre os personagens femininos é “que se deixa seduzir pela riqueza ou pelo amor, entregando-se a comportamentos morais inadequados que lhe causarão sofrimento” (TARASANTCHI, 2009).

um pequeno prato na mão, admirando uma bela vitrine de joias. Bem perto da jovem há um velho barbado, humilde, aparentando ser cego. Talvez estivessem pedindo esmola para o sustento.

Ao que parece, ambos dependem das esmolas, e, ao observar a vitrine, talvez a ideia que se passa na cabeça da menina seja a solução dos problemas com a miséria que o valor de uma cara joia poderia oferecer.



Fig. 48: Pedro Weingärtner. *Velhice e Juventude* (tríptico), óleo sobre tela, 100 cm x 75 cm, 1916. Coleção particular.

Os personagens de *Velhice e Juventude* (fig. 48), de Weingärtner, estão em cenário urbano; enquanto a dificuldade pintada por outra obra do artista, em *Má Colheita* (fig. 47), é mostrada em espaço íntimo. Talvez a *Má colheita* (fig. 47) tenha levado o velho e a jovem de *Velhice e Juventude* (fig. 48) para as ruas a mendigar.

Há tradição na representação da miséria. Podemos citar, como exemplo, as pinturas: *Lo Sguazzetto* (fig. 49)- “A sopa dos pobres em Veneza” (1884-1885), de Reinaldo Giudici, e *Sans asile* (fig. 50) (1883) - “Sem casa”, de Fernand Pelez.

A primeira mostra mulheres, crianças e velhos, todos em situação de miséria, desfrutando da sopa dos pobres em Veneza. Uma pintura, segundo Costa (2001, p. 291-292),

de resultado bastante ambíguo. Não podia dizer que sua temática tivesse relação direta com a imigração italiana na capital argentina, Buenos Aires, apesar de ser um assunto muito atual para aquele tempo, já que a presença italiana havia introduzido o gosto em tratar de temas sociais também na pintura. O que trouxe importância para a obra, provavelmente, seria sua aceitação no Salão de Paris em 1885 e por fazer parte da rigorosa seleção do governo italiano entre 70 quadros que enviou para a Exposição Universal de Berlim em 1886.



Fig. 49: Reinaldo Giudici. *Lo Sguazzetto (La sopa de los pobres en Venecia)*, sem informações de dimensão, 1884-1885, Museu Nacional de Belas-Artes de Buenos Aires.

Na segunda, pintura de Fernand Pelez, vê-se uma mãe ao relento com cinco filhos em total penúria. Três deles dormem enrolados em trapos, outro está sentado, como a mãe, olhando para o espectador, com sofrido semblante, o bebê mama tranquilo, ao que parece é o único com sustento garantido. É uma cena dramática em que observamos alguns utensílios ao chão, a família não tem onde morar. A parede da rua exhibe cartazes de propaganda da *GRANDE FÊTE* (Grande Festa), evidenciando os contrastes sociais. A mãe parece guardar os últimos pertences da família, sentada talvez sobre uma trouxa de roupas. O espectador se sente incomodado com o olhar da mãe e da criança, tamanha é a pobreza da família.



Fig. 50: Fernand Pelez. *Sans Asile*, óleo sobre tela, 136 x 236, 1883, Col. Petit Palais.

É comum entre as representações da miséria as mães amamentando ou segurando seus bebês como *Pietás*, como em *Sans Asile* (fig. 50); é o que outrora percebemos em *Sem pão e sem trabalho* (fig. 42), de Cárcova. Na maioria dos casos, mulheres e crianças estão na rua, jogados à própria sorte. Novamente não é o que Maria Pardos faz na pintura *Sem Pão* (fig. 37); a artista escolhe a intimidade da família, o interior da casa, assim como Cárcova.

Bouguereau, em a *Indigent Family* - “Família indigente” (1865) (fig. 51), apresenta uma dessas mães, e o apelo da caridade é forte e explícito. Está em frente à porta da igreja de Madeleine, Paris esperando a benevolência dos fiéis; há um cartaz no canto superior direito da tela que convoca o observador. Chama a responsabilidade pelas vidas por meio da caridade.²⁴⁰

²⁴⁰ WISSMAN, Fronia E. **Bouguereau**. Pomegranate Artbooks, Califórnia, 1996, p. 36 e 39.



Fig. 51: William-Adolphe Bouguereau. *Charity or The Indigent Family*²⁴¹, óleo sobre tela, 121,9 x 152,4 cm, 1865. Birmingham City Museum and Art Gallery.

A cena da mãe, quase uma *Pietà*, se repete em uma prova de fim de curso (1905) executada pelo escultor português Alves de Souza (fig. 52), em que é dado como desafio representar: “Uma mulher do povo conduzindo duas crianças, cai debilitada pela fome em um banco de praça pública. Rodeiam-na populares procurando reconfortá-la”.²⁴²

²⁴¹ Caridade ou A família indigente.

²⁴² GOMES, J. Costa. *Alves de Souza – Talento artístico em alma simples*. Gaia: Separata do Boletim Cultural Amigos de Gaia, 1982. Imagem disponível em: <<http://goo.gl/c09v9>>. Acesso em: 10 maio 2013.



Fig. 52: Alves de Souza. *Prova final de curso*, relevo, sem informações de dimensão, 1905.

Outro exemplo do desamparo a velhos e crianças é possível ser visto na escultura *Sem casa e Sem pão* (fig. 53), escultura de Moreira Rato, que representa a mulher no espaço urbano com a responsabilidade sob duas crianças a sua volta. Há também a seus pés alguns objetos, como uma trouxa e um guarda-chuva. É o mesmo espaço trabalhado em *Velhice e juventude* (fig. 48), de Weingärtner: o espaço urbano, um banco de praça, opondo ao que Maria Pardos representa em *Sem Pão* (fig. 37), sem exposições: a intimidade do lar.



Fig. 53: Moreira Rato. *Sem casa e sem pão*, escultura em mármore, sem informações de dimensão, 1919. Museu José Malhoa.

Já Zeferino da Costa em tudo se distancia de Maria Pardos. Apesar de apresentar problemas sociais como uma família carente, privilegia a representação da *Caridade* (fig. 54). Na obra, vemos uma família pobre, sem o adulto provedor, em que mulheres e crianças sofrem à míngua. Uma velha, que parece enfrentar problemas de saúde, recostada na cama, e a outra jovem, sentada, com duas crianças. A maior está em pé e abraça a mãe, enquanto a mesma dá o peito para alimentar o bebê. Os três olham para uma terceira mulher muito bem vestida, com um menino, que visita a família em dificuldade.



Fig. 54: João Zeferino da Costa. *Caridade*, óleo sobre tela, 86,5 x 11 cm, 1872, Museu Nacional de Belas-Artes.

O uso de composição triangular no quadro coloca as famílias em posições opostas, favorece a compreensão do antagonismo da condição social de cada componente. Há ainda, em segundo plano, uma representação masculina que abre a porta trazendo em sua mão uma maleta, provavelmente um médico, que vem junto da abastada família. O crucifixo na parede do fundo, acima da velha senhora, deixa claro o apelo religioso em que Zeferino da Costa apoia sua narrativa.

Em *Sem Pão* (fig. 37) não há símbolo religioso, não há solução do problema na beneficência como em Zeferino da Costa. O pintor de *Caridade* (fig. 54) segue a tradição neste tipo de representação da pintura de gênero; esse tema era predileto até mesmo em fins do século XVIII. Há forte carga moral com objetivo didático de ensinar a caridade. Como

exemplo, podemos citar a imagem célebre deste tema moral: *La Dame de Charité* - “A dama de Caridade” (1775) (fig. 55), de Jean-Baptiste Greuze (1725-1805).



Fig. 55: Jean-Baptiste Greuze. *La dame de charité*, óleo sobre tela, 112 x 146 cm, Museu de Belas-Artes de Lyon.

Greuze influenciou jovens pintores de gênero com esta temática de lições de humanidade. Podemos citar como exemplo a obra *L'aumône* - “A esmola” (fig. 56), de 1777, de Pierre-Alexandre Wille (1748-1827), que demonstra essa forte referência. É possível perceber evidências dessa influência também em Philibert-Louis Debucourt (1755-1832), Martin Drolling (1752-1817) e Henri-Nicolas Van Corp (1756-1819)²⁴³.

²⁴³ BLUMENFELD, Carole. et al. *Petits théâtre de l'intime: la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*. Toulouse: Musée des Augustins, 2011-12, p. 62-64.



Fig. 56: Pierre-Alexandre Wille. *L'aumône*, óleo sobre tela, sem informações de dimensão, 1777.

Há uma pequena tela de Debucourt: “O Rei distribuindo esmolas aos habitantes de Versailles durante o inverno de 1784” (*Le Roi distribuant des aumones aux habitants de Versailles pendant l'hiver, 1784*), pintada em 1785, em que mostra o gesto de humanidade de Louis XVI como modelo de comportamento.

Retomando o contexto artístico vernáculo de Maria Pardos, é importante considerar o ano de 1906, percebendo-a como aluna de Rodolpho Amoedo. Naquele ano vários artistas

européus participaram das EGBA²⁴⁴ além de uma grande exposição dos quadros do português José Vital Branco Malhoa, amplamente divulgada pela imprensa carioca²⁴⁵. Lembramos da iniciativa da ENBA na aquisição de quadros dos lusitanos, e entre eles Malhoa. É muito provável que Maria Pardos tenha visitado esta exposição. A hipótese é que também tenha se nutrido dessas imagens para compor sua obra para além da que analisamos nesse capítulo. Sampaio (1916, p.6) faz uma breve descrição da produção pictórica do artista português, uma década após, que bem traduz as impressões que a obra deixara no Brasil:

A sua paleta tem todos os segredos do maravilhoso da cor, todas as gamas, todos os requintes.

O tom dos veludos e tom das carnes. O tom da paisagem e o tom das almas. E o seu irrequieto temperamento de sonhador ativo, ao mesmo tempo que nos dá delicadeza de luz, como na sala de música o Sr. Lambertini, dá-nos na ‘Cabeça de estudo’, a enérgica expressão de um velho flamengo de sombreiro e volta, evocador e marcelinesco. Mas dá-nos ‘Cócegas’ e ‘A descamisada’, ‘O primeiro melão’ e o ‘João Semana’.

Quando faz ‘pousar’ na sua retina uma figura, surge-nos um tipo: ‘A velha fiando’, são todas as velhas, ‘O cigarro’ são todos os camponeses.²⁴⁶ Ao mesmo tempo é grande no óleo e no pastel e em tudo quanto toca, traz o seu cunho inconfundível.

Que José Malhoa é grande, lá me parece inútil dizê-lo. Sabem-no todos, e a sua fama não se queda entre nós.

[...]

Depois, se papel não faltasse e eu tivesse aos bicos da pena as maravilhas de cor que Malhoa tem nas sedas do pincel, que prazer em levar o leitor a esse museu da sua obra e descrever-lhe toda essa vida de trabalho e beleza que ela representa. Parar diante de cada tela e dizer aqui do crepúsculo doce e religioso que cai, ali do céu moreno que envolve a paisagem, mais além do perfil daquela árvore do primeiro plano. ‘A extrema união’, ‘a compra do voto’, ‘Pensando no caso’, ‘Foz do arelho’, ‘Uma boa compra’, ‘Embraçar cebolas’, ‘A volta da romaria’, ‘Por-do-sol’, ‘Antes da sessão’, ‘A missa das seis’.²⁴⁷

Antes mesmo que os brasileiros pudessem visualizar o grande conjunto de obras do artista em 1906 houve divulgação na imprensa do salão nacional português. Em 1905, em Notícias de Portugal no Jornal brasileiro *A notícia*, podia-se ler as impressões dos trabalhos

²⁴⁴ Malhoa expôs em 1906 os seguintes quadros: Cebolas, Cócegas, Compra de voto, 7º não furtar... as uvas do Sr. Cura, Sardinhas e Soalheiro. Catálogo da EGBA, 1906, p. 12-13.

²⁴⁵ É possível traçar a trajetória do artista em riqueza de detalhes com as fontes dos periódicos. Em uma busca superficial levantamos 80 notas sobre a visita de Malhoa no Brasil só na imprensa carioca. Situações mais diversas: o embarque, a preparação, chegada, recepções, jantares, homenagens, uma peça de teatro especialmente preparada para receber Malhoa, passeios, sobre a exposição e sobre os quadros, sobre a venda dos quadros e por fim sobre a despedida.

²⁴⁶ Grifo nosso. A ideia da representação dos tipos é bem pertinente e corrobora para nossa abordagem da pintura de Maria Pardos e do que se entende no Brasil sob o rótulo de pintura “naturalista”.

²⁴⁷ SAMPAIO, Albino Forjas de. Figuras Portuguesas: José Malhoa. A semana portuguesa. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, segunda-feira, 27 de novembro de 1916, p. 6. (BN)

dos artistas em Lisboa, na 5ª Exposição Anual da Sociedade Nacional de Belas Artes, destacamos os comentários das obras de Malhoa:

Ao acaso, na segunda sala, por isso que nos fica no topo, atraí-nos logo a vista a *Velha fiando*, de José Malhoa, uma bela cabeça, desenho sóbrio, colorido certo e expressão verdadeira. Expõe mais o talentoso artista *A procissão*, uma tela cheia de luz, movimentada e essencialmente da vida campesina portuguesa; *Cócegas* ... um episódio do campo; *A extrema unção*, onde a figura dolorosa de uma das mulheres nos entristece; ***Pensando no caso, em que os traços da fisionomia indicam bem bem a cogitação da figura***²⁴⁸; *A compra do voto*, cena quase cômica da aldeia; *O azeite novo*, *O viúvo*, *Outono*, *Últimos raios de sol* e ***Tempo de chuva, Lar sem pão, quadros onde o seu autor faz reviver com o brilho de seu pincel privilegiado a existência de nossa gente***^{249, 250}.

Chamamos a atenção para duas obras expostas: *Pensando no Caso*²⁵¹ e *Tempo de chuva, lar sem pão* (fig. 57). As duas pinturas também foram expostas e adquiridas por colecionadores no Brasil. O primeiro vendido para Sebastião Cruz nos primeiros dias da exposição e o segundo quadro ainda não localizamos seu comprador²⁵². Fato é que estiveram presentes na “Exposição Malhoa”, no Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro de 4 a 22 de julho em 1906²⁵³. Ao que parece o contato direto com a pintura do português resultou em forte influência na obra da artista.

Apesar de *Pensando no caso* apresentar um homem perante uma mesa farta, a mão que apoia o rosto ressalta o gesto de reflexão - “indica bem bem a cogitação da figura”²⁵⁴ – observado em *Sem pão* (fig. 37). Gesto também percebido na figura da velha ao fundo escuro da pequena pintura *Tempo de Chuva, lar sem pão* (fig. 57). Na tela podemos ver a representação de um homem em perfil, de chapéu, sentado, da cintura para cima com uma camisa de tom claro com as mangas arregaçadas até o cotovelo. Assim como em *Sem pão* (fig. 37), o homem olha para o horizonte, a posição é similar à usada na pintura de Maria Pardos. Suas mãos estão apoiadas em uma mesa rústica perto de uma janela de onde recebe luz. A narrativa do título corrobora com o a elucidação da miséria: o lar está sem pão, talvez a

²⁴⁸ Grifo nosso.

²⁴⁹ Grifo nosso.

²⁵⁰ A NOTÍCIA, Ano XII, n. 106, 2 e 3 de maio de 1905. Notícias de Portugal – Exposição de Belas-Artes, p. 03. (BN).

²⁵¹ Foi adquirida por Sebastião Cruz juntamente com outras obras: *Chegada de Zé Pereira a Romaria e Comendador J. Vasco Ramalho Ortigão*.

²⁵² Sabe-se que a obra foi adquirida por colecionador no Brasil, ainda não sabemos quem. Localizamos a compra de outros trabalhos do artista nos periódicos. É preciso investigar os jornais minuciosamente para buscar o comprador da obra.

²⁵³ SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe, 2012, p. 150

²⁵⁴ A NOTÍCIA, Op. Cit.

chuva ocasionou o infortúnio da família, seja para a efetivação do trabalho ou a desgraça que ela em abundância pode causar. Na pintura de Maria Pardos a figura da velha, que aparece em Malhoa no fundo sombrio, é substituída por uma criança iluminada. Enquanto a velhice denota um apagamento de expectativas com olhar baixo, a presença de um menino iluminado com olhar altivo pode ser lida como fator de esperança.



Fig. 57: José Malhóa Vital Branco, *Tempo de Chuva, lar sem pão*, óleo sobre madeira, 42 x 53 cm, 1905.²⁵⁵

Observando os exemplos dados até aqui, sem a pretensão de alcançarmos toda iconografia sobre o tema, podemos concluir que Maria Pardos representou a miséria e conhecia a “moda” internacional dessa representação. Em *Sem pão* (fig. 37), a artista, talvez com o propósito de sensibilização do público, tenha escolhido um tipo de representação mais amena, é um tema que provoca empatia no espectador. Buscamos contrastar com obras de outros artistas, que enfocaram a miséria usando recursos simbólicos de representação, deixando claro engajamento político ou apelos religiosos.

²⁵⁵ SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné*. Lisboa: Scribe, 2012, p. 150.

Os catálogos das EGBA, no Brasil, evidenciam essa tendência de representação de obras que foram premiadas intituladas como: *Tarefa pesada*, *Ronda a Favela* e *Subindo o Morro*, de Gustavo Dall'ara; *O supremo esforço* e *Carregando Madeira*, de Carlos Oswald; *Última carta* e *Costurando*, de Henrique Vio; *Recordando o passado* e *Uma nuvem*, de José Marques Campão; *A boneca quebrada* ou *A primeira contrariedade*, de A. de Noronha França; *Desânimo*, *Trabalhando*, *O testamento* e *Abarrotado*, de Raul Bevilacqua; *Mendigo Andaluz*, de Genesco Murta Lages; *Quarto pobre* e *Cozinha na Roça*, de Alípio Dutra; *Fundo de Quintal*, de Ida Shalch; entre outros.

Há indícios de que a artista tenha sido provocada pela obra de Cárcova quando esteve em Buenos Aires, em 1913, antes de expor *Sem pão* (fig. 37). É ainda uma suposição, há de se considerar que é forte, porém seria necessário examinar os livros de visitas do Museu Nacional de Belas-Artes argentino para confirmar tal hipótese. Outra pintura em que apontamos o diálogo tanto pelo tema/título quanto pela sua semelhança formal é a intitulada: *Tempo de chuva, lar sem pão*, de Malhoa (1905). Maria Pardos pode ter visualizado a obra e usado como referência para sua composição, haja vista a grande recepção das obras do pintor português no cenário brasileiro em 1906. A ligação com a obra de Malhoa corrobora com a hipótese plausível da tendência de uma temática voltada ao naturalismo, levantada por outros historiadores como Cardoso (2008) e Coli (2010), na qual incluímos Maria Pardos. Percebemos sua preferência de representação de cenas de costume ao identificarmos 11 pinturas das 24 levadas para as EGBA; ao que parece, há uma preocupação de que fossem obras aceitáveis e premiáveis do salão. Ponderamos que este não era o único gênero de pintura que recebia prêmios, mas é notória a forte presença desse gênero de representação na pintura brasileira do período.

5. CHIQUINHO

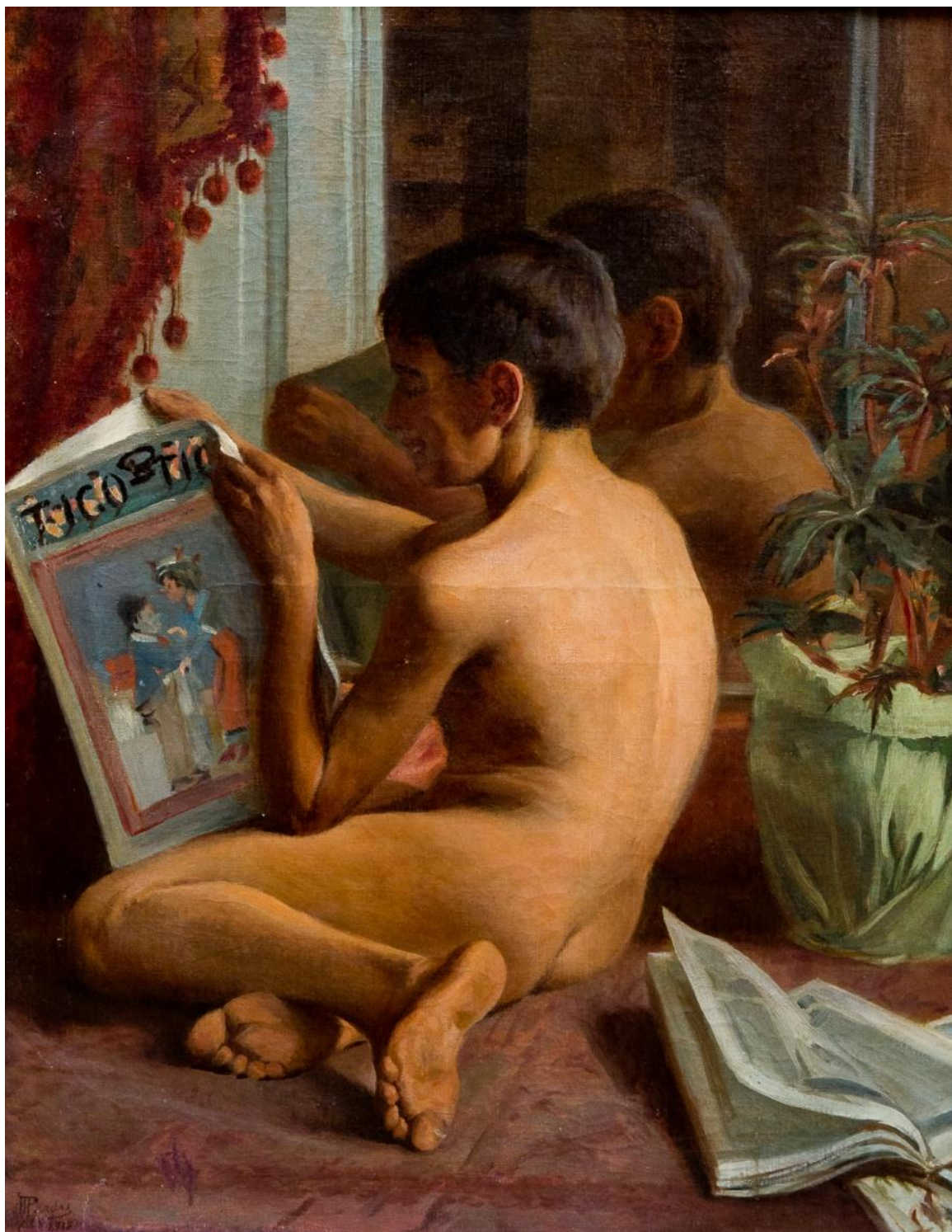


Fig. 58: Maria Pardos, *Chiquinho do Tico-Tico*, óleo sobre tela, 92 x 70 cm, 1915. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.

5.1. Descrição da obra

Ao olharmos esta tela, o que nos chama a atenção e causa estranhamento no espectador é a nudez do garoto, que está sentado, sorrindo, lendo histórias em quadrinhos – *Almanaque d'O Tico-Tico*, a primeira revista ilustrada para crianças do Brasil. É um nu velado, a pose escolhida é que contribui para ocultar a genitália do garoto. Objetivando atrair o olhar para a região central, a artista equilibrou a composição representando a revista em suas mãos na diagonal oposta ao livro jogado às costas do menino.

É nesse ponto que a artista cria um contraste entre as duas opções do adolescente: ler a revistinha ou estudar. Seu rosto meneando um sorriso, voltado para a revista, manifesta a escolha pela diversão, o livro didático em suas costas simula o abandono do estudo. O destaque é para a revista, com capa e nome evidenciados. *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) é uma academia, um nu infantil, e, ao mesmo tempo, uma cena de gênero. Uma travessura de criança.

5.2. Trajetória da obra

A tela *Chiquinho* (fig. 58) esteve na XXII EGBA, inaugurada em 1º de agosto de 1915, em ocasião do décimo ano de existência do Almanaque *Tico-Tico* no Brasil. Como visto anteriormente, Maria Pardos levou para o salão 4 pinturas: *Esquecimento*, *Chiquinho* (fig. 58), *Luizinha* e *Jardim abandonado*. As três primeiras receberam comentários nos jornais da época. São poucas as notas, interessante foi encontrar a reprodução da obra *Esquecimento*, junto ao comentário feito por Viriato Marcondes²⁵⁶. Segue a transcrição do comentário:

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

²⁵⁶ MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da E. N. de Belas-Artes. *A Época*, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1101, p. 1, segunda-feira, 30 de agosto de 1915. BN.

Esta nota foi corrigida dias depois de sua publicação, tirando a exaltação que fazia ao nu de Maria Pardos. Segue a correção: “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”.

agradável, mas não deixa bem compreensível a forma do ombro direito, que nos parece defeituoso.²⁵⁷

Analisando a descrição superficial feita sobre *Luizinha*, leva-nos a pensar que, talvez, pudesse se tratar da pintura *Sem título* (fig. 78)²⁵⁸, que faz parte do recorte deste estudo. Infelizmente, não localizamos *Luizinha*. Por reconhecermos que Maria Pardos tenha comercializado suas pinturas, é possível que *Sem título* (fig. 78) e *Luizinha* não tenham ligação. Ao que parece, *Sem título* (fig. 78) foi exposta somente uma vez em 1916, na Galeria Jorge.

Inclusive, todas as pinturas trabalhadas neste recorte fizeram parte da exposição na Galeria Jorge. Como visto no capítulo anterior, *Chiquinho* (fig. 58) apareceu em um registro fotográfico da Revista *O Malho*²⁵⁹ ao lado de *Sem pão* (fig. 37), com maior dificuldade é possível ver a pintura *Jornaleiro* (fig. 22) na mesma parede. É também possível observar a tela *Sem título* (fig. 78) na página destinada à Maria Pardos, publicada pela *Revista da Semana*²⁶⁰, juntamente com outras obras da artista. *Chiquinho* (fig. 58) faz parte do acervo do Museu Mariano Procópio e, segundo as fichas classificatórias, a pintura, datada de 1915, foi doada pela própria artista.

5.3 O tema (nu e leitura)

É difícil encontrar outra pintura a óleo, como *Chiquinho* (fig. 58), na arte brasileira ou até na ocidental, que trabalhe essa temática exatamente como fez Maria Pardos. Podemos admitir que talvez possa ter existido e que esta pesquisa não tenha dado conta de localizar, porém o que se encontrou até o momento se difere da obra em questão. O mais próximo que se chegou deste tema envolvendo leitura e nudez infantil foi *The first lesson*, de Paul Peel (1860-1892). Na tela, quem faz a leitura em um pergaminho é a mãe, pois a cena se passa em algum momento da antiguidade; as vestes da mulher e os elementos que compõem a cena contribuem para essa percepção. As duas crianças estão se divertindo nuas, talvez com a ideia de representar essa nudez inocente, própria das crianças. Outra vertente é a criança lendo revista em quadrinho ou jornais, porém vestidas.

²⁵⁷ Idem. Grifo nosso.

²⁵⁸ Mais adiante, ainda neste capítulo, faremos a descrição da imagem.

²⁵⁹ Fig. 8.

²⁶⁰ Fig. 7.

Sobre a questão do nu, Keneth Clark observa que o mesmo permaneceu na arte: “[...] esquecemos os temas mitológicos e lutamos contra a doutrina da imitação – somente o nu sobreviveu. Talvez tenha sofrido algumas curiosas transformações, mas continua sendo o elo fundamental que nos liga aos temas clássicos”.²⁶¹

Entre as diferentes representações do nu nos salões esteve *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58), um nu masculino, porém infantil. Edward Lucie-Smith²⁶² entende a representação do homem antimasculino dividindo-a em três versões: a criança despida, o efebo e o andrógino. Ressalta que a segunda e a terceira dessas categorias se misturam às vezes. Atribuiu maestria aos escultores da época helenística como os pioneiros na representação exímia da criança. O autor não está interessado puramente em definir esta representação da infância, porém trata “A Criança, o Jovem e o Homem Efeminado”²⁶³. Faz um histórico da representação deste antimasculino e, ao fazê-lo, afirma que:

as representações gregas e romanas de crianças travessas vieram a exercer uma atração especial sobre os artistas do Renascimento, por várias razões. Na sua forma original, então chamadas *putti* mais propriamente do que *erotes*, elas apresentam um aspecto inofensivo e gracioso de antiguidade, um hedonismo livre de ameaçadoras harmonias sexuais.²⁶⁴

Smith segue discorrendo sobre o emprego dessas figuras em composições religiosas nas versões aladas, mas o que nos interessa aqui é trazer à tona a origem dessas “representações gregas e romanas de crianças travessas”, as “chamadas *putti*”. Ressalto o “aspecto inofensivo”, “livre de ameaçadoras harmonias sexuais” para usar os termos de Smith (1998). Maria Pardos procura representar esta “criança travessa”, que a despeito de ser um nu, não apela para as questões sexuais.

Pessanha, entretanto, analisando o nu deste período, percebe um seguimento às duas vertentes da arte originárias do século XVIII: a do nu antigo e a do nu intimista. A tela *Chiquinho* (fig. 58) se insere no que entende-se como nu intimista, que “explora cenas de intimidade – particularmente cenas de banho –, só que envoltas em atmosfera de exotismo: mostrando uma lascívia distante, oriental”²⁶⁵. O autor afirma categoricamente que ambas

²⁶¹ CLARK, 1956, p. 26 *apud* SERAPHIM, 2008, p. 135. SERAPHIM, Mirian N. **Eros Adolescente: No verão de Eliseu Visconti**. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

²⁶² LUCIE-SMITH, Edward. *Adão: o nu masculino em arte*. Centralivros – Edição e Distribuição Lda, 1999.

²⁶³ Título dado a um de seus capítulos.

Idem, p. 58-77.

²⁶⁴ Idem, p. 59-60.

²⁶⁵ PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os nus*. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *O Desejo na Academia 1847-1916*. São Paulo, PW Gráficos e Editores Associados. Catálogo de Exposição, 1991, p.44.

vertentes do nu introduzem um véu de pudor entre objeto e olhar, ora com distanciamento temporal (nu antigo), ora espacial (nu oriental – intimista). Argumenta sobre uma moralização da nudez revestida de intenções morais e estéticas submissas ao belo.

O nome do personagem principal da revista é Chiquinho. Justamente o nome dado pela artista ao personagem da cena. Seria como se estivesse saindo das páginas do almanaque e se transformado em um menino de verdade, como nos contos de fadas. É a representação de uma situação real da intimidade de uma criança, um momento individual, fora das vistas do adulto, um momento de prazer e de relaxamento.

O foco está na diversão e no prazer do menino ao ler a revista, porém o que dizer do restante do quadro? Que lugar da intimidade é esse? A sala da casa? O lugar comum aos demais familiares ou um lugar mais privado, uma espécie de quarto de banho? O cenário nos dá informações que analisaremos adiante: a presença do espelho, o tapete, a cortina vermelha com pingentes, o vaso com a folhagem, umbrais de uma porta. A artista teria usado, o que geralmente faziam os pintores, uma desculpa para pintar um nu? Usou o espaço da intimidade do *toalete* para apoiar seu tema? A escolha do nu masculino tem a ver com o logotipo da revista? Seria uma tela comemorativa pelo 10º aniversário da revista?

5.3.1. O Almanaque d’*O Tico-Tico*

A Revista semanal *O Tico-Tico*, representada na pintura de Maria Pardos, foi localizada, em sua íntegra²⁶⁶, no acervo da Biblioteca Nacional, observe a capa (fig. 59). Trata-se da revista do dia 25 de novembro de 1914. Na cena pintada por Maria Pardos, o garoto se diverte esboçando alegria, segurando a revista aberta, abandonando o livro às suas costas. Surge então a curiosidade: a que lhe vale o sorriso? Qual o conteúdo da revista? O que era o Almanaque *O Tico-Tico* para a época? Quem era o personagem Chiquinho?

²⁶⁶ O Almanaque localizado pode ser observado em sua íntegra no Anexo A.



Fig. 59: Capa da Revista *O Tico-Tico*, de 25 de novembro de 1914, n. 477.

Ao contrário do que se pode pensar, a revista continha uma proposição moralista e educativa, corroborando com o objetivo de formar um determinado tipo de cidadão para construir uma sociedade ideal. Segundo Vergueiro²⁶⁷, a revista mesclava elementos de civismo e preceitos religiosos do catolicismo. Incluía mensagens como: respeito aos mais velhos, solidariedade e alertava às consequências de atos maus e também contribuiu para a campanha da implementação do escotismo no Brasil.

Os preconceitos pelos quadrinhos, “associados à preguiça mental, à deseducação e ao mal português”²⁶⁸, são posteriores, desenvolvidas décadas seguintes ao Almanaque d’*O Tico-Tico*, durante a segunda metade do século XX, com a proliferação dos gibis. Neste período, as “histórias em quadrinhos podiam ser comparadas, em popularidade entre as crianças e adolescentes em polêmica com os adultos, aos *video games* dos anos 1980, 1990 e 2000, ou mesmo à dificuldade de controle do acesso à internet no começo do século XXI”.²⁶⁹ Chegam

²⁶⁷ VERGUEIRO, Waldomiro e SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). *O Tico-Tico: 100 anos*. Vinhedo, SP. Ópera Graphica Editora, 2005, p.116.

²⁶⁸ AIZEN, Naumim; CIRNE, Moacy (orgs.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*. Editora: Local de publicação, p. 20.

²⁶⁹ JUNIOR, Gonçalo. *A guerra dos Gibis: a formação do mercado editorial brasileiro o a censura aos quadrinhos, 1933-64*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p. 295.

a ser relacionadas à drogas leves, devido à preocupação de alguns críticos, pois a meninada parecia fora de controle. *O Tico-Tico* foi uma experiência nacional bem-sucedida no segmento de história em quadrinhos, apresentava também textos e passatempos.²⁷⁰

As crianças que liam *O Tico-Tico* estavam em idade escolar, em média entre 8 e 12 anos de idade, pertencentes às classes médias urbanas. Para ler o almanaque, era necessário um conhecimento mínimo de português e matemática. Havia cuidado com a instrução, já evidenciada no primeiro número:

Este jornalzinho (para empregar uma chapa inevitável) vem preencher uma lacuna. É um jornal que se destina exclusivamente ao uso, à leitura, ao prazer, à distração das crianças. Não queremos a atenção nem o aplauso de gente grande: os pequeninos, os inocentes, os simples formarão o nosso público. É para eles que escrevemos, e se conseguirmos agradar-lhes, teremos obtido o único triunfo que ambicionamos.

Contos, poesias, problemas, concursos, contribuirão, nas páginas do Tico-Tico, para, ao mesmo tempo, instruir e deliciar as crianças; e, de hoje em diante, elas poderão dizer, com orgulho: ‘Os marmanjos tem os seus jornais? Nós também temos o nosso jornal, que é feito para nós, exclusivamente para nós.’

E não somente os pequeninos nos hão de agradecer! Todas as mais, todos os que verdadeiramente amam as crianças hão de compreender que a nossa tentativa é digna de apoio.²⁷¹

A estratégia era conquistar além do público infantil, o mundo adulto e escolar, numa espécie de construção de uma pedagogia da nacionalidade. Ao publicarem assuntos pedagógicos e temas como o civismo de maneira leve e lúdica por meio de jogos, concursos e brincadeiras, fidelizavam o público leitor ao recém-inaugurado regime republicano. Era também uma forma de incutir um comprometimento por parte das crianças com o futuro da nação, imaginado como próspero e identificado com a ideia de progresso.

No entanto, quem era o personagem Chiquinho? Essa pergunta nos leva à gênese da revista. Pensada pelo desenhista Renato de Castro e apresentada a Luís Bartolomeu de Souza e Silva, dono da *Sociedade O Malho*, que, além de acatá-la entusiasticamente, ajudou a moldá-la seguindo o modelo de publicações contemporâneas estrangeiras, principalmente a revista francesa *La Semaine de Suzette* (fevereiro/1905 – maio/1946).

A personagem Suzette, aqui no Brasil, recebeu o nome de Felismina; mas quem ficou famoso foi o Chiquinho, decalque de Renato de Castro do personagem Buster Brown, de Richard Fenton Outcault, da revista francesa. Ezequiel Azevedo²⁷² apresenta as modificações pelas quais o personagem passou ao ser desenhado por vários artistas nacionais. Suas roupas

²⁷⁰ Idem, p. 47

²⁷¹ *O Tico-Tico*. Ano I. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1905.

²⁷² AZEVEDO, Ezequiel. **O Tico-tico: cem anos de revista**. São Paulo: Via Lettera, 2005, p. 20-22.

também sofreram mudanças, adequando-se, cada vez mais, ao clima tropical brasileiro. Segue a lista dos ilustradores brasileiros que desenharam²⁷³ o Chiquinho: Luis Loureiro, A. Rochas, Paulo Affonso, Alfredo Storni, mais tarde seu filho Oswaldo Storni e, por fim, Miguel Hochmann.

Buster Brown tinha um cachorrinho chamado Tige, e Chiquinho fazia dupla com seu cachorro Jagunço. Mais tarde, Loureiro teve a ideia de acrescentar à dupla um personagem legitimamente brasileiro, o moleque Benjamim. Sua imagem era baseada no “pretinho de recados”, comum nos lares da época, e era justamente o nome do garoto que vivia com a família de Loureiro. Foi responsável também pela transformação do perfil psicológico de Chiquinho: de exemplo negativo de comportamento (Buster Brown) a um menino alegre, divertido e brincalhão. Sempre que excedia em suas “brincadeiras”, o castigo não lhe era poupado.

Talvez tenha sido esse garoto alegre, divertido, travesso, que não se preocupava com as consequências de suas brincadeiras, apesar de sofrê-las, que Maria Pardos representou nesta pintura. Não se trata de um menino de 8 ou 9 anos, mas um pré-adolescente com 12 ou mais, que se nega a deixar a infância, aproveitando as páginas do almanaque.

5.4 Iconografia do tema

É possível localizar na iconografia diversas representações de crianças lendo, porém o que as difere, massivamente, é que estão vestidas. Com exceção, é claro, dos “sorridentes e rechonchudos meninos pintados por Rafael e pelos seus contemporâneos” e a obra citada anteriormente, que se apoiaram “nas representações de crianças encontradas na arte helenística e romana” e os seres alados.²⁷⁴

A pesquisa buscou na iconografia obras que, ao menos em parte, estejam ligadas ao tema específico da pintura de Maria Pardos. Com o foco da leitura na infância, foi possível dividir esta representação em categorias. Crianças lendo: sozinhas, em duplas, em grupos, com a mãe, com a família, com animais de estimação e/ou com brinquedos.

Interessante essa abordagem da artista que traz uma revista da sua contemporaneidade para ressaltar o prazer da leitura. No logotipo, elaborado por Angelo Agostini, há representadas

²⁷³ Antônio Luiz Gagnin faz uma descrição das técnicas de impressão utilizadas para a obtenção do almanaque. Cf. VERGUEIRO, op. cit., p. 29-32.

²⁷⁴ LUCIE-SMITH, op.cit., p. 58.

crianças nuas brincando, uma delas lê o almanaque, outras envolvidas com o pássaro Tico-Tico, e todas entre as letras do nome da ave. No detalhe do logotipo da revista pintada por Maria Pardos, é possível visualizar este menino sentado no chão lendo o almanaque na base da primeira letra T e outros dois observando (fig. 60).



Fig. 60. Detalhe da capa da revista, logotipo criado por Angelo Agostini. *Idem* fig. 59.

5.4.1 Estudo do Nu, as academias e a mulher artista

O domínio de representações do corpo humano, praticado nas academias de Belas-Artes, era considerado de suma importância para a formação de um artista. Essa importância resultou na aplicação do termo “academia” como sinônimo de pinturas e desenhos de nus executados em aulas. Dessa forma, não eram considerados trabalhos finais, e sim estudos preparatórios, ao contrário de como podem ser vistos hoje. Importa-nos essa definição para uma contextualização do que se passava no tempo de Maria Pardos, bem como compreender como funcionava o ensino de modelo-vivo no país, seus espaços de atuação e o lugar da mulher-artista nesta prática.

Sá, em sua tese, levanta, de forma abrangente, “a problemática da falta de modelos”²⁷⁵ para as aulas de nu na AIBA e que se estendeu para a ENBA. Se a academia/escola, como espaço oficial, enfrentava essas dificuldades, para as mulheres, os problemas eram ainda maiores. As mulheres foram praticamente excluídas desse preparo para a profissão de artistas,

²⁷⁵ SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX.** 2004. 652f. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004, 454-470.

impedidas de desenvolver e dominar as principais exigências no que diz respeito à exímia formação²⁷⁶. Considerava-se imoral o acesso delas às aulas de nu.

Como visto anteriormente, a provável formação artística de Maria Pardos se deu por meio de aulas particulares com o Professor Rodolpho Amoedo, talvez em sua própria residência ou no ateliê do mestre. Nesse tempo, as mulheres já poderiam se matricular na ENBA. O fato de Maria Pardos ter frequentado aulas particulares a diferencia de outras mulheres artistas contemporâneas que frequentaram a instituição oficial, mas não pelo conteúdo das aulas. O programa possivelmente era semelhante ao oferecido pela ENBA, haja vista que seu mestre também lecionava na instituição oficial.

Pela produção da artista, podemos afirmar que teve aulas de modelo-vivo²⁷⁷. Os modelos que pousaram para a Maria Pardos, na sua maioria, foram mulheres. Encontramos também os masculinos, com representações mais discretas, pintados da cintura para cima, apenas *seminus*. A pintura do *Chiquinho* (fig. 58) é a única obra da artista a que temos contato em que representa a figura masculina nua de corpo inteiro, mesmo assim percebe-se uma abordagem recatada, velando-lhe a genitália. É um dado importante, devido à dificuldade encontrada pelas mulheres, naquele período, observado por aquelas que frequentavam ENBA.

É interessante que tenha se dedicado ao estudo de nu. Segundo Saldanha²⁷⁸, encontrar nu na produção de uma artista mulher desse período era um sinal de sua ambição, ressaltando que muitas delas fizeram dessa temática a sua especialidade. A opção por essa temática é um claro exemplo de maturidade enquanto artista profissional diante do público, e não de simples amadora. Não é possível afirmar que Maria Pardos, em sua produção, tenha investido no nu como especialidade, mas a presença de algumas pinturas desse gênero apresenta a sua ambição como artista.

²⁷⁶ A historiografia da arte feminina se pauta nesta argumentação de que foram negadas à mulher as aulas de modelo-vivo, ou ao menos a possibilidade de desenvolvimento, haja vista sua importância na formação artística. Contudo, há um resgate das tentativas femininas, que vem preenchendo as lacunas deixadas pela historiografia destas mulheres artistas, que, a despeito das exclusões e preconceitos, construíram seu percurso artístico driblando objeções. Tem sido trazida à tona, por meio de estudos que buscam identificar e explorar, a produção feminina ao longo da história.

²⁷⁷ Notamos anteriormente a semelhança da modelo da obra *Fertilidade* (fig. 2), de Regina Veiga, com um *Estudo de nu*, de Maria Pardos (fig. 1).

²⁷⁸ SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p. 137.



Fig. 61: João Baptista da Costa. *Nu de menino*, óleo sobre tela, 65 cm x 44 cm, 1889. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.

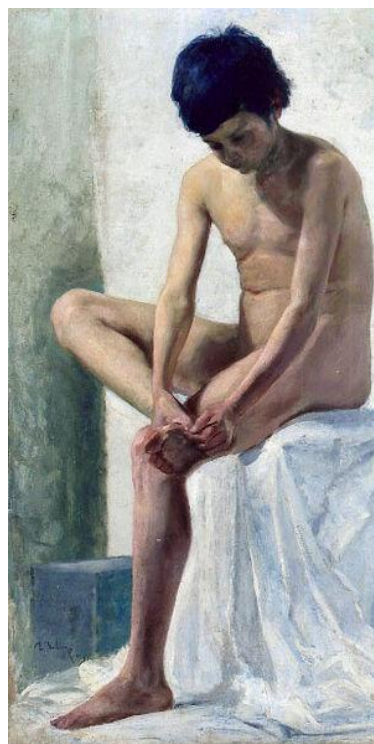


Fig. 62: Bento Barbosa. *Menino tirando espinho do pé*, óleo sobre tela, 105 x 60 cm. Museu Dom João VI/EBA/UFRJ.

O “menino nu” de Pardos se assemelha fisicamente ao modelo do *Nu de Menino* (fig. 61) (1889), de Baptista da Costa. Não estamos sugerindo que seja o mesmo modelo, haja vista a distância temporal de 24 anos entre as duas pinturas. O modelo, ainda menino em Baptista da Costa, estaria, no tempo da pintura de *Chiquinho* (fig. 58), um adulto. Interessante é perceber essa obra como exemplo de “academia” a que outrora ponderamos. É necessário considerar a existência de academias no acervo do Museu Dom João VI, dentre elas as que representam crianças. Um outro exemplo de academia infantil é a pintura do *Menino tirando espinho do pé* (fig. 62), de Bento Barbosa, o modelo retoma a pose de uma escultura antiga, o “Spnario”. Há uma cópia em gesso dessa escultura no MDJVI.

“As mulheres começaram a reivindicar o direito de receber uma formação artística e de desenhar a partir de um modelo-vivo nu”.²⁷⁹ A pintura de Marie Bashkirtseff *In the Studio* (fig. 63) (1881) apresenta uma classe de artistas mulheres na famosa *Académie Julian*, em Paris, nos dá um pequeno vislumbre do que seria vivido por Maria Pardos e as alunas de Roldolpho Amoedo no ateliê do professor. Estão tomando aula de modelo-vivo, o nu oferecido é um menino, com pele de cordeiro tapando sua genitália, na mão direita uma cruz: adereços

²⁷⁹ GREER, Germaine. **Les Garçons: figures de L'éphèbe**. Hazan, Paris, 2003, 231.

Les femmes se mirent à revendiquer le droit de recevoir une formation artistique et de dessiner d'après un modele nu vivant. (texto original)

que remetem à iconografia de São João Batista.²⁸⁰ Maria Pardos, à semelhança das mulheres protagonistas desta obra, pintou um menino, um nu velado, reforçando a estratégia usada pelas mulheres para compor uma cena articulando a prática do modelo-vivo em sua formação.



Fig. 63: Marie Bashkirtseff, *In the Studio. In the Académie Julian in Paris*, óleo sobre tela, 188 cm x 154 cm, 1881. Dnipropetrovsk State Art Museum.

Essa pintura nos leva a uma interpretação da pose escolhida para o *Chiquinho* (fig. 58). A primeira esta ligada a uma possível academia historiada, se assim podemos chamar. A exemplo dessas artistas que poderiam transformar esse estudo de nu em uma representação de São João Batista, Maria Pardos transformou o nu de *Chiquinho* (fig. 58) em uma representação moralizante.

Confrontando com a pintura do nu masculino de Sorolla (fig. 64) percebemos a semelhança da pose com a escolhida para *Chiquinho* (fig. 58); apesar de ser uma academia de um jovem rapaz, o tratamento impresso é antagônico ao da artista em sua pintura. A diferença é que Maria Pardos usa a pose de uma academia e faz uma ambientação, criando um tema, usando elementos para compor uma cena.

²⁸⁰ Idem , p. 233.

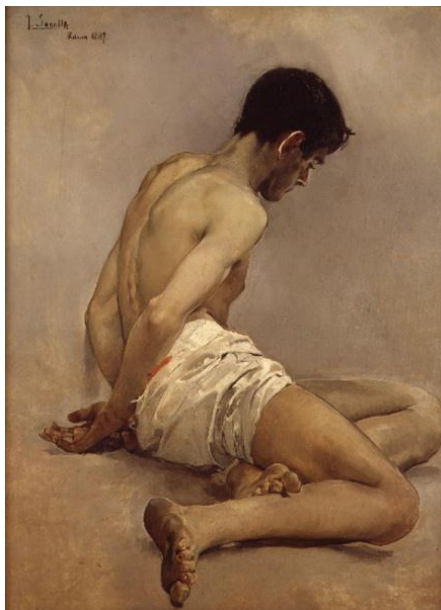


Fig. 64: Joaquín Sorolla. *Academical painting from nature*, óleo sobre tela, 74,7 x 100,7 cm, 1887. Museu Nacional de Belas-Artes de Valencia.

As poses escolhidas não demonstram o vigor do corpo masculino em sua forma viril, ao contrário, ambos apresentam uma postura relaxada, desalinhada, descontraída, podendo ser lida como efeminada. É possível observar também a academia (fig. 65), de Henrique Bernardelli, uma aquarela em que representa uma menina com fita na cabeça na mesma pose. Além de perceber semelhança entre as poses, interessante percebê-la em uma menina, a exemplo da escultura do parque de Versailles *La Nympe de la Coquille* (fig. 66), uma alegoria.



Fig. 65: Henrique Bernardelli, *Figura humana*, guache sobre papel de seda, 23 x 21,5 cm, sem data. Museu Mariano Procópio. Foto: Cássio André, 2011.



Fig. 66: Auguste Suchetet e Antoine Coysevox. *Nympe de la coquille*, escultura sobre mármore, 115 x 190 cm, 1891. Parque de Versailles, França.

A estratégia da escolha de poses femininas para os garotos está diretamente ligada à preocupação de embaraço caso os modelos tivessem ereção enquanto posavam para as jovens pintoras. Comenta Greer:

Dans un article intitulé “Le regard interdit”, Tamar Garb décrit ainsi la situation du modèle dans l’histoire racontée par Aubert: “[...] pour les besoins de la scène, le modèle doit prendre l’expression éthérée de saint Sébastien, ce qui passé traditionnellement par une féminisation de l’acteur [...]” Louvre d’Aubert a une intrigue caractéristique des histoires légères: le modèle prétend être aveugle; l’artiste se permet d’ôter une partie de ses vêtements jusqu’au moment où, dévoilant par inadvertance un de ses mamelons, elle voit son modèle se trahir par une érection. L’histoire reconnaît que le regard féminin peut être chargé de désis: l’artiste s’évanouit lorsqu’elle se trouve pour la première fois face au corps nu de son modèle; elle le contemple ensuite sans être émue jusqu’à ce que l’érection de celui-ci attire son attention.²⁸¹

Greer²⁸² demonstra por meio das questões enfrentadas pelas mulheres, como solucionavam esses impasses neutralizando os nus das mais diversas maneiras. Seja ambientando as figuras com uma narrativa suave com temas mitológicos, maternos, religiosos, e/ou velando as partes íntimas por meio de poses estrategicamente calculadas. Vai demonstrando com as obras apresentadas a tendência da feminização do modelo masculino.

É impossível reconstruir a poética exata da concepção de *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58). As análises das possibilidades aproximam algumas imagens por meio de comparações apontando para os impasses vividos e para as estratégias usadas pelas mulheres artistas que refletiam em suas composições.

5.4.2 – A sensualidade Infantil e o banho

As pinturas *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) e *Sem título* (fig. 67) (perfil de menina), duas representações de crianças, estão ligadas por uma linha tênue que as aproxima para além da infância: a nudez. Apesar da primeira se tratar de uma cena de gênero e, a segunda, um retrato, há um claro diálogo entre elas. A primeira: a representação de um menino sentado ao

²⁸¹Idem, p. 33-34. Em um artigo intitulado "O olhar proibido" Tamar Garb descreve a situação do modelo na história contada por Aubert: "[...] para as necessidades da cena, o modelo deve ter a expressão etérea de São Sebastião, esta tradicionalmente passou por uma feminização do ator [...]". A obra de Aubert tem um enredo característico de histórias frívolas: o modelo afirma ser cego, a artista se permite remover uma parte de suas roupas até o momento em que, por distração, revela um de seus mamilos, ela vê seu modelo ter uma ereção. A história reconhece que o olhar feminino pode ser carregado de volúpia: o artista desaparece quando ela se coloca pela primeira vez face ao corpo nu de seu modelo, ela então contempla impassível até que a ereção dele atraia a atenção dela. (Tradução de Samuel Mendes)

²⁸² Idem, p. 219-245.

chão, nu, sorrindo, lendo revista ilustrada para crianças. A segunda: um retrato de menina em perfil que explora o ombro descoberto.²⁸³ Estariam se preparando para o banho, ou saindo dele? Seria uma oportunidade para representar a nudez? Possivelmente é o caso da pintura do *Chiquinho* (fig. 58) como também da *Sem título* (fig. 67).

É uma pintura a óleo sobre tela de dimensões aproximadas à pintura do *Jornaleiro* (fig. 22), que representa uma menina, em perfil, de pele rosada, cabelo liso, preso com um coque largo e baixo. A cor dos cabelos quase que se funde ao fundo escuro do quadro, com exceção da franja, que reflete o brilho de alguns fios dourados. 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 jogo de vela e revela com o tecido rosa que, em parte, cobre seu colo. Para quem observa, há uma sensação de que não tem nada para sustentar o tecido, o enquadramento usado pela artista não permite sabermos que tecido é. Aguça a curiosidade em relação ao que o pano rosado esconde: uma menina ou uma moça? Há um problema de proporção na representação do ombro aparente e nas costas da menina, parece mais largo 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. Não há inclinação da cabeça para baixo confirmando a tristeza, mas, ao que parece, sua expressão não estava no foco da artista.

A obra *Sem título* (fig. 67), que nos referimos, é a imagem que se segue:

²⁸³ Nos termos “menina/menino”, leia-se também: juvenil ou pré-adolescente.



Fig. 67: Maria Pardos, *sem título* [Perfil de Menina], óleo sobre tela, 51,5 x 35,5 cm, c. 1913. MMP.

Podemos explorar informações sobre o sutil limiar entre a infância e o explosivo sexualismo da puberdade. Em *Gioventù* (fig. 68), Eliseu Visconti deixa claro a abordagem do corpo feminino em transformação ao representar o “franzino busto”²⁸⁴ da juvenil. Maria Pardos foi mais sutil ao fazê-lo, não expõe claramente o tema, mas apresenta um rosto infantil e um ombro descoberto, insinuando o início das transformações daquele corpo.



Fig. 68: Eliseu Visconti, *Gioventù*, óleo sobre tela, 65 x 49 cm, 1898. Coleção Museu Nacional de Belas-Artes.

Em *Gioventù* (fig. 68), a modelo olha diretamente para o espectador conferindo um grau de intimidade, enquanto que a menina representada por Maria Pardos, em perfil, olha para o horizonte. A pintura mais parece com um estudo de perfil e nada mais. Outro perfil de menina, do seu mestre, *Amuada* (fig. 69), apesar de ser um perfil e de o olhar não se encontrar

²⁸⁴ CARDOSO, Rafael. *A arte Brasileira em 25 quadros 1910 – 1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008. Para usar a expressão “franzino busto”, utilizado por Gonzaga Duque e trabalhado por Cardoso (2008, p. 129), ao analisar a pintura *Gioventù* (1898).

com o do espectador, traz uma carga emocional mais forte que a menina da artista, o olhar para baixo com a mão no rosto deixa claro a tristeza.



Fig. 69: Rodolpho Amoedo, *Amuada*, óleo sobre tela, 72,8 x 48,6 cm, 1882. Coleção MNBA.



Fig. 70: Aurélio de Figueiredo, *O copo de água*, óleo sobre tela, 58 x 46 cm, 1893. Coleção MNB.

Já a obra de Aurélio de Figueiredo, *O copo de água* (fig. 70), uma tela de proporções aproximadas da pintura de Maria Pardos, dialoga em relação à expressão representada, o uso de cores sóbrias ao fundo e o perfil para o mesmo lado das meninas. A pintura, de 1894, faz parte do acervo do MNBA; nela o artista expõe seu domínio do realismo. A diferença, portanto, está na ambientação, a menina de Aurélio carrega um copo d'água e esta bem-vestida e de cabelo solto, enquanto a menina de Pardos, com o ombro descoberto com coque no cabelo, e não é dado saber mais detalhes.

O cabelo preso e o tecido solto, escondendo e revelando o corpo, sugere o enquadramento do close de uma cena de preparação para o banho, ou posterior ao mesmo, num espaço íntimo. Sobre esse momento, López²⁸⁵, em seu livro *El espacio Privado*, destaca o ambiente do banho como espaço de prazer e de higiene. Percebe como:

²⁸⁵ LÓPEZ, Mercedes Aznar; QUIJANO, Luz de Gaztelu; CALDERÓN, Concha Yllán. **El espacio privado: cinco siglos en veinte palabras**. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones/Ministério de Cultura, octubre-diciembre/1990.

[...] tempo livre, a fuga, o sonho solitário se desliza por esta fantasia propícia para se adivinhar a saída do mundo. “Não está”, se alega quando alguém não atende ao telefone porque se encontra encerrado no banheiro.

“Não está”. Não existe. A ocasião para um falso não existir, para realizar esta falsa desapareição, é o espaço abstraído onde se encontra tal oportunidade, fora de órbita. É o tempo original, incomunicável e nulo. Roubado valor.

Um tempo transparente que evoca um cenário sem coerção e cujo melhor bem-estar é, afinal, o irreflexivo reflexo do espelho próprio. Puro desenho.
286

A pintura de Ramón Casas, *Antes del baño* (fig. 71), apresenta uma mulher em toda sua ambientação. Fica evidente para o espectador o espaço do banheiro e o preparo para o banho. Já na representação da menina de Maria Pardos, nada se faz revelar, sequer no título, como o fez na pintura do *Jornaleiro* (fig. 22), quiçá na ambientação. Contudo, o ombro descoberto pode ser uma pista para o preparo deste momento, em uma atmosfera sensual – nesse ponto, as duas pinturas se encontram. No entanto, em *Antes del baño* (fig. 71), temos a representação de uma mulher já feita, enquanto que Maria Pardos apresenta uma menina.



Fig. 71: Ramón Casas, *Antes del baño* (Antes do banho), óleo sobre tela, 72,5 x 60 cm, 1894. Museu de Montserrat.

²⁸⁶ Idem, p. 113-114. (tradução livre)

[...] tiempo libre, la escapada, el sueño solitário se deslizan por esta fantasia propicia para adivinar la salida del mundo. “No está”, se alega cuando alguien no acude al telefono porque se encuentra encerrado en el cuarto de baño.

“No está”. No existe. La ocasión para no existir simuladamente, para realizar el simulacro de la desaparición, encuentra su oportunidad en tal espacio abstraído, fuera de órbita. El tiempo del cuarto de baño, libre del comercio, remite al sueño de la individualidad ideal. Es el tiempo original, incomunicable o nulo. Robado al valor. (texto original)

Outro pintor, Paul Peel (1860-1892), já apresenta uma cena de pré-banho com a menina toda nua; sua pose, a exemplo de *Chiquinho* (fig. 58), vela a genitália. Seu título, *Waiting for the Bath* (fig. 72) (Esperando pelo Banho), apresenta uma menina sentada em um tapete com os cabelos presos por um coque alto. Enquanto espera pelo banho, aproveita o momento para a brincadeira com a boneca, reforçando a ideia da ocasião voltada para o prazer. Interessante a composição do quadro, que traz uma folhagem parecida com a do vaso que Maria Pardos usa na pintura *Chiquinho* (fig. 58), e a escolha é para a mesma região do plano do quadro, como em Paul Peel.



Fig. 72: Paul Peel, *Waiting for the Bath*, óleo sobre tela, sem informações de dimensões, 1892. The Sullivan Collection.

A próxima imagem, *Bathe Time*²⁸⁷ (fig. 73) expõe um ambiente mais modesto, diferindo do que faz Maria Pardos, mas traduz a alegria e o prazer do momento do pré-banho e ou do pós-banho. Dois meninos no centro da composição protagonizam a cena. Todos os olhares estão voltados para os garotos, um assentado, de costas, em frente à bacia, e o outro em pé, de frente para o espectador, sorrindo, já enrolado na toalha, parecendo que acabou de sair da água.



Fig. 73: Charles Sims, *Bath time*, óleo sobre tela, 68,5 x 91,5 cm, sem data, Sims private collection.

Em outra obra do pintor Canadense Paul Peel, *A Venetian Bather*²⁸⁸ (fig. 74), 1889, é apresentada uma menina, agora no momento do pós-banho. Já com a toalha nos braços, a qual é usada para ampliar o tempo de desligamento e diversão, com o pingente que atrai seu animal de estimação: um gatinho. De igual forma, dialoga com *Chiquinho* (fig. 58) em alguns aspectos da composição de um ambiente rico, o qual podemos listar: a cortina, o espelho, a diversão e o nu.

²⁸⁷ Hora do Banho.

²⁸⁸ Uma banhista Veneziana.



Fig. 74: Paul Peel, *A Venetian Bather* (Uma banhista Veneziana), óleo sobre tela, 115,2 x 159 cm, 1889, National Gallery of Canada.

5.4.3 O ambiente: a cortina, o espelho, a porta, o tapete e o livro

Que ambiente é esse retratado por Maria Pardos? Por que a presença de um espelho? E o tapete? Para que serve a cortina? Um livro entreaberto, às costas do menino, o que revela?

Já aventamos a possibilidade de ser um espaço íntimo do quarto de banho; elementos como o vaso e o espelho em diálogo com as pinturas do Paul Peel contribuem para essa leitura. As pinturas do canadense explicitam o ambiente vivido por meio do título das pinturas *Waiting for the Bath*²⁸⁹ (fig. 72) e *A Venetian Bather*²⁹⁰ (fig. 74). Já Maria Pardos destaca, em seu título, o personagem principal do *Almanaque Tico-Tico*, não há um enfoque na questão do banho. Sobre o prazer do momento, é possível aproximar a diversão encontrada pelas garotas (uma com a boneca e a outra com o gato) semelhante à diversão de Chiquinho (leitura de uma revista em quadrinhos). Além da evidente capa, a artista aguça a curiosidade do observador

²⁸⁹ Esperando o Banho.

²⁹⁰ Uma Banhista Veneziana.

quanto ao seu conteúdo, que, refletido no espelho, não é dado ao observador conhecer. Trata-se de um mundo particular das crianças, que muito a interessa.

Qual a função da cortina na composição de *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58)? Ao que parece é um guarda-porta; a sensação que temos é de se tratar de um tecido brocado, talvez aveludado, pesado e grosso. É uma opção de proteção para evitar possíveis correntes de ar. Maria Pardos considera aspectos da vida cotidiana e utiliza-os em sua pintura: levantando a cortina, ela deixa entrar o ar frio, mas de igual forma o olhar do espectador. Essa pintura torna-se assim um pequeno e indiscreto teatro.

Cardoso²⁹¹, ao discorrer sobre *O importuno*, de Almeida Júnior, considera convencional o ponto de vista selecionado para compor a cena. Nesse aspecto, as pinturas se convergem. A cena de ateliê e a intimidade do lar, respectivamente de Almeida Júnior e Maria Pardos, ambas pinturas de gênero, colocam o espectador numa posição que na vida real não teriam acesso. Trata-se de uma “estrutura espacial muito empregada na história da pintura: a inversão de ponto de vista que nos coloca dentro do lugar interdito ou proibido, fruindo da intimidade alheia”.

Como espectadores, ocupamos a posição de espiões que, se o espelho fosse real, nos trairia, e o menino distraído e sorridente notaria e descobriria nossa presença. Existe aí, a exemplo do que faz Almeida Júnior em *O importuno*, uma reflexão sobre a relação da pintura com o olhar invasor. Ao fixarmos atrás dos protagonistas da cena, sem que notem nossa presença, invadimos a intimidade alheia, uma espécie de voyeurismo.

Seria intenção da artista, com o uso do espelho, aguçar a curiosidade do espectador em relação à revista e seu conteúdo? Quais as funções dos espelhos para além do reflexo? Ao analisarmos seu uso, percebemos a multiplicidade de suas funções:

Los espejos de la arquitectura reproducen perspectivas infinitas, crean falsas simetrías, multiplican espacios ilusorios. Máquinas escenográficas o artificios barrocos, erosionan los bordes de la realidad y la ficción, y seducen a la retina con invenciones verosímiles. Los modestos espejos de la arquitectura escueta de la casa, por su parte, no aguardan al espectador, sino al habitante; no reproducen salas, sino rostros; no se proponen la fascinación, sino la introspección: el espejo privado enmarca la mirada interrogante.²⁹²

²⁹¹ CARDOSO, op. cit., p. 118.

²⁹² LÓPEZ; QUIJANO; CALDERÓN, op. cit, p. 163. Os espelhos na arquitetura produzem perspectivas infinitas, criam falsas simetrias, multiplicam espaços ilusórios. Máquinas cenográficas e artificios barrocos, explodem o limite da realidade e da ficção, seduzem a retina com invenções verossímeis. Os modestos espelhos da arquitetura de uma casa, por sua vez, não aguardam o espectador, sim o habitante; não reproduzem salas, mas rostos; não se propõem à fascinação, e sim à introspeção: o espelho privado emoldura o olhar questionador.

Talvez esse olhar questionador do observador é que a artista estivesse provocando ao escolher uma composição com espelho, “a introspecção do espelho privado”. Poderíamos discorrer um capítulo inteiro sobre representações de espelhos, pois:

Cada escuela pictórica, cada país, cada temperamento tiene su espejo. El de España está en el cuadro de Velázquez. La pintura flamenca tiene el suyo, muy peculiar, cuyo epítome más conocido es el famoso retrato de Van Eyck El matrimonio Arnolfini, pero que también se encuentra en diversas obras de Petrus Christus, Matsys, Memling, etcétera: un espejo convexo, abombado, de efectos reduplicativos, que contiene y resume el espacio de la escena pintada, modificándolo con la deformación de sus angulares y curvaturas.²⁹³ (LÓPEZ, 1990, p. 174)

O dicionário de símbolos diz que o espelho, “referindo-se à função reprodutiva e ‘refletora’ do pensamento, simboliza o saber, o autoconhecimento”²⁹⁴. O espelho reflete a imagem do menino, duplicando a figura do protagonista da cena. Nesse caso, não há conotação de narcisismo, não é usado para contemplação de seu próprio ser, não está ligado à busca de um autoconhecimento. “El espejo no es un instrumento de la vanidad, sino una herramienta de la identidad.”²⁹⁵ Talvez, replicado como num eco, ali está o Chiquinho também no espelho direcionando novamente a atenção para a revista. Nasce no observador o interesse pela revista e seu conteúdo que o espelho poderia revelar na pintura, mas não o faz.

Outro elemento importante na representação está entre a cortina e o espelho: a porta. “Fechada indica frequentemente um segredo oculto, mas também proibição e inutilidade”²⁹⁶.

La puerta, como la escalera, es un espacio de tránsito, un diafragma doméstico que segrega e reúne con la lógica binaria de lo cerrado y lo abierto. Entre los dos extremos de ese alfabeto de la clausura, entre las puertas cerradas a piedra y lodo y las puertas abiertas de par en par, toda una minuciosa gama de matices, de puertas entornadas y entreabiertas, expresivas y variadas como párpados: puertas sñolientas y puertas insomnes, puertas sorprendidas que se abren en exceso y puertas vigilantes que dejan una rendija, puertas que invitan y puertas que ahuyentan.²⁹⁷

²⁹³ Idem, p. 174. Cada escola pictórica, cada país, cada temperamento tem seu espelho. O da Espanha esta no quadro de Velázquez. A pintura flamenca, é muito peculiar, cujo epítome mais conhecido é o famoso retrato de Van Eyck, n’*O Casamento de Arnolfini*, pelo que também se encontra em diversas obras de Petrus Christus, Matsys, Memling, etc: um espelho convexo, abaulado, de efeitos reduplicativos, que contém e resume o espaço da cena pintada, modificando com a deformação de seus ângulos e curvaturas.

²⁹⁴ LEXICON, op. cit., p. 87.

²⁹⁵ LÓPEZ; QUIJANO; CALDERÓN, op. cit, p. 163. O espelho não é um instrumento de vaidade, e sim uma ferramenta de identidade. Tradução livre.

²⁹⁶ LEXICON, op. cit, p. 164.

²⁹⁷ LÓPEZ; QUIJANO; CALDERÓN, op. cit, p. 243. A porta, como a escada, é um espaço de trânsito, um diafragma doméstico que separa e reúne com a lógica binária do fechado e do aberto. Entre os extremos desse alfabeto da clausura, entre as porta fechadas com pedra e lodo as portas abertas e largas, toda uma minuciosa gama de refinamento, de portas abertas e entreabertas, expressivas e variadas como pálpebras: portas sonolentas e portas sem dormir, portas surpresas que se abrem em excesso e portas vigilantes que deixam um vão, portas que convidam e portas que assustam.

O menino está sentado em frente a uma porta branca fechada, que nos é dado pouco a conhecer devido ao tecido da cortina que a esconde, hierarquizada como um ambiente privado, do secreto; porém “ninguna puerta cerrada lo está del todo, perforada por cerraduras indiscretas, ruidos, rendijas luminosas”.²⁹⁸ Sua posição, tão aproximada da porta, remete a uma posição de alerta, caso alguém invada aquele espaço, apesar de sua expressão não evidenciar essa preocupação, pois está totalmente relaxado. Está absorto em sua leitura, como a menina de Frederic Leighton, em *Study; at a Reading Desk* (fig. 75). Ao comparar *Chiquinho* (fig. 58) com essa pintura, percebemos a semelhança na atenção voltada para a leitura, na curvatura do tronco e no ambiente requintado, ambos sentados num tapete. Observamos também as diferenças: a menina está estudando, bem vestida, apesar de descalça, e muito séria, enquanto que o menino está se divertindo, nu e sorrindo.



Fig. 75: Frederic Leighton (English Classicist Painter and Sculptor) 1830 – 1896, *Study; at a Reading Desk*, 1877, oil on canvas, 63 x 72 cm, Sudley House, Liverpool . Imagem disponível em: <<http://goo.gl/j9OGnJ>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

O tapete chama a atenção por indicar um lugar de conforto, calor e requinte. É também em um ambiente aconchegante, quente e rico que *Chiquinho* está inserido. Outra pintura, de

²⁹⁸ Idem, p. 243. [...] nenhuma porta esta fechada completamente, perfurada por fechaduras indiscretas, ruídos e frestas luminosas. (tradução livre)

Felice Casorati, *Girl on a red carpet*²⁹⁹ (fig. 76), o artista representa uma garota numa diagonal decrescente em que no fundo predomina o tapete vermelho estampado com motivo floral. O artista repete a estampa variando o tamanho das flores, em algumas regiões faz um trabalho mais claro, marcando bem esses espaços, que sugerem a iluminação vinda de uma janela de vidro – todos esses recursos para conseguir uma perspectiva espacial. O tapete estampado faz contraste com a figura/fundo, criando um fundo bem complexo e que distrai o olhar do espectador que fixa ora na menina e nos objetos (tema), ora nas flores da estampa do tapete (fuga). O que está explícito no tema concorre com a estampa do tapete.

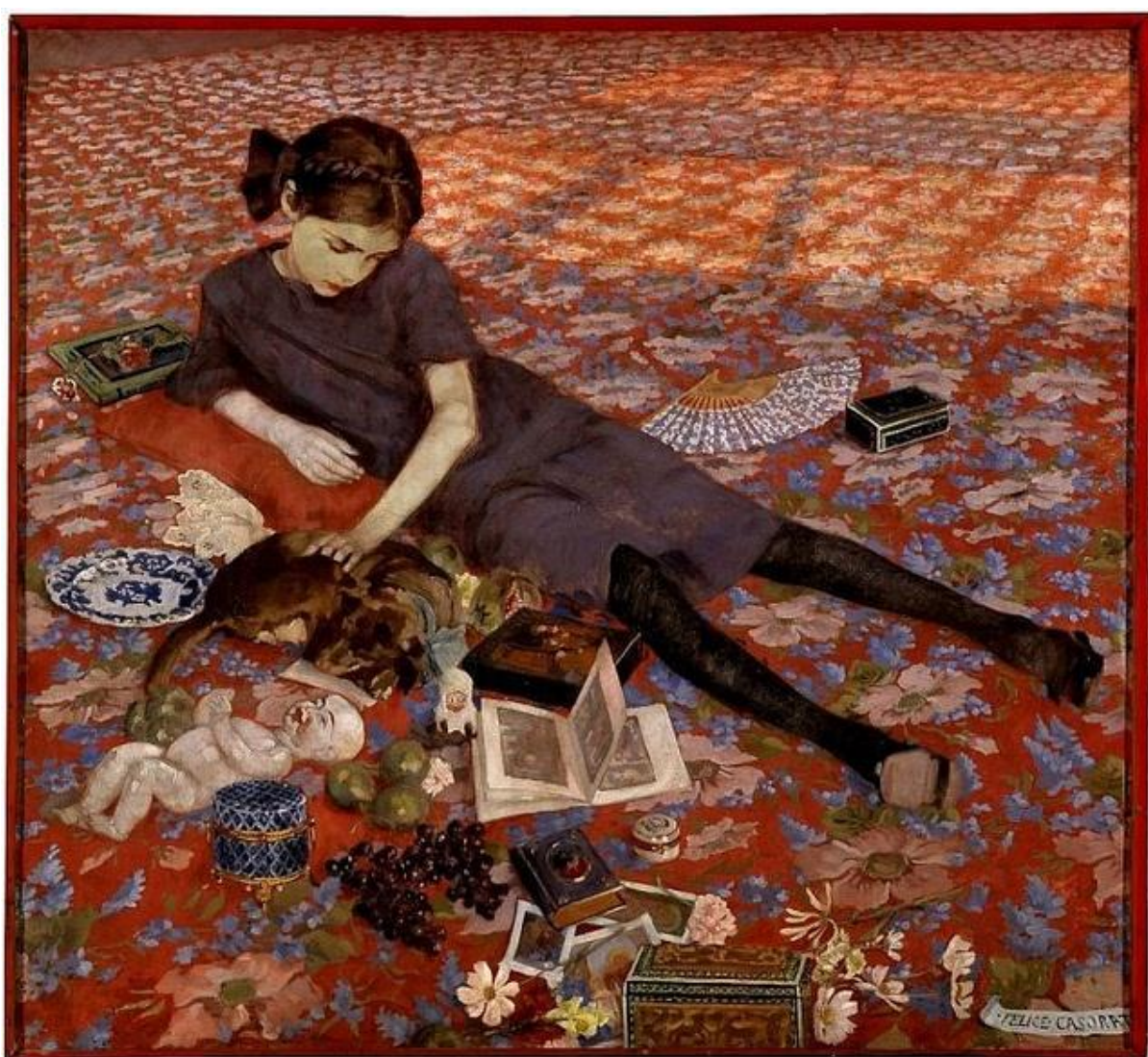


Fig. 76: Felice Casorati, *Girl on a red carpet*, óleo sobre tela, 101 x 109,5 cm, 1912. Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgium.

Interessante observar os outros elementos da cena, todos espalhados no entorno da menina. Um cachorro, flores, frutas, um prato de porcelana, algumas caixinhas como porta-

²⁹⁹ *Menina em um tapete vermelho.*

joias ou canastras, uma boneca, um leque, cartões e livros. São objetos do universo infantil misturados com os do mundo adulto, “coisas” de menina e “coisas” de mulher. Sem querer discutir questões de gênero, mas, ao que parece, a obra explicita a confusão desse período de transição vivido pela protagonista da cena: a pré-adolescência.

A menina apoia o cotovelo direito sobre uma almofada vermelha e acaricia o cachorro. Um dos livros está às suas costas; e o outro, à sua frente, aberto, com uma página ainda no ar, como se estivesse acabado de largar para acariciar o bicho de estimação. Esse ponto é o clímax do diálogo com *Chiquinho* (fig. 58), o abandono do livro por uma diversão, algo relaxante que proporciona prazer; ainda é na expressão do garoto de Maria Pardos que vemos o sentimento claro de alegria.

Jogada num tapete de pele de tigre, há também uma leitura aberta, abandonada. É possível visualizar uma das páginas ilustrada e a outra com texto. Intitulada *Fairy Tales* (fig. 77)³⁰⁰, deduzimos que se trata da literatura ao chão. A obra de Mary Louisa Gow apresenta uma menina sentada em uma cadeira, um pouco contrariada, segurando um pesado livro em seu regaço. Ao que parece, deu primazia à leitura obrigatória, contrapondo com a escolha da menina de Felice e do menino de Pardos, que abandonam o compromisso escolhendo o prazer.



Fig. 77: Mary Louisa Gow, *Fairy Tales*, óleo sobre tela, 35,6 x 45,7 cm, 1880. Coleção Particular.

Essas reflexões em torno dos elementos da pintura de Maria Pardos não são definitivas e têm a ver mais com leituras possíveis provocadas pelos questionamentos da própria obra

³⁰⁰ Os contos de Fadas.

que com os propósitos da artista. É uma composição de suspense, e as leituras dos espectadores poderão ser distintas, e é ótimo que seja assim, por conta do espectador; nisso é que se encerra a função da arte entre a concepção da ideia, a concretização em um objeto e a contemplação. Percebemos nessa cena de gênero uma intenção de documentar a existência do *Almanaque do Tico-Tico*, comemoração de seu décimo aniversário, capaz de criar identidade com o observador contemporâneo a artista podendo nos alcançar como fator histórico da linguagem dos quadrinhos no Brasil.

6 CONCLUSÃO

O problema investigado por esta dissertação está explícito no título: *As Representações de Infância na pintura de Maria Pardos*. Qual o interesse da artista com em representar crianças? De que modo essas obras foram importantes para ela e para o período no circuito em que atuou? Quem foi Maria Pardos e como se situava no cenário artístico brasileiro? Como esse tipo de produção convivia com a pintura moderna?

Propondo-nos a responder a essas questões, esbarramo-nos em dificuldades discutidas já há algumas décadas; a primeira menos e a segunda mais: a representação da infância/criança e as questões de gênero. São poucos os interlocutores; como consequência, há uma escassez bibliográfica e problemas de acesso a fontes documentais, quando existem. No caso de Maria Pardos, ressalta-se uma vantagem em relação a estudos de outras artistas do período: temos acesso a parte significativa de suas obras e a possibilidade de contato direto com as mesmas, por pertencerem ao acervo do MMP.

Situar Maria Pardos e entender a importância do recorte tornaram-se um desafio. Exigiu uma investigação minuciosa, atenta aos detalhes, ao cruzamento de fragmentos de fontes, tanto escritas quanto visuais. Necessitou-se conhecer a produção do período, a formação dos pintores, assim como o funcionamento das exposições e dos espaços de divulgação do trabalho.

Ao investigarmos a trajetória da artista, percebemos a mudança do espaço de atuação, dos palcos para os salões, tornando sua formação, enquanto pintora, tardia. Não encontramos registros de sua matrícula na ENBA, o que aponta para uma formação sem documentação. Seguramente conservou-se aluna de Rodolpho Amoedo, ou, pelo menos, esta é a história que objetivava manter: os catálogos das EGBA e os periódicos deixam evidente o discipulado.

Enquanto artista, não demonstrava grande domínio técnico, mas, portadora de forte ambição, investiu alto em sua formação no ateliê de seu professor ou ainda no seu ateliê doméstico. A produção pictórica de Maria Pardos, no curto período em que expôs, denota que estava se desenvolvendo bem: alcançou prêmios rapidamente. Perseguiu temas e representações afinadas com o cenário nacional e internacional, visando conquistar o reconhecimento dos pares em busca de ascensão. Maria Pardos desenvolveu composições a partir da observação constante do que estava sendo exposto nos salões do Brasil e do que se entendia por boa pintura.

O recorte escolhido para esta dissertação possibilitou conhecer a atuação da artista: suas estratégias, escolhas temáticas, técnicas e ainda seus percalços na carreira como pintora.

Ao trabalharmos com a obra *Jornaleiro* (fig. 22), identificamos uma temática dupla: trabalho infantil e imigração. Apesar da temática social, concluímos que a composição não apresenta grandes apelos sociais, está distante de ser uma pintura de denúncia.

Como podemos identificar *Jornaleiro* (fig. 22), então? É exatamente o que vemos em tema mais atraente ao ser exposto. O mesmo acontece com *Sem pão* (fig. 37) e *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58), que são cenas mais elaboradas. No caso do *Jornaleiro* (fig. 22), ela buscou uma tradição já existente. Não criou uma ambientação, um cenário, mas usou alguns elementos para um diálogo indireto: o menino branco, possivelmente estrangeiro, o grito, o chapéu, o título. Pintura que não foi exposta na EGBA, mas na Galeria Jorge, talvez por estar mais próxima a um estudo.

Maria Pardos expõe a pobreza, o trabalho infantil, nos leva a refletir sobre o “mito da infância feliz”, desconstruindo-o, sobretudo ao apresentar a temática da miséria em *Jornaleiro* (fig. 22) e em *Sem Pão* (fig. 37). Não o faz com engajamento político, mas na perspectiva de atingir a sensibilidade do público. Em *Sem pão* (fig. 37), para além das questões da infância e da miséria, notamos sua estratégia: a busca por um prêmio no Salão de 1914, já que em 1913 fora notada, recebendo menção honrosa de 1º grau.

A circulação da pintura naturalista portuguesa no cenário artístico brasileiro concorre para o seu muito provável contato com as obras do pintor José Malhoa. Percebemos o diálogo direto de *Sem pão* (fig. 37) com duas pinturas do artista, expostas no Brasil, na individual de Malhoa, em 1906: *Tempo de chuva, lar sem pão* (fig. 57) e *Pensando no caso*, tanto no que diz respeito à composição quanto à temática. É um tema que também possui rica tradição.

A constatação de sua ida a Buenos Aires possibilitou conjecturar o contato direto com a obra de Cárcova: *Sin pan y sin trabajo* (fig. 42); pintura que a imprensa argentina da época debateu e divulgou, embasada em questões políticas. Dialoga com o pintor na temática da miséria, da fome, da falta do pão; porém a família de Maria Pardos é diferente – há apenas o velho e a criança, sem adultos provedores, tampouco explicações para a sua ausência. A adversidade da vida é abordada no interior doméstico, sem o apelo religioso da caridade. Maria Pardos monta uma cena de gênero com a temática da miséria, sem o teor político abordado pelo argentino, e conquista a medalha de bronze na EGBA, em 1914.

Na composição da pintura *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58), a artista se mostra mais inventiva, mantendo a mesma estratégia das outras pinturas. Nessa obra, assim como em *Sem título* (fig. 67), outra infância nos é dada a perceber: o adulto em miniatura, com o apelo da nudez e a sensualidade ingênua dos protagonistas. *Chiquinho* (fig. 58) é também um estudo de

ateliê, dessa vez um nu, inserido em uma cena mais complexa. Maria Pardos estava em uma crescente como artista; é no ano em que expõe *Chiquinho* (fig. 58), 1915, que recebe seu maior prêmio: a pequena medalha de prata.

Chiquinho do Tico-Tico (fig. 58) aponta para a questão da prática dos nus pelas mulheres artistas. A obra fora exposta juntamente com *Esquecimento*, uma pintura em que apresenta um seminu feminino. *Chiquinho* (fig. 58) é considerado um nu masculino, mesmo em se tratando de uma figura em transformação da infância para a puberdade. Uma ousadia travestida, um nu “infantil”, permitido para as mulheres, já que desempenhavam o papel de mães, que ofereciam cuidados aos filhos. Um nu comedido, contendo um jogo de vela e revela, perfil e não frontal; sua genitália não é evidenciada. A ambientação também possibilita o nu para essa mulher da elite: a intimidade do lar, possivelmente no pré/pós-banho, com elementos pueris como a leitura descontraída do *Almanaque Tico-Tico*, deslocando-o totalmente da perspectiva da imoralidade. Maria Pardos nos presenteia com essa negociação do nu, montando a cena no que é possível para uma mulher de elite, em condição instável, do momento em que vivia.

Dada a importância da representação do corpo humano, na EGBA de 1915, a artista expõe *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58), seu primeiro nu visto até então. A premiação daquele ano provavelmente incentivou Maria Pardos a apresentar seus trabalhos na Galeria Jorge, em 1916. Com o apoio do professor Rodolpho Amoedo, expôs um grande número de obras, juntamente com Regina Veiga. A exposição conjunta sujeitou-a a comparações. A outra aluna do mestre apresentou muitos nus sem negociação recebendo comentários positivos, consideraram-na como artista pronta. Maria Pardos foi classificada como mais dependente do professor, amadora, recatada, talvez em função de ter exibido poucos trabalhos de nus. Possivelmente as críticas da Exposição Pardos e Veiga tenha provocado a pintora para uma ousadia um pouco maior.

Em 1917, Maria Pardos leva para as EGBA apenas duas pinturas, dois nus: a primeira, um *Estudo de nu* (fig. 1); e a segunda, *Dalila* (fig. 3), uma cena bíblica. Tudo leva a crer que seu objetivo era mostrar domínio na representação do corpo humano e habilidade artística de compor uma cena histórica.

A qualidade técnica da pintura de Maria Pardos foi colocada em pauta: a crítica dura e ácida de Monteiro Lobato enfatizou seu amadorismo. No momento em que expõe composições envolvendo nus, evidenciaram-se seus problemas técnicos em relação à aplicação da cor. Sua audácia fora mal recebida. Não se abatendo, Maria Pardos leva outras composições para aquela que seria sua última participação das EGBA, em 1918.

A importância da obra de arte como fonte documental consiste em entender seu processo de criação, possibilitando compreendê-la junto aos dados biográficos da artista, corroborando com o que nos diz Coli. A análise das pinturas dentro do contexto biográfico neste estudo permitiu a percepção dos interesses de Maria Pardos. Suas composições são fruto da percepção do substrato cultural objetivando apresentá-las nas EGBA, lograrem prêmios na perspectiva de alcançar projeção como pintora. A gênese das pinturas deixa de importar quando a obra diz outra coisa, fala por si só. Nesse aspecto, as análises individuais permitiram que pudéssemos adentrar em cada obra e percebê-la como autônoma, para além das intenções da pintora em conquistar o título de artista.

As representações de infância na pintura de Maria Pardos não são um conjunto proposto a piore por ela. Foram obras pensadas circunstancialmente por uma pintora interessada em agradar ao júri das EGBA e conquistar prêmios. As análises individuais das obras mostraram a desigualdade de tratamento devido às diferenças que possuem entre si. São quatro pinturas, quatro situações distintas: *Jornaleiro* (fig. 22) – trabalho infantil e imigração; *Sem pão* (fig. 37) – fome; *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) – cultura e riqueza; *Sem título* (fig. 67) – sensualidade ingênua.

Queremos resumir rapidamente o que a análise de cada pintura possibilitou enxergarmos para além das intenções da artista, quando a obra é capaz de transmitir uma mensagem. As análises feitas, porém, não esgotam o assunto e permitem que se agreguem outras interpretações. O que esse trabalho propõe como leitura de cada obra?

Jornaleiro (fig. 22) é um retrato em perfil de menino pobre que desenvolve trabalho de vendedor ambulante, atividade comum no final do século XIX e início do século XX para os meninos imigrantes. Ao investigar o trabalho infantil no período, entendemos que a atividade era vista como possibilidade de busca de sustento, auxílio financeiro às famílias e forma de distanciamento dos problemas do ócio. As ruas, por contraste, eram também escola do crime. Algumas produções literárias do período evidenciam o cotidiano desses jovens, que eram estimulados a vencer na vida.

Sem pão (fig.37) nos mostra aspectos da miséria, o problema da fome enfrentado por pessoas comuns em situação de decadência; os protagonistas são os extremos frágeis da sociedade: o velho e a criança. Uma cena extremamente inquietante ao observador por não apresentar solução na própria pintura. Ao analisá-la, buscamos os contrastes de representações e identificamos que: não nos é dado a conhecer o que acarretou a falta do pão, não há apelo de caridade, sequer um símbolo religioso, ou ainda uma proposta de solução para o problema. A pintura se insere no grupo de representações de gente humilde, com elementos urbanos como

a grade de ferro, e se encerra em um registro da intimidade como que flagrado pelo olhar fotográfico. É possível sentir empatia pela dupla que sofre pela fome.

Chiquinho do Tico-Tico (fig. 58) é uma academia inserida numa cena de gênero. Trabalhamos com a hipótese de o cenário ser o ambiente próprio para o pré ou pós-banho: um momento da intimidade em busca do prazer e da diversão, em que é possível se isolar. O observador invade um espaço que normalmente não é dado a conhecer, uma espécie de voyeurismo. É interessante a documentação do *Almanaque Tico-Tico* como pertencente ao substrato cultural da infância daquele período: dessa forma, narra o princípio da história em quadrinho no Brasil.

A sensualidade ingênua em *Sem título* (fig. 67), basicamente um retrato em perfil, também pode ser vista como uma situação de pré-banho ou ainda somente um exercício de academia. A menina está coberta por um tecido que deixa um ombro à mostra, aflorando uma sensualidade tanto na representação da pele quanto nos lábios e uma expressão que denota que a retratada não entende na totalidade essa sensualidade.

Ao propormos a reunião dessas quatro pinturas, precisamos confrontá-las; consequentemente e inevitavelmente, evidenciamos forte tensão temática. Na tentativa de estabelecermos diálogos entre as pinturas, percebemos os intensos antagonismos. Com algum esforço, é possível dividi-las em dois grupos opostos: de um lado, *Jornaleiro* (fig. 22) e *Sem Pão* (fig. 37) se tocamos na questão da pobreza; e, do outro, *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) e *Sem título* (fig. 67) dialogando na vertente da sensualidade ingênua.

Os meninos pobres são representados com roupas rasgadas, evidenciando a situação precária, e talvez seja esse o único ponto de diálogo entre as pinturas. O jornaleiro possui trabalho, e o garoto de *Sem Pão* (fig. 37) é totalmente dependente. Podemos apenas sugerir que o garoto iluminado em *Sem pão* (fig. 37) poderia ser capaz de se tornar um jornaleiro, como solução ao problema da falta de pão. De igual forma, pode-se entender o garoto jornaleiro como aquele que conquista alimento, por meio do trabalho possível para os meninos imigrantes sem se conformar com a pobreza. Concluimos que não há um diálogo contundente entre as narrativas. É possível perceber apenas pinturas possíveis de se apresentar como produção artística no espaço que circulava; desvinculadas de denúncias sociais ou de qualquer linha de pensamento poético.

Analisando a segunda dupla, que se liga pela sensualidade ingênua, *Chiquinho do Tico-Tico* (fig. 58) e *Sem título* (fig. 67), assim como as anteriores, possuem uma controvérsia entre as representações. Chiquinho se diverte, sorri, situado em um ambiente de luxo; com uma diversão nas mãos está realmente demonstrando prazer, totalmente relaxado – sua nudez

não é pudica. Para a menina, não é possível observar tal sentimento, é possível percebê-la conformada com o universo desconhecido do mundo das mulheres, sem saber ao certo o olhar do outro que irá provocar e que estará sujeita em um futuro próximo. Poderíamos sugerir, nesse antagonismo de sentimentos, intenção de crítica em relação às diferenças dos gêneros, mas seguramente esse não é o enfoque. Insistimos na questão das estratégias percebidas na trajetória de Maria Pardos em busca do título de artista.

Percorrer esse conjunto e encontrar coerência temática e intenção de comunicação é o mesmo que andar por terreno instável à noite. É impossível estabelecer diálogo harmônico ao recorte da produção pictórica de Maria Pardos proposto nesta dissertação, ligam-se apenas por conter representações de infância e apontarem para a artista em suas buscas por *status* no cenário artístico. Seu trabalho se mostra difuso, mas é possível perceber essas características de comportamento também em seus pares. Não dá para dizer, por exemplo, que há uma linha de pensamento em questões sociais – de denúncia, apelos didáticos ou outra. Somente é possível percebê-la como uma artista em formação, sem aprofundar em algum ponto. São tentativas sem força crítica, perpetuando o que convinha naquele determinado momento.

Maria Pardos desistiu da carreira; talvez tivesse se desenvolvido mais, como atesta o crescente de suas composições. Reconhecemos sua importância para o MMP e também para a história da arte brasileira ao perceber sua atuação, que, apesar de não ser destacada, tem o seu valor. É possível vê-la com grande aspiração na profissão de artista. Fez parte do grupo que “importava-se muito mais em triunfarem naquele universo artístico que conheciam, dialogando com uma tradição determinada, do que em fundarem ou expressarem um universo ‘feminino’ autônomo e paralelo” (SIMIONE, 2008, p. 303).

A dissertação objetivou trazer à luz o nome de Maria Pardos e suas obras, alargando o conhecimento da carreira de uma mulher artista que atuou no Brasil no início do século XX, tempo que ficou relegada ao esquecimento ou quase apagamento da história da arte devido ao triunfo do modernismo. Esperamos, dessa forma, ter contribuído para o preenchimento dessa lacuna historiográfica.

7 REFERÊNCIAS

7.1 Documentos

VALE, Vanda Arantes (coord.). FAPEMIG e UFJF. *A Pintura Brasileira do séc. XIX*: Museu Mariano Procópio. CD contendo o trabalho de dissertação de mestrado e as respectivas imagens da autora. 1995. Licenciado a Sérgio Newman. 00158, 00167 e 00185.

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.

Correspondências pessoais de Alfredo Ferreira Lage, Arquivo Histórico – MMP. Carta de Alfredo à Manoel Costa.

Óbito de Maria Amália Ferreira Lage. BRASIL. Cartório 4ª Circunscrição. Registro civil de óbito. Livro 66 fls. 4 e verso, termo 41. Disponível em: <<http://goo.gl/kjJr8p>> e <<http://goo.gl/eFxliG>>. Acesso: 27 jul. 2011.

Óbito Maria Pardos. BRASIL. Registro civil de óbito. 4ª Circunscrição – livro óbito V. 99 - p. 69 (verso), e p. 70, termo nº 469. Rio de Janeiro.

Livro de Matrícula nos Cursos de Livre Frequência, 1891-1894. [Código 6189. Museu Dom João VI]

Catálogos das Exposições Gerais de Belas-Artes/Escola Nacional de Belas-Artes, de 1906, 1913-1918. (Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional e setor de obras raras da Biblioteca da EBA/UFRJ)

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 13 de setembro de 1913, p. 37 (Acervo do Museu D. João VI).

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 27 de agosto de 1914, p. 43 (Acervo do Museu D. João VI).

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 21 de agosto de 1915, p. 51 (Acervo do Museu D. João VI).

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 26 de agosto de 1916, p. 2 a 5 (Acervo do Museu D. João VI).

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada em 28 de agosto de 1917, p. 7. (Acervo do Museu D. João VI).

Ata da sessão do Conselho Superior de Belas-Artes realizada a 30 de agosto de 1918, p. 12 e 13 (Acervo do Museu Dom João VI).

7.2 Sites

- Arquivo Nacional: <http://www.arquivonacional.gov.br>
- Domínio Público: <http://www.dominiopublico.gov.br>
- Family Search: <http://www.familysearch.org>
- Fundação Biblioteca Nacional: www.bn.br
- Instituto Moreira Salles: ims.uol.com.br
- Itaú Cultural: itaucultural.org.br
- Museu Dom João VI: www.eba.ufrj.br

7.3 Jornais e revistas

A ÉPOCA, 03 de maio de 1915.

A ÉPOCA. Uma palestra com o pintor Gaspar Magalhães., Rio de Janeiro, 07 janeiro de 1919.

A IMPRENSA. Em visita a' Arte. Rio de Janeiro, 10 de maio de 1911, ano VIII n. 1235, p. 1 e 2. Disponível em: < <http://goo.gl/Trx7x4> > Acesso em: 03 maio 2014.

ALVES, Gonçalves. Notas. **A noite**, Rio de Janeiro, p. 3, 16 set. 1913.

A NOITE. O "Salon" e os prêmios: O Conselho Superior homologa os prêmios conferidos pelo júri. Rio de Janeiro, Ano III, nº 676, 13 de set. de 1913, p. 2.

A NOITE, 19 de outubro de 1916.

A NOITE, 05 de setembro de 1918.

A NOITE, 28 de Julho de 1930, p. 5.

A NOTÍCIA, Ano XII, n. 106, 2 e 3 de maio de 1905. Notícias de Portugal – Exposição de Belas-Artes, p. 03. (BN).

BUENO, Amador. Belas-Artes. O Salão de 1912. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 de set. de 1913. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/3530.

_____. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 de agos. 1917.

CORREIO DA MANHÃ, sexta-feira, 13 de outubro de 1916, p. 2, ano XVI – n. 6441

CREMONA, Ercole. Clara Welker. *O Malho*. Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1.029, p. 39, 03 de jun. 1922. Transcrição de Rogério Rezende.

DIARIO DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro , segunda-feira, 10 de novembro de 1890; Ano VIII; nº 1962; p. 3.

E. do M., **A Noite**, 12 de novembro de 1916.

Engraxates e Jornaleiros numa escola do trabalho, que o é também do vício. *O Estado de S. Paulo* – quarta-feira, 18 de setembro de 1929.

Exposição Geral de Belas Artes. **Jornal do Comércio**, 11 de setembro de 1917.

AEL/UNICAMP.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, segunda-feira, 10 de novembro de 1890; Ano XVI; nº 314; p.2.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, sexta-feira, 28 de agosto de 1891; Ano XVII; nº 240; p.6.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, domingo, 01 de setembro de 1901, Entradas no dia 31, Ano XXVIII, n. 244, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 06 de outubro de 1916, p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 15 de out. 1916. Binóculo. Na Galeria Jorge. “Tout Rio”. p. 5.

GAZETA DE NOTÍCIAS, Binóculo, sexta-feira, 6 de setembro de 1918, p. 06. Hemeroteca digital da BN.

IRACEMA. **Revista da Semana**. Cartas de Mulher. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1916; Ano XVII; nº 39; p. 18. MMP.

JORNAL DO BRASIL .Pintores do Rio, quarta-feira, 20 de novembro de 1891, Pela Cidade, p. 2.

JORNAL DO BRASIL. Belas-Artes. Rio de Janeiro, 15 de set. de 1913. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/ 3530.

JORNAL DO COMÉRCIO. Notas de Arte. Rio de Janeiro, 09 de set. de 1913. Arquivo Edgar Leuenroth (AEL) – UNICAMP – MR/4072.

JORNAL DO COMÉRCIO. Museu Mariano Procópio: A inauguração da Galeria de Belas-Artes., domingo, 14 de maio de 1922. Ano XXVII, núm. 7918. Várias notas, p. 1. Acervo da hemeroteca do Museu Mariano Procópio.

José Antônio José. *O Paiz*. Pall-Mall-Rio. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 703, p. 2.

LYRA, Mariza. *A Noite Ilustrada*. Maria Pardos e o Museu Mariano Procópio. Rio de Janeiro, 7 de março de 1939, n. 511, p. 3.

LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano II, n. 22, p. 171-190), out. 1917, n. 22. Disponível em: <<http://goo.gl/fsvXGc>> Acesso em: 18 set. 2012.

Mariano Garcia. Coluna Operária: A crise de trabalho e a miséria. *O Paiz*, quarta-feira, 5 de novembro de 1913, p. 7.

MARCONDES, Viriato. Impressões da XX Exposição da Escola Nacional de Belas-Artes. *A Época*. Rio de Janeiro, Ano II, nº 418, 21 de set. de 1913, p. 2.

MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da E. N. de Belas-Artes. *A Época*, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1101, p. 1, segunda-feira, 30 de agosto de 1915. BN.

Museu Mariano Procópio: Inauguração da Galeria de Belas-Artes. *In: O Pharol*, Juiz de Fora, domingo, 14 de maio de 1922, ano LVII – número 5, publicação matutina, p. 1. BN.

O MALHO. Rio de Janeiro. Ano XV, nº 737, 28 out. 1916.

O PAIZ. XX Exposição de Belas-Artes – Os prêmios conferidos.. Rio de Janeiro, 14 de set. de 1913, p. 2.

O PAIZ. Rio de Janeiro, segunda-feira, 15 de dezembro de 1913. Ano XXIX, nº 10661 p. 5.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1890. Ano XVI, nº 314, p. 2.

O PAIZ, 07 de setembro de 1913. O momento Artístico, p. 2.

O PAIZ, 02 de agosto 1914.

O PAIZ, 11 de outubro de 1916.

O PAIZ, 13 de outubro de 1916.

O PAIZ, Artes e Artistas, 14 de outubro de 1916.

O PAIZ. Artes e Artistas – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, sábado, 14 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 695, p. 4.

O PAIZ, domingo, 22 de outubro de 1916.

O PAIZ, 23 de maio de 1929.

O Tico-Tico. Ano I. Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1905.

REVISTA DA SEMANA. Cartas de Mulher. Rio de Janeiro, 04 de novembro de 1916; Ano XVII; nº 39; p. 18. MMP.

REVISTA DA SEMANA, 08 de setembro de 1928.

SAMPAIO, Albino Forjas de. Figuras Portuguesas: José Malhoa. A semana portuguesa. In: Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, segunda-feira, 27 de novembro de 1916, p. 6. (BN)

7.4 Referências Bibliográficas

AIZEN, Naumim; CIRNE, Moacy (orgs.). *Literatura em quadrinhos no Brasil*. Editora: Local de publicação, p. 20.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AZEVEDO, Ezequiel. **O Tico-tico: cem anos de revista**. São Paulo: Via Lettera, 2005.

BARRETO, Paulo (Dir.). **João do Rio: a alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1991. Disponível em: <<http://goo.gl/EKYDf7>>. Acesso em: 05 de jan. 2012.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**, trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASTOS, WILSON DE Lima. **Mariano Procópio Ferreira Lage: sua vida, sua obra, descendência, genealogia**. Juiz de Fora: Edições Paraibuna, 1991. p. 64.

BLUMENFELD, Carole. et al. *Petits théâtre de l'intime: la peinture de genre française entre Révolution et Restauration*. Toulouse: Musée des Augustins, 2011-12, p. 62-64.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1989.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. 11ª reimpressão da 1ª ed. de 1979. Thomson Pioneira.

CARDOSO, Rafael. *A arte Brasileira em 25 quadros 1890 – 1930*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890*. In.: CAVALCANTI, Ana; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (org.). *Oitocentos – Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/Dezenovevinte, 2008, p.470-476.

CARMO, Maria Izabel Mazini do. ***Nelle vie della città – os italianos no Rio de Janeiro (1870-1920)***, 2012, 215 f.. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A história das armas ou a história nas armas?* In: COMO EXPLORAR UM MUSEU HISTÓRICO. São Paulo: Museu Paulista: 1992. CATÁLOGO DO MUSEU MARIANO PROCÓPIO. São Paulo: Banco Safra, 2006.

CHRISTO, Maraliz. *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. 181-189.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: SENAC, 2005.

_____. **O Corpo da Liberdade: Reflexões sobre a pintura do séc. XIX.** São Paulo: CosacNaify, 2010.

COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos: Arte y sociedad de Buenos Aires a fines del siglo XIX.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 287-325.

DEL PRIORE, 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.

ERMAKOFF, George. Augusto Malta e o Rio de Janeiro 1903 – 1936. G. Ermakoff Casa Editorial, 2009, Rio de Janeiro.

FREIRE, Laudelino. **Um século de pintura – Apontamentos para a História da Pintura no Brasil, de 1816 a 1916.** Rio de Janeiro: Typografia Rohe, 1916, p. 519.

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 abril 2014.

GOMES, J. Costa. *Alves de Souza – Talento artístico em alma simples.* Gaia: Separata do Boletim Cultural Amigos de Gaia, 1982.

GREER, Germaine. **Les Garçons: figures de L'éphèbe.** Hazan, Paris, 2003.

HEYWOOD, Colin. **Uma história da Infância:** da Idade Média à época contemporânea no Ocidente. Trad. Roberto Cataldo Costa. – Porto Alegre: Artmed, 2004.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos Gibis:** a formação do mercado editorial brasileiro o a censura aos quadrinhos, 1933-64, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

KOSSOY, Boris. Hildegard Rosenthal: Cenas Urbanas..Catálogo do Instituto Moreira Salles. Sem data, São Paulo, p. 25.

LAJOLO, Marisa. **Infância de papel e tinta.** In: FREITAS, Marcos Cesar de (org.) **História social da infância no Brasil.** 7 ed. São Paulo: Cortez, 2009. p. 229 a 250.

LEXICON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1990.

LÓPEZ, Mercedes Aznar; QUIJANO, Luz de Gaztelu; CALDERÓN, Concha Yllán. **El espacio privado: cinco siglos en veinte palabras**. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones/Ministério de Cultura, octubre-diciembre/1990.

LOPONTE, Luciana Grupelli. **Sexualidade, Artes Visuais e Poder: pedagogias visuais do feminino**. Revista Estudos Feministas, vol 10, nº 002. Rio de Janeiro:UFRJ, 2002.

LUCIE-SMITH, Edward. **Adão: o nu masculino em arte**. Centralivros – Edição e Distribuição Lda, 1999.

MEIRELES, Cecília. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MIRANDA, Alma Cunha de. *O Jornaleiro Vencedor*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Vargas, 1939, 101p.

MONAT, H. Caxambú. **Rio de Janeiro**: Luiz Macedo Rua da Quitanda 64, 1894, p. 15.

MORAIS, Frederico. **Cronologia da Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História: a problemática dos lugares**. In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, p.07-28, dezembro de 1993.

PERRY, Claire. **Young America: Childhood in Nineteenth-Century Art and Culture**. Yale university Press in association with the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts, Stanford University, 2006.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PINTO, Rogério Rezende. **Alfredo Ferreira Lage**, suas coleções e a constituição do Museu Mariano Procópio-Juiz de Fora, MG. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG, 2008.

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.

SÁ, Ivan Coelho de. **Academias de modelo vivo e bastidores da pintura acadêmica brasileira: a metodologia de ensino do desenho e da figura humana na matriz francesa e a sua adaptação no Brasil do século XIX e início do século XX.** 2004. 652f. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SALDANHA, Nuno. *José Malhoa (1855-1933) – Catálogo Raisonné.* Lisboa: Scribe, 2012.

_____. **José Malhoa.** Tradição e Modernidade. Scribe, 2010.

SANTOS, Marco Antônio Cabral dos. **Criança e criminalidade no início do Século XX.** In: PRIORE, Mary (org.). *História das crianças no Brasil.* São Paulo: Contexto, 1999 (p. 210 a 230).

SERAPHIM, Mirian N. **Eros Adolescente: No verão de Eliseu Visconti.** Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

SILVA, Francislei Lima da. **Monumentos da água no Brasil: Pavilhões, fontes e chafarizes nas estâncias Sul Mineiras (1880-1925).** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, 2012, 153 f. : il. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2011/01/Francislei-Lima-da-Silva.pdf>> Acesso em: 04 jan. 2013.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista: pintoras e escultoras Acadêmicas Brasileiras.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008.

SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de Leitura.** São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2ª ed., 2009, p. 271-304.

TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva.** São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008.

TURAZZI, Maria Inez. *Espaços da arte brasileira/Marc Ferrez.* Cosac & Naify, 2002, São Paulo, p. 43.

VALE, Vanda Arantes (coord.). FAPEMIG e UFJF. *A Pintura Brasileira do séc. XIX:* Museu Mariano Procópio. CD contendo o trabalho de dissertação de mestrado e as respectivas imagens da autora. 1995. Licenciado a Sérgio Newman. 00158, 00167 e 00185.

_____. *Maria Pardos – uma artista ibero-americana*. In: BESSA, Pedro Pires (org.). Riqueza cultural ibero-americana. Divinópolis: FAPEMIG UEMG, 1996, p. 451-454.

VALLE, Arthur. Acervo de pintura portuguesa da Escola Nacional de Belas Artes no contexto pedagógico "pós Reforma de 1890". **Revista de História da Arte e Arqueologia**. Campinas, n.19, p. 117-139, jan/jun 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/1cDOh7>>. Acesso em: 14 abril de 2014.

VASQUEZ, Pedro Karp. **O Brasil na fotografia Oitocentista**. Metalivros, 2003, São Paulo, p. 216-237.

VERGUEIRO, Waldomiro e SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). **O Tico-Tico: 100 anos**. Vinhedo, SP. Ópera Graphica Editora, 2005.

WISSMAN, Fronia E. **Bouguereau**. Pomegranate Artbooks, Califórnia, 1996.

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

PESSANHA, José Américo Motta. Despir os nus. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia 1847-1916. São Paulo, PW Gráficos e Editores Associados. Catálogo de Exposição, 1991.

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, 516 f.

8 ANEXOS

ANEXO A— ALMANAQUE DO TICO-TICO, quarta-feira, 25 DE NOVEMBRO DE 1914. ANO IX, N. 477. BN

Anno IX Rio de Janeiro, Quarta-feira, 25 de Novembro de 1914 N. 477

SEMANARIO DAS CRIANÇAS PUBLICA-SE ÀS QUARTAS FEIRAS



ESTE JORNAL PUBLICA OS RETRATOS DE TODOS OS SEUS ASSIGNANTES

ZÉ MACACO



STORNI

Devido a crise tremenda que atravessa o país e os cidadãos, particularmente, *Zé Macaco* resolveu um dia chamar à ordem a *Faustina* afim de que puzesse um paradeiro às despesas, que ella fazia com a moda. No proximo numero veremos de que maneira a *Faustina* interpretou a ordem do seu querido esposo.

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO : RUA DO OUVIDOR 164 — RIO DE JANEIRO

Publicação d'O MALHO Numero avulso, 200 réis; atrazado, 500 réis

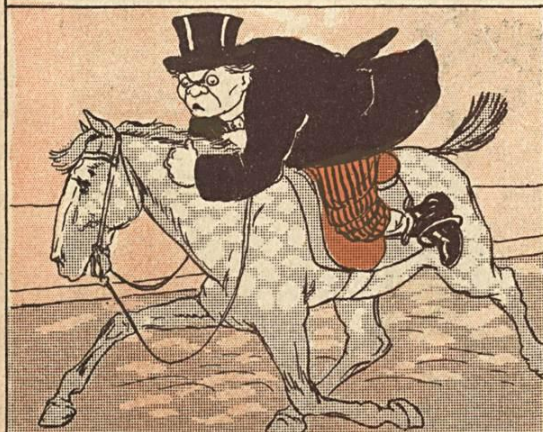
VALE PARA O CONCURSO N. 931 VALE PARA O CONCURSO N. 932



1) Quando o Garnizé e D. Genoveva chegaram a casa encontraram o Dr. Anastacio, que vinha visitá-los e, como viera a cavallo, precedera-os. João Garnizé dava o cavaquinho por um passeio a cavallo.



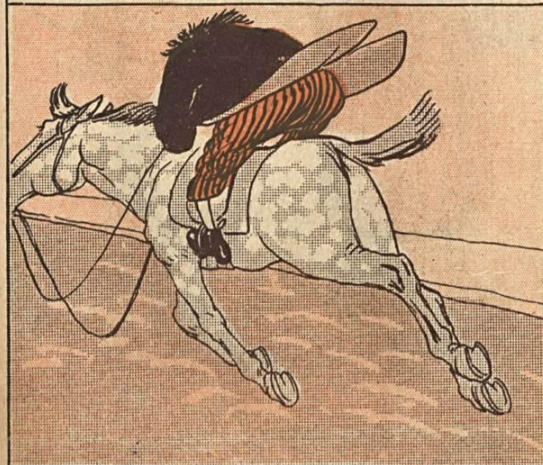
2) Depois de cumprimentar o delegado pediu-lhe licença para experimentar o bucephalo. O Dr. Anastacio e D. Genoveva entraram para esperar Garnizé, que partira...



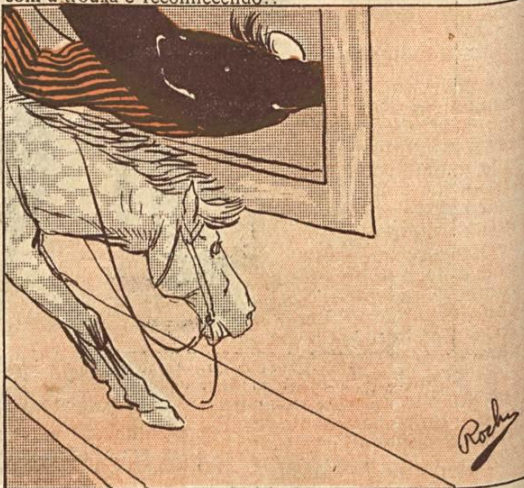
3)... num trote desesperado. Como mau cavalleiro que era, abraçou-se ao pescoço da montaria e largou as redeas. Parecia que teria de largar os intestinos, taes eram as sa-cudidelas...



4)... que o animal lhe dava. Afinal, o cavallo, apesar de manso, tropeçou nas redeas e foi de ventas ao chão, arrastando o cavalleiro na queda. Depois, o animal aborrecido com a trouxa e reconhecendo...



5)... o mau cavalleiro, que levava no lombo, tocou a galope para casa do Garnizé, onde se achava o Dr. Anastacio...



6)... e estacando, de repente, atirou o Garnizé pela janela, dentro da sala onde estavam conversando D. Genoveva e o delegado.

Rocha

EXPEDIENTE

Preços das assignaturas dos jornaes da "Sociedade Anonyma O MALHO"

Capital e Estados					
MEZES	A TRIBUNA	O MALHO	O TICO-TICO	A LETURA PARA TODOS	A ILLUSTRAÇÃO
12	8\$000	5\$000	3\$500	2\$000	6\$000
6	15\$000	8\$000	6\$000	3\$500	11\$000
3	30\$000	12\$000	9\$000	5\$000	16\$000
1	30\$000	15\$000	11\$000	6\$000	20\$000
Exterior					
12	50\$000	25\$000	20\$000	10\$000	30\$000
6	30\$000	14\$000	11\$000	6\$000	16\$000

ALMANACH D' O MALHO..... 3\$000
 ALMANACH D' O TICO-TICO..... 3\$000
 Pelo correio mais 500 rs.

R
 ANACONDA
 RIO DE JANEIRO

Toda a correspondencia, como toda a remessa de dinheiro, deve ser dirigida á SOCIEDADE ANONYMA O MALHO, Rua do Ouvidor, 164—Rio de Janeiro.

As assignaturas começam em qualquer tempo, mas terminam em Março, Junho, Setembro e Dezembro de cada anno. Não serão accetias por menos de trez mezes.

Pedimos aos nossos assignantes do INTERIOR, que quando fizerem qualquer reclamação, declarem o LOGAR e o ESTADO para com segurança attendermos as mesmas e não haver extravios.

As lições de Vovô

NO'S E OS ARGENTINOS

Meus netinhos:

Houve um tempo em que a campanha de perfidias e intrigas inventadas aqui e em Buenos Aires tornaram-se tão insistentes que muita gente, ingenua, acreditou, lá e aqui, que estava ameaçada por terríveis e perigosos inimigos.

Confesso que eu mesmo cheguei a ficar impressionado durante algum tempo. Não se fazia cousa alguma no Brasil ou na Argentina, que não fosse encarado com desconfiança.

A Argentina reorganizou o seu exercito, no que fez muito bem. Immediatamente houve quem dissesse aqui:

— E' para nos atacar.

O nosso governo mandou fazer os *dreadnoughts* Minas Gerais e S. Paulo.

Disseram logo em Buenos Aires:

— E' para nos bombardear.

Essa situação era perigosa. Brasileiros e Argentinos são igualmente bravos, já se bateram juntos muitas vezes e sabem o que valem seus soldados. Aquella desconfiança constante podia provocar um incidente e arrastar-nos a uma luta que seria uma monstruosidade, porque não ha razão alguma para que Brasileiros e Argentinos sejam inimigos.

Não ha entre nós questões que interessem nossa honra ou nossa dignidade, os proprios interesses nos ligam, porque os Brasileiros só têm a lucrar com o progresso da Argentina e do mesmo modo o progresso do Brazil será um bem e uma vantagem para nossos vizinhos do Rio da Prata.

Demais, salvo em caso como o da França com a Allemanha, que é singularissimo, nunca ha razão para que um povo seja inimigo de outro povo.

O povo é sempre alheio a essas questões de politica e é sempre o povo, sempre igual em paizes da mesma raça.

Vou lhes contar como me convenci d'isto.

Foi quando eu andava mais preocupado com o odio, que julgava existir na Argentina contra os Brasileiros.

Junto a minha casa morava uma familia que eu não conhecia, porque tenho por habito não fazer relações com vizinhos. Mas um bello dia nasceu nessa casa uma creança; eu ouvia-a chorar e como, apesar de já ter tantos netos, continuo a gostar de creanças, como sempre, interessei-me por esse cidadãozinho, que nascera na casa situada junto á minha.

Passados alguns dias, vi, da janella de meu quarto, o recém-nascido na varanda da casa vizinha. Era encantador, como todas as creanças. Durante alguns mezes admirei-o, assim, de longe.

O pequeno foi-se criando. Quando já era capaz de conhecer as pessoas e mover-se, com alguma intelligencia, tratei de fazer relações com elle, dizendo-lhe adeus de minha janella.

A mamãe do pequenino ensinou-o a me saudar tambem. Dias depois, não resistia á tentação de acariciar e beijar aquelle innocente, que já era para mim um amigo velho. Mandeí uma creança da minha casa, pedir que me emprestassem o pequenino por alguns instantes... Veiu o rapaz, que, pouco depois, já tinha todas as confianças com-migo, inclusive a de molhar a minha roupa quando muito bem lhe parecia.

Por causa d'este ladrãozinho tive que sahir de meus habitos e travar relações com aquelles vizinhos, que eram Argentinos. E, lidando com elles com intimidade, notei uma cousa, que já devia saber. E é que não ha nada mais parecido com Brasileiros do que Argentinos.

São creaturas como nós, sem odios nem ambições de conquistar terras alheias: são creaturas boas e simples que apenas querem viver e trabalhar socegadas. Exactamente como nós.

E eu mesmo tinha desconfianças, porque nunca tivera occasião de os conhecer.

Vovô

ALBUM D'O "TICO-TICO"



A galante Maria Corrêa da Silva, filha do Sr. João C. da Silva, residente em Niteroy.



Como a India perdeu o «Regente»

OS DIAMANTES SANGRENTOS

Nesta secção e sob a rubrica «Viagens e Aventuras» contaremos aos nossos amiguinhos casos verídicos, passados em diversas regiões do mundo e que servirão não só para relatar actos de heroísmo ou de dedicação humana, como para tornar conhecidos costumes e singularidades de varios paizes.

No fim do seculo XVII pensavam geralmente nas indias, que os alluviões diamantíferos, explorados na antiguidade, estavam completamente esgotados. Por esse motivo, a vigilância dos guardas das minas não era bem exercida.

As minas de Partheal estavam quasi abandonadas. Os camponeses tinham o direito, então, de irem lavar roupa ou banharem-se no precioso ribeiro.

Um homem de trinta annos, chamado Krichna Koroti, aproveitando essa permissão, foi estabelecer-se na margem do ribeiro, na intenção de vender o producto de sua pesca aos trabalhadores da mina vizinha. Elle era escravo; mas uma ferida na perna tornára-o enfermo para toda a vida, e o seu proprietario ou senhor não lhe dava mais importancia.

Ora, um dia, o miseravel estropiado deitou, como de habito a rede no rio e um objecto singular appareceu na superficie da agua, entre as malhas. O escravo não podia enganar-se — esse pesado objecto era um diamante bruto.

Comprehendeu que podia ser um dos homens mais ricos do Indostão. O essencial era pôr em logar seguro seu thesouro.

Ahi começavam as difficuldades: achar o diamante era nada; fugir com elle era arriscarse a perder a vida.

A pedra pesava 440 quilates: não podia pensar em escondela nos cabellos, nas orelhas, na bocca, nem tão pouco engulil-a e mais tarde tomar um vomitorio, como fizeram muitas vezes os mineiros hindús. Recorreu a um processo heroico.

Conhecia de ha muito um ve-

lho derwiche, que em publico abria o ventre ou traspassava os membros com facas, sem que uma só gotta de sangue escapasse das feridas.

Contou suas angustias ao velho, prometeu-lhe mundos e fundos se elle o ajudasse a sahir d'aquella situação para fugir até onde pudesse vender o seu achado.

...

Combinaram, então, o seguinte: o diamante seria escondido num buraco, que o derwiche fa-

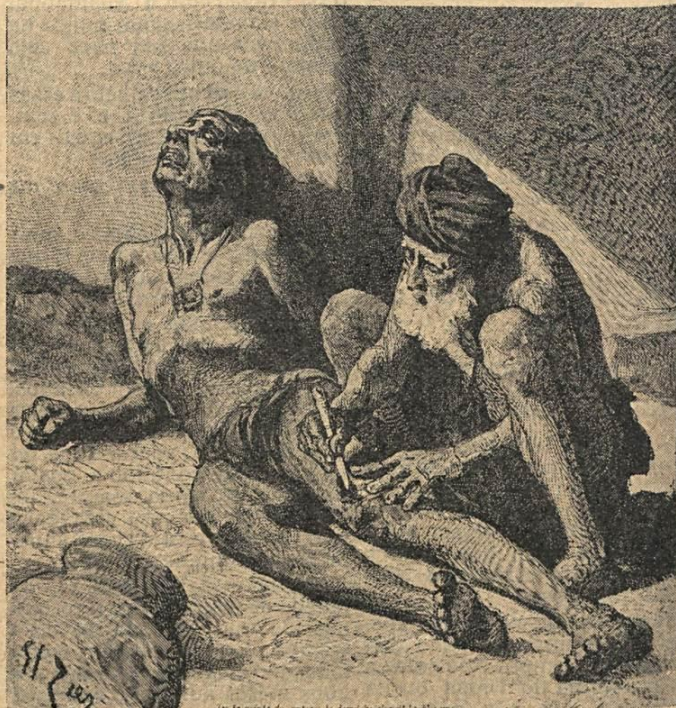
ria na perna do escravo! Apenas conceberam o plano, puzeram-o em execução...

A scena foi imponente e tragica, em sua simplicidade.

O escravo vai soffrer a operação.—Mas que importa isso a Krichna?

Seus olhos brilham de intensa alegria, enquanto sua mão direita apalpa, embruhada num panno sujo, o pedaço de pedra incolôr, que fará d'elle um potentado.

E é com o sorriso nos labios,



Começou então a terrivel operação

VINOL TORNA AS CRIANÇAS SADIAS E ROBUSTAS

que se deita no sólo da gruta, convidando o velho a se apressar. Nada de chloroformio, nada de anestesico! A sede de ouro, que se apoderou d'elle, não o deixará sentir a dôr.

O velho, com habilidade, enterrou a faca na carne que não estremeceu; o logar foi bem escolhido, pois apenas algumas gottas de sangue se escaparam. Mas o operado entrega o diamante, e notaram que a abertura feita é muito pequena para contê-lo. E' preciso cortar mais, alargal-a, aprofundal-a...

E o homem, que não sorriu mais, levantou-se a meio para fixar os olhos febris nessa cavidade sangrenta e sobre a pedra a que seu sangue agora dá um colorido.

Graças ás mysteriosas receitas do velho, a carne levou apenas dous mezes para cicatrizar. Agora parecia uma ferida qualquer, e esse escravo, que levava uma fortuna em sua carne, poz-se a caminho para o littoral, a pé, mendigando o pão, ao longo das estradas.

O resto da historia é conhecida.

O infeliz chegou a Madras e embarcou num navio inglez, cujo capitão, não sesabe como, descobriu seu segredo. Abriam-lhe a perna, apoderaram-se do diamante, e o pobre escravo foi lançado ao mar.

O futuro primeiro ministro da Inglaterra, Sr. Pitt, então governador de Madras, comprou hindú...

por 15:000\$, ao capitão larapio e assassino, a pedra sangrenta; vendeu-a algum tempo depois ao duque de Orléans, então regente de França, por mil e quinhentos contos.

Nossos leitores não ignoram que esse diamante a que foi dado o nome de «Regente», faz parte actualmente das collecções do museu de Louvre. Mas muitas pessoas ficarão admiradas, ao saber que a magnifica pedra, com a qual a rainha Maria Antonietta se enfeitava quasi sempre, e brilhou mais tarde no copo da espada de Napoleão, no dia de sua sagração, tivera primeiro por escrínio a carne sangrenta de um escravo

HISTORIA DE BICHOS

Nas garras de um leão

—Qual é a sensação de um homem arrastado pelos dentes de um leão? A questão pôde parecer pueril, porque as pessoas que «entram», mesmo parcialmente na guela do rei dos animais, raramente d'ella sahem para contar o que lhes aconteceu. Mas temos a descripção do illustre Livingstone, que foi heróe de uma aventura semelhante. Diz elle não sentir propriamente dôr naquelle terrivel momento, pois que só pensava em se debater...

Respeitemos a declaração do velho missionario presbyteriano, que foi um dos primeiros exploradores do centro da Africa; não devemos ter sorrisos de incredulidade, quando elle nos conta que, levado pelos dentes de um leão, via tudo côr de rosa e sentia uma tão agradável exaltação, que até tinha impetos de cantar.

Como vão vêr, o valente boer, Christian Wolhuter, que se distinguuiu por sua intrepidez na guerra do Transwaal contra a Inglaterra, declara ter sentido, em circumstancias analogas, uma sensação bem differente, e não conhecemos narrativa mais dramatica do que a sua.

Wolhuter, encarregado de vigiar uma vasta reserva de caça estabelecida perto do ribeiro Oliphant (Transwaal) voltava de sua inspecção, tendo deixado para traz sua escolta de ne-



Por duas vezes cravei-lhe a arma no coração

gros, quando, de subito, seu ser um antilope, e, sem se im-

cão, um enorme molosso poz-se a latir. Na semi-escuridão do crepusculo, o guarda distinguuiu por detraz das arvores, uma massa amarellada, que julgou Rapido como um relampago, o



Grupo de meninas, que tomaram parte na festa realizada a 1 do corrente no Jardim Zoológico, em benefício das Obras do Azylo Isabel. Ao centro, está o Dr. Plácido de Mello, que fez uma brilhante conferencia e á esquerda, monsenhor Amador Bueno, director do Azylo.

boer fez o cavallo saltar para um lado; evitou o choque, mas perdeu o equilibrio e não se poude reter no sellim: o cavallo fugiu, perseguido pela fêra.

Um pouco estonteado pela queda, o homem teve difficuldade em se collocar novamente de pé: era tempo! Um segundo leão avançou para elle e o segurou com a bocca pelo hombro, de modo tal, que Wolhuter achou-se com o rosto voltado para o céu, enquanto seu corpo e as pernas eram arastadas pelo chão.

Eil-os a caminho...

Mas deixemos a palavra ao heróe d'essa terrivel aventura:

«Caminhando, o animal soltava um rugido surdo e prolongado, muito comparavel, guardadas as proporções, ao miado do gato quando caça um camondongo...

Eu soffria muito, physica e moralmente. A morte parecia-me inevitavel e horrenja; procurava um meio de escapar, mas não achava. E, durante os duzentos metros que o leão me fez percorrer, pensava em minha familia, nos meus filhos, enquanto que minhas esporas tiniam, arrastando-se no sólo pedregoso...

Repentinamente, lembro-me da minha faca de caça suspensa a meu cinturão, e bem junto ao quadril, anca esquerda; minha

energia concentra-se para esse fim: attingir a faca! E' difficil, pois não me posso servir da mão esquerda... Mas alcancei o cabo, com os dedos da mão direita. Trata-se agora de não ferir em falso...

Eis o momento: o leão pára perto de uma arvore, sem duvida para descansar. Appellando para todas as minhas forças, depois de haver calculado meu gesto, dou dous golpes terriveis onde julgo ser a região do coração. O leão, com um rugido terrivel, entreabre a bocca e, agora livre dou-lhe um terceiro golpe: um jacto de sangue inunda-me o rosto.

A fêra salta para traz e volta-se para mim a trez metros de distancia, prompto o pular. A perda de sangue, a dôr e o terror extenuaram-me: senti que ia perder os sentidos. Fiz um ultimo esforço.

Lembro-me de ter ouvido dizer que a voz humana impressiona as fêras; começo a gritar injurias ao leão moribundo: «Cobarde! monstro! miseravel! devorador de crianças!...»

«Foi Deus quem me inspirou! Depois, respondendo ás injurias com rugidos, o leão, coberto de sangue, recuou e caiu... Estava morto...»

Resumamos em poucas linhas o fim da aventura.

Wolhuter subiu a custo aos

galhos de uma arvore, onde se amarrou com seu cinturão antes de desmaiar. Foi uma boa precaução, pois o primeiro leão voltou. E a escolta, que chegou depois guiada pelos latidos do cão, retirou o intrepido caçador da arvore para levar-o no dia seguinte a Komati Poort, de onde foi transportado para o hospital de Barbeton.

ATENÇÃO !

JA' SE ACHA NO PRELO O

Almanach do Tico-Tico PARA 1915

que está um primor !

Entre outras cousas encantadoras publica

Uma serie de novellas

que constituem a collecção das mais lindas e famosas historias do mundo

Como sejam :

ALADINO E A LAMPADA MARAVILHOSA

JOSÉ, o mata-gigantes

OS VIZINHOS

AS FESTAS DE ALZIRA

S. JORGE e o DRAGÃO

Todos primorosamente illustrados !

O DR. SABETUDO, nosso precioso amigo, o mestre querido da creançada, preparou para o ALMANACH do TICO TICO uma interessante série de artigos com o seguinte titulo :

AS COUSAS QUE TODOS SABEM

Nesses artigos illustrados com admiravel propriedade, o Dr. Sabetudo explica aos amigos do TICO-TICO varios segredos scientificos, que a todos preocupam.

HORLICK'S MALTED MILK só tem um rival :
o leite materno

HISTORIAS E LEGENDAS

O velho da montanha

Houve um rei muito vaidoso da sua formosura e das suas riquezas.

Uma tarde afastou-se tanto da sua comitiva, que o acompanhava numa excursão, que se perdeu numa montanha, que elle não conhecia. Pareceu-lhe ver a certa distancia a entrada de uma gruta e julgou que alli se occultava alguma féra.

Como era destemido, approximou-se e viu um solitario, que contemplava uma caveira com muita gravidade.

O rei disse-lhe com ar zombeteiro :

— Olá, bom velho, porque estás tão attento a contemplar essa caveira ?

O ancião voltou-se um pouco, e respondeu-lhe com severidade :

— Desejo saber se este craneo pertenceu a um rei opulento, ou a um pobre mendigo, mas vejo que é impossivel.

— Imbecil!—gritou o rei encolerizado.—Os reis são em tudo privilegiados !

— Nem sempre, mesmo neste mundo—disse o solitario, abaixando a cabeça e pegando num livro, como para despedir o rei.

O sol já havia desapparecido; o céu cobria-se de nuvens côr de chumbo.



O rei



Viu um velho solitario que contemplava uma caveira

O rei quiz voltar para a sua gente; trez vezes tocou a trombeta de caça, mas não foi correspondido. As nuvens começaram a deixar cair chuva grossa; o vento era tão rijo, que as mais gigantescas arvores estremeciam até ás raizes. Quanto desejaría agora o rei orgulhoso ter por abrigo a gruta do solitario humilde !

Caminhou, caminhou muito, ao acaso, sem encontrar uma cabana, um abrigo, uma pessoa, um ser vivente... De certo, para aquelle homem poderoso não começára o dia como acabava.

Morto de fadiga, de fome e de desespero, sentia que as forças iam abandonal-o, quando viu as primeiras casas de uma pequena aldeia. Devia pertencer aos seus Estados, mas não a conhecia, porque só se mostrava na côrte e nas cidades onde lhe podiam fazer apparatusas recepções.

— Olá, de casa ! — bradou elle batendo a uma porta. — Abra sem demora. Estou molhado, coberto de lama e tenho frio !

— Quem se atreve a incommodar-me a estas horas ? — perguntaram de dentro.

— Quem tem o direito de fazer tudo, e não perdôa a quem lhe desobedece — respondeu o rei.

— Oh ! pede pousada e ameaça o dono da casa antes de entrar ? Pois saiba que a minha porta não se abre a vagabundos. Passe adiante, se não quer que o faça arrepender do seu atrevimento, quem quer que seja.

Se o rei estivesse acompanhado da sua comitiva, a porta d'aquelle vassallo seria arrombada, talvez a casa reduzida a cinzas e o seu dono condemnado a vaguear por esses campos... Mas estava só, e bem viu que o seu poder era inutil naquella occasião. Tomou por outra rua, e bateu a uma porta, decidido a não empregar ameaças.

— Quem bate ? — perguntou o dono da casa.

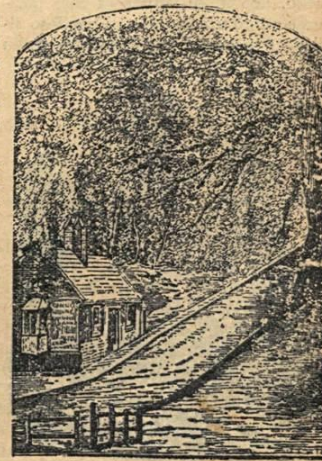
— Abra, deixe que eu passe a noite em sua casa, que enxugue minha roupa e dê-me que comer, que eu o recompensarei com generosidade.

— Tomas então a minha casa por uma hospedaria ? Eu sou pobre, mas não dou pousada por dinheiro. Bata a outra porta.

O rei, vendo que nem a ameaça nem o dinheiro lhe abriam as portas de seus vassallos, recorreu á supplica.

— Tenho frio, tenho fome — disse elle batendo á porta da ultima casa da aldeia, que era sem duvida a mais humilde — supplico que me deixem aquecer um pouco, e me dêem um bocado de pão. Deus os recompensará pelo que derdes a um desgraçado, que ha mais de seis horas vagueia por esses campos, ao frio e á chuva.

— Entre, meu senhor — acudiu lo-



A ultima casa da aldeia

Dioxogen
H₂ O₂ I₂ V

Evita infecções e molestias de pelle,



Branca Ruiz Aguiar, nossa galante amiguinha, com 7 annos e residente nesta Capital.



Nosso intelligente collaborador Luis da Gama Cascudo, de 15 annos e residente em Natal, Rio Grande do Norte.



Alda, nossa sympathica amiguinha, e que fez annos a 17 de Setembro passado

go o pobre aldeão, correndo a abrir a porta. Graças a Deus ainda ha uma acha de lenha para conservar um bom fogo, um bocado de pão e uma tigela de leite quente para lhe aquecer o estomago. Parece na verdade, tão falto de forças, que não consinto que se retire, sem que a sua roupa esteja enxuta. Dormirá aqui o resto da noite.

O rei passou a noite preocupado com o que lhe succedera e, de manhã cedo, depois de agradecer com palavras muito affectuosas ao bondoso aldeão a pousada que lhe dera, pediu

curasse o velho solitario da montanha, para o honrar com um logar no seu conselho.

Depois de muito trabalho, deram com a gruta. O velho tinha desappa-

havia deixado muito dinheiro para o que lhe dera agasalho, e que mandara construir um palacio destinado a recolher os pobres, os mendigos e viajantes que pedissem agasalho.



O palacio onde desde áquelle acontecimento se recolheram os pobres, os mendigos e os viajantes perdidos.

recido, mas encontraram a caveira, que o rei vira na vespera, junto a um livro aberto, onde se lia o seguinte:

Rei : — se a tua magestade vem de Deus, ama o teu povo e ensina-lhe, pelo exemplo, que a caridade é o teu primeiro dever.

Vassallo : — obedece a teu rei, respeita-o como teu superior e ama-o como enviado de Deus para te proteger e fazer feliz.

Homens : — por muito afastados que vivam por condições e indoles, acreditem que a morte hade enfim approximar e equalar todos.

O rei meditou muito sobre essas palavras, e d'alli partiu logo para a aldeia, onde tinha pernoitado. Foi grande o espanto dos aldeões vendo em sua humilde terra o rei com sua brilhante comitiva, e mais admirados ficaram quando souberam que elle



O rei procura o velho da montanha

que o puzessem a caminho da capital do reino. Nesse mesmo dia reuniu os ministros e officiaes da sua casa, contou-lhes o que lhe havia succedido, e quiz que, com elle á frente, se pro-

O CAFÉ

O pequeno Julio gostava muito de café, mas ignorava de onde é que vinha essa bebida.

— E' uma vergonha—disse-lhe um dia seu pai,—não saber o que bebe.

Na quinta-feira seguinte o menino foi a casa do professor perguntar onde se achava o café.

Eis o que o professor lhe contou: "O café é o fructo do cafeeiro.

O cafeeiro parece uma pequena macieira e seus fructos são parecidos com cerejas. Este fructo é primeiramente vermelho, é depois preto, quando está bem maduro.

No interior tem dous caroços, que são os grãos do café, ligados um no outro e de cor verde pallido. Torrado o café, torna-se cor de castanha escura.

O cafeeiro não prospera senão nos lugares quentes. Elle é original da Abyssinia, que está situada no sul do Egypto.

De lá, o cafeeiro foi transportado para a Arabia, que era onde antigamente o cultivavam melhor.

Por isso, até hoje, o bom café chama-se Moka, que é o nome de uma cidade da Arabia".

LUBI

Ao «Tico-Tico»

Meu santinho Tico-Tico,
A ti, todos querem bem;
E' por causa da Faustina
E Ze-Macaco tambem

Por não me darem premio
Só dous versos hoje tens,
Alice Clara Koebeck
Envia-te os parabens.

amigo, que o senhor vê ali no chão, castigo? Onde viste estas cousas, é um rapaz barulhento, mesmo. Des- Tom?

— Não sei. São cousas que não me sahem da cabeça. Acho muito bom morrer na minha idade. Até este ponto, tem-se muita alegria. Quem não commetteu malvadez está sempre feliz. Depois, morre-se, vai-se para o céu e lá, é só brincar todo o dia.

— Não se onve mais fallar em politica, bancos, jornaes, etc.

— Há meninos que são muito des-graçados, Tom, muito!

— Então, quando morrem, melhor para elles. Ah! se eu tivesse feito a minha primeira Communhão!... Dous amigos que eu tinha morreram assim, perto de mim. Tinham commungado e agora são felizes. Vamos rezar, Arthur; depois, quando estivermos na cama, eu te contarei tudo.

— Meninos felizes! Em poucas horas tinham formado uma amizade intima, que as pessoas edosas não podem formar com annos e annos de vida commum.

CAPITULO XVI

EXTRAVAGANCIAS DE TOM

Quando despertou, Arthur abriu os olhos, estupefactos. Tom estava de pé deante do espelho e contemplava com prazer o proprio rosto.

— Tom! parece que estou sonhando.— Você não é uma creança como eu; é?

— Eu? — replicou Tom, sempre ponderado; pelo menos, sei que estou vivo. Que olhos redondinhos tem você! — Que quer isso dizer?

— Mas você vestiu minha roupa!

— E' então, não me fica bem?

mem virava as costas. O pequeno aproveitou o ensejo.

— Ultimas noticias, meus senhores! Ultimos telegrammas! O dono do hotel soltou uma praga e de punhos cerrados correu para cima d'elle.

Tom viu que não podia fugir. Seria vergonha e a morte do negociante.

— Qual é o jornal que o senhor deseja: *Estrella* ou *Correio*?

— Saiba d'aqui, seu malandro! gritou o patrão, ainda assim um pouco desapontado ao ver o sangue frio do rapaz.

— Malandro? Quem? Eu? Não senhor! Estou vendendo jornaes de uma creança que encontrei aqui, em frente da sua porta, a morrer de fome.

O dono do hotel lançou um olhar aos hospedes, e logo entendeu que todas as sympathias eram a favor do vendedor de jornaes.

— Está direito—disse elle—de-me a *Estrella*.

E' todos quizeram comprar uma folha. A coragem de Tom tinha-os impressionado. As palavras d'elle haviam commovido os corações. Em poucos minutos o vendedorzinho ficou sem um unico jornal. Muito alegre e sem attender aos innumerados convites que lhe dirigiam uns e outros para tomar alguma cousa, foi elle ter com o amiguinho.

Ainda o achou sentado, ás voltas com um prato de ostras.

— Agora, eu tambem estou com fome—disse Tom, tirando do prato farta porção de ostras. Deixa vir mais uma duzia que eu te vou ajudar.

— E o maço de jornaes?—indagou Arthur.

— Está todo vendido. Num instante, julguei que aquelle gorducho ahi pegado—sabes?—queria engulir-me. Depois elle amansou, comprou o jornal e até me queria pagar uma bebidá.

— Que! fez isso aquelle Glenman? Não acredito. E' impossivel.

— Fez, sim senhor. Vendi mais de vinte numeroes no restaurante d'elle.

— E's um portento, Tom! Todos os collegas têm um medo damnado d'aquelle sujeito.—Como foi que fizeste?

— Fiquei tambem com medo. Mas, quando vi que não havia outro remedio e que o homem vinha mesmo para cima de mim, como locomotiva, fiquei os pés no chão e espereti.

— Ora, Tom, sou muito amigo de você. Que pena termos de nos separar!

— Ainda não. Eu tambem sou teu amigo.—Queres mais ostras?

— Obrigado. Para mim, chega

— Está bom. Então, vamos arranjá-las sobre mesa.

— Isto sim. Conheço aqui perto uma confeitaria que é um gosto... Vamos lá!

Melhor é não contar nada do que fizeram os nossos dous heroosinhos na tal confeitaria. Ninguém acredita.

Entre dous bocados, Tom consultou o relógio da parede: faltavam dez minutos para a uma hora

— Olha, Arthur, que maluco sou eu! Perdi a hora. Estou frito!

— Como foi que perdeu a hora.

— E' que tito estava no theatro...

— E o theatro fechou ha que tempo!

— E' isso mesmo. Que horror, Arthur!

— Que será? — indagou Arthur, impressionado com o espanto do collega.

— Estou perdido! Não sei o caminho de casa.

— Isto não é nada. Conheço toda a cidade. Irei contigo.

— Não podes. Nem sequer eu sei o nome da rua. Títo vai ficar onça comigo! Não me lembrei absolutamente d'elle.

— Que engraçado que és, Tom! Estou perdido. Prompto!

— Qual graça, nem meia graça! Arthur deu uma gargalhada estrondosa.

Entretanto, ninguém teria sido capaz de reconhecer agora nesse rapazito alegre o vendedor meditabundo que encontrámos ha pouco.

— Onde é que costumás passar a noite?

— Em qualquer lugar, desde que deixei minha casa.

— Onde era tua casa?

— Minha casa era a arca de Noé, — sabes?

— Arca de Noé! — exclamou Tom.

— Sim senhor. Todo mundo diz assim. Nella morava Kate e eu. Era uma casa muito grande com uma portão de quartos, todos pequenos, para a gente alugar. Que vida boa! Minha mana fazia uma limpeza admiravel! Só vendo Quando eu voltava de noite, depois do trabalho, dava pulos de alegria. E ella, que tomava conta da cozinha e remendava a minha roupa, só tem 9 annos, coitada! Dá vontade de chorar.

— Mas, quem pagava a casa?

— Primeiro, tínhamos uns cincoenta mil réis que papai nos deixou. Depois de quinze dias, quasi nada nos restava. Fui então vender jornacs, levar recados; mas não conseguia juntar muita cousa; o meu ganho não dava para o aluguel. D'ahi por diante foi preciso comer menos. Com isso eu empallidecia.

— Os amigos não podiam ajudar você?

— Aqui não temos amigos. Chegámos ha pouco do interior.

— Depois tua irmã adoeceu, não foi?

— Foi. Uma nossa vizinha, muito boa, levou-a para a casa das Irmãs, e agora ella está passando bem. Intelizmente, dentro em breve terá de sahir do hospital. Não sei o que hei de fazer! Estou com medo de que ella outra vez soffra fome.

— Quando assim palestravam os cous amigos chegaram junto de um bico de gaz e Tom pôde ver duas lagrimas brilhar na face do companheiro.

— Não desanimés, Arthurzinho — disse Tom, abafando a propria commoção.—Depois, pensaremos nisso. Por enquanto, diz, não sabes de algum hotel bom por aqui?

— Aqui em frente está um: o Hotel da Europa.

— Tom considerou o edificio e fez uma careta:

— Não presta. E' hotel para gente ordinaria. Precisamos arranjar cousa superior.

— Queres o Hotel dos Millionarios?

— Parece melhor. Gosto do nome. Naquelle tarde fecunda em aconte-

cimentos, é de creer que o menor Tom espantasse muitos freguezes. No registo do hotel, escreveu elle com espalhafatosa calligraphia de doutor: tanto rir.

— Tom Playfair, estudante ambulante; e depois da firma do collega Arthur acrescentou: "negociante".

— Desejamos um quarto mobilado, o melhor que houver nesta casa. Amanhã, almoço para dous, ás oito.

— Vinte mil réis pelos quartos! — respondeu o mordomo; pagamento adiantado.

— Quartos? Eu não disse quartos. A mulher e os filhos só vêm mais tarde. Aqui tem o senhor um dollar pelo quarto.

— Um não chega. São dous.

— Está bom: tome. Agua quente só depois: fazemos a barba mais tarde.

O gerente riu-se, chamou um garçon e mandou conduzir os mocinhos para um quarto com duas camas. No rosto dos dous, descobrira elle tanta franqueza, tanta simplicidade, que não poz difficuldade nenhuma em admittil-os, pois não pensou que fossem vagabundos. De facto não eram. Mas nem por isso os dous rapazolas deixaram de abusar um pouco da confiança que lhes mostravam.

Desapparecendo o garçon, Tom logo agarrou o travesseiro de uma das camas e propoz um duello. Occuparam as duas extremidades da sala e começaram as hostilidades. Primeiro, com ordem, peso e medida. Depois, com precipitação. Para augmentar o interesse do combate, Tom pegou do segundo travesseiro e houve então uma luta em regra. As balas macias cruzavam-se velozmente nos ares e os atletas corriam para agarral-as, a

De um minuto para outro, a luta se ia tornando mais encarniçada, isto é, mais divertida. Afinal, Tom segrou os dous travesseiros de uma vez e atirou-se com todo o denodo contra o adversario. Multiplicaram-se as pancadas. O ruído dos passos amiu-dava-se no soalho; ouviam-se pulos, corridas, etc., quando, de repente, com um projectil superiormente arremessado, Tom derrubou o inimigo, que morria de tanto dar risadas.

Naquelle instante, perceberam que alguém estava batendo na porta. Os combatentes suspenderam o ritmo; tornaram-se pallidos.

— Agora vem a policia prender-nos porque fizemos desordem — disse Arthur assustado.

Tom abriu e deu com o rosto de um respeitavel senhor, que parecia ainda mais assustado que o proprio Arthur.

— Boa noite, meu senhor. Tenha a bondade de entrar.

— Entrar não, meu senhorzinho. Pensei que estivessem assassinandoc aqui uma pessoa. Estou no quarto vi-

zinho e despertei com um barulho exquisto.

— Não é nada, nao senhor. Hou-

ve batalha, é verdade! Mas, graças a Deus, ninguém está morto. Meu

SPORTS DO "TICO-TICO"

FOOT-BALL

LIGA METROPOLITANA

Tabella final do Campeonato de Fott-Ball do Rio de Janeiro

1º lugar—Club de Regatas do Flamengo, com 19 pontos; 24 goals pró; 15 goals contra; derrotou o Rio Cricket, o Paysandú, o America e o Fluminense, duas vezes; empatou duas vezes com o S. Christovão e uma vez com o Botafogo; foi derrotado uma só vez pelo Botafogo.

2º lugar — America Foot-ball Club, com 17 pontos; 30 goals pró; 10 goals contra; derrotou o S. Christovão, o Botafogo, o Paysandú, o Rio Cricket, duas vezes; só teve um empate, com o Fuminense; foi derrotado pelo Flamengo, duas vezes, e uma vez pelo Fluminense.

3º lugar — (Empatado com o America), com 17 pontos; 24 goals pró; 12 goals contra; derrotou o Rio Cricket, o São Christovão, duas vezes; o Fluminense, o Flamengo, o Paysandú, uma vez; empatou com o Flamengo, com o Paysandú e o Fluminense, uma vez.

4º lugar — Fluminense Foot-ball Club, com 16 pontos; 34 goals pró; 17 goals contra; derrotou o Paysandú, o Rio Cricket, o S. Christovão, duas vezes; o America, uma vez; empatou com o America e o Botafogo, uma vez.

5º lugar — Rio Cricket A. A., com 6 pontos; 12 goals pró; 36 goals contra; derrotou o Paysandú, duas vezes e o São Christovão, uma vez; foi derrotado pelo Flamengo, America, Fuminense e Botafogo, duas vezes; pelo S. Christovão, uma vez. Não teve empates.

6º lugar — S. Christovão A. C., com 5 pontos; 15 goals pró; 41 goals contra; derrotou o Rio Cricket, uma vez; empatou com o Flamengo, duas vezes e com o Paysandú, uma vez.

7º e ultimo lugar — Paysandú Athletic Club, com 4 pontos; 12 goals pró; 36 goals contra; derrotou o S. Christovão, uma vez; empatou com este mesmo club, uma vez, e com o Botafogo também uma vez.

SPORT JOVIAL F. CLUB

Mais um centro sportivo fundou-se com esse nome, no bairro da Fabrica das Chitas.

Sua sede é na rua Conde de Bomfim, 132, sobrado.

INFANTIL GUSTAVO SAMPAIO

Para um match-training com o Infantil do America F. C., no campo do Leme, do

mingo ultimo, estava organizado o seguinte team d'aquelle club.

Rudá

Alberto — Manuelito

Carlos — Mario — Maxicencio

Edmundo — José — Barata — Americo — Moacyr

OS DOUS ULTIMOS JOGOS DO CAMPEONATO — O S. CHRISTOVÃO EMPATOU COM O FLAMENGO, O CAMPEÃO D'ESTE ANNO, POR 4 a 4 — O BOTAFOGO DERROTOU O RIO CRICKET, POR 3 a 2.

Flamengo — S. Christovão

No campo do Fluminense realizou-se domingo ultimo, o encontro entre estas duas equipes, cujo resultado não era esperado: o empate.

Não havia um sportman que não contasse com uma facil victoria para o Flamengo, pois no domingo anterior havia derrotado o Fluminense.

Foi um descuido do Flamengo mas, por isso, não deixará de ser o campeão.

Sob as ordens do referêe, Sr. Luiz Bartholomeu, entraram em campo os teams assim organizados:

S. Christovão:

Cardos

Othelo — Du

Rolo II — Rolinha — Villa

Pederneiras — Rubem — Cantuaria —

Sylvio — Barcellos

Flamengo:

Baena

Pindaro — Nery

Angelo — Gallo — Miguel

Borba — Arnaldo — Balciano — Riemer — Raul

Os goals do Flamengo foram feitos, dous no primeiro tempo e dous no segundo, por Arnaldo, Raul e Riemer.

Os goals do S. Christovão foram marcados um no primeiro tempo, por Cantuaria, e tres no segundo, sendo dous de Sylvio e outro de Pederneiras.

O S. Christovão, como se vê, jogou admiravelmente, ao passo que o Flamengo não parecia o team de ha oito dias antes. No encontro dos segundos teams, venceu com grande facilidade o Flamengo, pelo score de 9 a 0.

O Flamengo fica sendo campeão também, dos segundos teams.

RIO CRICKET versus BOTAFOGO

Realizou-se hontem, no campo do Icaraí, em Nictheroy, o encontro, em return-match entre os primeiros teams dos clubs supra, vencendo o Botafogo por 3 a 2.

Não houve jogo dos segundos teams,

tendo o Rio Cricket feito a entrega dos pontos ao seu adversario.

Com este resultado, estão, pois, o America e o Botafogo empatados em 2º lugar no actual campeonato.

VILLA IZABEL versus ANDARAHY

No encontro de hontem realizado no campo do Villa Izabel, no Jardim Zoológico, entre este club e o Andarahy, venceu nos primeiros teams o campeão da terceira divisão, por 4 a 0 e nos segundos, sahii victorioso o Andarahy por 6 a 1, sendo que este club é, nesta classe, o campeão da segunda divisão, occupando o segundo lugar nos primeiros teams.

Guarany S. C. "versus" Sol do Sul da America F. C

No campo do Lapa F. C., enfrentaram-se mais uma vez estas duas sociedades, sahindo victoriosa a segunda, por 5 a 1.

O primeiro "goal" foi marcado por Benedicto, sendo de impossivel defesa.

Os "teams" estavam assim:

Sol Sul America F. C. (vencedor):

Benedicto

Soares—Nascimento

Miguel—Sant'Anna—José I

Bellote—José II—Bialle—Gabriel—Gomes

Guarany

Vencido:

Alfredo

José—Darrocha

Ozorio—Nascimento—Paulino

Benedicto—Oliveira—Benedicto II—Alfredo—Souza

2º "team" do Sol Sul America, que jogou com o Escarlata S. Club (vencedor):

Theolindo

Affonso—Ribas

Manuel—Rodrigues—Pereira

Rufino—Fernandes—Santos—Antonio—Oliveira Franco

Blériot F. C.

Fundou-se no Maracanã o club, cujo nome damos acima

Sua directoria é a seguinte:

Presidente, Julio Bandeira; vice-presidente, Laurindo Bandeira; thesoureiro, Francisco Costa; procurador, Jayme Costa; commissão de fiscaes, Antonio Ferraz e Antonio Pereira; commissão de syndincancia, Armando e Alberto; "captain", Edmo Soares.

Seu "team" é o seguinte:

Hamilton

Antonio—Julio

Raul—Francisco—Cabecinha

Armando—Oswaldo—Ferraz—Edmo (cap.)—Jayme



Scratch Aliança "versus" Italo Infantil F. C.

Este "match" não se realizou por ter o Italo Infantil deixado de comparecer em campo, conforme tinha sido convidado.

O "team" do Aliança estava assim organizado:

- Arlindo
- Manuel—Fontenelle
- Jamil—Evencio—Adherbal
- Ascanio—Mesquita—João—Miro—Durval

Escarlate F. C. "versus" Germanico F. C.

Foi disputado entre estes dous clubs, um concorrido "match", no campo do Paraná, sahindo vencedor o primeiro, pela minima differença de um ponto: 3 a 2.

"Team" do Escarlate:

- Cezario
- Briche—Elysiarino
- Valdomir—Schomal—Manuel
- Octavio—Silveira—João—Bittencourt
- Monteiro

*Team" do Germanico:

- Laitner
- Fritz—Max
- Muller—Kans—Léo
- Jorge—Allemao—Chops—Lobbe—Kopp

LIGA METROPOLITANA

Flamengo "versus" Scratch da Liga

Para o proximo domingo está marcado, como é de praxe, o "match" entre o campeão do anno e um "scratch" formado dos melhores jogadores dos outros clubs filiados a esta Liga.

Se a Metropolitana organizar um "scratch" de "players" mercedores, teremos que assistir um bello "match" que, naturalmente será travado no campo da rua Guanabara.

Na nossa opinião o "scratch" da Liga deve ser o seguinte:

Marcos

- (F. F. C.)
- Dutra — Belfort
- (B. F. C.) (A. F. C.)
- Rolando—Parra—Pernambuco
- (B. F. C.) (A. F. C.) (F. F. C.)
- Witte — Couto — Welfare — Mimi
- Haroldo
- (A. F. C.) (A. F. C.) (F. F. C.) (B.F.C.)
- (A. F. C.)

O "team" do Flamengo, campeão de 1914, é o seguinte:

- Baena
- Pindaro—Nery
- Angelo—Gallo—Miguel
- Borghert—Arnaldo—Bahiano—Riemer
- Raul

TURF

AS CORRIDAS NO DERBY-CLUB

Na reunião de domingo ultimo, foi o seguinte o resultado dos pareos:

1° pareo—1.500 metros—Correram Stromboli, F. Barroso; Bonne Agnes, Le Mener; Cruz Alta, Zabala; You-You, D. Ferreira; Jurou, D. Vaz, e All Right, J. Ribeiro.

Venceu You-You; em 2°, Stromboli. Tempo 98" 2/5.

Ganho com a maior felicidade.

2° pareo—1.600 metros—Correram Disturbio, L. Araya; Mistella. Torteroli, Poetisa, R. Cruz; Flamengo, Zalazar; Fausto, F. Barroso, S. Clemente, J. Coutinho; Mimo, Claudio e Vanguarda, D. Vaz.

Venceu São Clemente; em 2° Flamengo.

Tempo 104" 3/5.

Ganho por um corpo.

3° pareo—1.500 metros—Correram Amazone, D. Vaz; E's não és?, D. Ferreira, Princeza do Sul, O. Coutinho; Caxambú, A. Olmos; Flor de Liz, J. Coutinho; Olga, Torteroli e Grapiapunha, Zabala.

Venceu Amazone; em 2°, E's não és?

Tempo, 102" 1/5.

Ganho bem por corpo e meio.

4° pareo—1.600 metros—Correram Condor, D. Vaz, Romilda, J. Coutinho, Ipamery, Marcellino, Dionéa, Zabala, Sornette, Le Mener, Jacl, L. Araya; e Goytacaz, D. Ferreira.

Venceu Ipamery; em 2°, Goytacaz. Tempo, 103" 2/5.

Ganho por trez corpos.

5° pareo—1.600 metros—Correram Dagon, D. Vaz; Brutus, D. Ferreira; Bambina, J. Coutinho; Voltaire, A. Olmos; Maipú, D. Suarez e Flamengo, Zalazar.

Venceu Brutus; em 2° Maipú.

Tempo 103" 3/5.

Ganho forçado por trez quartos de corpo.

6° pareo—1.750 metros—Correram Zingaro, Zabala; Dejazet, D. Suarez; Black Sea, Marcellino e Donabate, D. Crof.

Venceu Donabate; em 2° Black Sea. Tempo 112".

Ganho com esforço.

7° pareo—1.700 metros—Correram Us Two, J. Coutinho; Jandyra, D. Suarez; Goytacaz, Claudio; e Bohême, Barroso.

Venceu Us Two; em 2° Goytacaz. Tempo 109".

8° pareo—1600 metros.

Venceu Chileno, jockey L. Araya; em 2°, Ivonette, J. Coutinho.

Tempo, 106" 3/5.

Ganho bem.

VICTORIAS DOS JOCKEYS

Relação completa dos jockeys victoriosos na presente temporada, até á corrida de domingo, inclusive.

Domingos Ferreira	38 1/2
Domingos Suarez	35
Pablo Zabala	34 1/2
Luiz Araya	30
Raoul Paris	20
David Croft	15 1/2
Fernando Barroso	15
Alexandre Fernandez	14
Marcellino Macedo	12 1/2
Aurelio Olmos	10
Lourenço Junior	8
Dinarte Vaz	8
Claudio Ferreira	7
Le Mener	7
James Zacky	6
Joaquim Coutinho	8
Miguel Torterolli	6
Felippe Gallardo	5

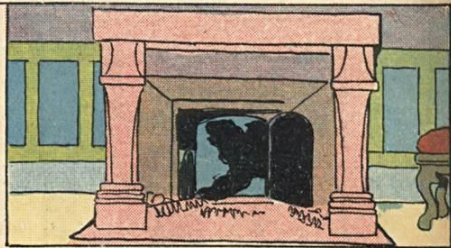


Soldado — Prompto meu general. General — Em marcha. (Dyzenho de Fernando Dchmann.)



Chavagnac, furioso, não achava qualificativo para maldizer seu laçao quando, de repente, doze pancadas resoaram lugubrememente no relógio do quarto real.

Então Raul, que continuava obser-



vando pelo buraco da fechadura notou sobre o fundo preto do fogão um raio luminoso.

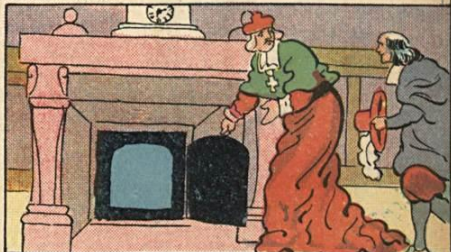
Depois, sobre esse fundo preto appareceu uma abertura illuminada.

E, bruscamente, um homem, passando por essa abertura, entrou no quarto.

Era o ministro Uchon-Chavigni, um dos confidentes de Richelieu.



Antes da partida do poderoso ministro, o cardeal Mazarino, inteiramente dedicado a Richelieu — tinha revelado a Uchon-Chavigni o segredo d'aquelle esconderijo seguro, que só elle conhecia.



Demais, para distrahir a attenção d'esse lado, haviam collocado no fogão alguns pedaços de madeira e brasas, simulando um fogo, que durava havia já muito tempo.

Por isso, o conde de Chavagnac explorara todas as paredes, sem se lembrar do fogão.



E ahi está como, quando bateu meia noite, Uchon-Chavigni ponde apresentar-se diante do rei Luiz XIII.

E apresentou immediatamente copia da famosa carta, na qual, como se sabe, Cinq-Mars confirmava,



imprudently, ter assignado um tratado secreto com o rei de Hespanha. E como esta carta fôra escripta num momento de raiva, o joven escudeiro nella fazia, como já sabemos, as mais terribes accusações a Luiz XIII.

—E' preciso, seja como fôr—disse Raul—impedir que o rei leia este bilhete.

E poz-se a gritar:

—Mosqueteiros! Ha um homem no quarto do rei! Querem matal-o!

O primeiro effeito do grito foi despertar Lustalú, que se



poz de pe em um salto, sem se lembrar que estava debaixo de uma mesa.

Raul não podia determinar de que modo o ousado auxiliar de Richelieu se mantivera no palacio, apezar de toda a vigilancia e todas as pesquisas de seu pai, mas advinhava que elle dispunha de um esconderijo seguro, desafiando todas as



buscas e comprehendia que elle se conservára occulto, silencioso e impassivel para só apparecer na hora fatal, indicada previamente, porque assim causaria maior impressão, sobre o espirito impressionavel e supersticioso de Luiz XIII.

(Continua)





Depois Lustalu correu a porta, abriu-a e Chavagnac precipitou-se no aposento, seguido por numerosos guardas e mosqueteiros, reunidos ao seu apello.



sacudia-o gritando

—Ah! bandido! Tu é que querias assassinar o rei?
Luiz XIII fez um signal para que elle largasse o ministro, mas o laçao insistia
—Elle queria matal-o, Real Senhor. Vou reduzil-o a farelos!
Mas o rei olhou de modo tão terrivel, que Lustalu recuou attonito.
Então Luiz XIII interpellou Raul com ar severo:
—Que significa essa invasão de meus aposentos?
—Real Senhor! eu pensei...—murmurou Raul.
—Silencio!—bradou o rei—Chame o capitão de minha guarda.



E apertando na mão esquerda a carta que recebera murmurou:

—Assim não so elle me trahe como ainda diz de mim tantas infamias. Hei de ser implacavel.

—Sire— disse Raul ousadamente— Eu juro-lhe que o marquez de Cinq-Mars está innocente.

—Ah! Sr. de Chavagnac!

exclamou Luiz XIII—previno-o de que minha paciencia tem limites. Tome cuidado!

Raul comprehendeu que se insistisse mais perder-se-hia tambem, sem salvar Cinq-Mars e sahiu, seguido de Lustalu, que resmungava:

—Os reis são como as mulheres. Não agradecem o que se faz por elles.
E suspirou, pensando na linda criadinha da duqueza de Nevers.

Chegando à rua Raul, montou a cavallo e partiu a galope, resolvido a tentar ainda um impossivel para salvar Cinq-Mars.



—Tu é que puzestes tudo a perder—disse elle, irritado, ao laçao.—
Tu é que estragaste tudo, roncando d'aquella maneira!
—Ah! meu senhor, não me diga isso, senão eu morro de desgosto—

exclamou Lustalu, desatando a chorar.

—Tens razão! A culpa não é tua, é da fatalidade e da loucura do joven Cinq-Mars.

—E' mesmo—continuuou Lustalu—se eu ronquei foi muito pouco.

—Muito pouco!— exclamou Raul— Parecia uma bateria de tambores tocando carga cerrada!



Mas já tinham chegado à casa em que se abrigava a joven duqueza de Nevers, que tinha a seu lado o grande escudeiro. Na sala proxima estavam o conde de Chavagnac, o Sr. de Thou e Marion de Lorme.

Cinq-Mars, ajoelhado junto ao leito de sua noiva, não tinha coragem de se afastar d'alli. Então Raul, chamando seu pai, à parte, contou-lhe o que se passara nos aposentos do rei.

—Então—disse o velho conde— E' preciso que o Sr. de Cinq-Mars fuja para não ser preso.

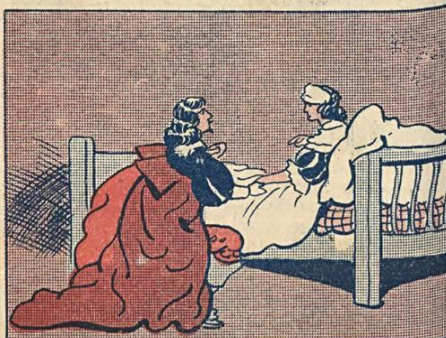
—Mas fugir para onde?

—Ouçam—disse Marion—Móra aqui perto um velho fidalgo que lhe pode dar azylo. O difficil é chegar ate lá.

—D'isso me encarrego eu—disse o conde—Mas não devemos perder um minuto. O perigo era ainda mais urgente do que elle pensava. Laubardemont continuava a agir, com a rapidez do costume. Logo que Raul sahiu do palacio, elle se apresentou ao rei, communicando-lhe que sabia onde encontrar o marquez de Cinq-Mars.

Immediatamente, Luiz XIII deu ordens ao capitão de sua guarda para que o fosse prender.

Laubardemont, receiando ainda que esse official de mosqueteiros não fosse capaz de executar bem um serviço policial, resolveu tomar por seu lado algumas providencias.



(Continua)

O TICO-TICO

O THESOURO PERDIDO

15



1) Tio Antonio andava pela floresta e ouviu um canto de passaro, um canto muito exquisito, que elle não podia distinguir de onde vinha.



2) De repente, o passaro, que era muito pequeno e estava escondido na aba de seu barrete, pousou sobre sua cabeça, continuando a cantar.



3) Tio Antonio quiz agarral-o. Mas o passaro começou a voar diante d'elle, dizendo: —Vem commigo, segue-me— Ora essa!— exclamou o velho,



4) muito admirado, por um passaro tão pequeno fallar. De repente, o passaro pousou em um galho e disse:—Se não me agarrares levar-te-hei a riqueza...



5)... vai buscar um machado. Tio Antonio obedeceu e o passaro continuou a voar, repetindo:—Segue-me. Serás rico, muito rico...



6) Até que chegaram diante de uma grande arvore, na qual o passaro ordenou ao velho que mettesse o machado, indicando o logar em que devia cortar o...



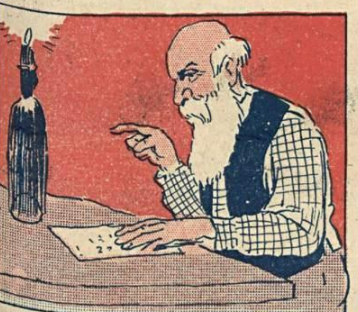
7)... tronco. O velho assim fez e abrindo o tronco, nelle encontrou uma caixa de marfim.—Lê o papel que está nessa caixa e serás rico — disse o passaro.



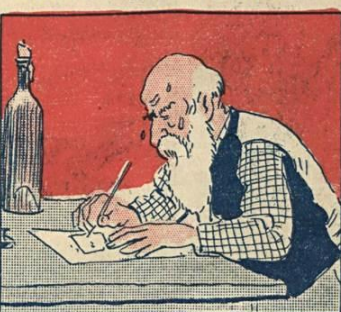
8) Então o velho ficou muito aborrecido, porque não sabia ler. Em pequeno fôra tão vadio que nada aprendera na escola. Só gostava de trabalhos...



9)... manuaes. O passaro assobiou com ar prazenteiro e disse:—Vê lá. Se mandas que outro leia esse papel serás roubado.



10) Chegando a sua casa, depois de muito reflectir, o tio Antonio julgou ter encontrado um meio de descobrir o segredo do papel sem denunciá-lo.



11) Arranjou papel e copiou cada uma das palavras d'aquelle documento num pedaço de papel separado.



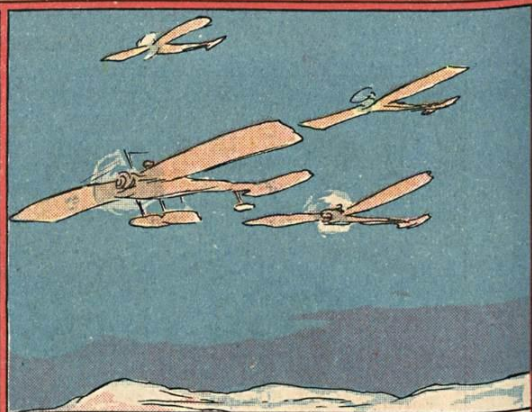
12) Depois fô a casa do escrivão da aldeia e pediu-lhe que lesse a palavra escripta no primeiro pedaço de papel. O escrivão leu.

(Conclue na pagina 25)

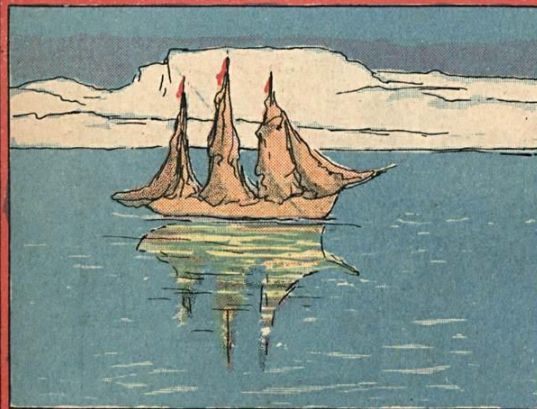
(Continuação)



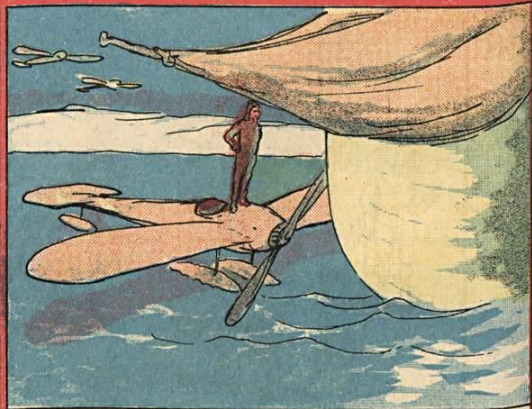
1) De volta da expedição aérea, Max narrou a seus companheiros o encontro dos ursos e o petardo, que lhes havia atirado. O Dr. Lebeau propoz a conveniência de explorarem melhor aquelles arredores, sahindo então muitos aeroplanos pilotados por elle, Max, mister Grener e Pieter.



2) No dia seguinte, pela manhã, elevaram-se os quatro aeronautas e percorreram o espaço em varias direcções. Finalmente, quando já pretendiam regressar, viram, ao norte, numa nesga de mar, uma mancha, que lhes despertou a attenção.



3) Dirigiram-se para lá e em pouco reconheceram que a tal mancha era uma embarcação, parada. A nesga de mar poderia ter duas milhas de largura, sobre cinco de extensão.



4) Max foi o primeiro que se approximou, porque seu vehiculo era um hydro-aeroplano, e galgou a amurada do navio. Qual não foi sua surpresa ao vê-lo sem tripulantes! Aguardou a chegada do coronel e juntos percorreram...



5) ... a embarcação, encontrando os tripulantes mortos. Tinham morrido todos atacados pelo escorbuto, com excepção do commandante e do piloto, os dous ultimos, que restavam d'aquelle punhado de bravos e assim mesmo em estado...



6) ... tão grave, que não podiam fallar. Max e o Dr. Lebeau resolveram voltar ao acampamento, ficando os doentes sob a guarda do coronel e de Pieter. Mas, ao chegarem ao acampamento, viram que outro bando de ursos, havia devastado tudo.

(Continua)

O MENINO MAU



1) De tantas proezas e de tantos barulhos que fazia, era conhecido numa escola por «Menino Judeu» um pequeno que abandonava a companhia dos seus bons colegas, entregando-se ao jogo do bodoque, funda, pedras, etc.



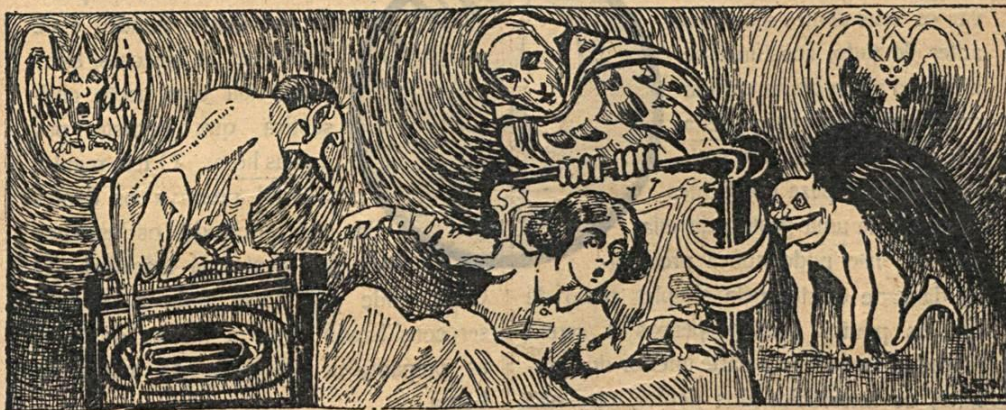
2) Quando voltava para casa, insultava os transeuntes; mettia-se em troças com a gente desocupada; aprendia palavrões, maltratava cães e punha tudo em polvorosa



3) Nem as pobres velhas escapavam. Já agora era a assobios, que passavam as pobres creaturas. Era um horror!



4) E quando se cançava de insultar uma pobre velha, ia para outra, atrando-lhe os mais extravagantes appellidos. Uma d'ellas, que passava, t'rou o nome de «barriga de perimun».



Mas, uma noite, debaixo de terríveis pesadelos, teve o maior dos seus assombramentos apavorantes, e desde então deixou de ser mau para ser um bom menino. Sonhara que todas as velhas, mendigos e animais, que insultara, tinham virado corujas, genios, morcegos e monstregos. E enquanto não se arrependeu, os sonhos se repetiam até que um dia tornou-se bom e delicado.

Caioia d'@ Tico-Tico

João B. Trotta Netto—Não ha mais esses numeros.

Herman C. Lima—Não ha que agradecer. O motivo pelo qual fizemos-lhe aquella pergunta, foi por termos achado muito interessante o cartão, e não esperavamos, com franqueza, de si, tal habilidade. Sua historia ainda não foi examinada. Quanto ao "protesto" será attendido, mas não publicado.

Alberto Johnson — Está considerado nosso collaborador. Um dos seus desenhos será publicado.

José Almeida Coelho—O preço é de 11\$ annuaes e 6\$ semestraes.

Juracy Coutinho—Somos-lhe muito gratos por suas amaveis palavras. O preço do Almanach, que está um primor, é de 3\$00. Seu desenho ainda não foi examinado.

Manuel Victor de Araujo—Leia no expediente do Tico-Tico.

Carmen Chaves—Vamos providenciar, para bem servir-a.

Efraim Baptista—Isso é impossivel, não ha espaço actualmente para publicar-se cousas inúteis.

Maria José Pentagna—Sentimos muito essa perda, mas...—Quanto á collaboraçao, fica para o anno—não é verdade? Vamos examinar ainda o seu desenho.

José Rinhel—Estão de accordo os seus concursos.

Antonio B. de Mello—A tinta presta e o desenho que nos enviou "Chiquinho e Tanguço", será publicado.

Carlos Teixeira—O Almanach apparecerá no principio de Dezembro; e, para nosso leitor obtel-o, deve dirigir-se directamente a nosso escriptorio.

Clovis Nunes Pereira—Não podemos afirmar se recebemos; são muitas as que nos são enviadas; mas, se nol-as enviou *direitinho*, forçosamente chegaram a nossas mãos. Seu trabalho vae ser examinado.

Recebemos e vão ser submettidos a exame os seguintes trabalhos:

"A guerra, por Irma Silva; "15 de Novembro", de Clovis Nunes Pereira; "Na Africa Austral", (cont.), por Arnaldo Vaz; "Num trem", por Lelia Moreira; e "Triplet", de Alvaro Terra.

VERSOS, ACROSTICOS E ANECDOTAS DE: — Alfredo de Almeida Santos, Walfrido Bruno Trindade, Mauricio Pacheco, Carlos Fontes, Lino Rangel da Silva, Mario Fabbio, Walkyria E. de Mattos Braga, Francisco Nogueira, Carlos Gomes da Silva, Aida Tavorola, Mario Maia, José de Almeida Coelho, A. Fernandes, Jayme Ramos de Queiroz, Carlos Teixeira, Esmeraldina Fagundes, Alvaro Terra e Santos de Oliveira.

DESENHOS DE: — Sylvio Fontes, A. Pontes, Aurelio Feitosa Mattos, Moacyr de Medeiros, Lycurgio M., Alceu T. Pontes, Pedro Ferreira, W. Trindade, Manuel Cordeiro, Antonio B. T. Horta, Alexandre Fernandes, Alberto Johnson, Antonio B. de Mello, Alvaro Terra, Alexandre Fernandes e Decio de Souza.

PERGUNTAS DE: — Moacyr Caramuru' da C. Waldeck, Antonio Moura, Radamés da Conceição Waldeck, Alvaro Terra, Adriano Pereira Dias, Maria Luiza F. Lobão, Irineu de Freitas, A. Silva, Enele Luschner, Maria de Lourdes de Mattos, Walkyria de Mattos Braga, José P. da Fonseca, João Dias Carvalho, Timotheo Campos, Alfredo Queiroz, Lino R. da Silva, Newton Xavier Baptista, Abena Pires,

Carlos Gomes da Silva, Dagmar Caetano da Silva, Mario Ferraz Sampaio, Olga Oschenek, Alvaro Ferreira de Brito, Edu', Olinda Rodrigues Bello, Edelturdes Dacheux, Anna Nogueira Bellenis, Hugo de Alvarenga Peixoto, Regina Fanzeres, Carlos Teixeira.

FELICITAÇÕES

Embora tarde temos a consignar os cumprimentos dos seguintes amiguinhos:

Alice Clara Koebecke, Castorina Alves Durão, Elvimo Luiz da Silva, Claudio Stockler de Lima, Dulce de Mello, Euvaldo Rodrigues Pinheiro, Gentil Menezes, Blanche Cesar, Abilio Carvalho de Miranda (Porto Alegre), Maria Luiza F. Lobão, Nicomedes Salles, Agrucilla Alves Gomes, Waldemar Medeiros, Helena Gonçalves Melgaço, Maria Gomes Teixeira, José de Almeida Coelho (Pará), A. Fernandes, Uraina Rache, Esmeralda S. Oliveira, Maria José Pentagna, Lybia Monteiro, Alves Barbosa, Carmen Luz, Cerina A. Coelho (Rio Grande), N. Arievilo, Atahulpa Sá, Celeste Amelia Vianna, Herval Ferreira Nunes, Maria Nicezia Pentagna, Neide de Castro (S. José dos Campos), Nair de Castro, Alceu Octacilio de Barbedo (Porto Alegre), José Alfredo de Lemos, Osorio Rosa e Mello (Sorocaba), Yolanda Rache, Izabel Moniz de Aragão, Cecilia de Pinho Gomes, Oswaldo Barbosa e Jorge Pereira de Souza.

3\$500

Um bom par de sapatos em lona, marrom e cinza ou xadrez, para senhoras. — 120, Avenida Passos, — Casa Guiomar.

O systema quasi universalmente adoptado em nossos dias de limporem-se os dentes por meio de pastas dentifricias é inteiramente erroneo; isto é, quando se deseja conservar os dentes sãos, o que julgamos ser o objectivo de tudo que se relaciona com os cuidados da bocca.

Portanto, quem desejar conservar os seus dentes sãos deve, antes de tudo, acostumar-se a manter a sua bocca em um estado de limpeza perfeita por meio de um liquido anti-septico. A limpeza dos dentes por meio de uma pasta, seja ella qual for não pode nunca precaver os da carie e isto, pela simples razão de que os pontos mais propensos a serem atacados, taes como a parte inferior dos molares, os intersticios dos dentes, etc., não podem ser atingidos pela pasta e por ahi a destruição segue livremente. Um



liquido ao contrario penetra em todos os logares, e si a sua acção é antiseptica, detem a decomposição dos restos dos alimentos. O agente mais efficaz neste sentido é o Odol. A limpeza perfeita da bocca não se obtem senão pelo uso de Odol, e isto pela propriedade particular que possui esta substancia de penetrar nos dentes furados e de impregnar as mucosas, exercendo allí uma acção antiseptica que persiste por muitas horas. O uso regular do Odol preserva os dentes da carie, detendo os estragos desta nos dentes já atacados. O Odol, póde pois, com toda a verdade, ser considerado como a melhor de todas as preparações destinadas as asseio da bocca.

A' venda em todas as boas pharmacias, drogarias e perfumarias.



Grupo de leitores do "Tico-Tico" residentes na Estação Dr. Frontin. São elles: —1º plano—Albertina, Antoninho e Zolida. 2º plano: José, Anninha, Yolanda, Iracema e Alayde.

CORRESPONDENCIA

DO

DR. SABETUDO

Nair de A. Correia—Agradeço muito os beijos d'esse voraz camaradinho. Mantenha o maior cuidado na pureza de sua alimentação; um embaraço gastrico pôde perturbar sua admirável robustez e ter consequências por muitos annos. 2º—Mande-me informações mais detalhadas sobre suas dores e, sobretudo, se ellas se manifestam em dias certos.

Jurema de Castilho—Ora essa! De fome ninguém morre? Isso é cousa que se diz a creanças para submettel-as a dieta, mas apenas durante alguns dias. Essa existência, como me descreve, privando-se de comer para evitar dores no estomago é insustentável.

Lêa—Muito ponderada, não se resolve facilmente, mas é firme em suas convicções; pouco expansiva, embora tenha caracter vigoroso e ardente. Noto falta de sentimentos affectivos e verdadeiramente femininos. Muito mais cerebro do que coração.

Idylla Georgina Silva—Caracter ainda um pouco indeciso com grandes tendencias para a fantasia, o sonho enlevado; muita imaginação, muita sensibilidade sentimental, propensão para se illudir, embellezando tudo. *Zenir* tem tendencias semelhantes, mas menos caracterisadas. E' mais calma, tem espirito mais pratico, vê as cousas mais lucidamente. Na primeira ha mais instinctos impulsivos; na segunda, mais ponderação e reserva. Quer me parecer mesmo, que o traço principal do caracter de *Zenir* é a desconfiança.

Myosotis de Campos (Manáus)—Se não me engano, já me escreveu a esse respeito. O embranquecimento prematuro dos cabellos não tem remedio; ás vezes é um mal de familia. Na minha, por exemplo, quasi todos têm cabellos brancos desde os 20 annos. Geralmente a causa é o máu funcionamento dos rins e o acido urico, que destróe o pigmento colorante dos cabellos. Use como loção, infusão de eucalyptus da folha redonda; isso não cura os que estão brancos, mas faz com que os cabellos novos nasçam com a cor natural. 2º—Para as marcas de espinhas, banhe-as com agua bem esperta, com algumas gottas de tin-

tura de benjoim. Mas o melhor é evitar essas marcas, não xpremando, nunca, as espinhas. 3º—Essas veiasinhas visiveis são indicio de que ha defeito na circulação do sangue. Faça-se examinar por um medico.

Clara Neves—Se lesse o *Tico-Tico* já teria encontrado nas *Lições de Kovô* a explicação de todo esse caso. A base principal da questão é a concorrência commercial entre a Alemanha e a Inglaterra. Se vencesse a Alemanha dominaria o commercio em todo o mundo. 2º—De que especie são essas manchas?

Esther Quintas—O de Orpheo.

Lavinia R. da Fonseca—Apare as pontas dos cabellos no ultimo dia da lua Nova. 2º—Em primeiro logar não as coce; e leia a resposta a *Myosotis de Campos*. 3º—Para engordar, alimentar-se bem e dormir muito.

Adriano Pereira Dias (S. Paulo)—Ha frascos de Nankim desde 800 réis até 5\$. Agora encareceram um pouco por causa da guerra européa.

Nice Sudarti—Feia sua letra? Não acho; parece-me muito elegante e bem talhada. Indica espirito aristocratico, caracter que sabe manter sua altivez e dignidade em todas as circunstancias, vontade independente, inimiga de discussão, mas muito avessa a ceder, a abandonar suas convicções; é modesta, mas apenas por disciplina, isso é, obriga-se a manter attitude modesta pelo receio muito grande que tem de parecer pretenciosa. E' evidente que uma das cousas que mais teme neste mundo é o ridiculo. Boas qualidades affectivas, mas não deve ser facil conquistar sua afeição.

Carmem Rodrigues — Pode enviar e concorrer. 2º Sua letra indica caracter impulsivo, todo em impetos... mas por que é ainda muito creança; sente-se já esse cuidadoso instincto, mas moderado, muito meigo com um pouco de faceirice e talvez caprichos. Mas muito sincera.

Saturnino Favero — O almanack do *Tico-Tico* será posto á venda antes do Natal. 2º — Mas que tem nos dentes?

Aarão Pessoa N. — Christovão Colombo nasceu em Genova, no anno de 1436.

Lydia Alves de Freitas — Para tingir os cabellos nada aconselho, porque isso



Outro grupo de leitores nossos, d'aquella Estação. Dous d'elles têm o "Tico-Tico" na mão.

é um disparate, uma oucura, que não deve fazer.

Oswaldo d'Almeida—Sua letra, com caracter accentuadamente feminino e invertida, não dá boas indicações. Denuncia preocupação de pequenas cousas, desconfiança de tudo e de todos, que lhe vêm do instincto de dissimular, faceirice muito condemnável em um homem. No mais, gostos economicos, espirito muito reflectido ou calculista e orgulhoso.

Olinda Torres — (Lorena) Os primeiros *Venezuelanos*; os segundos *Equatorianos*.

Diva—Sabendo sua idade ainda mais me admiro. A' visto d'isso, peço-lhe que repita a pergunta para que eu verifique que não me enganei e mande dizer para que faz tal pergunta.

Noemia dos Santos — Para evitar a variola, vaccinar-se; para evitar o typho só comer alimentos perfeitamentos são e só beber agua fervida.

Castorina Alves Durão — (Bello Horizonte) A escolha entre essas duas carreiras depende de suas condições de fortuna; 2º—Pasta Colgate. 3º—Só um exame medico poderá dizer. 4º — Pronuncia-se Káisser.

Djalma Cordeiro (Guaratinguetá) — Para começar, as escolas publicas são gratuitas. Depois, tudo dependerá de seu mercedimento.

Estudante Carioca—Pronuncia-se como se escreve: Scott. 2º—Nas manchas de espinhas passe vaselina boricada. 3º—O Elixir Grey deve ser tomado de accordo com as indicações, que acompanham o frasco. Se uma moça pôde tomal-o? Porque não? 4º—Tingir os cabellos dos braços? Para que?

Maria e Clara Leal (Paracamy)—Teremos muito gosto nisso.

Dr. Sabenada (Maceió)—Já que é um rapaz não tenha luxos. Passe na cabeça kerosene commum. E' o que ha de melhor para amaciar o cabelo.

Gladstone Homem de Almeida (Campos)—Mas que chamará você *insomnolencia*? Dormir de bocca aberta é signal de que respira mal; tem qualquer mal no nariz ou na garganta. Precisa de um exame medico. Respirar bem é indispensavel.

Pinto de Souza—Essa dor no coração ou que julga sentir no coração pôde ser



Geraldo Silveira da Costa Rios, futuro leitor do "Tico-Tico"

simplesmente uma nevralgia ou ter caracter rheumatico. Em todo o caso seria prudente submeter-se a um exame medico. 2°—Sim, geralmente depois de um accidente d'essa ordem fica-se com tendencia a repetil-o; mas para evita-lo não é necessario operação e sim tratamento zeloso. Não lhe posso indicar esse tratamento porque elle depende do estado geral da pessoa. Consulte um especilista, se é fraca. Mas se é sadia, o accidente não tem consequencias, nada tem a receiar. 3°—Para o menino, se elle já tem 9 mezes poderia tomar o leite puro e mesmo chupar um pedacinho de pão e tomar caldo de feijão. Em todo o caso, se foi criado com tantos cuidados não transforme a alimentação de um dia para outro; vá diminuindo pouco a pouco a proporção da agua. E' preciso alimentar bem esse camaradinha, que com essa idade deve ter um appetite de lobo. Entretanto, acho bom manter o regimen de horas certas para se alimentar. A' noite acostume-o a beber o leite num copo e não mamar.

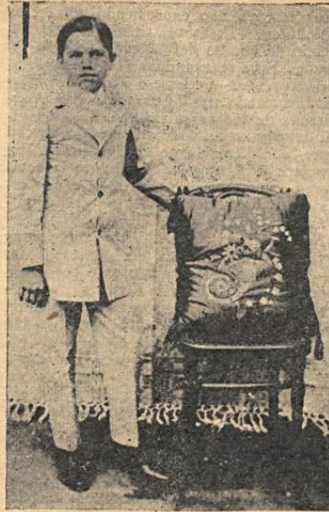
Andralina Amaral (Minas)—Para cerimonia como um casamento as luvas devem ser de pellica. As de seda usam-se com vestido leve. As luvas não podem ser sempre obrigatorias. Em dias de grande calor é um disparate usal-as.

Cardealina Chaumont—Exactamente. O que se chama *hulha branca* é agua, porque serve de força motriz como a hulha negra (carvão de pedra). 2°—O *lawn-tennis* é o jogo de atirar bolas com *raquettes*. 3°—Não; o logar não tem relação com o romance. 4°—Não faça isso. Para emagrecer não tome remedios. E' bastante tratar de sua alimentação, evitar os caldos e ensopados, os gordurosos, fazer exercicios physicos, principalmente andar a pé, não dormir mais de 7 horas por dia e tomar banhos de chuveiro. 5°—Escreve-se *Chambart*. 6°—Espírito irrequieto, um pouco faceira, muito preocupada com o que podem pensar a seu respeito e deseiosa de se mostrar modesta embora tenha altivez, que é quasi orgulho. Raramente tem affeições profundas e é muito susceptivel.

Gaby Wilson—Não faça isso. Todos os processos de tintura são prejudiciaes.

Carlos S. Riela—Se escribe usted así a los diez años, tiene el espíritu de Pic de Mirandola.

Fernando Lechmann—Os livros de Gustavo Aymard não são máus. *Raffles* não



Nosso intelligente assignante Manuel Gonçalves Trilho, filho do Sr. Manuel Gonçalves Trilho, residente em Minas.

acho conveniente, é uma obra sem moralidade. 2°—Mas as sardas reapareceram?

AVISO

Mais uma vez previno a meus amiguinhos, que não respondo a quem só se assigna com pseudonymos. As cartas devem vir para esta secção com vém para a de "Concursos".

DR. SABETUDO

Vida Social Infantil

ANNIVERSARIOS

Fez dous annos de idade a 11 de Novembro o galante Homero Corrêa, irmão do nosso amigo Paulo Corrêa.

— A 26 de Novembro faz annos o nosso collaborador Oswaldo Oliveira Silveira, residente nesta capital.

— Cecy, filha do Sr. Luiz M. de Barros, fez annos a 16 do mez corrente.

— Lauro Duarte, nosso leitor e amigo, fez annos a 28 do mez passado.

— Fez annos a 12 do corrente o travesso Carlos Perdigão, irmão do nosso collaborador Alvaro Perdigão.

— Completou 10 annos no dia 13 de Novembro a galante Candida Ribeiro, dilecta filha do Sr. Domingos Ribeiro.

NASCIMENTOS

O lar do Sr. Alfredo Jorge Reimann, acha-se enriquecido com o nascimento de sua galante primogenita Nahir.

— Acha-se augmentado o lar do Sr. Mauricio Fernandes, com o nascimento do seu filho Ozir.

— O lar do Sr. Constante de Oliveira Vianna acha-se augmentado com o nascimento do seu pimpolho Carmello.

BAPTISADOS

— Baptisou-se a 7 do corrente mez, dia do seu 1° anniversario natalicio, a interessante Hestia, filhinha do nosso collaborador Eustorgio Wan-

derley. Serviram de padrinhos o Dr. Bianor de Medeiros e sua Exma. esposa D. Maria de Medeiros.

PELAS ESCOLAS

Nos dias 3, 4, 5, 6 e 7 do corrente mez de Novembro realizaram-se os exames de promoção de classe dos alumnos da 4ª escola feminina do 8º districto, sob a direcção da professora cathedratca D. Ernestina Candida Ferreira.

Foi este o resultado:

Classe elemental—1ª série, a cargo da professora adjunta Symphorosa de Vasconcellos Monteiro — Aprovados: com distincção, Valdemar Vieira Nunes; plenamente, Arnaldo Fonseca, Isaura Fonseca, Maria Antonietta Alcantara, Manuel da Costa, Eduardo Campos, Deodato Cancellas, Dianira da Silva, Antonio Martins, Nise Brandão, Maria O. Bastos e Irmã Corrêa Netto, e simplesmente, Omar Peixoto, Oswaldo da Silva e Sebastião Costa.

Classe elemental—2ª série, a cargo da professora adjunta Maria Felina Domingues da Silva — Aprovados: com distincção, Gabriella Tavares, Adhemar Netto, João Fonseca Netto, Julieta Martins e José Brandão, plenamente, Carlos Fonseca, Elza Valerio dos Santos, Moacyr Netto, Manuel de Carvalho, Edgar Brandão, Altamiro Vianna, e simplesmente, Oswaldo Lopes.

Classe elemental—3ª série, a cargo da professora adjunta Itala Teixeira Martins — Aprovados: com distincção e louvor, Vicente Amorim, Carlos Tavares, Alice Nogueira da Fonseca e Oswaldo de Freitas; com distincção, Mercedes Amorim, Acyr Vieira Nunes, Maria Estrella Lopes e João Baptista Fauce, e plenamente, Olga V. de Mattos, Amelia V. de Mattos, Zulmira Galdino, Herminia Siqueira, Nylsa Samico, Rosa C. Martínez e Eurico Vaz.

Classe média—2ª série, a cargo da professora adjunta Maria Luiza Teixeira Martins — Aprovados: com distincção e louvor, Irene da Fonseca, e distincção Maria Eliza Boisson e Ernani da Silva Pereira.



O galante Paquito, filho do Dr. Francisco Vasquez Enriquez, intendente em Santiago de Galicia, e D. Maria Mendes Vasquez Enriquez.



Aldo e Aida Taranto, aquelle é alumno da Externato S. José e fez annos a 8 do corrente. São filhos do maestro Antonio Taranto e, nossos bons amiguinhos.

OS NOSSOS CONCURSOS

RESULTADO DO CONCURSO N. 913

O concurso de armar 913 deu que fazer aos nossos leitores, principalmente a ESPINGARDA DO JAGUNÇO, pois os concorrentes na maior parte collocaram errada. Outros não acertaram tambem com o *bonnet*, collocando-o com as pontas viradas.

Innumeradas foram as soluções enviadas. Eis os nomes dos concorrentes:

José Pedro Cardoso de Mello, João Baptista, João Gonzaga de A. Cezar, João B. Hermeto, Nelson de Souza Pinto, Umberto Banducci, Alcebíades Fontes Weinhardt, Carlina Lopes de Menezes, Maria Orminda de M. Machado, Adalina Menezes de Assumpção, Alvaro Almachio Ribeiro Guimarães, Neycir Maia, Mario G. P. da Silva, Francisco das Chagas Meideiros, Raymundo Martins Carneiro, Gregorio Albano dos Santos, Argentino dos Santos, Nelson Fanzeres, Dante Stefani, José de Freitas, Candida de Freitas, Candida de Souza, Jurema Falcão Pfaltzgraf, Octavio Carvalho Valle, Djanira Lisboa Vampré, Mirabeau Pontes e Regina Fanzeres, José Joaquim Seabra Léa, Evaristo dos Santos, Edith Nobrega, Risoleta Proença Moreira, Maria Luiza Salgado, Samuel Rocha Netto, Antonio de Oliveira Junior, Honorina Freire de Almeida, Francisco Maida, Arthur Lopes, Wolmar G. Leonardo, Otinho Brodt, Benedicta Brata Mangerona, Euclydes Marques de Freitas, Maria Ribeiro, Mauricio de Abreu, Agoncilla Alves Gomes, Edith Pestana Silva, Irene Pereira dos Santos, Heitor Almeida Guimarães, Lycurgo Alves, Maria de Lourdes Oliveira, Durval da Silva Pinto, Jayme Ramos de Queiroz, Altina Americana, Julio Costa Lima, Maria J. de Araujo Jorge, Pedrinho Mello, Luzia Ferreira Pires, Lindolpho Teixeira, Clovis L. Sampaio, Antonio Ambrozio de Santa Anna, João Berillio, Maria Aparecida Burity, Abeardo O. Lobo, Luiz Ramos, Mario Prado Bastos, Jacob Benid, João Ferreira Gomes, Jayme Raboiera Moraes, Eulina Peixoto, Agnello Teixeira dos Santos, Alibert Henrique Carneiro, Lacia Cerqueira, Ernesto Marcial da Costa, Olivia Marcial Roda, Paulo Figueiredo, Olindo de Vasconcellos, Oswaldo Moraes, Vasco Borges Araujo, Eilan Samico de Castello Branco, Jorge Ramos, Augusto Guilherme Welte, Americo Toledo, Nestor de Oliveira, Nilo Moraes, Alfredo A. Azevedo, Alcina Gomes, Beatriz Margarida Sandali, Altamiro Baptista Pereira, Gildo Aguirre, Miguel Nigro, Walter Maia, Iracema Yolanda Costa, Leonor Fernandes da Silva, Jair Guilherme, Mario Zito, João Marques Lins, Izaltina da Cruz Guimarães, Abigail Rozado, Pedro Paulo Ribeiro Rosado, Durval de Mello, Milton Gonçalves da Fonseca, Antonio Lemos, Nair Alves Fernandes, Clovis Newton, Sayão Cardoso, Manuel Joaquim Ferreira, Clelia De Rossi, Nelson de Souza Carvalho, Ernani Reis, Aurora Vieira, Isabel Braga, Maria Gomes Teixeira, Adalgiza de O. Wild, Olga de O.

Wild, Clovis B. Bevilaqua, Celeste Cesar, Celina S. Malta, Antonio Augusto Silveira de Almeida, Cecilia de Souza Mondego, Carlos Embach, Ermelinda Ferreira de Souza, Lori Schimit, Pedro da Costa Doria, Ruy Motta, Oscar Garnier da Silva, Maria do Carmo Cabral, Noemia Baroosa Bessa, Djalma Ferraz Kehl, Marianna Vargem A., Hortencia Cruz, Stella Carrilho, Alberto Soares Ribeiro, Cacilda A. Ferreira, Leonor Francisca do Carmo, Oswaldo Ganzelli Daniel Reis, Edgard de Oliveira Netto, Jose Francisco de Mello, Alice Maria Pereira, Arnivaldo Leal, Carmelita Cintra, Oswaldo T. de Freitas, João Baptista Salomon, Orlando M., Alfredo Castro Filho, Tito Livio de Castro, Maria das Dores Reis de Almeida, Doudinho Marins, Manuel do Valle Gutierrez, Sebastião Hugo Richard, José Puliti, Julio de Barros Barreto, Lindoya Pereira,



A solução exacta do concurso de armar
n. 913

Maria de Araujo Santos, Jorge Freire Campello, Iara Lacombe, Adalberto Mattarazzo, Attila de Mello Marcondes, Annita Lagre, Manuel D. de Carvalho, Sylvio B. Marques, Sylvio Couto Prado, José Alberto de Jesus, Maria do Carmo da Silva Maia, Lauro Ribeiro Paz, Orly Rocha, Manuela Fagundes, Lucia Torrents, Maria Pêgo de Amorim, Vera Violeta Sylvestre, Corbelina Angelica da Rocha Leão, Paulo Feio, Sylvio Couto, Roherval Roche Moreira, Maria do Carmo Dias Leal, Dongunha, Homero, Filhote, Marília D. Leal, Teó Xavier, Alvaro Marcolino, João Baptista, Maria Cecilia, Hermantina L. de Abreu, Carlos de Andrade, Aracy Figueiredo, Walkyria Eurydice de Mattos Braga, Zaida Johnson, Miguel Lopes de Almeida, Nicanora Pimentel, Moacyr Caramurú da Conceição Waldech, Carlos Teixeira, Eduardo Dantê dos Santos Pinto, Armando de Souza Vasconcellos, Alzira Lobo das Mercês, Deolinda Sá, Assima Meauchar, J. J. de Sá Freire, Regina Alvim, Antonio Cesario Alvim, Gutomar Alves Vieira de Mello, Jeronymo Gomes de Meideiros, Jelva de Sá Freire, Adelaide Bom-

fim, Carlos de Azevedo Pinto, Claudionor Barroca de Abreu, Zito de Araujo, Euthalia da Costa Dias, Osorio Rosa e Mello, João Baptista Ferreira, Plinio Fonseca Appolinario, Izolino Salles, Semiramis Alvares de Araujo, José Gonzaga d'A. Cezar, Rodolpho Dager, Avany R. Vidal, Adelino Fernandes Coelho, José Bonifacio L. de Andrada, Almira da Fonseca, Brenno de Rezende Pinto, Olenka Roche, Antonio Mazza, Amadeu Lopes Vianna, Alcina Macedo Rocha, Rubem Paes Leme, Olga Fabricio, Edith Figueiredo de Souza, Jalvora Corrêa, Nathanael Leite de Aguiar, Ernani Ribeiro, Stella Beatriz Canella, Gentil de Oliveira, Luiz Gonzaga de Vilhena Moraes, Laura Nogueira, Filgueiras Lima, Jovelino Barbosa, Alice Clara Loebeche, João Gonçalves de Almeida, Rosina de Magalhães, Emma Corrêa de Abreu, Baby Cochran, J. Castilho, Plinio Campos, Jurema Guarany, Mario do Carmo Plastino, Maria de Lourdes Rosas, Hernani Santos, Clemente Rodrigues dos Santos, Mario Silva, Henrique Fialho, Mario Pereira dos Santos, Georges Maurice C. de Oliveira, Maria Vieira de Andrade, Nelson de Souza Pinto, Luiz A. de Azevedo, Iracema Bocancourt, Heiy Corrêa de Souza Pinto, Emanuel Mendes, Candido Dinamarco, Edgard de Oliveira, Maria José Palhares de Pinho, Antonia de Almeida Portella, Olga Vieira, José Camillo Teixeira, Maria Carolina Baithazar da Silveira, Alfonso de Andrade Costa, Alice Soares da Cunha, Alayde Odette de Oliveira Carvalho, Luiz H. Duarte, Quodvultdeus H. Moura Brasil, Alda Rodrigues, Umberto Banducci, Dacy Gomes de Lima, Clementina de Jesus Vieira, Celso de Araujo, Alexandre Cesar da Silva, Octacilio Teixeira dos Santos, Sebastião Torres, Juracy de Toledo Andrada, Elisa dos Santos Vieira, Dinarco Reis, Joaquim Roxo, Elisita Carrascosa, Joãozinho Vasconcellos, Jesuina de Freitas Braga, Luiz Sabino, Napoleão Garcia Sanches, Odaléa Freire de Aguiar, Doralice Gama, Manuel Duarte Moreira Netto, José Haman de Rezende, Joanna de Souza, Joaquim A. Nalgele, Inah B. Nogueira da Gama, Dionira S. Carlberg, Ernani Cartaxo de Sá, Lucas José Geraides, Paulo Irineu de Lima, Rubens Valle da Costa, Alfredo Cabral, Ernesto Soares, Jotar Maria de Castro, Jandyra Soter, Jonas Bonilha, Juracy de Almeida, Antonio Vaz Pinto, Nicia Brugger Salles Abreu, Marilda Seixas, J. Nair, Anna Amelia de Carvalho, Gilberto de Sá, Alida Hartley, Waldemar F. Ribeiro, Luiz De-Rossi, Rosa Maria Fernandes de Oliveira, Annibal Costa, Maria de Lourde Coda, Diva d'Almeida, Diogo Alves Gomes Cabral, Jorge Candido de Almeida, Inah Costa, João B. Sarmento, Ernesto

1\$400

Chics sapatinhos pretos e amarelos, sem salto, para creanças, (de numeros 15 a 24)

120 - Avenida Passos - Casa Guimar. [A que tem um macaco á porta].

João Kvonland, Luiz Ferreira Albuquerque, Electra Nievens, Osny Pinto da Luz, Waldemar Alves Pires, Frederico Guilherme Callijão, Mercêdes Fernandes, Olga F. Carneiro, Consuelo Ribas Alvares, Vicente Antonio Perrotta, Francisco Ghedini Netto, Euzébio Antonio Machado, João José S. Paulo, Augusto Baptista da P. Pereira, Magdalena Ribeiro Machado, Lucia Vervloet Gomes, Saul Wagner, Maria Pelxoto Vieira, Alfredo da Costa Castro, Alda Barbosa, Carlos Murgenoski, José Maria Fernandes, Raul H. Vieira, João Augusto Fernandes, Beatriz Peixoto, Arthur Pittella, Argemiro Marçã, Maria de Lourdes Bittencourt, Paulina Velloso da Silva, Arlindo Pinheiro, Raul Blondet, Arthur Costa Junior, João B. Cabral, Julio Carvalho da Silva, Gilberto Lahorgne, Rubens de Azevedo, Maria Ap. de A. Corrêa, João Moreira de Barros, Gezualdo Alvim, Sali Cabral, Francisco Marques dos Santos, Ariosto Orsini, Odette Castro da Veiga Pinto, Odette Menezes Dias, Manuel Moreira da Rocha, Adelaide G. de Mello, Jorselina de Souza Lima, Dulce Andrade, Domingos Gama Filho, Domingos e Joaquim Marques, Alvaro Faria, Humberto Teixeira Campos, Sylvia Cadaval Steele, Nelson de Mello Moura, Noemia Esteves, Djalma Paula, Amoedo L. Guimarães, Luiz Dalmo Tavares, Miguel Thomaz, Adalto Alves, Ary Gomes, Allyrio de Salles Coelho, Jupyrá Costa, Flavia e Luiz Andrade, Noemia Freire, Danyza de Souza e Silva, Newton Mafra de Oliveira, Coaracy Maria da Costa, Leonino Gonçalves Pereira Melgaço, Casemiro Pereira da Silva, Reis de Araujo, Dagmar Caetano da Silva, Leonore Dutriche, Adelina Julieta de Mattos, Djanira Legey de Macedo, Gildo Accioly Rabello, Viçencia Paschoa, Eremita Magalhães, Hilda Lussac, Sylvio Chaves Machado, Gerardo Moraes Costa, Yvette Rubim Dias Vieira, Almir Viggiano Antunes, Orlando Fiuza, Enita Fernandes de Mattos Pimenta, Leonor Maria Freesz, Ruth C. Almeida, Mercedes Ruiz Aguiar, Luiza Clementina Pires de Aragão, Affonso Pinto de Abreu, Adolpho Anistrano, Araim Gentil, José Ayres Filho, Felipe Cahil, Julia Christina Cruz, Oscar Caubit, Benjamin Baptista Vieira, Eugenio José de Mattos, Ernesto Luiz Irene, Mario Cardoso, Celso Ribeiro dos Santos, Idalino Léone, Ernani C. Schiobach, Virgílio Castilho, Arlindo Castilho, Yolanda Castilho, Judith Alves, Cesar Gama, Octavio Marques, José Sayão Alves Branco, Cecilia Eloy Ramos, Eryx de Castro, Eva de Lima Evangelho, José Roberto Gomes, Gizelda C. Cony, Bazinha d'Almeida, Sylvio Junqueira, Lucy Hamaister de Oliveira, Gil Moraes de Lemos, Julia de Miranda Soveral, Hyzail Rebello de Loyola, Theobaldo Pugliese, Juridy Gonçalves, Argentina Peixoto, Lauro Horta, Adahir Souto, Rachel Regis, Judith Napolitano, Arminda Pimentel, Adelaide da Silva, Eduardo

Dourado Cerqueira Bião, Gonçalo R. F. Guimarães, Elmira Luz, Antonietta Castrioto Pereira Coutinho, Jeronymo Cunha, Mario de Andrade, Octavio Martins, Hercilia Cadoez, Det Caldas Cerqueira, Antonio Jebe, Carlota L. O. Ferreira, Raymundo Augusto dos Santos, Maria Carolina Brãle, Maria Antonietta A. de Freitas, Adhail Vieira Salazar, Adalberto Alverga, Dermeval Castro, Solon Amancio de Lima, Luiz Mandoroni, Luiz Antonio Leite, Noemia de Moura, José Ramos de Oliveira, Alice de Oliveira e Silva, Justo Travassos Montebello, Romulo Quintanilla, Agliberto Themistocles Xavier, José Azevedo, Nodgi Fortuna, Manuel Costa e Souza, Olga Malheiros, Celso dos Santos Luzes, Orsini Vargas de Mello, Francisco B. Sant'Anna, Fabio Cezar Nelson, Esmeralda da Silva, Marcello Worns, Leonor Silva, Valerio de Oliveira Dutra, Francisco Flores de Figueiredo, Manuel Alonso, José de Carvalho, Edgard Mascarenhas, Joanna Osman Leone, Luiz de Mendonça e Silva, Ilka Rosa Ribeiro, Benedicto Vieira Costa, Adelita Teixeira de Mello, Cornelio T. de Azevedo, Isabel M. da Silva, Astrogilda Sen Pereira, Arlette Campello, Cotinha Pereira dos Santos, Tasso C. de Moura, Iris Matthesem, Haydée Pyott Giglioni, Maria Luiza dos Santos, Josézinho Zucchelli, Arício Guimarães Fortes, Suely Lucena, Jandyra Machado de Oliveira, Lanio Duarte Nunes, Claudiema de Valle Veiga, Camerina Pinto de Souza, Aristides Barbosa Ribeiro, Maria G. da Silva e José J. da Silva,

dyra Marcondes de Souza, Manuel de Cordis, Paulo Vieira Marques, Sylvia Fontoura Tavares, Maria Mercedes de Castro, Ruy Fonseca, Vital Rodrigues de Menezes, Antonio Menezes, Zilda Puiggairi Ramos, Isolina P. Salles, Noemia de Giulo, Ondina Wilmersdorf, Renato da Silveira Mercedes, Alberto Soares Ribeiro, José Meirelles Reis, Jacyra Ermerison, Nair de Oliveira, Heloisa Peixoto Barros Pessôa, Alda Ignarra, Manoelita de Oliveira e Silva, Gezualdo Napoleão, Leonor, Siniero, M. Apparecida de A. Corrêa, Maria de Lourdes Paiva, Noemi Maciel da Silva, Raul Ferraz, de Mesquita, Carlinda Gomes, Zinho de Azevedo, Lourdes Maria Fernandes, Jandyra Hudson, Ricardo José Antunes Junior, Jandyra Soter, Manoel Lutterbach, Darcy Gomes de Lima, Oswaldo O. Graça, Dalila Maia, Albino G. Prata, Luciola Leivas, Alice M. Netto, Efraim Baptista, Alice Fragoso Ribeiro, Moacyr Caramuru da Conceição Waldeck, Garalda de Almeida, Jurandyr Bello de Araujo, Everardo Luiz Lopes, Nizard Souza, Jônia G. da Fonte, Olga A. Vieira, Joaquim Antonio F. de Oliveira, Risoleta Proença Moreira, Anna Rodrigues de Castro, Olinda de Almeida Mancio, Ottilia Emiliana Pereira, Vasco Borges de Araujo, Waldemar Alves Pires, Laura Junqueira, Yolanda Portinho, Mercedes Christo, Martha Alvarenga, João Ramos, Juracy Marques Serrano, José Leopoldo e Silva, Georgina de Faria, Olavo de Britto Gluch, Emelinda Ferreira de Souza, Addy Motta, Aristoteles Godofredo de Araujo e Silva, Clovis B. Bevilacqua, Hedy Swain, Antonio Abrantes, Yvette Rubim Dias Vieira, Oswaldo Barbosa, Nilo da Silveira Paiva, Claudiema do Vale Veiga, Arlette Campello, Ylka de Azevedo Chaves, Nair G. Machado Vieira, Octavio de Carvalho Valle, Mario Santos, Paulo Reis, Yerecê J. Valim, João Gualberto Dias Moreira, Alexandre de Paula, Maria Odette Pavageau, Judith Napolitano, Lucia, Ferrentes, Rosina de Magalhães, Paulo Vasconcellos, José de Andrade, José R. Tinoco Gonçalves, Dalva Castanheira, Rubens de Azevedo, Alda Rodrigues, Ruy Carneiro Guimarães, Jurandyr Braule Pinto, Ary Telles Barbosa, Lybia Monteiro Alves, Ernesto de Oliveira, Hermes dos Santos Pimentel, José Pimentel Junior, Manuel Moreira da Rocha, Elzira Neves Maia, Pedro Paulo Moura, Luripedes Teixeira Franklin, Hortencia Cruz, Olga de Macedo Cortes, Rachel Regio, Zeila Sá, Ilka R. Ribeiro, Antonietta V. Brazão, Alexandre Pereira das Neves, Guilherme Augusto Vianna Dias, Francisco Peixoto, Euridyce Pereira, Zilda Santos, Odette Teixeira, Ernane Bragança, José Soutinho de Figueiredo, Newton da Cruz Diniz, João Menezes, Luiz da Rocha Chataigner, Alvaro Balthazar, Djalma da Cunha Ribeiro, José Augusto Moreira dos Santos, Dulce Stella de Araujo, Nair Costa Pereira, Palmyra Martins, Orlando Baptista Gasse, Anna Amelia de Carvalho, Maria Calvet Cajaty, Olivia Basilio, Alfredo Zany, Joaquim Costa Moreira, Martiniano Augusto Costa Netto, José Fonseca, Aurora Rodrigues Bello, Olinda Rodrigues Bello, Fernando Neves, Beatriz Bittencourt Lobo, Horacio P

Foi este o resultado do sorteio:

1º premio—10\$

Adalto Alves

de 7 annos de idade, residente na Raiz da Serra, Estado do Rio de Janeiro.

2º premio—Uma assignatura semestral da «*Illustração Brasileira*»

Antonio A. de Sant'Anna

de 13 annos de idade, residente na rua Senador Themistocles, n. 24—São Felix, Estado da Bahia.

RESULTADO DO CONCURSO

N. 926

SOLUÇÕES EXACTAS:

- 1º—Sermão
- 2º—Napoleão
- 3º—Morcego
- 4º—Prima—rima.

Recebemos uma verdadeira encheite de soluções para o concurso de perguntas 926, como se pode verificar abaixo.

Eis a lista dos decifradores:

Serzedello dos Santos, Eudoxio Borges, Hilda Araujo Santos, Alberto Freitas de Oliveira, Pericles Anacreonte da Conceição, Maria Nazareth Rodrigues, Laerte Gonçalves, Achilles José Alves de Moura, Luiz Felipe, Analia Lydia de Martins Castilho, Maria Deborah Silva, Dagmar Mangini, Atalmalpa Neves, Attila Marcondes, Adhemar Souza, Accacio Perfeito Ferraz, Lauro Ferraz de Sampaio, Antonio da S. Porto, Eduardo de A. Feio Sobrinho, Jan-

14\$500 Bellos sapatos de verniz, com tiras e com fitas no peito do pé, salto alto, com pedrinhas, para senhora, artigo vendido em qualquer parte a 25\$000., 120, Avenida Passos (Casa Guiomar).

Fontoura Campello, Corbelina Angelica da Rocha, Ernani da Cunha, Roberval Roche Moreira, Vera Violeta S. Moreira, Mario Franco Lima, Antonio Vieira Soares, Heloisa de Caldas Brito, Oswaldo F. Leitão, Alice de Oliveira e Silva, Ennio Jardim, Luiz C. Montes, Dora Angelita de Carvalho, Noemia de Moura, Haroldo Rocha d'Avila Garcez, Nelson Nobrega de Vasconcellos, Maria da Gloria Ferreira, Hilda Lussac, Herculio Tavoral, Cezar C. Gama, José de Oliveira Figueiredo, Palmyra Pinheiro, Inah de Campos, Stella da Silva Nazareth, Alberto Frias Barbosa, Moacyr Fonseca Ferreira, Adalgisa dos Santos, José Rodrigues dos Santos, Hely Correia de Souza Pinto, José Azevedo, Antonio Castro da Veiga Pinto, Ida Vervloet Gomes, Adalgisa dos Santos, Ernesto Marcial da Costa, Olivia Marcial Roda, Mauro Duarte, Volner de Freitas Rocha, Sylvio B. Marques, Alcenor da Silva Mello, Edith Marques de Leão, Maria Dolores Pinto Coelho, Sebastião Sampaio, Plinio Campos, Jurema Falcão Pfaltzgraff, Maria Anna L. Naegéle, Mirabeau Pontes, Armando Ferreira, Jorge Pereira de Souza, Armando Simões Junior, Mario Carrato, Antonio de Souza Mello, Augusto Guilherme Welte, José Luiz Vieira, Luiz Gonzaga de Vilhena Moraes, Indira Guimarães, Achilles Muggiati, Cornelio T. de Azevedo, Carlos Assumpção, Gilberto Gonzaga Romeiro, Nerval dos Santos, Olga Oschenek, Alvaro Almachio Ribeiro Guimarães, Nelson Bittencourt Oliveira, Celso Ribeiro, Lino Mendes da Cunha, Carlos Eugenio Magalhães, Elisa de Figueiredo, Julia Dias, Irene de Alvarenga Cintra, Edison Meirelles, Francisca d'Almeida, Maria Odette de Freitas, Aureliano Tavares Bastos, Luiz H. Duarte Ventura, João Berillio, Cory Freire Telles, Annibal Costa, José Costa, Armando Carneiro Pereira, Maria de Lourdes Segada Vianna, Jalvora Corrêa, Antonio Tavares Junior, Constança Gonçalves, Maria Torres, Candida de Souza, Maria José de Miranda e Aurelia Carmo, Hilda Eisenlohr, Waldomira Bouças, Maria do Patrocínio T. Musa, Agliberto Themistocles Xavier, Sebastião Hugo Richard, Jurema Braga dos Santos, Edith F. de Souza, Maria Ferreira Guimarães, Lima Gonçalves, Leilá Leonards, Didimo Moniz, Jurandyr Joffre Veiga, Amelia da Fonseca Outeiro, Fausto de Rodesky, Ortino Guimarães, Agildo Barata Ribeiro, Alberto de Araujo Almeida, Elza Pires, Manuel Procopio do Prado, Sebastião Torres, Nadir C. de Moura, Paulo Valerio, Jacob Schmidt, Arminda Pimentel, Amadeu Lopes Vianna, Allyrio Araujo de Faria, Celso Elias Falavigna, Maria Orminda da M. Machado, Gaetano Baptista, Maria Aparecida Cardoso de Mello, Esther Linhares, Henrique Karl de Azevedo, Alfredo Cabral, Francisco de Paula Baldesarini, Marina de Magalhães Rodrigues, Antonietta Guimarães, Arlindo Vieira Ramos, Zazá de Castro, Alayde

Vasconcellos, Ataliba Vasconcellos, Athanagildo Vasconcellos, Alfredo Silva, Yolanda Sandi, Maria das Dóres Reis de Almeida, Leonor Maria Ereesz, Blandina Marmo, Iris Mathiesen, Dermeval Braga, Walkyria Eurydice de Mattos, Aurora Vieira, Guilmar de Macedo Soares, Fortunée Iuizman, Candalaria M. Ferreira, Djalma Botelho, Carlos de Andrade, Corina de Almeida Moutinho, Aresio Miranda, Alfredo de Souza e Silva, Maria do Rosario Carrão, André de Abreu, Leonor Coppi, Rosa Soares, Nelson de Souza Pinto, Gastão R. Gatto, Robertina Rodrigues Gatto, Irine de Veiga Reis, Alice Sá, Maria Leocadia Cabral Dias, Juvercino Amaral, Anna Maria Portella Rodrigues, Honorina Oberlaender Uhl, Lindolpho Alberto Barroso, Argelina Macedo, Edgard Diniz Alves Pequeno, Agenor Barbosa, Emilia Portella Alvarenga, Hilda Senna, Alayde Odette de Oliveira, Edméa Monnann, Pete Xavier, Silina Haddock-Lobo, Judith Silveira, Leonardo de Carvalho, Lavinia Castello Branco, Carlos Luiz Affonseca, Marietta de Manes, Baby Cochrane, Helio Tommosi Nogueira, Guiomar Rodrigues, Malvina Teixeira, Octavio Marques, Antonio Benjamin Toques Horta, Thereza D'Ainto, Iracema Granado, José Delza Maggiora, Djalma Kehl, José B. Nogueira, Eugenia Camacho, Octavio Passos, Waldemar da Costa Martins, Eduardo Dante dos Santos Pinto, Jorge Freire Campello, Juvenal d'Albuquerque Pimentel, Renato Pereira Guimarães, Rubem Paes Leme, Alvaro de Souza, Oswaldo Peres, Zuleika Lima Cesar, Miguel Nigro, José Marques de Oliveira, João dos Santos Junior, Waldemiro Legey de Macedo, Gonçalo Rache T. Guimarães, José Carlos de Chermont, Luiz de Rezende, Luiz Teixeira Martini, Mario Rodrigues Figueiredo, Maria Magdalena Maia Mattoso, Almir Viggiano Antunes, Adelita Teixeira de Mello, Jovelino Barbosa, Walkyria E. de Mattos, Pericles Anacreonte da Conceição, Floriano Wey, Carmelita Spilborghs, Livia Cardoso da Veiga, Ilara Garcia, Jorge Chebabe, Fabio Vieira Marques, Maria Mercedes da Conceição, José Alvares da Silva Campos, Vicentina Braga, Jacyra Ribeiro, Jesuina de Freitas Braga, Manuel Soares, Ataulpho Soler, Idalino Leone, Wanda Ferreira, Elmira Luz, Gerson de Assis Martins, Benjamin Paulo de Aranha Miranda, Idealinda Pereira Soares, Benedicto dos Santos Machado, Léo Cochrane, José Vazques Montenegro, Odette de Menezes Dias, Dumontino Sebastião Gesteira, Rosa Miranda Sá, Lydia Alves de Freitas, Decio José Ferreira, Roberval Roche Moreira, Vera Violeta Sylvestre, Azaléa Evaristo dos Santos, Egas Bastos da Silva, Alida Hartley, Lucas José Geraldes, Maria de Lourdes Rosas, Eduardo Grey, Mary Yankee, Zilda Barros Franco, Eris Moreira, Elvira Maia, Fabio Penna

da Veiga, Anna Amelia de Carvalho, José de Almeida Mendonça, Branca de Oliveira, Maria Luiza Salgado, Osorio Rosa e Mello, Clotilde Ramos Oliva, Maria de Lourdes Bittencourt, Hylda Cruz, Arlinda Lima, Dinah Moreira, Paulina Velloso da Silva, Rubens Guerra da Silva, Gelba Mafra da Silva, Alzira Francisco do Carmo, Maria Augusta dos Reis e Souza, Decio Villar, Maria da Gloria de L. Godoy, Dulce da C. Rodrigues, Hiram Ferreira, Maria Magdalena Hess, Diva d'Almeida Magalhães, Hildebranda Souza, Maria Luiza B. Guimarães, Anna Nogueira Belém, Roberto da S. Porto, Levino Gonçalves Penna Melgaço, Amázilia Navarro, Jayme Rabeira Moraes, Diomira Salmon Carlberg, Manuel da Silva Mello, Lucia Menezes Dias, Aida Tavoralis, Maria do Carmo da Silva Maia, Maria Gomes Teixeira, Maria do Carmo Dias Leal, Donguinha, Homero, Filhote e Marília Dias Leal, Cecília de Pinho Gomes, Laudelina Rabeira Moraes, Antonio Munhoz, Lycurgo Alves, Ondina M. Vieira, D. Manuel Alves,

Por sortelo foram premiados :

1.º premio—10\$

Leonor Siviero

de 8 annos de idade, residente na rua Barão de Paranapiacaba n. 15 —S. Paulo.

2.º premio — Uma assignatura semestral da «Illustração Brasileira».

Maria Mercedes da Conceição

com 15 annos de idade, residente na Avenida Floriano Peixoto, n. 1.637—Bello Horizonte, Estado de Minas.

CONCURSOS ATRAZADOS

N. 914

João de Mattos Peixoto, Marçal Duarte, Rita Dutra de Moura, Malvina Machado de Mello, Helena Gonçalves Melgaço, Semiramis Maximo, Maria Guimarães, Yolanda Lima de Castro, Waldemar Eglydia da Silva, Jovita Rodrigues da Silva, Carlos de Brito, Paulo de Carvalho Ferreira, Innocencio Galvão de Queiroz, Mucio D. Murgel, Paulo de Abreu Kreter, João Rodrigues da Silva, José Banilla Rodrigues, Durval P. Martins, Aristoteles Ferreira Gomes, Francisco de Abreu Santos, Icléa Tybiraça, Nicinha Cardoso da Silva, Maria Arlinda Walkir, Olivia Bentes Leal, Saul da Matta Teixeira.

Abatimento de preço da

Emulsão de Scott

A bem da humanidade soffredora, e procurando collocar nosso producto dentro do alcance das pessoas de todos os recursos, temos reduzido o preço por atacado, desde o dia 23 de Outubro, aos nossos freguezes, com o fim de estabelecer e garantir o preço fixo a varejo de 2\$500 o vidro, na Capital Federal e nas demais cidades do paiz.

SCOTT & BOWNE, Nova York e S. Paulo

SALDOS

de calçado para senhoras, homens e creanças — A preços ínfimos.
120, Avenida Passos—Casa Guiomar.

CONCURSO N. 931

PARA OS LEITORES DOS ESTADOS E D'ESTA CAPITAL



Caros leitores:

Voltemos novamente aos concursos de armar. E o de hoje é muito facil, nem precisamos dar muitas explicações. Como vêm nossos bons amiguinhos, temos ahí cinco pedacinhos gravados. Devidamente organizados, teremos a personagem do illustre *Professor Trinca Espinhas*. E é só. A solução deve vir acompanhada do vale respectivo, trazer a assignatura do proprio concorrente e ainda é indispensavel a declaração por extenso da idade e residencia. Este concurso encerrar-se-ha no dia 18 de Janeiro e temos dous premios a distribuir, que são:

1.º premio—10\$.

2.º premio—*Uma assignatura semestral da «Ilustração Brasileira».*

CONCURSO N. 932

PARA OS LEITORES DOS ESTADOS PROXIMOS E D'ESTA CAPITAL

Perguntas:

1.—Qual é o peixe que é menino de um animal quadrupede?

3 syllabas

(Almerindo Eugenio)

2.—Qual é a parte da bengala que, trocando-se a primeira letra, fica um nome de homem?

? syllabas

(M. de Lourdes Vianna)

3.—Qual é o sobrenome que se trocamos a primeira letra está no relógio?

3 syllabas

(Beatriz Peixoto)

4.—Não é boa e não é tarde, formam um sobrenome?

3 syllabas

(Edgar Abreu de Oliveira)

Temos dous premios a distribuir neste concurso, sendo o primeiro de 10\$ e o segundo **uma assignatura semestral da Ilustração Brasileira.** O vale respectivo acha-se numa das paginas a cores e deve ser collado á margem da solução. É indispensavel, para que o concorrente entre em sorteio, assignar por extenso a solução, e declarar minuciosamente a idade e residencia. Será encerrado este concurso no dia 7 de Dezembro proximo.

Grande Concurso Extraordinario K

Grande é o numero de soluções que temos recebido para o grande concurso K, cujo exito, esperamos, será igual ao dos concursos extraordinarios anteriores. São estes os premios a serem distribuidos em sorteio:

1.º Premio:

UMA DUZIA DE RETRATOS

Rica e luxuosamente confeccionada, tamanho imperial e offerecida pela

Photographia Guimarões

Rua da Assembléa n. 100.

2.º Premio:

FLAUTA MAGICA

Original premio, contendo varias musicas de autores celebres. Este premio é da casa de pianos e musicas — CARLOS WEHRS.

Rua da Carioca 47.

3.º Premio:

UM UNIFORME MILITAR

Este bello premio é um uniforme de batalhão de caçadores, contendo todos os apetrechos necessarios. Este brinde é do conhecido

Bazar Hollandez

á rua Marechal Floriano 38.

4.º Premio:

Busto de Carlos Gomes

É este na realidade um premio de valor, o busto do immortal maestro brasileiro, egualmente offerecido pela casa

CARLOS WEHRS

5.º Premio:

Um jogo de construcção

acondicionado em linda caixa de madeira e com varios modelos. Este premio é offerecido pelo «TICO-TICO».

6.º Premio:

Uma duzia de cartões postaes

Lindamente artistica e contendo duas interessantes colleções. É offerecido pela casa de musica CARLOS WEHRS.

7.º Premio:

Um almanach d'«O MALHO»

magnificamente impresso, contendo curiosidades, anedotas, photographias, versos, contos, etc. etc.

Olhai para o futuro

des vossos filhos

Dai-lhes Morrhuina (principio activo do óleo de fígado de bacalhau) de

COELHO BARBOSA & C.

RUA DOS OURIVES 38 e QUITANDA 104

assim os tornareis fortes e livres de muitas molestias na juventude

ANEXO B – TRANSCRIÇÕES DAS CARTAS DE MARIA PARDOS PARA ALFREDO FERREIRA LAGE.

Rio 15-11-1916

Meu amor querido,

Muito estimarei que ao receber desta estejas gozando saúde. Avistei-te na segunda feira na Rua do Rosário e quis te falar, mas você estava muito longe de mim. Participo que você querendo podes escrever as cartas agora para a Rua do Rosário 81, 2º andar. Isto ficará a sua vontade de escrever para a casa de Anita ou para a Rua do Rosário 81, enfim faça como quiser.

Adeus, meu amor, até breve, sim, mil beijos e saudades

Abraços da

M.P.

Rio 14-12-1916

Meu amor querido,

Muito estimarei que ao receber desta estejas gozando perfeita saúde; eu vou indo bem felizmente.

Meu amor, escrevo-te esta para prevenir caso você ainda não contratou sofá é melhor deixar, pois eu resolvi outra coisa. Explicar-te-ei quando nos encontrarmos.

Tenho muita saudades tuas.

Até breve, sim, mil saudades e beijos da tua

Rio 23-3-1917

Meu amor querido,

Escrevo-te estas poucas linhas para prevenir-te que cheguei ontem à noite e pretendo me demorar por aqui uns poucos dias. Irei na 4ª ou 5ª feira da próxima semana. Outra vez imploro, se te for possível, se encontrar comigo na próxima 2ª feira, eu te espero no lugar de costume, às duas horas. Até 2ª feira, saudades e beijinhos

Juiz de Fora, 17/04/1917

Meu amor querido,

Estimarei que estejas completamente restabelecido de teu incômodo, meu amor. Recebi com grande prazer a tua amável cartinha, a qual muito agradeço e estimo que já se ache melhor de saúde. O tempo aqui está muito bom agora, dias lindos e secos, as noites e manhãs frias, te faria muito bem uma mudança para alguns dias. O que tem havido aqui é muito movimento devido a guerra. O ódio dentro das almas é enorme, enfim eu peço a Deus que esta guerra acabe depressa para se poder viver tranquilo. Responde-me breve, sim? Manda-me dizer como está de tua saúde!

Aceita mil saudades e beijos da tua M. P.

Lembranças de Helena.

Juiz de Fora, 24/04/1917

Meu querido,

Saúde é o que te desejo de coração. Acabo de receber tua cartinha e vejo que meu amor foi na Rua 7 no nº 90. Não é 90 mas, sim, 190, aonde está o Snr. Tinoco. É uma loja de calçados, nos fundos ele tem um escritório. Envio aqui o endereço do homem, o Snr. Pimenta, que tratou de hipoteca. Se por qualquer motivo não encontrar o Snr. Tinoco, este Snr. Pimenta sabe de tudo, pois ele tudo trata. Desculpe que ele incomode tanto. O Snr. Tinoco está no escritório de meio-dia até às 7 horas. No mais, meu amor, peço mais uma vez desculpas e muito agradecida. Modifica no número para as vindas, 190. Saudades, mil saudades da M. P

Obs.: Nesta tem um anúncio de Hipoteca recortado de jornal e colado em cima da carta. Traz o seguinte texto:

HYPOTECAS na cidade e subúrbios, grandes e pequenas quantias, juro módico, há capitalista. Informa, por favor, o Sr. Pimenta, rua do Rosário 147, sobrado (1710 S) R

Sem local e data,

Meu amor querido,

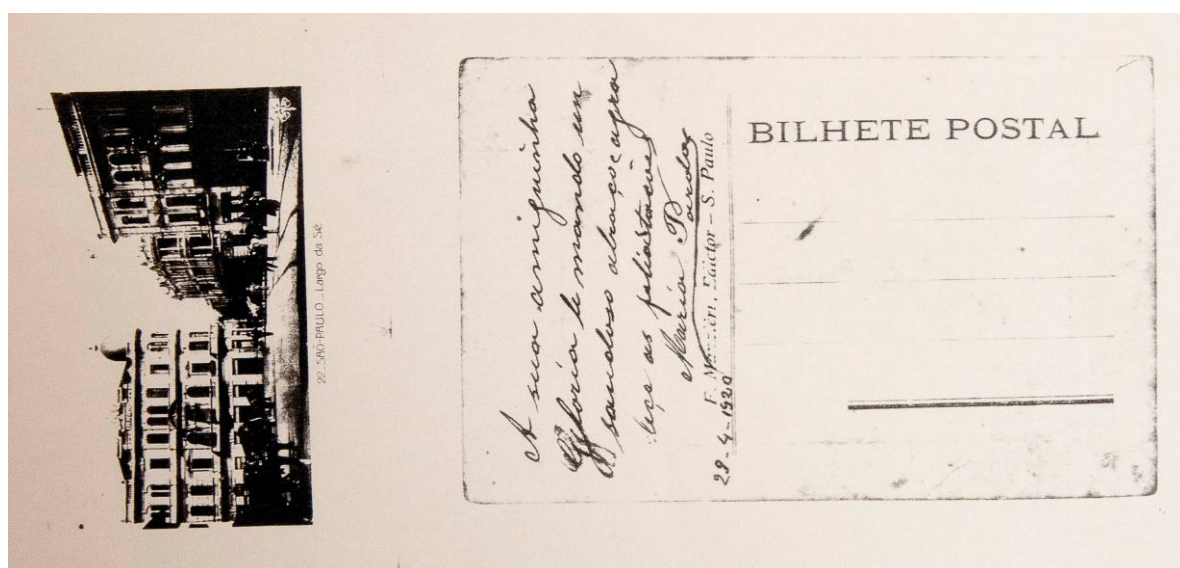
Muito estimarei que ao receberes esta, estejas gozando perfeita saúde; infelizmente eu não posso dizer o mesmo.

Meu amor, escrevi-te uma carta a dias, dizendo caso você não tenha ainda um sofá em vista, não tratar por ora disto. Escrevo-te de novo participando que tenciono me retirar daqui do Rio no fim deste mês. As razões eu te explicarei quando estivermos juntos, pois espero antes de me retirar daqui, encontrar contigo.

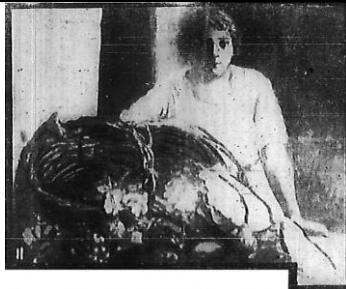

Adeus, meu amor, aceita mil saudades e beijos da tua M. P.

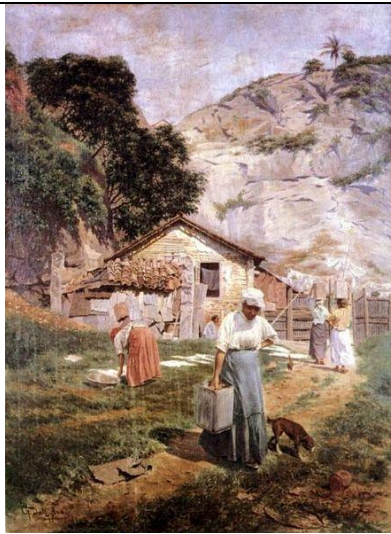
São Paulo, 29/04/1920

A sua amiguinha Glória te manda um saudoso abraço e agradece as felicitações,
Maria Pardos.



ANEXO C - LEVANTAMENTO DOS ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS EXPOSTAS
PERÍODO DE 1913 À 1918.

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1913			
PRÊMIOS	ARTISTAS	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
VIAGEM	ANGELINA AGOSTINI	10- As compras Nota sobre Angelina e estas duas pinturas. G. DE O. ARTES. O prêmio de viagem no salão deste ano. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 6 de set. 1913, p. 5. Disponível em: < http://goo.gl/nPPLPx >. Acesso em: 06 de out. de 2013.	 <p>Imagem:O Imparcial 1913.08.31 aa.jpg</p> <p>Disponível em: <http://goo.gl/v7cG9F> acesso: 06/10/13</p>
		11 – Vaidade	<p>Sei que está no MNBA Encontrei um detalhe</p>  <p>Angelina Agostini, <i>Vaidade</i>, óleo sobre tela, 73,5 x 78,5 cm, 1913. (detalhe) Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ</p> <p>Disponível em: <http://goo.gl/fYf4Vo> acesso: 06/10/13</p>
		12 – Costumes Portugueses	NÃO LOCALIZADA
		13 – Religiosa	NÃO LOCALIZADA
		14 – Magu (retrato)	NÃO LOCALIZADA
		15 – Pepita	NÃO LOCALIZADA
16 – Rosinha	NÃO LOCALIZADA		

GRANDE MEDALHA DE PRATA	CARLOS CHAMBEL LAND	54 – Retrato do Exmo. Sr. Dr. Oliveira Lima	NÃO LOCALIZADA	
		55 – “La dame au gant”	NÃO LOCALIZADA	
	GUSTAVO DALL’ARA	*78 – Tarefa pesada (Favella) Disponível em: < http://goo.gl/mAoNa > Acesso em: 15 jul. 2013		Gustavo Dall’ara, <i>Tarefa pesada</i> , óleo sobre tela, 120 x 90 cm, 1913. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ.
		79 – Ronda à Favella	NÃO LOCALIZADA	
		80 – Subindo o morro (Favella)	NÃO LOCALIZADA	
		81 – Retrato	NÃO LOCALIZADA	
PEQUENA MEDALHA DE OURO	CARLOS OSWALDO	177 – As torças da pátria – (painel decorativo)	NÃO LOCALIZADA	
		*178 – Estudo de reflexos (premiado no Município de Florença)	NÃO LOCALIZADA	
		*179 – O Supremo esforço	NÃO LOCALIZADA	
		180 – Carregando madeira	NÃO LOCALIZADA	
		181 – Retrato de Velho	NÃO LOCALIZADA	
		182 – Quando vovó era moça	NÃO LOCALIZADA	
		183 – Brincando com a chama	NÃO LOCALIZADA	
		184 - Mangueiras	NÃO LOCALIZADA	
		185 – Tocando Debussy	NÃO LOCALIZADA	
		186 – Deposição do Cristo	NÃO LOCALIZADA	
PEQUENA MEDALHA DE PRATA	ADELAIDE LOPES DE SOUZA	1 – Retrato de Mlle. M. L. C.	NÃO LOCALIZADA	
		2 - Retrato de Mlle. A.	NÃO LOCALIZADA	




	GONÇALVES	G.	
	PEDRO BRUNO	46 – Harmonia das Praias (Paquetá)	NÃO LOCALIZADA
		47 – Harmonia azul (Paquetá)	NÃO LOCALIZADA
		48 – Pedras Marinhas (Paquetá)	NÃO LOCALIZADA
		49 – Árvore morta (Paquetá)	NÃO LOCALIZADA
		50 – Árvore amiga (Paquetá)	NÃO LOCALIZADA
		MÁRIO NAVARRO DA COSTA	176 – Sol de Inverno
	JOÃO TIMÓTHEO DA COSTA	206 – Épave (nu)	NÃO LOCALIZADA
		207 – O último toque	NÃO LOCALIZADA
MEDALHA DE BRONZE	IRACEMA OROSCO FREIRE	123 – Mangueiras	NÃO LOCALIZADA
		124 – Paisagem da Tijuca	NÃO LOCALIZADA
		125 – A tarde	NÃO LOCALIZADA
	JULIETA BICALHO	126 – Caminho da Tijuca	NÃO LOCALIZADA
		127 – Palatinato (Petrópolis)	NÃO LOCALIZADA
		128 – Mangueiras (Tijuca)	NÃO LOCALIZADA
		129 – Latadas (Tijuca)	NÃO LOCALIZADA
		130 – Mosella (Petrópolis)	NÃO LOCALIZADA
		131 – Recanto do Palatinato	NÃO LOCALIZADA
		ARNALDO DE CARVALHO	27 – Um poente de oiro (esta é a grafia que encontrei, mas acho que é ouro)
	28 – Retrato do escritor V. de O.		NÃO LOCALIZADA
	29 – Marinha		NÃO LOCALIZADA
	30 – Pequeno barqueiro		NÃO LOCALIZADA
	MENÇÃO HONROSA DE 1º GRAU	MARIA PARDOS	157 – Estudo
158 – Garoto			NÃO LOCALIZADA
159 – Pequena estudiosa			NÃO LOCALIZADA
JOSE FERREIRA DIAS JÚNIOR		88 – Saudade	NÃO LOCALIZADA
AUGUSTO		160 – Retrato de M. N.	NÃO LOCALIZADA


	JOSÉ MARQUES JÚNIOR	S. (estudo)	
		161 - Retrato de M. C. (estudo)	NÃO LOCALIZADA
		162 – Autorretrato (estudo)	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 2º GRAU	GASTÃO FOMENTI	112 – Rochedo do Arpoador	NÃO LOCALIZADA

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1914			
PRÊMIOS	ARTISTAS	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
VIAGEM	ANTONINO MATTOS	ESCULTURA	NÃO INTERESSA-NOS
MEDALHA DE BRONZE	ANGELO CANTÚ	RIMPIANTO	NÃO LOCALIZADA
	MARIA PARDOS	175 – Sem Pão, Museu Mariano Procópio – Foto: Cássio André, 2011.	
	REGINA VEIGA	203 – Estudo de nu	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 1º GRAU	CHARLES NITTSCH	35 – L e champ de colza	NÃO LOCALIZADA
	HENRIQUE CAVALLEIRO	54 – Retrato de C. C.	NÃO LOCALIZADA
	J. WATHS RODRIGUES	151 – Paisagem	NÃO LOCALIZADA
	OTTO BÜNGNER	187 – Interior de igreja.	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 2º GRAU	ADÉLIA M. SALDANHA	18 – Autorretrato	NÃO LOCALIZADA
	ANNIBAL MATTOS	6 – Paisagem Mineira	NÃO LOCALIZADA
	B. PINTO DA SILVA	191 – Maré baixa.	NÃO LOCALIZADA

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1915
--

PRÊMIOS	ARTISTAS/ nota na imprensa	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
VIAGEM	<p>JOÃO BAPTISTA BORDON “As paisagens de João Baptista impõe-se” NOTAS DE ARTE. Jornal do Comercio, Rio de Janeiro, 1 ago. 1915, p.6. XXII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES.</p>	<p>34 – Poesia da tarde J. B. Bordon acabou vencendo. Os júris das Exposições Gerais de Belas Artes, desde 1912, que quiseram ser mais “realistas que o rei”... O jovem aplaudido discípulo do mestre da paisagem brasileira, porque só concorria ao prêmio de viagem à Europa como paisagista, era, logo a sua apresentação, posto à parte. Os júris respeitavam o regulamento da Escola, no artigo e alienas relativos ao assunto, embora o reconhecesse ai defeituosíssimo... Mas J. B. Bordon acabou vencendo. Seu quadro premiado, <i>Poesia da tarde</i>, vale pela paisagem. A figura – essa a questão – que lá está, bem tratada aliás, nada representa na obra do artista. Apenas mostra que o pintor pode ser, quando o quiser, também figurista. O paisagista, porém, é que vai à Europa, como prêmio da XXII Exposição Geral de Belas artes! O Malho 1915.</p>	

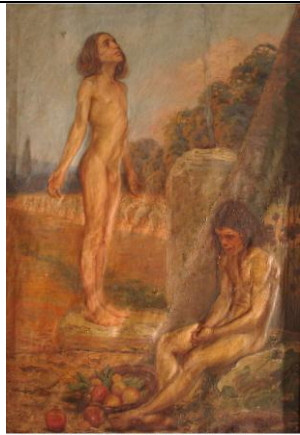
		35 – Barreira	Não localizada
PEQUENA MEDALH A DE PRATA	HENRIQUE CAVALLEIRO “impressiona agradável e surpreendentem e, um retrato pequeno de senhora, corpo inteiro, do jovem artista Henrique Cavalleiro, de tonalidade sóbria e harmônico de cor, e boa compreensão”.	42 – Balões Venezianos Imagem disponível em: < http://goo.gl/sE9FP > Acesso em 16 jul. 2013.	
		43 – Passarinhando	NÃO LOCALIZADA
		44 – Retrato de A. G.	NÃO LOCALIZADA
		45 – Paisagem (morro do Castelo)	NÃO LOCALIZADA
		46 – Retrato de A. M.	NÃO LOCALIZADA
	SYLVIA MEYER “os retratos, tão bem estudados e de boa fatura, da Sra. Sylvia Meyer” <i>NOTAS DE ARTE.</i> <i>Jornal do</i> <i>Commercio, Rio de</i> <i>Janeiro, 1 ago.</i> <i>1915, p.6. XXII</i> <i>EXPOSIÇÃO</i> <i>GERAL DE</i> <i>BELAS ARTES.</i>	160 – Retrato 161 – Retrato Revista da semana 1915.	
	MARIA PARDOS “um quadro de figura de mulher deitada em um sofá, um busto bem pintado, com	116 – Esquecimento (MMP)	


<p>um braço em escorço muito bem feito, da Sra. <u>Maria Pardos</u>”</p> <p>NOTAS DE ARTE. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1 ago. 1915, p.6. XXII EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES.</p> <p>“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.</p> <p>“Chiquinho é igualmente um quadro apreciável, evidenciando as mesmas qualidades de desenho e firmeza do “Esquecimento”.</p> <p>“Luizinha”, tem uma bela cabeça, de uma frescura de colorido muito agradável, mas não deixa bem compreensível a forma do ombro direito, que nos</p>	117 – Chiquinho (MMP)	
	118 – Luizinha	NÃO LOCALIZADA
	119 - Jardim abandonado (MMP)	NÃO LOCALIZADA


	parece defeituoso. MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. A Época, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1093, p. 1, Domingo, 22 de agosto de 1915.		
	JOSÉ FERREIRA DIAS JÚNIOR É também digno de menção o nu – “Juventude”, do jovem pintor Dias Júnior, que seria mais apreciável, se não tivesse uma coloração demasiada forte. MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. A Época, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1093, p. 1, Domingo, 22 de agosto de 1915.	67 – Juventude	NÃO LOCALIZADA
		68 – Autorretrato	NÃO LOCALIZADA
		69 – O menino da flauta	NÃO LOCALIZADA
		70 – Risonho	NÃO LOCALIZADA
MEDALH A DE BRONZE	JOSÉ WATHS RODRIGUES O Sr. Waths Rodrigues enviou quatro “Retratos” e duas “Paisagens”, que tem expressão e está bem modelado. O “Retrato” da velha (107) é igualmente uma cabeça bem estudada. Das “Paisagens”, a que é mais interessante (109), tem uma água que lembra trabalho de cromo.	104 – Retrato do Conego Vicente Von Tongel (Reitor do Seminário Menor de Pirapora)	NÃO LOCALIZADA
		105 – Retrato do Major J. C. Afieri (Diretor do Curso Especial Militar de S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		106 – Retrato de minha irmã	NÃO LOCALIZADA
		107 – Retrato de minha avó	Não localizada – Descrição “A Época”
		108 – Paisagem	Não localizada
		109 – Paisagem	Não localizada – Descrição “A Época”


	MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. A Época, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1093, p. 1, Domingo, 22 de agosto de 1915.		
MENÇÃO HONROS A DE 1º GRAU	LEOPOLDO GOTTUZO “Leopoldo Gottuzo expõe diversos trabalhos de figura, bastante interessantes pela maneira por que estão feitos, lembrando pintura sobre porcelana, dos quais “Moça vestida de preto” e um dos melhores.” MARCONDES, Viriato. XXII Exposição da Escola de Belas Artes. A Época, Rio de Janeiro, Ano IV, n. 1093, p. 1, Domingo, 22 de agosto de 1915. “os quadros de figura, de uma fatura que tem seu que de original, do nosso jovem patrício Leopoldo Gottuzo, atualmente na Espanha” <i>NOTAS DE ARTE.</i> <i>Jornal do</i> <i>Commercio, Rio de</i> <i>Janeiro, 1 ago.</i> <i>1915, p.6. XXII</i> EXPOSIÇÃO	94 – Cabeça de gitano	NÃO LOCALIZADA
		95 – Criança	NÃO LOCALIZADA
		96 – Moça vestida de preto	NÃO LOCALIZADA
		97 – Retrato	Não localizada O seu “Retrato” (97) seria igualmente um belo trabalho, se o nariz da figura não estivesse um pouco defeituoso. A época 22/08/1915
		98 – Perfil	NÃO LOCALIZADA
99 – Esboço	NÃO LOCALIZADA		


	<i>GERAL DE BELAS ARTES.</i>		
	JOÃO BAPTISTA PAULA FONSECA	121 – Trecho da Gávea	NÃO LOCALIZADA
		122 – Trecho de Petrópolis	NÃO LOCALIZADA
		123 - Guarteneo Inglens (Petrópolis)	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 2º GRAU	JOSÉ CORDEIRO	54 – Estudo de tronco	NÃO LOCALIZADA
		55 – Estudo de paisagem	NÃO LOCALIZADA
		56 – Impressões	NÃO LOCALIZADA
		57 – Impressão da Bahia do Rio de Janeiro	NÃO LOCALIZADA

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1916			
PRÊMIOS	ARTISTAS	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
VIAGEM	JOSÉ FERREIRA DIAS JÚNIOR	169 - Abel e Caim Disponível em: < http://goo.gl/BPQhQ > Acesso: 19 jul. 2013.	 <small>JOSÉ FERREIRA DIAS JÚNIOR: Caim e Abel, 1916. Óleo sobre tela, 188 x 130 cm. Rio de Janeiro, Museu nacional de Belas Artes.</small>
GRANDE MEDALHA DE OURO	LUCÍLIO DE ALBUQUERQUE	266 – Expedição à Laguna – Episódio da Guerra dos Farrapos – Rio Grande do Sul – 1839.	
GRANDE MEDALHA DE PRATA	PEDRO BRUNO	117 – Última homenagem	NÃO LOCALIZADA
		118 – Triste luar	NÃO LOCALIZADA
		119 – Tempestade	NÃO LOCALIZADA
		120 – Nuvem rosada	NÃO LOCALIZADA
		121 – Primavera das praias	NÃO LOCALIZADA
		122 – Luz ou Sombras	NÃO LOCALIZADA

		123 – Noite de luar	NÃO LOCALIZADA
		124 – Velho barco ao luar	NÃO LOCALIZADA
		125 – Luar das praias	NÃO LOCALIZADA
		126 – Dia triste	NÃO LOCALIZADA
		127 – Manhã	NÃO LOCALIZADA
		128 – Tarde no mar	NÃO LOCALIZADA
	GEORGINA DE ALBUQUERQUE	206 – Árvore de Natal Disponível em: < http://goo.gl/gOSIE > Acesso em: 19 jul. 2013.	
		207 – Teresópolis	NÃO LOCALIZADA
		208 – “Five ó clock”	NÃO LOCALIZADA
	HENRIQUE CAMPOS CAVALLEIRO	141 – Beatrix	NÃO LOCALIZADA
		142 – Retrato do Sr. Antônio Pitanga	NÃO LOCALIZADA
		143 – Retrato do Sr. Argemiro Cunha	NÃO LOCALIZADA
		144 – Juventude	NÃO LOCALIZADA
	LUIZ CHRISTOPHE	146 – Trecho do Rio Paquequer (Teresópolis)	NÃO LOCALIZADA
		147 – Paisagem de Teresópolis	NÃO LOCALIZADA
PEQUENA MEDALHA DE PRATA	HENRIQUE VIO	231 – Nevicata	NÃO LOCALIZADA
		232 - Fim de Tarde (Jardim da Luz – S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		233 – Mia Madre	NÃO LOCALIZADA
		234 – Il Vecchio	NÃO LOCALIZADA
		235 – Última carta	NÃO LOCALIZADA
		236 – Paisagem (Vila América – S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		237 – Casebre abandonado (Vila América – S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		238 – No jardim da Luz (S. Paulo), propriedade do Dr. Theodomiro Dias.	NÃO LOCALIZADA
		239 – Dr. Raul Briquet (retrato)	NÃO LOCALIZADA
		240 – Manhã em Veneza	NÃO LOCALIZADA
		241 – Pomeriggio (Vila América – S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		242 – Costurando (impressão)	NÃO LOCALIZADA
		243 – Escultor Fernando Caldas (retrato)	NÃO LOCALIZADA
	FEDORA DO REGO MONTEIRO	191 – Tarde de Espanha	NÃO LOCALIZADA
		192 – Retrato de Mlle. Elsa de Oliveira	NÃO LOCALIZADA
		193 – O cego	NÃO LOCALIZADA
		194 – Vieille tricoteuse	NÃO LOCALIZADA

		195 – Comme au trefois	NÃO LOCALIZADA
		196 – A prece	NÃO LOCALIZADA
		197 – Le chapeau rouge	NÃO LOCALIZADA
		198 – Veis la lumiere (Veneza)	NÃO LOCALIZADA
		199 – Palacio dos Doges e Campanilho (Veneza).	NÃO LOCALIZADA
		200 – Rio Del Remedios	NÃO LOCALIZADA
		201 – Rio Del Paradiso	NÃO LOCALIZADA
	H. PINGDOMENECH COLOM	ESTÁ NO CATÁLOGO DE AQUARELAS	NÃO LOCALIZADA
	ANTÔNIO ROCCO	38 – “Minatori” – Primeiros socorros Disponível em: < http://goo.gl/IY1Ns > Acesso: 19 jul. 2013.	
		39 – Passano i Bersaglieri	NÃO LOCALIZADA
		40 – Arnalfi	NÃO LOCALIZADA
		41 – Dopo il bagno	NÃO LOCALIZADA
	JOSÉ WASTH RODRIGUES	259 – Autorretrato	NÃO LOCALIZADA
		260 – Interior da Igreja de Pirapóra	NÃO LOCALIZADA
		261 – Paisagem de S. Mamede (França)	NÃO LOCALIZADA
		262 – Feira do Boulevard Pasteur (Pariz)	NÃO LOCALIZADA
	RAYMUNDO CELA	326 – Retrato do Dr. Eloy de Moura	NÃO LOCALIZADA
		327 – Retrato de Ary Zaluar	NÃO LOCALIZADA
		328 – Retrato de Raul Deveza	NÃO LOCALIZADA
MEDALHA DE BRONZE	LEVINO FANZERES	180 – Hora da Saudade (1)	NÃO LOCALIZADA
		181 – Caminho de casa	NÃO LOCALIZADA
		182 – Carreiro da herdade	NÃO LOCALIZADA
		183 – Jardim do trocadero – trecho – mancha	NÃO LOCALIZADA
		184 – Margem do Itapemerim	NÃO LOCALIZADA
		185 – Raio de sol	NÃO LOCALIZADA
		186 – Velho Religioso	NÃO LOCALIZADA
		187 – Manhã de inverno (marinha)	NÃO LOCALIZADA
		188 – Menu-bois	NÃO LOCALIZADA
		189 – Jardim do Luxemburgo	NÃO LOCALIZADA
	CALIXTO CORDEIRO	129 – Cansou de esperar	NÃO LOCALIZADA
	TORQUATO BASSI	342 – Paineiras em flor	NÃO LOCALIZADA
		343 – Jardim de la Tour Eiffel	NÃO LOCALIZADA

		(Paris)	
LEOPOLDO GOTUZZO		222 – Nu de mulher	NÃO LOCALIZADA
		223 – Madrileña	NÃO LOCALIZADA
		224 – Velho ébrio de gorro	NÃO LOCALIZADA
		225 – Velho ébrio de capa	NÃO LOCALIZADA
		226 – Gitana	NÃO LOCALIZADA
		227 – Estudo de cabeça (assobiando)	NÃO LOCALIZADA
		228 – Cabeça de criança	NÃO LOCALIZADA
PAULO VALLE JÚNIOR		308 – Fim de verão	NÃO LOCALIZADA
		309 – Outono	NÃO LOCALIZADA
		310 – Cozinha aldeã (Haute- Marne-França)	NÃO LOCALIZADA
		311 – Retrato de Mr. F.	NÃO LOCALIZADA
		312 – Uma rua em Chezeaux (França)	NÃO LOCALIZADA
JOSÉ MARQUES CAMPÃO		130 - Recordando o passado	NÃO LOCALIZADA
		131 - Uma nuvem Disponível em: < http://goo.gl/Lk9UM > Acesso: 19 jul. 2013. Apesar	
		132 – Cabeça de expressão	NÃO LOCALIZADA
		133 – Rua de Tremembé	NÃO LOCALIZADA
		134 – Pochade (Inglaterra)	NÃO LOCALIZADA
B. PINTO		48 – No Estaleiro (Cajú)	NÃO LOCALIZADA
		49 – Manhã de nevoeiro	NÃO LOCALIZADA
		50 – Arredores do Porto de Inhaúma	NÃO LOCALIZADA
		51 – Arredores do Engenho da Pedra	NÃO LOCALIZADA
		52 – Praia da Ribeira (Ilha do Governador)	NÃO LOCALIZADA
		53 – Praia da Ribeira (Ilha do Governador)	NÃO LOCALIZADA
		54 – Praia do Cabaceiro (Ilha do Governador)	NÃO LOCALIZADA
		55 – Pescando	NÃO LOCALIZADA
		56 – Barracões (Caju)	NÃO LOCALIZADA
		57 – No Campo	NÃO LOCALIZADA
	CORRÊA DIAS	ESTÁ NO CATÁLOGO DE AQUARELAS	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃ O HONROS A DE 1º GRAU	ANIBAL MATTOS	18 - A cruz dos caminhos	NÃO LOCALIZADA
		19 – Paisagem fluminense	NÃO LOCALIZADA
		20 – Caminho do Trapicheiro	NÃO LOCALIZADA
		21 – Campo de Sant'Anna	NÃO LOCALIZADA
		22 – Velhos troncos	NÃO LOCALIZADA

	(Trapicheiro)	
	23 – Sinal de Chuva	NÃO LOCALIZADA
	24 – Trecho de Ribeirão (Minas)	NÃO LOCALIZADA
	25 – Remanso	NÃO LOCALIZADA
	26 – Manhã (marinha)	NÃO LOCALIZADA
	27 – Crepúsculo (marinha)	NÃO LOCALIZADA
	28 – Trapicheiro	NÃO LOCALIZADA
	29 – Interior de floresta (Trapicheiro)	NÃO LOCALIZADA
	30 – Rio Comprido (paisagem)	NÃO LOCALIZADA
	31 – Campo de Sant'Anna (mancha)	NÃO LOCALIZADA
A. DE NORONHA FRANÇA	1. Boneca quebrada ou A primeira contrariedade.	NÃO LOCALIZADA
GASTÃO FOMENTI	205 – Nuvem douradas (Leblon)	NÃO LOCALIZADA
CARLOS BALLIESTER	135 – O Temporal	NÃO LOCALIZADA
JOAQUIM MATTOS	250 – Na mesa da cozinha	NÃO LOCALIZADA
ALFREDO ANDERSEN	11 – Retrato do Major José Candido da Silva Muricy Disponível em: < http://dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil/1916_salao_06.jpg > Acesso em 19 jul. 2013.	 <small>ALFREDO ANDERSEN: Retrato do Major F.C. 1916 Fonte: Revista do Brasil, São Paulo, ano I, set. 1916, n. 9, p.47.</small>
RAUL PEDERDEIRAS	ESTÁ NO CATÁLOGO DE AQUARELAS	NÃO LOCALIZADA
RAUL BEVILACQUA	99 – Desânimo	NÃO LOCALIZADA
	100 – Trabalhando	NÃO LOCALIZADA
	101 – Retrato	NÃO LOCALIZADA
	102 – O testamento	NÃO LOCALIZADA
	103 – Abarrotado	NÃO LOCALIZADA
	104 – Paisagem	NÃO LOCALIZADA
GENESCO MURTA LAGES	105 – Paisagem	NÃO LOCALIZADA
	209 – Autorretrato (estudo)	NÃO LOCALIZADA
	210 – Impressão (estudo)	NÃO LOCALIZADA
	211 – Cabeça de velho (estudo)	NÃO LOCALIZADA
	212 – Efeitos de sol (estudo)	NÃO LOCALIZADA
	213 – Paisagem Biscaina	NÃO LOCALIZADA
	214 – Mendigo andaluz	NÃO LOCALIZADA




		215 – Cabeça de artista	NÃO LOCALIZADA
		216 – Paisagem e sol	NÃO LOCALIZADA
		217 – Paisagem mineira	NÃO LOCALIZADA
		218 – Velho castelhano	NÃO LOCALIZADA
	GIORGIO ZILIANI	220 - Guerra alla Guerra – Loggetto sociale	NÃO LOCALIZADA
		221 – Autorretrato	NÃO LOCALIZADA
	HELENA PEREIRA DA SILVA	230 – O armênio (cabeça de expressão)	NÃO LOCALIZADA
	EDGARD PARREIRAS	173 – Meio dia	NÃO LOCALIZADA
		174 – A rajada	NÃO LOCALIZADA
		175 – Clareira	NÃO LOCALIZADA
		176 – Crepuscular	NÃO LOCALIZADA
		177 – Canto do Rio	NÃO LOCALIZADA
		178 – Mau tempo	NÃO LOCALIZADA
	JOSÉ BARCHITTA	251 – Ao Banho	NÃO LOCALIZADA
	BEATRIZ POMPEO	66 – Nevoeiro (S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		67 – Arraial dos Souza (S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		68 – Tieté transbordando (S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		69 – Igreja do S. Coração de Jesus (S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		70 – Autorretrato	NÃO LOCALIZADA
		71 – Cabeça	NÃO LOCALIZADA
		72 – Minha irmã	NÃO LOCALIZADA
		73 – Rosas	NÃO LOCALIZADA
		74 – Bambus (Campinas - S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		75 - Igreja do S. Coração de Maria (S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		76 – Jequitibá	NÃO LOCALIZADA
		77 – Serra da Cantareira	NÃO LOCALIZADA
		78 – Rio Atibaia	NÃO LOCALIZADA
		79 – Paisagem (Campinas – S. Paulo)	NÃO LOCALIZADA
		80 – Canôa (Rio Atibaia)	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃ O HONROS A DE 2º GRAU	ALÍPIO DUTRA	12 – Brumas no Piracicaba	NÃO LOCALIZADA
		13 – Quarto pobre	NÃO LOCALIZADA
		14 – Cozinha na roça	NÃO LOCALIZADA
	IDA SCHALCH	244 – Begonias	NÃO LOCALIZADA
		245 – Fundo de quintal	NÃO LOCALIZADA
	MARTINHO DUMIENSE	281 – Cascata do Rio da Prata do Cabuçú	NÃO LOCALIZADA
		282 – Relíquias de uma fazenda	NÃO LOCALIZADA
		283 – Julião Machado em seu	NÃO LOCALIZADA


		atelier	
		284 – Retrato de menina	NÃO LOCALIZADA
	LUIZ CARLOS DE ANDRADE FILHO	32 – Canto de jardim	NÃO LOCALIZADA
		33 – Sol matutino	NÃO LOCALIZADA
		34 – Estudo	NÃO LOCALIZADA

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1917			
PRÊMIOS	ARTISTAS	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
VIAGEM	RAIMUNDO CELA	53 – Último diálogo de Sócrates	NÃO LOCALIZADA
GRANDE MEDALHA DE PRATA	ANTÔNIO ROCCO	214 – Emigrante IMAGEM DISPONÍVEL EM: < http://goo.gl/eGJA4y >. Acesso em: 14 jul. 2013	
PEQUENA MEDALHA DE PRATA	REGINA VEIGA	210 – Retrato	NÃO LOCALIZADA
	LEOPOLDO GOTUZZO	118 – No consultório médico	NÃO LOCALIZADA
	PAULO VALLE JÚNIOR	223 – Pau d' alho	NÃO LOCALIZADA
MEDALHA DE BRONZE	EDGARD PARREIRAS	183 - Restinga	NÃO LOCALIZADA
	PEREIRA REIS	193 ? – Meditando	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 2º GRAU	IZABEL MIGUELITI	127 – Estudo	NÃO LOCALIZADA
	EMÍLIA MARCHESISI	88 - Natureza pernambucana	NÃO LOCALIZADA
	ELISA DE FRONTIN	86 – Flores	NÃO LOCALIZADA
	ALBERTINA JARDIM	3 – Distraída	NÃO LOCALIZADA
	ANDRÉ VENTO	11 – Retrato da Senhorita XX	NÃO LOCALIZADA
	JOÃO MOREIRA VASCONCELLOS	147 – Velho portão	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 1º GRAU	ANGELINA FIGUEIREDO	12 – Derrubada	NÃO LOCALIZADA
	LUIZ FERNANDO DE ALMEIDA JÚNIOR	6 – Retrato de R Niaud	NÃO LOCALIZADA
	ALÍPIO DUTRA	82 – Pescando	NÃO LOCALIZADA

ARTISTAS PREMIADOS NAS EGBA E OBRAS – 1918			
PRÊMIOS	ARTISTAS	OBRAS EXPOSTAS/ fonte das imagens	IMAGENS
GRANDE MEDALHA DE OURO	ANTÔNIO PARREIRAS	185 - La Vallée de Chevreuse (Seine-et-Oise) Antonio Parreiras expõe uma paisagem de grande vulto - <i>La vallée de Chévreuse</i> - onde a pincelada firme do artista não desmente o seu passado de grande paisagista: é outono e as folhas amarelas caem pelo frio que vem chegando... Há uma água parada sobre a qual paira uma bruma suavíssima. OCTAVIO FILHO, Rodrigo. O “Salão” de 1918. Revista do Brasil , São Paulo, ano III, nov. 1918, n. 35, p.305-310 [Texto com grafia atualizada]. http://goo.gl/LuAQm	NÃO LOCALIZADA
GRANDE MEDALHA DE PRATA E UM CENTO DE REIS (1:000\$000)	AUGUSTO BRACET	50 - Lindoya	NÃO LOCALIZADA
GRANDE MEDALHA DE PRATA	REGINA VEIGA	200 - Danée	NÃO LOCALIZADA
PEQUENA MEDALHA DE PRATA	EDEGAR PARREIRAS	186 – Junto ao mar	NÃO LOCALIZADA
	ALMEIDA JÚNIOR	10 – Menina e Moça	NÃO LOCALIZADA
	ANDRÉ VENTO	12 – Reminiscências	NÃO LOCALIZADA
MEDALHA DE	RAUL PEDERNEIRAS	196 – O patrão não está em casa	NÃO LOCALIZADA

BRONZE		(aquarela charge)	
MEDALHA DE BRONZE	ARGEMIRO CUNHA	17 – Serão	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 1º GRAU	ANTÔNIO J. BENTO	14 – Manhã de Janeiro	NÃO LOCALIZADA
MENÇÃO HONROSA DE 2º GRAU	M. TÚLIO	165 - Menino, tipo romano (estudo)	NÃO LOCALIZADA
	JOÃO DUTRA	110 – Preparo para doce (goiabas)	NÃO LOCALIZADA
	CLOTILDE GIRARDET	72 – Villa Romana (estudo de reflexo)	NÃO LOCALIZADA
PRÊMIO EM DINHEIRO (1:000\$000)	AUGUSTO BRACET	49 – Maria de Magdala	NÃO LOCALIZADA
		50 – Lindoya	NÃO LOCALIZADA
		51 – Liz	NÃO LOCALIZADA
		52 – Mexiriqueiras	NÃO LOCALIZADA
		53 – Saudades	NÃO LOCALIZADA
		54 – Orando (cabeça de velho)	NÃO LOCALIZADA
	PEDRO BRUNO	55 – Casa dos Martires (1)	NÃO LOCALIZADA
		56 – Dia Sombrio	NÃO LOCALIZADA
		57 – Velho navio	NÃO LOCALIZADA
		58 – Lagôa Rodrigo de Freitas	NÃO LOCALIZADA
		59 – Alma das violetas	NÃO LOCALIZADA
		60 – Alma das rosas	NÃO LOCALIZADA
PRÊMIO EM DINHEIRO (500\$000)	GEORGINA DE ALBUQUERQUE	130 – Jardim florido	NÃO LOCALIZADA
		131 – O carnet de baile (<i>GEORGINA ALBUQUERQUE: Carnet de baile</i> <i>Fonte: OCTAVIO FILHO, Rodrigo. O “Salão” de 1918. Revista do Brasil, São Paulo, ano III, nov. 1918, n. 35, p.305-310.)</i>)	
		132 – Preparativos	NÃO LOCALIZADA
		133 – Serra dos Órgãos (Teresópolis)	NÃO LOCALIZADA
		134 – A grande árvore (Passa Quatro)	NÃO LOCALIZADA

	MARIA PARDOS	169 – Zuleika	
		170 – Primeira separação	
		171 - Autorretrato	
PRÊMIO GALERIA JORGE (500\$000)	ANDRÉ VENTO	12 – Reminiscências	NÃO LOCALIZADA
		13 – Marinha	NÃO LOCALIZADA
PRÊMIO GALERIA JORGE (250\$000)	LUIZ CHRISTOPHE	68 – Tamarineira à beira da praia (Jurujuba)	NÃO LOCALIZADA
		69 – Praia do Forte de Gragoatá	NÃO LOCALIZADA
	JOÃO TIMOTHEO DA COSTA	217 – No atelier	NÃO LOCALIZADA
	ARTHUR TIMÓTHEO	215 – Retratando (têmpera)	NÃO LOCALIZADA
		216 – Paisagem	NÃO LOCALIZADA
	HÉLIOS SEELINGER	204 – Beijo da noite	NÃO LOCALIZADA
		205 – Omnia quae obstant remove (pertence a X)	NÃO LOCALIZADA
		206 – Noturno (pertence a Dr. J. Fortunato de Brito)	NÃO LOCALIZADA
		207 – Pirlampos	NÃO LOCALIZADA

		<p>208 – Painel decorativo “Caravelas” (Pertence a L. de Paula & C^a) (H. SEELINGER: <i>Caravela</i> Fonte: OCTAVIO FILHO, Rodrigo. O “Salão” de 1918. <i>Revista do Brasil, São Paulo, ano III, nov. 1918, n. 35, p.305-310.</i>)</p>	
--	--	---	---