

MARIA PARDOS NO SALÃO DE 1917: DOIS NUS

Valéria Mendes Fasolato¹

Dalila [fig. 3] e *Estudo de nu* [fig. 4] estiveram na EGBA de 1917. Maria Pardos, artista amadora, anuncia-se como discípula de Rodolpho Amoedo. A ideia de analisar estas obras, no contexto do salão de 1917, surgiu ao formatarmos uma tabela², construída com dados das participações da artista entre os anos de 1913 a 1918, objetivando visualizar a trajetória da pintora. Houve uma crescente de premiação nos três primeiros anos (1913-1915), seguido da lacuna de premiações entre os anos 1916 e 1917. Em 1916 a artista levou para o salão sete obras e não recebeu prêmio, já em 1917 leva apenas duas. Daí surge nossa questão principal: o que motivou Maria Pardos levar dois nus para o salão de 1917?

Obras de dimensões semelhantes: uma cena bíblica e uma academia. A narrativa do primeiro possibilita mostrar sua capacidade de compor uma cena, com elementos importantes para a representação proposta: o nu, a indumentária, a tesoura e o homem vencido ao fundo. O segundo, um nu total, provavelmente com a intenção de afirmar: “Vejam, sou capaz de pintar uma academia também!”

Segundo Saldanha³ (2010, p. 137), encontrar nu na produção de uma artista mulher desse período era um sinal de sua ambição na profissão. Trabalharemos com a hipótese do julgamento comparativo de sua produção com a de Regina Veiga, outra promissora aluna de Amoedo, feito pela crítica e articulistas anônimos. O fato deu-se em 1916⁴, trata-se da Exposição “Pardos e Veiga” na Galeria Jorge com catálogo⁵ (Capa de Rodolpho Amoedo). Expor neste espaço denotava grande prestígio, o espaço diferenciado onde grandes nomes incidiram. Uma obra, ao passar pela Galeria Jorge, e pelo rigor de Jorge de Souza Freitas (dono da galeria), tornava-se consagrada.

Tarasantchi escreve sobre a legitimidade do espaço como ambiente para discutir, comentar e aprender sobre arte. Segundo a autora, era o “único local onde o colecionador podia abastecer-se de obras de arte, tanto estrangeiras como nacionais, sem ter de esperar as individuais”.⁶ Para Carlos Rubens, a Galeria Jorge “não era apenas uma casa onde o amador culto podia adquirir um quadro. Era mais. Era uma escola, um

¹ Doutoranda em História pelo PPGHIS-UFJF, bolsista CAPES, e-mail: vm.fasolato@bol.com.br.

² Ver tabela em: FASOLATO, Valéria Mendes. As representações de infância na pintura de Maria Pardos. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – UFJF, Juiz de Fora, MG, p. 34. Disponível em: <<http://goo.gl/HJKgFP>>

³ SALDANHA, Nuno. **José Malhoa**. Tradição e Modernidade. Scribe, 2010, p. 137.

⁴ Em 1916 ocorreu à celebração do centenário do ensino artístico no Brasil. A comemoração levou o júri a permitir grande aceite de trabalhos para a exposição. O fato contribuiu para que os artistas, insatisfeitos com a disposição de seus trabalhos no salão, buscassem outro meio para expor suas obras. Dessa forma, Regina Veiga e Maria Pardos se uniram para realizar a exposição na Galeria Jorge.

⁵ Agradecemos ao Douglas Fasolato pela localização do catálogo e pelo presente à esta pesquisa adquirindo-o e disponibilizando-o para consulta.

⁶ TARASANTCHI, Ruth Sprung. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Empresa das Artes/Sociarte, 2008, p. 56.

lugar onde mestres e discípulos, amadores e curiosos, todo o grande público, podiam ir ver as últimas novidades dos salões”⁷.

A foto [fig. 1] pertencente à coleção do Museu Mariano Procópio é registro do evento na Galeria Jorge. A Exposição “Pardos e Veiga” data de 13 de outubro de 1916. As impressões dadas pelo jornal *O Paiz* são sintéticas, porém trazem aspectos para entender a querela:

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”.⁸

Alguns problemas colocados: o domínio técnico e a quantidade de nus levados a público, de Regina Veiga, e, o temperamento retraído, sentimental, os poucos nus, discretos de Maria Pardos⁹. A nota seguinte contribui para nosso argumento, novamente comparando as duas artistas, com outro comentário sobre o nu.

Na Galeria Jorge (...). O que **fere sobremodo a atenção do visitante, é que, tendo ambas feito seu curso de pintura sob as vistas do mesmo mestre, apresentam temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível.** É o melhor elogio que se poderá fazer à maleabilidade artística, de Rodolpho Amoedo, capaz de bem encaminhar tendências de arte diversa, sem lhes perturbar a feição de característica. A Sra. **Regina Veiga** reflete, nos quadros que expõe, um realismo vigoroso, forte, arrojado, bem amoldado na tendência da escola moderna, **sem obediência a preconceitos sociais e morais. Seus trabalhos são quase todos estudos do ‘Nu’.** Na inspiração da Sra. **Maria Pardos**, transparece uma **tendência idealista, mais doce e mais suave**^{10 11}.

A palavra “fere” intensifica a comparação entre as artistas, sobre os “temperamentos distintos, traços de personalidade inconfundível” ressalta a habilidade do mestre, Rodolpho Amoedo, na condução de aparente diversidade. A crítica ainda observa a quantidade de nus na obra de Regina Veiga já Maria Pardos é de “tendência idealista, mais doce e mais suave.”

⁷ *apud* MORAIS, 1995, p. 113.

⁸ *O Paiz*. Artes e Artistas – Exposição de Pinturas. Rio de Janeiro, sábado, 14 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 695, p. 4.

⁹ A obra *Esquecimento* foi difundida na imprensa. Freire (1916), numa retrospectiva dos cem anos da arte nacional brasileira (1816-1916), discorre sobre o que chamou de quarto período (1889-1916) desse “Um Século de pintura”. Maria Pardos é incluída entre os “novos” e citada entre os premiados nas EGBA dos anos de 1913, 1914 e 1915. Em seu anexo incluiu “Retratos, quadros e autógrafos”, de vários artistas, entre as obras reproduzidas em sua publicação escolheu três de Maria Pardos: *Sem pão*, *Esquecimento* e *Conciliadora*.

¹⁰ Grifos nossos.

¹¹ Gazeta de notícia, 14 de outubro de 1916. Binóculo, p. 5.

Flexa Ribeiro fez suas impressões sobre a exposição dez dias após a inauguração, suas palavras validam a hipótese levantada. Descreve o processo de adequação do nu pelo artista, e depois do texto introdutório, discorre diretamente sobre as artistas.

O “nu” está lançado com vigor, largueza e segurança de desenho; há, talvez, espessura no modelado, o que empresta tanto quanto de solidez aos relevos da “academia”. – É interessante a pastoral, onde a expressão de Daphnis é de uma ingenuidade toda instintiva, e os contornos se fundem na harmonia geral. É tudo de muito agrado. – Há um estudo de cabeça – retrato de expressão, - e um pequeno “nu”, além da Odalisca¹², dos desenhos a preto e branco, em que a pintora acentua as suas reais qualidades de artista que se sente a sua originalidade de firmar definitivamente. A senhora Regina Veiga é uma inteligência muito viva; e o seu temperamento é decisivo em amar as coisas através da cor. Sua alma sente que toda a natureza é luz.¹³

Para discorrer sobre Maria Pardos reservou o último parágrafo onde expõe sua comparação com a outra artista. Flexa ressaltou o domínio do nu em Regina Veiga e descreve todos os problemas de Maria Pardos. Evidencia a dependência de Maria Pardos e seus problemas técnicos de composição e aplicação de cor.

Nem todas as qualidades pedagógicas são facilmente transmissíveis e assimiláveis. Das duas alunas de R. Amoedo, a senhora Maria Pardos é a que mais se apoia no professor. Ainda se ressentem, em parte, das lições recebidas, certas de suas telas[...] As ‘pochades’, não me parecem de grande felicidade: uma há mesmo em que a coloração é dura, os tons não se fundem, e a superfície plana se me apresentou postíça: além disso, a figura não tem perspectiva aérea.¹⁴

Sem ilustração no catálogo, usamos a foto do evento e a da *Revista da Semana* para montarmos uma tabela [fig. 2] estabelecendo uma comparação visual entre as obras das artistas corroborando com as notas analisadas.

O primeiro paralelo estabelecido acontece entre as obras *Esquecimento*, de Pardos e *Odalisca* de Veiga, dialogam por se tratar de representações orientalizadas. O segundo entre *Chiquinho* e *Daphnis e Chlôe*, representações de adolescentes, composições tematizadas. Nestas duas primeiras encontramos certo equilíbrio entre as representações. Nas duas comparações seguintes nota-se o tratamento “retraído” de Pardos e a “maturidade” de Veiga. Nos paralelos finais podemos ver dois *seminus masculinos* de Maria Pardos e duas *academias femininas* de Regina Veiga.

¹² Grifos nossos.

¹³ RIBEIRO, Flexa. In: A notícia. 23, 24 de outubro, 1916. Rio de Janeiro. Ano XXIII, n. 292. p. 3. Disponível em: <<http://goo.gl/QbGBjf>> Acesso: 03/06/2014.

¹⁴ Idem.

Todos os indícios levam a crer que Maria Pardos, motivada pelas críticas, decide investir em pinturas de nu intencionando mudança da opinião da crítica sobre sua produção. O gênero de pintura que se dedica no salão de 1917 é o nu.

A pintura *Dalila*¹⁵ [fig. 3] apresenta a mulher, personagem traidora, da história bíblica de Juízes 16. A narrativa escolhida pela artista é a da *Femme Fatale*¹⁶; Dalila está centralizada na composição, seios à mostra e genitália coberta com tecidos nas cores: branco e rosa. Um panejamento opaco e curto e outro transparente e longo, presos como saia por um cinturão trabalhado com pedrarias. Há também joias nos pulsos e tornozelos, brincos pendurados nas orelhas.

O enquadramento permite vê-la de corpo inteiro na posição frontal, seu peso é sustentado pela perna direita, enquanto a outra perna está afastada. Apóia apenas a ponta do pé esquerdo no chão, projetando o joelho, da mesma perna, flexionado, chamando a atenção para a coxa esquerda proporcionando uma fenda provocativa.

Seu tronco serpenteado pela movimentação da personagem ao abrir a cortina à sua esquerda com a mão direita permitindo a entrada de luz, proporcionando uma penumbra. O ambiente é misterioso, a claridade vinda da janela ilumina apenas seu tronco: parte de seu rosto, seio e ventre, a parte mais trabalhada. O entorno é todo escuro, aguçando a curiosidade do observador.

O olhar da mulher para fora da cena, numa pintura no tamanho de 130 x 76 cm, perto do tamanho natural, é um convite a uma aproximação física do espectador, seu corpo está seduzindo, porém, o olhar é desafiador, pois sua mão esquerda apresenta a tesoura. Sansão aparece no segundo plano do lado direito da tela, deitado de costas, representado da cabeça até a cintura, nu à sombra da mulher, dormindo, fraco e vencido. Colocado na penumbra, somente depois de uma aproximação, com a entrada do olhar mais profundo na obra, é possível visualizá-lo. Ele é a prova de sua sagacidade. A tesoura, para além do elemento necessário para situar a personagem, assim como tecidos e adornos, aparece como ferramenta de perversidade.

Maria Pardos investiu nestas duas representações. Encontramos em sua produção pictórica estudos [fig. 5 e 6] destas duas obras, evidenciando sua busca por destaque. O resultado foi contrário as intenções da artista. Em 1917, ao expor seus dois nus, Maria Pardos não recebeu prêmio. No mesmo ano Regina Veiga foi premiada por um retrato, levando a pequena medalha de prata¹⁷. Mas como foram recebidos os nus no Salão de 1917?

¹⁵ 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.

¹⁶ *Femme Fatale* é a mulher que manipula seus amantes aos sabores de seus interesses, os envolve num perigoso jogo de sedução em que as regras são estabelecidas por ela.

¹⁷ 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.

Monteiro Lobato¹⁸ em artigo na *Revista do Brasil* escreveu: “A Sra. A. Prados [sic] [Maria Pardos] afouta-se a dois nuzões de truz, uma *Dalila* cor de panarício, e outro nu de fogo, *capplonchico*”. Trata-se de nada mais, nada menos que o polêmico Monteiro Lobato. Na primeira, ressalta o tom esverdeado, quando a define: “uma Dalila cor de panarício”¹⁹. Panarício é uma inflamação da pele adjacente à unha, acompanhada por infecção e formação de pus, de tom esverdeado, o que compromete negativamente o trabalho. Já a outra pintura, *Estudo de nu* [fig. 4], Lobato o define como “nu de fogo, *capplonchico*”, comparando-o ao vermelho utilizado pelo pintor Miguel Capplonch, criticado anteriormente: “Já Capplonch surge com dois esboços feitos a lacre vermelho – a Guerra e o Trabalho”²⁰. Ressaltado seus problemas com o colorido e confirmando a pista 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.²¹

A opinião de Bueno Amador traz outro dado, chamou atenção aos “dois trabalhos, dos quais o Estudo de nu se destaca com mais segurança da composição.”²² Não comentou sobre o colorido e observou o crescimento relativo à composição. Outras duas críticas à Maria Pardos expostas na Galeria Jorge acabam reforçando o que vimos até aqui, neste caso não especificamente sobre estas duas pinturas. A primeira não esteve favorável à pintura da artista. Foi a de José Antônio José no jornal *O Paiz*²³. 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”²⁴. Também escreve sobre a sua “preocupação de pintar direitinho”²⁵, 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”²⁶, 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”²⁷. 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”²⁸.

É evidente o esforço profissional de Maria Pardos para a exposição de 1917, nota-se que estava disposta a se desenvolver na carreira como pintora. Percebemos sua tentativa de triunfo naquele universo

¹⁸ 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.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ Exposição Geral de Belas Artes. Jornal do Comércio, 11 de setembro de 1917. AEL/UNICAMP.

²² Bueno Amador, *Jornal do Brasil*, 17/08/1917.

²³ JOSÉ Antônio José. *O Paiz*. Pall-Mall-Rio. Rio de Janeiro, domingo, 22 de outubro de 1916. Ano XXXIII – n. 11. 703, p. 2.

²⁴ Idem.

²⁵ Idem.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

²⁸ Idem.

artístico ao dialogar com a tradição determinada. Sua *Dalila* [fig. 3] além de nu também carrega temática histórica, uma cena bíblica, seguramente trabalho de grande fôlego. Estava mesmo disposta em desconstruir sua imagem como recatada e discreta apresentando dois nus, e nada mais.

Ao analisar os dois nus expostos EGBA de 1917, perceber o investimento de Maria Pardos em sua carreira como pintora. Buscou por reconhecimento, com a possibilidade de demonstrar domínio. Não são obras capazes de representar grande importância para a história da arte brasileira, porém para a história das mulheres artistas e suas trajetórias traz contribuições. Leva-nos a indagar sobre a representação do corpo feminino, questões não levantadas durante o texto, mas constatações para discussões futuras. Em seu trabalho, Maria Pardos pinta o corpo feminino assim como os homens. Nestas duas pinturas apresentadas o corpo feminino é foco de representações díspares: em *Dalila* [fig. 3] como tipo da *femme fatale*; no *Estudo de nu* [fig. 4], a modelo é foco de *voyeurismo*. Mesmo sendo *Dalila* [fig. 3] uma *femme fatale*, ainda corrobora com um discurso moralizante, da mulher considerada como perigo. Pintar nus compreendeu as estratégias de ascensão na carreira da pintora, porém o resultado não foi positivo: as pinturas causaram crítica negativa e a não obtenção de prêmio.



Fig. 1: Foto da inauguração da Exposição Regina Veiga e Maria Pardos na Galeria Jorge, 13 de outubro de 1916.

Acervo fotográfico do MMP.







Tabela de comparação visual das pinturas das artistas em ocasião da Exposição “Pardos e Veiga”, na Galeria Jorge, 1916.	
Maria Pardos	Regina Veiga
	
	
	
	

Fig. 2: Tabela de comparação das pinturas de Maria Pardos e Regina Veiga.



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



Fig. 4: Maria Pardos, *Estudo de nu*, óleo sobre tela, 130, 2 x 80,1 cm, 1917, , Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.



Fig. 5: *Dalila* com estudos



Fig. 6: *Estudo de nu* com estudos

Referências Bibliográficas

BORNAY, Érica. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 5ª Edição, 2004.

BUENO, Amador. Belas-Artes. O Salão de 1917. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 de agosto de 1917. AEL – UNICAMP – *Jornal do Brasil* – MR/3530.

CAMPOS, Letícia Palhares Kanuer de. *Corpos Subjugados – O masculino como vítima impotente da beleza fatal das mulheres*. Atas do EHA – pp. 186 a 194, Campinas, 2013.

DAZZI, Camila. “Augusta Meretrix” – Decadentismo no Meio Artístico Brasileiro Finessecular. 19 & 20, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_messalina.htm>

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A MULHER QUE ELES CHAMARAM FATAL*. ROCCO, 1996.

FASOLATO, Valéria Mendes. *As representações de infância na pintura de Maria Pardos*. 2014. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2014/01/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Val%C3%A9ria-Mendes.pdf>>

_____. *Maria Pardos: Sonhadora e impressionável*. In: CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira... [et al.]. *Coleções em diálogo: Museu Mariano Procópio e Pinacoteca de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2014. p. 230-239.

FORMICO, Marcela Regina. *A “Escrava Romana” de Oscar Pereira da Silva: sobre a circulação e transformação de modelos europeus na arte acadêmica do século XIX no Brasil*. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Dissertação de mestrado.

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.

GONZAGA DUQUE, Luiz. *A Arte Brasileira 1863 -1911. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli*. – Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995 – (Coleção: Arte: Ensaios e Documentos), pp. 180 a 201.

JÚNIOR, Martinho Alves da Costa. *Fin-de-siècle: luxúria, morte e prazer*. VI EHA, Campinas 2010.

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.

MORAIS, Frederico. **Cronologia da Artes plásticas no Rio de Janeiro, 1816-1994**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

PEREIRA, Ana Carolina de Souza; GEN, Gabriella de Amorim. *Oscar Pereira da Silva e suas representações do feminino*. 19&20, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/ops_feminino.htm>

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

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