

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA AMAZÔNIA**

Maria Angélica Almeida de Meira

**A PAISAGEM COMO ESPÓLIO:
Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)**

Belém - Pará

2018

Maria Angélica Almeida de Meira

**A PAISAGEM COMO ESPÓLIO:
Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960)**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPa.), como exigência para obtenção do título de Doutora em História Social da Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (FAHIS/UFPa.)

Belém - Pará

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M479p Meira, Maria Angélica Almeida de
A PAISAGEM COMO ESPÓLIO: Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960) / Maria Angélica Almeida de Meira. — 2018
237 f. : il. color

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em História (PPGH), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
Orientação: Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo

1. Artes plásticas no Pará. 2. Grupo do Utinga. 3. Paisagem amazônica. 4. Arthur Frazão. 5. Arquivos privados. I. Figueiredo, Aldrin Moura de, *orient.* II. Título

CDD 709.8115

Maria Angélica Almeida de Meira

**A PAISAGEM COMO ESPÓLIO:
Arthur Frazão e o Grupo do Utinga (1940-1960).**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de História da Universidade Federal do Pará (FAHIS/UFPa.), como exigência para obtenção do título de Doutora em História Social da Amazônia.

Data da aprovação:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo (Orientador)

Prof. Dr. Antonio Mauricio Costa (PPHIST/IFCH/UFPa.)

Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira (PPGSA/IFCH/UFPa.)

Prof^a Dra. Maria de Nazaré Sarges (PPHIST/IFCH/UFPa.)

Prof^o Dra. Marisa de Oliveira Mokarzel

**Belém – Pará
2018**

À Lorena, Taynah, Enrico, Maria Beatriz e Maria Alice

AGRADECIMENTOS

Não se constitui tarefa fácil agradecer a tantos que, de uma forma ou de outra, me auxiliaram no extenso percurso para a elaboração desta pesquisa. Peço, de antemão, minhas escusas caso, nesse momento, me falte citar nominalmente alguém. No âmbito das instituições, agradeço inicialmente a Universidade Federal de Pará que, há alguns anos, me abriu as portas do seu recém-inaugurado atelier de Arquitetura e, particularmente, ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia pela oportunidade que me foi dada quando, com o incentivo de amigos, resolvi acreditar que poderia ser possível prosseguir em minha trajetória acadêmica. Estendo meus agradecimentos aos professores do Programa, nomeadamente aos mestres Maria de Nazaré Sarges, Franciane Gama Lacerda e Francisvaldo Alves Nunes, que ministraram as disciplinas necessárias aos créditos deste Doutorado. Também a Lilian Lopes, competente e gentil secretária do Programa e a Cintia Moraes, sempre atenta e presente. Ainda no âmbito do Programa de Pós-Graduação em História, queria aqui deixar meus agradecimentos especiais ao meu orientador, Aldrin Moura de Figueiredo, grande incentivador e amigo, que conseguiu me guiar pelos caminhos da História, e que sempre acreditou na realização deste projeto.

Agradeço também a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal (Capes) pela Bolsa Sanduiche que me foi concedida e que me possibilitou realizar estudos em Paris, ocasião em que também estendo meus agradecimentos a *École des Hautes Études en Sciences Sociales et Humaines - Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche* – EHESS – Paris, na pessoa da Prof^a. Dr^a. Cláudia Damasceno Fonseca, minha Diretora de Estudos junto ao Centro de Pesquisa sobre o Brasil Colonial e Contemporâneo, e que tão bem me recebeu naquela instituição. Também ao historiador Jacques Poloni-Simard, mestre de conferência do seminário *Art et utopie 2 (Argentine, Uruguay, XXème siècle)*, do qual tive prazer em participar. Nesse sentido, agradeço em particular ao professor Roberto Condurú, da UERJ, pelo parecer favorável à minha pesquisa fora do país.

Outras instituições foram fundamentais neste processo: a *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, a *Bibliothèque Forney* e os *Archives Nationales Pierrefitte-sur-Seine*, em Paris; a Biblioteca Nacional de Portugal, a Biblioteca da Fundação Calouste Goulbeikian e a Biblioteca Municipal de Cascais-São Domingos

de Rana, em Lisboa; o Arquivo Público do Estado do Pará e a Biblioteca Pública Arthur Viana – Fundação Cultural do Pará, em Belém, onde fui muito bem recebida por ocasião de minhas pesquisas. Particularmente agradeço ao Museu de Arte de Belém - MABE, em nome de sua diretora Janice Lima e, em especial, as amigas de tantos anos Alice Dias e Waldereis Araújo, pela disponibilização e envio do material solicitado.

Para além das instituições estendo meus imensos agradecimentos aos Srs. Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão e Arthur Frazão, filho e neto do pintor Arthur Frazão, que tão gentilmente me receberam em sua residência, onde passamos agradáveis tardes conversando sobre o “mestre Frazão” e os outros pintores do Utinga e, por fim, ainda me disponibilizaram o espólio pessoal do artista; aos primos Wilson Meira e Regina Meira, que se empenharam na busca de registros sobre o pintor Ruy Meira e, em especial, ao Aurélio Meira, meu principal interlocutor, que sempre com afeto e disponibilidade me recebe, apoia e orienta; ao historiador Fabiano Moraes a quem, desde o mestrado, recorro pra as traduções de meus resumos; ao médico e amigo, também pesquisador, Aristóteles Guilliod de Miranda, pelo material enviado acerca do 1º Congresso Médico; aos amigos Edna e Sérgio Ramos, que muito me auxiliaram com a tradução do catálogo da exposição do pintor japonês Tadashi Kaminagai, realizada em Tokio; e também à historiadora e amiga Luana Bagarrão Guedes que, desde o início, me incentivou a apostar neste trabalho. Ao Luiz, companheiro de uma vida, pela presença e apoio nos antigos e novos projetos, meu grande beijo.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a examinar o processo de constituição / atuação dos pintores do Grupo do Utinga e o papel por eles desempenhado no cenário cultural de Belém, nos anos 40 e 50 do século passado. Determinante na condução deste processo, o pintor Arthur Frazão assume posição central nesta discussão. Além de documentos oficiais do Governo do Estado do Pará, jornais e revistas de circulação nacional publicados no século XX, os arquivos privados dos artistas Arthur Frazão e Ruy Meira constituem-se como fontes primárias para esta pesquisa. A arte, a identidade e narrativa visual na Amazônia também serão observadas a partir das obras deste grupo de artistas.

Palavras-chave: Artes plásticas no Pará. Grupo do Utinga. Arthur Frazão. Paisagem amazônica. Arquivos privados.

ABSTRACT

This work aims to analyze the creation of the "Utinga Group" and the role played by its painters in the cultural scenario of Belém during the 1940's and 1950's. A leading figure in that process, artist Arthur Frazão takes a central place in this discussion. The primary sources of this research are official documents from the archives of the State of Pará, coetaneous national newspapers and magazines and Arthur Frazão's and Ruy Meira's private archives. Amazonian art, identity and visual narrative are also examined through the works of this group of artists.

Key words: Visual arts in Pará; Utinga Group; Arthur Frazão; Amazonian landscape; Private archives.

SUMÁRIO

Introdução	16
1 Construindo-se artistas: exposições, salões e outros círculos artísticos e intelectuais na Belém da primeira metade do século XX	30
1.1 Francisco Estrada e José Girard: mestres de Arthur Frazão	33
1.2 Os <i>Salões Paraenses de Bellas-Artes</i> : Arthur Frazão, Ângelus Nascimento e Leônidas Monte	46
1.3 A Biblioteca e Arquivo Público do Pará à frente das atividades culturais: Irene Dias Teixeira e João Pinto	63
1.4 Os <i>Salões Oficiais de Belas Artes</i> : Ruy Meira, Benedicto Mello e Joaquim Pinto	76
2 Arthur Frazão e o “Álbum da Alemanha”	94
2.1 O “Álbum da Alemanha”	94
2.2 Primeiras notas acerca de um percurso	99
2.3 Na Belém do retorno	107
2.4 Frazão pintor	122
2.5 Frazão fotógrafo	129
3 O Grupo do Utinga	134
3.1 O que se compreende por Grupo do Utinga	134
3.2 Os primeiros encontros	141
3.3 Os meninos do caminhão	151
3.4 O Engenho Murucutu	158
3.5 Alguns espaços de sociabilidade	162
3.5.1 O atelier do Mestre Frazão	163
3.5.1 O Café Manduca	164
3.5.3 A Galeria Loureiro	165
3.6 E a Escola de Paris chega à Belém	166

4	No Utinga e outros arrabaldes	182
4.1	Em torno da ideia de natureza e paisagem	182
4.2	Na tentativa de um olhar antropológico sobre a paisagem	187
4.3	O Utinga na paleta dos artistas	190
4.4	A paisagem amazônica dos pintores do Utinga	195
	4.4.1 A ilha dos Mosqueiro	196
	4.4.2 Paisagens ribeirinhas	203
	4.4.3 Pelos caminhos das águas	205
	4.4.4 Belém e seus arredores	209
	Considerações finais	219
	Referências	222

LISTA DE FIGURAS

Introdução

- Figura 1:** El Greco, *O Espólio*, c.1577-1579, óleo s/ tela, 285 x 173 cm. 17
Figura 2: Theodoro Braga, *Captação de água*, 1905, 44 x 93 cm. 21
Figura 3: Arthur Frazão, *Nas matas do Utinga*, s/ data, óleo s/ tela. 23

Capítulo 1

- Figura 4:** Exposição na *Academia Livre de Bellas-Artes*. Aspectos apanhados por ocasião da última exposição ali realizada. 49
Figura 5: *Academia Livre de Bellas-Artes*. Aspectos tomados por ocasião da inauguração dos trabalhos que formam a exposição deste ano. 54
Figura 6: *1º Salão Paraense de Bellas-Artes*, inaugurado em 06.01.1921. 55
Figura 7: *Academia de Bellas-Artes*. Aspecto apanhado no encerramento da exposição. 56
Figura 8: Grupo apanhado por ocasião do encerramento da exposição da *Academia de Bellas-Artes*. 56
Figura 9: Capa do Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*. 64
Figura 10: Catálogo da *Exposição de Bellas Artes* no recinto da Biblioteca Pública do Estado. 65
Figura 11: *Exposição de Bellas Artes* realizada a 7 de setembro de 1935. 67
Figura 12: Outro aspecto da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de setembro de 1935. 67
Figura 13: Mais um detalhe da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de setembro de 1935. Uma das salas interiores da Biblioteca. 68
Figura 14: Ainda uma vista da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de Setembro de 1935. 68
Figura 15: Programa da Noite de Arte comemorativa do 67º aniversário de fundação da Biblioteca Pública - 25.03.1938. 69
Figura 16: Artistas e intelectuais que tomaram parte na festa comemorativa do 67º aniversário de fundação. 70
Figura 17: Recordação da passagem por Belém do pintor e xilógrafo Oswaldo Goeldi Grano. Noite de encerramento do certame do artista. 71
Figura 18: Festa de Bilac, quando o dr. Genésio Cavalcante pronunciava maravilhosa oração. 72
Figura 19: Artistas e intelectuais que participaram da homenagem à Bilac. 72
Figura 20: Demonstração de Belas Artes por ocasião do 1º Congresso Médico Amazônico. Agosto de 1939. 74
Figura 21: Detalhe ampliado de um dos painéis da exposição. 74
Figura 22: Capas da revista *A Semana*, de autoria do artista João Pinto. 76
Figura 23: *1º Salão Oficial de Belas Artes*. Seção de cartazes, ilustrações e uma parte de pintura elementar. 80

Figura 24: <i>1º Salão Oficial de Belas Artes.</i> Vista parcial da seção de alta pintura. Ao fundo a seção de caricaturas e de algumas ilustrações.	80
Figura 25: <i>1º Salão Oficial de Belas Artes.</i> Outra vista da seção de alta pintura.	82
Figura 26: Seção de arquitetura e desenho industrial.	82
Figura 27: <i>2º Salão Oficial de Belas Artes.</i> Vista parcial da seção de alta pintura.	85
Figura 28: <i>2º Salão Oficial de Belas Artes.</i> Outra vista parcial da seção de alta pintura.	85
Figura 29: <i>2º Salão Oficial de Belas Artes.</i> À esquerda, o salão de ensaio (trabalhos de escolares). Ao fundo desenho industrial.	86

Capítulo 2

Figura 30: Cartão postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt, escrito às duas horas da tarde do dia 29 de julho de 1911, a bordo do <i>President Lincoln</i> e endereçado à <i>Photographia Allemã</i> , rua João Alfredo 99, Pará. E.U. do Brasil.	97
Figura 31: Cartão postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt, a partir de Dresden, escrito e postado no mesmo dia 15 de setembro de 1911 e endereçado à <i>Photographia Allemã</i> , rua João Alfredo 99, Pará. E.U. do Brasil.	98
Figura 32: Cartão-postal recebido por Arthur Frazão, na Alemanha, enviado por seus amigos José Braga e August Kapl...? Junho de 1910.	104
Figura 33: Cartão-postal enviado por Arthur Frazão à sua mãe, Sra. Andréa Frazão, aos dezenove anos de idade, aquando de sua ida para a Alemanha. s/d.	104
Figura 34: <i>Academia Martin Schumann.</i> Dresden. 1910. Fotografia: Arthur Frazão (?).	106
Figura 35: <i>Academia Martin Schumann.</i> Dresden. 1910. Fotografia: Arthur Frazão (?).	106
Figura 36: Arthur Frazão, à direita, aos vinte e nove anos, em publicação d' <i>A Semana</i> . Ao lado, Carlos da Cruz Lima.	111
Figura 37: Arthur Frazão, de pé. Sentados, à esquerda, Alexandre Trindade e, à direita, o pintor Andreilino Cotta. Na praia do Murubira, Ilha do Mosqueiro.	113
Figura 38: Assinatura de Arthur Frazão no recibo de pagamento do prêmio a ele conferido durante o <i>I Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará</i> . Datado de 05 de novembro de 1940.	114
Figura 39: Detalhe da área de exposição do <i>II Salão</i> , em 1941, tendo em destaque as obras concorrentes do pintor Arthur Frazão.	116
Figura 40: O pintor Arthur Frazão recebendo o 1º prêmio de Pintura Clássica a que fez jus no <i>IV Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará</i> . Ao centro do imagem, o Interventor Magalhães Barata presidindo a mesa oficial.	117

Figura 41: As duas telas de Arthur Frazão concorrentes ao <i>VIII Salão de Belas Artes</i> . À esquerda, <i>Autorretrato</i> . À direita, <i>Meu filho</i> .	119
Figura 42: Panorama das obras expostas no <i>VIII Salão Oficial de Belas Artes</i> , no foyer do Teatro da Paz. 1947. Ao centro da foto, na metade inferior do painel, a tela <i>Meu filho</i> , de Arthur Frazão.	120
Figura 43: Panorama das obras expostas no <i>VIII Salão Oficial de Belas Artes</i> , no foyer do Teatro da Paz. 1947. No canto inferior direito do painel, a tela <i>Autorretrato</i> , de Arthur Frazão.	120
Figura 44: Documentos colecionados por Frazão no “Álbum da Alemanha”. Em cima, cartão-postal enviado por Manoel Pastana. Abaixo, dois cartões recebidos da pintora Irene Teixeira.	121
Figura 45: Frazão em seu atelier. Ao fundo, <i>Retrato do Maestro Carlos Gomes</i> .	124
Figura 46: Frazão em seu atelier, em registro do próprio artista, por ocasião da realização do <i>Retrato do Governador Magalhães Barata</i> .	125
Figura 47: Retratos de juristas pertencentes a Galeria da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, de autoria do pintor Arthur Frazão.	128
Figura 48: O <i>Photo Stúdio</i> . Fotografia: Arthur Frazão. Cerca de 1920-1930.	129
Figura 49: Arthur Frazão percorre a cidade com sua máquina fotográfica.	131
Figura 50: O menino Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão, pelas lentes de seu pai Arthur Frazão. Belém, 1940 (?).	132
Figura 51: O pintor Arthur Frazão com seus dois filhos, Eunice e Adolpho. Ano: 1940 (?).	132
 Capítulo 3	
Figura 52: Edifício da Escola de Engenharia. Tv. Campos Sales. Década de 1940.	143
Figura 53: 1ª Exposição individual de Ruy Meira, na BAP. Da esquerda para direita, Ruy Meira, Frederico Barata, Armando Balloni e Leônidas Monte. Dez. 1956.	150
Figura 54: Caminhão de Ruy Meira. Matas do Utinga. Sentado sobre o capô, à esquerda, Ruy Meira. De pé no estribo do lado do motorista, Arthur Frazão, e na carroceria da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, o garoto Adolpho Frazão, filho de Arthur, Benedicto Mello, o garoto Rubens Pinho, filho de Oswaldo Pinho, que se encontra a seu lado, e João Pinto. Belém, 1944.	154
Figura 55: Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Ruy Meira, João Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello e Arthur Frazão. À frente, os garotos Rubens Pinho e Adolpho Frazão. Em segundo plano, e quase imperceptível por trás da vegetação, o caminhão de Ruy Meira. Belém, 1944.	155
Figura 56: Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, João Pinto, Joaquim Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello, Arthur Frazão e Ruy Meira. Sentados no alto, os garotos Adolpho Frazão e Rubens Pinho. Belém, 1944.	155

Figura 57: Artistas pintam as ruínas do Murucutu. Matas do Utinga. À esquerda, sentado pintando, Ruy Meira e à direita, também sentado, Arthur Frazão. Ao centro, à frente de Frazão, sentada em um banco, a pintora que se acredita ser Irene Teixeira. Em um segundo plano, à esquerda, as ruínas do Engenho Murucutu.	156
Figura 58: Arthur Frazão a pintar nas matas do Utinga. Ao fundo as ruínas do Engenho Murucutu. Belém, s.d.	157
Figura 59: Arthur Frazão a pintar nas matas do Utinga. Ao fundo as ruínas do Engenho Murucutu. Belém, s.d.	157
Figura 60: Engenho de açúcar em Murucutu – Belém – 187-? Autor: Felipe Augusto Fidanza.	160
Figura 61: Engenho de açúcar em Murucutu – Belém – 187-? Autor: Felipe Augusto Fidanza.	160
Figura 62: O pintor Kaminagai e sua esposa Ângela Rosa.	172
Figura 63: Ficha Consular de Registro de Estrangeiros – frente e verso.	173
Figura 64: Chaim Soutine - <i>Cité Falguière</i> - Circa 1915-16.	176
Figura 65: Cité Falguière - 2014.	176
Figura 66: Duas épocas de Tadashi Kaminagai. À esquerda, aos 41 anos, aquando de sua chegada ao Brasil e, à direita, em registro no catálogo da exposição <i>post-mortem</i> , realizada em Tokio, 1987.	179

Capítulo 4

Figura 67: Arthur Frazão, <i>Estrada do Utinga</i> , s/data, óleo s/ tela.	192
Figura 68: Irene Teixeira, <i>Ruínas do Engenho Murucutu</i> , 1952, óleo s/ tela, 40,2 x 30,7 cm.	194
Figura 69: Irene Teixeira. À esquerda: Capela - <i>Ruínas do Murucutu I</i> (fragmento), 1951, bico de pena, 23,3 x 15,9 cm. À direita: Capela - <i>Ruínas do Murucutu II</i> (fragmento), 1951, bico de pena, 23,7 x 16,1 cm.	194
Figura 70: Arthur Frazão, <i>Praia do Areião</i> , 1937, óleo s/ tela, 56,5 x 72,5 cm.	197
Figura 71: Arthur Frazão, <i>Pará</i> , óleo s/ tela, 1915, 35 x 44 cm.	199
Figura 72: Arthur Frazão, <i>S/título</i> , 1954, óleo s/ tela, 46 x 70 cm.	199
Figura 73: Arthur Frazão, <i>Praia de Mosqueiro</i> , 1958, óleo s/ tela.	200
Figura 74: Arthur Frazão, <i>Último quadro</i> , 1967, óleo s/ tela.	200
Figura 75: João Pinto, <i>Porto no Mosqueiro</i> , 1947, óleo s/ tela, 45,6 x 64,3 cm.	202
Figura 76: Ruy Meira. À esquerda: <i>Praia do Farol</i> , óleo s/ tela, 1947, 54 x 37 cm. Acervo particular. À direita: <i>Paisagem no Mosqueiro</i> , 1948, óleo s/ tela, 72 x 59 cm.	202
Figura 77: Arthur Frazão, <i>Paisagem com rio</i> , 1956, óleo s/ tela, 29 x 39 cm.	204
Figura 78: Arthur Frazão, <i>Paisagem ribeirinha</i> , 1960, óleo s/ tela.	204
Figura 79: Tadashi Kaminagai, <i>Amazonie</i> , 1953, óleo s/ tela, 46 x 61 cm.	206
Figura 80: Tadashi Kaminagai, <i>Barcos no Rio Amazonas</i> , s/data,	

óleo s/ placa, 25 x 42 cm.	206
Figura 81: Tadashi Kaminagai, <i>Paisagem de Belém</i> , 1955, óleo s/ tela, 50 x 70 cm.	207
Figura 82: João Pinto, <i>Barcos paraenses</i> , 1944, óleo s/ tela, 56 x 79 cm.	208
Figura 83: João Pinto, <i>Ancoradouro</i> , 1953, óleo s/ tela, 28,3 x 20,1 cm.	208
Figura 84: Ruy Meira, <i>Caixa d'água</i> , 1958, óleo s/ tela, 73 x 94 cm.	210
Figura 85: Armando Balloni, <i>Paisagem da Campina</i> , 1962, óleo s/ tela.	210
Figura 86: Paolo Ricci, <i>Caixa d'água de ferro</i> , 1954, óleo s/ tela, 67 x 51 cm.	212
Figura 87: Benedicto Mello, <i>Caixa d'água</i> , 195?, óleo s/ tela.	213
Figura 88: Ruy Meira, <i>Igreja da Trindade</i> , 1956, óleo s/ tela, 52 x 42 cm.	214
Figura 89: Armando Balloni, <i>Paisagem urbana</i> , 1962, óleo s/ tela, 82 x 60 cm.	215
Figura 90: Benedicto Mello, <i>Ver-o-Peso I</i> , s/ data, óleo s/ tela, 94,6 x 88 cm.	216
Figura 91: Tadashi Kaminagai, <i>Ver-o-Peso</i> , 1953, óleo s/ tela, 72 x 49 cm.	216
Figura 92: Paolo Ricci, <i>Doca do Ver-o-Peso</i> , s/data, óleo s/ tela, 40 x 52 cm.	217
Figura 93: Leônidas Monte, <i>Feira livre</i> , óleo s/ tela, 65,5 x 72,5 cm.	217
Figura 94: Ruy Meira, <i>Porto do Sal</i> , 1960, óleo s/ tela, 56 x 78 cm.	218

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Telas de autoria de Arthur Frazão pertencentes ao acervo do Museu Histórico do Estado do Pará.	127
Quadro 2: Telas de autoria de Arthur Frazão pertencentes ao acervo do Museu de Arte de Belém.	127

LISTA DE ABREVIATURAS

ACRF -	Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão
APEP -	Arquivo Público do Estado do Pará
BAP -	Biblioteca e Arquivo Público
CAPA -	Clube de Artes Plásticas da Amazônia
MABE -	Museu de Arte de Belém
MHEP -	Museu Histórico de Estado do Pará
RM -	Ruy Meira
SAI -	Sociedade Artística Internacional
UFP^o -	Universidade Federal do Pará

INTRODUÇÃO

Espólio é o mesmo que patrimônio, porém do morto. É o ajuntamento de todos os bens, direitos e obrigações deixadas por alguém que morreu. Os juristas o tomam pelo termo “de cujus”, uma alegoria do direito e da memória. “De cujus” deriva de *de cujus successione agitur*, de cuja sucessão se trata, utilizada em tribunais para designar o falecido, usada comumente como sinônimo de 'pessoa falecida', numa figura eufemística substitutiva de 'defunto' ou 'morto'. Quem morre, portanto, deixa um espólio e este irá responder por todas as dívidas do falecido. Espólio provém do latim *spoliare*, que significava roubar ou tirar a roupa de alguém. A imagem é bastante forte. Também poderia ser uma referência à armadura que era tirada de um inimigo, o que explica o porquê de o espólio também significar "despojos de guerra".

Para os historiadores espólios se ligam a heranças e inventários, epicentros documentais de vasta linhagem de pesquisas e para arte também é uma imagem. El Greco (1541-1614), o célebre artista greco-espanhol, pintou entre 1577 e 1579 uma de suas obras-primas intitulada *O Espólio* (Figura 1). Também conhecido como *Desnudamento de Cristo*, o quadro adorna a sacristia da Catedral de Toledo e, chama a atenção, sobretudo, pela visível mancha vermelha da túnica de Jesus, além de mostrar lembranças do estilo bizantino na arte de El Greco, cheio de elementos reais e abstratos. Nele se encontra um grande ajuntamento de pessoas em volta de Jesus, sendo visíveis apenas a cabeça de algumas delas. Na composição, Cristo ocupa a parte central da cena, sendo o centro real da obra, impactando-a com sua grandiosa figura, vestida até os pés com uma túnica de cor vermelha vibrante, enfatizando o martírio, em meio a um amontoado de figuras, atraindo para si o olhar do espectador. É a única figura mostrada frontalmente em toda a composição. Ele será despojado de suas vestes, pois fora condenado. Seus olhos marejados dirigem-se aos céus, pedindo ao Pai forças para aguentar tamanho sofrimento. Traz na mão direita, que se apoia no peito, uma corda que é puxada por um dos alçózes. Seus pés jazem em meio a pedras espalhadas.



Figura 1: El Greco, *O Espólio*, c.1577-1579, óleo sobre tela, 285 x 173 cm.
Sacristia da Catedral de Toledo, Espanha

À esquerda de Cristo, um personagem abaixado, vestindo um colete amarelo, prepara a cruz de madeira, fazendo um furo, para a crucificação. Ele se encontra alheio ao barulho da turba, absorto em seu trabalho. E Cristo, mesmo em meio ao alarido, permanece calmo diante das agruras que o aguardam. Maria, abaixo e à direita de Jesus, observa o homem que trabalha a cruz. Ela está coberta por um manto roxo, tendo atrás de si Maria Madalena e, à frente, a outra Maria, com um manto amarelo, de costas para o observador. São as chamadas Três Marias, que se encontram num plano imaginário, bem mais baixo do que o fundo do quadro.

Esta composição traz vários aspectos inusitados, como o homem, à direita de Cristo, usando uma armadura brilhante, que traz refletidas as cores do manto de Jesus e o das mulheres; um homem que aponta seu dedo para Cristo e a presença das Três Marias. Tais aspectos indicam que El Greco juntou vários episódios da Paixão de Cristo num único momento. O que leva a crer que o homem de armadura seja Pilatos ou Herodes e, que a figura que aponta o dedo para Jesus seja um dos sacerdotes que o acusaram, e as Três Marias são aquelas mencionadas nos evangelhos de João e Lucas. O tema, no entanto, é o da repartição das vestes de Cristo pelos soldados romanos, descrita no evangelho de João (19: 23-24).

Saindo da tela e partindo para os mundos da arte, para lembrar Howard Becker, temos as próprias heranças de El Greco, influências que partilhou, memórias que buscou. O alongamento bizantino das figuras, na barba bipartida de Cristo e na sensação de não incidência da gravidade na cena representada. O chão é ausente nesta composição, e se imaginarmos linhas a partir da organização dos elementos da imagem, o pé de Cristo atua como a ponta de um losango. Tudo isso instaura instabilidade e movimento à composição e intensifica o valor espiritual da cena. Considerando o contexto maneirista de El Greco, é visível a influência que buscou da última fase da obra de Michelangelo, na qual o artista preservou a monumentalidade escultural das figuras e agregou a elas forte carga espiritual. Um espólio buscado, uma influência manejada, no sentido aqui observado por Michael Baxandall¹. O uso confiante das cores vivas, que vem definir o espaço e a dramaticidade da imagem, como numa influência aparentemente direta de Tintoretto.

Interessante notar que obras de arte já nascem com o destino de patrimônio, de espólio. Após a conclusão da obra houve uma disputa entre El Greco e seu patrono,

¹ Sobre a noção de influência na arte, ver: BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenções: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

o cônego da Catedral de Toledo D. Diego de Castilla, em relação ao preço do trabalho, o que resultou em sua depreciação econômica. Este mesmo cônego relutou em aceitar alguns aspectos da obra que, ao seu ver, afrontavam os preceitos católicos da Contra-Reforma – como a inclusão das Três Marias no meio da multidão, e o fato da cabeça de Cristo ter sido colocada abaixo de outras. El Greco se recusou a fazer qualquer alteração na obra, alegando que, depois de iniciada, seria impossível alterá-la. Este foi um dos motivos que contribuiu para o desligamento do artista dos patronos de Toledo². Tomamos aqui a história de El Greco e toda a simbologia em torno da tela sobre o espólio de Cristo para pensar o roteiro inicial e alguns dos argumentos desta tese.

O espólio de El Greco ilumina o trajeto desta pesquisa por vários motivos e o principal tem a ver com os sentidos e significados do arquivo dos artistas, os espólios dos pintores. A partir da percepção da existência de um espólio documental e iconográfico de caráter pessoal e profissional de Ruy Meira e da compreensão de seu potencial valor histórico, como filha única do artista e natural depositária deste legado, tomei-o como fonte primária de pesquisa para a realização de minha dissertação de mestrado intitulada *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas do Pará dos anos 1940 a 1980*³, apresentada junto ao Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil – CPDOC, da Fundação Getúlio Vargas, no ano de 2008. Esse trabalho que se propôs a refletir, a partir da figura de Ruy Meira, acerca da constituição / conformação do campo das artes na cidade de Belém em meados dos anos 1900, apontou para novas perspectivas no momento em que, ainda que timidamente, chamou a atenção para a importância e papel determinante desempenhado por um círculo de pintores atuantes na cidade nos anos 40 e 50 e que seriam, mais tarde, reconhecidos como integrantes do denominado Grupo do Utinga.

Neste sentido, e a partir deste viés, o estudo, que anteriormente encontrava-se centrado na figura de Meira, expande seus domínios e, em um primeiro momento deste trabalho, passa a observar a atuação destes artistas como um todo, com suas características comuns enquanto grupo social e suas particularidades, quando fora

² Cf., entre outros, ARANDA-PÉREZ, Francisco José; MARTIN-LÓPEZ, David (orgs). *La Toledo que alentó al Greco: paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*. Toledo: Antonio Pareja Editor, 2017.

³ MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. 148 f. Dissertação. (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV - Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

dele. No decorrer da pesquisa o encontro, de alguma forma inesperado, com o espólio do pintor e fotógrafo Arthur Frazão, sob a guarda de seu filho Sr. Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão e, aliado a isso, o reconhecimento do próprio Sr. Adolpho como “testemunha ocular” dos acontecimentos da década de 40, parafraseando Peter Burke, nos conduzem a ampliar, reler nossas fontes e redirecionar a pesquisa⁴. Surpreendente, os documentos iconográficos deixados por Ruy Meira nos guiaram ao legado do “mestre Frazão” de quem, em certa medida, Meira foi herdeiro do espólio artístico.

A herança, como sublinha David Lowenthal, embora frequentemente constitua e defina os aspectos mais positivos da cultura, é um corpo maleável de texto histórico sujeito a interpretação diversa, releitura de objetos e guardados e reencontro com o que chama de “espólios da história”, seja ela nacional, local, individual⁵. Dito isso, nossa proposta aqui é refletir sobre as obras produzidas pelos artistas do Grupo do Utinga nos anos 40 e 50, para além dos espólios pessoais dos pintores Arthur Frazão e Ruy Meira. Pensar como quem devem ser consideradas como um patrimônio, o legado a partir do qual constrói-se uma identidade da paisagem amazônica, e da qual Frazão se constitui como principal intérprete nos acervos paraenses. Por mimese e por contraste, onde aos cânones das obras do romantismo alemão, certamente apreendidos aquando de sua estada em Dresden, e às lições recebidas de seus mestres Francisco Estrada e José Girard, em Belém, Frazão agrega todo um repertório iconográfico regional onde a exuberante natureza amazônica, tema central de sua vasta produção artística, aparece em matizes e cores únicas na poética do pintor, e garantem a sua obra como a mais legítima representação da pintura de paisagem no Pará.

Em uma prática que se tornou comum na Belém dos anos 40 e 50, alguns artistas paisagistas passaram regularmente a percorrer a cidade e seus arredores em busca de recantos pitorescos para, *en plain air*, exercitarem seus exercícios de pintura. A este grupo, nascido informalmente e sem nenhum princípio previamente

⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

⁵ LOWENTHAL, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

codificado, posteriormente, por seu caráter de vanguarda e por exercer papel de destaque na conformação do campo das artes plásticas na cidade de Belém, foi atribuída a denominação de Grupo do Utinga⁶. Bitar (1991)⁷ reconheceu o pioneirismo do grupo na solidariedade e no ineditismo local instituindo uma forma coletiva de fazer e discutir a arte, sedimentados na interação de amizade que sempre perdurou entre seus integrantes.

Figura 2: Theodoro Braga, *Captação de água*, 1905, óleo s/ tela, 44 x 93 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

Embora não se tenha o registro exato de, a partir de quando, nas manhãs domingueiras, passou Ruy Meira a percorrer a cidade em seu caminhão recolhendo os amigos para juntos “pintarem a cidade”, em imagens fotográficas do ano de 1944⁸ o Grupo já se encontra em plena atividade e se constituía, nesse momento, pelos pintores Arthur Frazão, João Pinto, Ruy Meira, Joaquim Pinto, Benedicto Mello e Oswaldo Pinho. Funcionando como um espaço democrático, formado ora por estes ora por aqueles artistas, que aos primeiros se integraram, os pintores locais atravessaram a década de 50 produzindo em conjunto, permutando experiências entre si e também com artistas de passagem por Belém, como Tadashi Kaminagai e Raul Deveza. Atuando junto aos círculos artísticos e intelectuais da cidade, em um

⁶ Manancial de água doce em meio à extensa área verde, até hoje responsável pelo abastecimento da cidade de Belém.

⁷ BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991. Este livro constitui-se como um desdobramento da monografia intitulada *O desvendar múltiplo das formas: a pintura de Ruy*, apresentada pela autora para obtenção do grau em Licenciatura Plena em Artes Plásticas, pela Universidade Federal do Pará, no ano de 1988.

⁸ Conjunto de três imagens, do qual nos ocuparemos no item 3.3 deste trabalho.

período marcado principalmente pela realização ininterrupta dos nove *Salões Oficiais de Belas Artes*, que se constituíram como os principais espaços de convergência dos artistas locais, seus integrantes tornaram-se protagonistas dos vários acontecimentos e discussões que delinearão as mudanças estéticas e o campo artístico da época e, de certa forma, foram por elas responsáveis.

Reconhecendo a representatividade e a importância da atuação deste grupo de artistas, partimos, em um primeiro momento deste trabalho, em busca de analisar o processo histórico de construção/constituição da trajetória artística daqueles pintores para, a partir deles, delinear a projeção de uma história social do movimento artístico na cidade de Belém, nos anos 40 e 50. Por sua representatividade como artista e não só por ela, mas também, e principalmente, pela sua influente e determinante atuação junto aos pintores do Grupo do Utinga, surge a personagem ímpar do pintor Arthur Frazão, que merecidamente assume como figura central no corrente debate. A partir deste entendimento, passamos a observar as duas trajetórias, a do pintor e fotógrafo Frazão e a do Grupo do Utinga que, de certo modo, são indissociáveis e se complementam. Meira Filho (1967), bem traduz a importância do “mestre Frazão” e de sua presença junto a uma nova geração de pintores que, a partir de seus ensinamentos, passa a experimentar suas primeiras pinturas:

Deve-se a Frazão, principalmente, o encaminhamento de alunos que dele receberam os primeiros ensinamentos da arte pictórica, de seu processamento, não só no ambiente fechado de seu atelier, mas, sobretudo, no campo, estudando diretamente da natureza e dela retirando o que só ao artista compete fazê-lo. Toda essa plêiade de pintores que Belém ostenta no momento, foi discípula e muito estimada do professor Frazão. É claro que evoluiu, tornou-se independente, integrando-se à evolução da pintura moderna e abstrata. Contudo, seria pecado negar a influência fundamental do ensino, do estímulo, do encorajamento, dado pelo velho Frazão em todas as ocasiões. Fui dos que colaboraram para essa formação, funcionando como amigo comum do mestre e de seus alunos. Sempre empenhei-me nessa aproximação, e não perdi tempo, porque o resultado está aí, nas obras de Ruy Meira, de João Pinto, de Benedito Mello, Paolo Ricci e outros.

Do grupo de Frazão somente um artista paraense é caso especial, de apreciação e de estudo: Leônidas Monte. Este, sempre independente, sempre atribulado com suas cores infinitas, raro espécime a ser “encontrado” na vida artística do Pará, conquanto participasse do “grupo”, nenhuma quota, direta ou indireta, permitiria incluí-lo naquela semente especial, dada por Frazão aos mais jovens. Sua posição, em nosso mundo artístico, é outra, definida, pessoal⁹.

⁹ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*. Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

O óleo sobre tela de Arthur Frazão, denominado *Nas matas do Utinga* (Figura 3) retrata o sítio que, mais tarde, emprestaria seu nome ao grupo de artistas. O pintor aqui, como é recorrente em sua obra, registra minuciosamente a floresta amazônica, que ocupa praticamente toda a tela. O igarapé, no centro do quadro, marca a perspectiva do trabalho e a luz natural penetra propositalmente na vegetação, de modo a colocar em evidência uma pequena canoa com seu pescador, que aparece minúsculo e quase imperceptível diante da exuberância das matas.

Figura 3: Arthur Frazão, *Nas matas do Utinga*, s/ data, óleo s/ tela.



Coleção particular

Considerando-se, a princípio, a presença dos artistas do Grupo do Utinga no cenário artístico da cidade de Belém como fio condutor deste trabalho, seria possível delimitar como marco inicial para esta pesquisa a década de 1940, momento dos primeiros registros materiais do Grupo. Porém, de modo a melhor perceber os tempos iniciais da carreira artística do pintor Arthur Frazão e as circunstâncias que os determinaram, norteadoras para toda a sua trajetória artística, a necessidade nos obriga a retroceder ao ano de 1911, quando Arthur Frazão, de retorno à Belém após um período passado na Alemanha, começa a atuar profissionalmente como pintor e fotógrafo. Como baliza final considera-se o ano de 1960, ocasião da fatura do primeiro

quadro abstrato de Ruy Meira¹⁰ que assinala, ao nosso entendimento, o fim das atividades do Grupo. Esse marco está em grande medida em diálogo com um momento de afirmação do nacionalismo Vargasista, instalado durante as duas décadas anteriores, e que buscava "... dotar a Nação de um Estado efetivo, torná-la política e socialmente mais coesa ou integrada e promover sua industrialização ou seu desenvolvimento econômico"¹¹.

Nossa perspectiva leva em conta a história da cultura moderna que, como mostra Raymond Williams (1982)¹², é impensável sem a análise comparativa dos grupos de intelectuais, artistas e escritores, que contribuíram para a sua formulação e atualização. O trabalho analítico nesse sentido pressupõe, segundo o autor, uma série de problemas metodológicos que podem, grosso modo, ser resumidos em duas ordens de questões. Por serem compostos por um número relativamente pequeno de membros, não é possível analisá-los com um instrumental estatístico. Por outro lado, os princípios e os valores, que unem seus integrantes não são codificados institucionalmente. Eles estão ancorados num corpo de práticas e de representações e, simultaneamente, na "estrutura de sentimentos" e no "ethos" do grupo¹³. Destaca Williams (1982):

O grupo, o movimento, o círculo, a tendência parecem ou muito marginais ou muito pequenos ou muito efêmeros para exigir uma análise histórica ou social. Entretanto, sua importância como um fato social e cultural geral, principalmente nos últimos dois séculos, é grande: naquilo que eles realizaram, e no que seus modos de realização podem nos dizer sobre as sociedades com as quais eles estabeleceram relações, de certo modo, indefinidas, ambíguas¹⁴.

Com o declínio dos estudos da história amparados em parâmetros basicamente econômicos, questões antes consideradas periféricas passam a ter vez,

¹⁰ Realizado em uma das idas do pintor ao Porto do Sal, acompanhado pelos artistas João Pinto, Benedicto Mello, Paolo Ricci e Dionorte Drummond, conforme relato pessoal de Meira, a partir dessa tela o artista adotou o abstracionismo, tendência que seguiu, sem retornos, ao longo de sua carreira, passando assim a trabalhar em seu atelier e abandonando as paisagens que já não lhe suscitavam interesse.

¹¹ BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Getúlio Vargas: o estadista, a nação e a democracia*. São Paulo: FGV-EESP. 2009. p. 11.

¹² WILLIAMS, Raymond. The Bloomsbury fraction. In: *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso, 1982. p.148-169.

¹³ Ibid., p. 148.

¹⁴ Ibid., p. 149.

ocorrendo uma redução da escala de observação. Estudos referentes à pequenos grupos sociais ou culturais, às mulheres, à família, ao corpo, dentre outros temas anteriormente entendidos como de menor importância, passam a ser fundamentais para a compreensão e construção de história contemporânea¹⁵. Este novo tipo de história cultural, por onde caminha nossa pesquisa, pressupõe que os objetos suscetíveis de serem estudados são infinitos e sua eleição não significa que este seja o mais importante ou excludente, sendo os valores do observador que guiam a seleção e dirigem o olhar¹⁶.

Dentre as diversas fontes de pesquisa utilizadas para elaboração deste trabalho, a consulta aos espólios privados dos pintores Arthur Frazão e Ruy Meira, constitui-se em fator determinante e diferencial. Sob a guarda de seu filho, Sr. Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão, e também do neto do artista, ele também Arthur Frazão, encontra-se cuidadosamente mantido um conjunto variado de documentos textuais e iconográficos, registros únicos da trajetória de vida do pintor. Ao analisar o arquivo torna-se claro perceber que este se configura a partir de dois grupos de documentos: o primeiro, a que corresponde a maioria absoluta deles, se refere à documentação que atende aos critérios de seleção e acumulação do próprio artista, remetendo os primeiros registros ao ano de 1910, aquando de sua viagem para a Alemanha; a estes, foram acrescentados, posteriormente, documentos textuais de origens diversas produzidos após a morte do artista e a ele relacionados, referindo-se o último ao catálogo de exposição realizada em sua homenagem pelo Governo do Estado, no Teatro da Paz, em agosto de 1967. Às fontes manuscritas, principalmente documentos epistolares em suporte de cartões-postais, juntam-se as fotografias, praticamente todas de autoria de Frazão, que compõem quase a totalidade do conjunto. Além destes, uns poucos recortes de jornais e catálogos de exposições, fornecem informações de primeira ordem sobre a trajetória do pintor e fotógrafo.

Quanto ao arquivo de Ruy Meira, sob a guarda de sua filha e autora deste trabalho, como o de Frazão, compõe-se também de documentos textuais e iconográficos que guardam, em sua quase totalidade, informações acerca da vida

¹⁵ GINZBURG, 2007; 260. O fio e os rastros. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-293.

¹⁶ SERNA, Justo; PONS, Anacleto. Los cuentos de Robert Darnton. In: *La historia cultural*. Madrid/ES: AKAL, 2005. p. 145-206.

artística de Meira, sendo encontrados também registros de sua atividade profissional como engenheiro e alguns documentos pessoais. Criteriosamente produzido e acumulado pelo artista ao longo de sua vida, constitui-se de farta documentação manuscrita onde se destacam, por exemplo, na série de correspondências ativas e passivas, as cartas trocadas pelo artista com os amigos Quirino Campofiorito, Donato Mello Júnior e Mário Barata. Cerca de seiscentas imagens fotográficas testemunham a trajetória de vida do artista como as experiências com o Grupo do Utinga, na década de 40, o Clube de Artes Plásticas, em fins dos 50, e os Salões da Universidade do Pará, na década de 1960. Diferentemente do arquivo do pintor Arthur Frazão, que ainda se encontra inédito, apenas alguns poucos documentos do arquivo de Meira foram utilizados como fonte de pesquisa por ocasião da elaboração da já citada dissertação, apresentada por Maria Angélica Meira ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC -, da Fundação Getúlio Vargas, em 2008.

Alguns trabalhos dialogam com a presente proposta no momento em que abordam, a partir de múltiplos olhares, questões diversas referentes ao campo das artes plásticas no Pará, entre os anos de 1940 e 1960. Em seu livro *Arte e Transcendência: a obra de Ruy Meira*¹⁷ (1991), a crítica de arte Rosana Bitar ocupa-se da produção artística do pintor tendo como foco principal a análise de aspectos formais de sua obra, priorizando a fase final da produção de Meira, representada por suas esculturas em cerâmica. Dos *Momentos Iniciais do Abstracionismo no Pará*, especificamente o período compreendido entre 1959, marcado pela criação do Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA e 1963, pela realização do *I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará*, tratou o artista plástico e pesquisador Acácio Sobral, em publicação patrocinada pelo Instituto de Artes do Pará, em 2002. A historiadora Caroline Fernandes, na sua dissertação de mestrado intitulada *O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém e a obra de Antonieta Santos Feio*, apresentada na Universidade Federal Fluminense, em 2009¹⁸, dedica-se a análise das

¹⁷ BITAR, Rosana: *Arte e transcendência: a arte de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.

¹⁸ A partir deste trabalho a autora lançou, em 2013, o livro *O moderno em aberto: O mundo das artes em Belém e a obra de Antonieta Santos Feio*, obra premiada pelo Instituto de Artes do Pará. Prêmio Vicente Salles. 2012.

obras de arte e de seus vários significados a partir dos “mundos da arte” em Belém do Pará. Para tanto, a autora perpassa seu estudo pela análise da construção da coleção do Museu de Arte de Belém, do processo de institucionalização da arte na cidade e da trajetória da pintora Antonieta Santos Feio. Cabe destacar também alguns, dentre os inúmeros trabalhos do Prof. Dr. Aldrin Figueiredo, que discutem mais diretamente o tema e a época em questão¹⁹.

Diferentemente dos anteriormente citados, o presente estudo se propõe a examinar a trajetória do Grupo do Utinga e, em paralelo, a do pintor e fotógrafo Arthur Frazão e, a partir delas, analisar e refletir acerca do movimento das artes plásticas no Pará, durante as décadas de 1940 a 1960. O espólio artístico deste grupo de pintores também será estudado, referência que é para a construção de uma identidade da paisagem amazônica.

As questões a serem discutidas no presente trabalho se organizam a partir de quatro capítulos. No primeiro, *Construindo-se artistas: exposições, salões e outros círculos artísticos e intelectuais na Belém da primeira metade do século XX*, tendo como referência a figura do pintor Arthur Frazão, serão abordados aspectos conformadores do ambiente artístico na cidade de Belém a partir do ano de 1911, data de retorno do artista de seu período de estudos na Alemanha, estendendo-se até os anos 40, quando Frazão passa a integrar o Grupo do Utinga e, a partir deste, será observado em outro capítulo desta tese. O artista nos conduz, durante estes primeiros tempos, ao atelier de seus mestres, os pintores paisagistas Francisco Estrada e José Girard e, ao longo dos anos, à *Academia Livre de Bellas Artes* e seus salões, às atividades culturais promovidas pela Biblioteca e Arquivo Público, durante a década de 30, e aos *Salões Oficiais de Belas Artes* que se realizaram, sem interrupções, de 1940 a 1948. Paralelamente a estes acontecimentos, e como não poderia deixar de ser a eles integrados e deles resultado, são nesse momento apresentadas três diferentes gerações de artistas atuantes na cidade, sujeitos sociais que bem representam a conformação do campo das artes na cidade de Belém naquele período.

¹⁹ Dentre estes podemos destacar: FIGUEIREDO, Aldrin. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém, FUMBEL, 2011.; _____. *O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)*. In: ANTITESE, v.7, n.14. p. 20 - 42. jul – dez. 2014.; e _____. *Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle époque amazônica (1870-1920)*. In: MALCHER, Maria Ataíde et al. (Org.) *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquarello, 2012, v.1, p. 25-40.

Em *Arthur Frazão e o Álbum da Alemanha*, segundo capítulo desta pesquisa, nos ocuparemos de questões referentes à formação e a atuação de Frazão como pintor, e porque não também como fotógrafo, já que estas duas atividades caminharam juntas ao longo da trajetória profissional do artista. Para este estudo nos valem do espólio de Frazão que, através de seus documentos, nos conduzirão pelos caminhos percorridos pelo artista, desde suas primeiras experiências e aprendizagem na *Photographia Allemã*, em Belém, com o alemão Max Burkhardt, a sua estada em Dresden na Academia do professor Martin Schumann, e o retorno a sua cidade natal, quando abre seu primeiro estúdio fotográfico e inicia suas atividades como pintor. A partir daí sua intensa e determinante participação nos círculos artísticos da cidade, onde concorreu em praticamente todos, e muitas vezes foi o premiado, nos diversos salões e exposições acontecidos à época, e a extensa e incalculável quantidade de quadros produzidas pelo artista, que tinha como tema principal as paisagens amazônicas, lhe garantem o devido reconhecimento e reiteram sua importância.

O terceiro capítulo, *O Grupo do Utinga*, busca aceder luzes acerca de questões intrínsecas a esse grupo de pintores. Nesse sentido, serão discutidos, inicialmente, aspectos referentes à conformação e constituição do grupo, aos primeiros encontros e idas às matas do Utinga, como e de que forma estes aconteciam. A Belém dos anos 40 e 50 surge como cenário para os acontecimentos, espaço multifacetado, entendendo-se "...a cidade como um fato cultural, um caldeirão de experimentos"²⁰. A presença dos pintores e sua convivência junto aos círculos artísticos e intelectuais da época, sua participação nos salões e exposições, por quais lugares circulavam, quais espaços de sociabilidade frequentavam. A presença junto ao Grupo, de artistas que a cidade chegavam e a estes se integravam, fica evidenciado a partir do pintor japonês Tadashi Kaminagai que, dos que por Belém chegaram, foi o que mais próximo esteve dos pintores do Utinga.

A experiência conjunta da paisagem, vivenciada por aqueles artistas em suas peregrinações pela cidade e seus arredores, produziu um conjunto único de obras, onde se encontra, magistralmente registrada, a natureza amazônica. A partir de seus múltiplos olhares, nas paisagens dos pintores do Grupo do Utinga, os matizes, a luz,

²⁰ BENJAMIN, Walter apud RAMINELLI, Ronald. História urbana. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da história*. Ensaios de teoria e metodologia. 5ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 185–202.

as águas, a vegetação, os tipos e os costumes típicos da região, encontram seus testemunhos. São eles os cronistas de uma cidade e de um tempo que já não existem. O quarto e último capítulo, *No Utinga e outros arrabaldes*, trata dos espólios destes artistas, da natureza e da paisagem, de sua compreensão e apreensão e, a partir de algumas de suas obras, convida o leitor a flunar pelos locais por eles eleitos para suas telas, como as matas do Utinga, a ilha dos Mosqueiro e a cidade de Belém, com sua antiga caixa d'água de ferro, o Ver-o-Peso e suas "mangueiras de polainas".

1 CONSTRUINDO-SE ARTISTAS: EXPOSIÇÕES, SALÕES E OUTROS CÍRCULOS ARTÍSTICOS E INTELECTUAIS NA BELÉM DA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX

As exposições artísticas sempre se constituíram em locais de promoção e comercialização de obras de arte e, também, como não poderia deixar de ser, em um dos mais privilegiados espaços de sociabilidade para artistas, críticos e amantes das artes. E na Belém da *belle époque* não seria diferente.

A verdade é que, aquele grupo do começo do século, nos deixaria profundas raízes e, de seu incentivo, surgiram novos artistas plásticos para honrar as tradições de cultura do nosso povo. Foram das notáveis exposições patrocinadas pelo Intendente Antonio Lemos que nos chegaram os trabalhos que serviram de base, de inspiração, de modelo aos nossos artistas locais e de outras regiões amazônicas. Santiago, Frazão, Veiga, Theodoro Braga, Leônidas Monte, Antonieta Feio, são exemplos dessa influência, dos inesquecíveis Parreiras, de Calixto, de Batista da Costa, de Pereira da Silva e tantos outros mestres do Sul que aqui realizaram suas galerias, suas mostras, suas exposições em grande parte patrocinadas pelo notável homem público²¹.

Aliado ao próspero momento econômico por que passava a região, ao alvoroço das sofisticadas lojas, dos suntuosos hotéis e cafés, ao vai-e-vem da Europa que nunca se tornara tão próxima, o movimento artístico toma impulso e as exposições de arte passam a ocupar cada vez mais espaço no cenário da cidade. Em livrarias, casas de comércio, estúdios de fotografia e outros locais alternativos, quadros de reconhecidos artistas nacionais e estrangeiros dividem espaço com os de artistas locais, transformando a até então morosa cidade em um agitado centro de produção e comercialização de obras de arte.

Esse ambiente favorável, associado ao “projeto artístico-civilizador de Antônio Lemos”²², traz à cidade de Belém em fins do século XIX, e principalmente na primeira década do século XX, artistas de renome nacional como Antônio Parreiras e Benedito Calixto, dentre outros tantos “mestres do Sul”, como a eles se refere Meira (1967) no excerto acima. Esse grupo, juntamente com os pintores estrangeiros

²¹ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*, Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

²² SARGES, Maria de Nazaré. *Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha na Amazônia*: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In: *Anais do XX Simpósio Nacional de História - ANPUH*. Florianópolis, julho 1999. v.2. p. 971-979.

provenientes das mais diversas origens e chegados à cidade nas mais diversas circunstâncias, naquele início de século, constitui-se como responsável pela formação de uma nova geração de artistas locais, que atuaria efetivamente em Belém até por volta dos anos 50 a 60, onde é possível citar, dentre outros, os pintores Arthur Frazão e Leônidas Monte. Durante este período, e já sob a égide destes novos tutores, desponta na cidade, a partir dos anos 1940, um grupo de jovens pintores que mais tarde passaria a ser reconhecido como Grupo do Utinga e que, por suas peculiaridades, passou a merecer especial atenção nos estudos dedicados a história das artes no Pará.

A *Revista da Semana*, em edição especial dedicada ao Estado do Pará²³ e editada por ocasião da *Exposição Nacional de 1908*, no Rio de Janeiro, além de trazer minuciosa descrição dos aspectos característicos do Estado, tanto geográficos, como sociais e econômicos, traça um panorama da vida artística da cidade de Belém e destaca os pintores atuantes, à época:

Na alvorada da República, quatro estrangeiros illustres, atraídos sucessivamente ao Pará, plantaram com sucesso, a sementeira da arte. Foram eles: De Angelis, Whidhoph, Barradas e Estrada.

O gosto despertado cresceu célere, sob o impulso de pintores locais, e creou raiz tão funda em todas as classes, que não é dado mais duvidar da grandeza próxima e da segurança do destino do Estado, pela acção que sobre o progresso de um paiz tem sempre a boa educação artística do povo.

A cidade conta actualmente com doze pintores e uma cohorte de amadores que exercem a pintura. Os pintores são:

Francisco Estrada (expõe no proximo certamen – a *Captação do Utinga e a Ilha do Tubarão*), Maurice Blaise e Compofiorito, os estrangeiros;

Carlos Azevedo (expõe *Um campo em Marajó e o Castelo*), Theodoro Braga, Lopes Pereira, Escobar de Almeida e Julieta França, paraenses;

Roberto Colin, do Maranhão, Ireneo de Souza (expõe a bela “pochade”²⁴ – *Depois da chuva*) e José Girard, do Ceará e Libanio Amaral, de Pernambuco²⁵.

²³ *Revista da Semana*: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil. Número Especial do Pará. n. 436, v. 13, set. 1908. 74p.

²⁴ Termo derivado do verbo francês *pocher*, que significa esboçar. A pochade seria um esboço, espécie de estudo, normalmente feito pelo artista ao ar livre, rapidamente e sem muitos detalhes, e que mais tarde seria transferido para a tela definitiva, no atelier. Cf. LAGERLOF, Margaretha Rossholm. *Ideal landscape*: Annibale Carraci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain. New Haven: Yale University Press, 1990.

²⁵ *Revista da Semana*. *Op. cit.* Sem paginação. Mantida grafia original.

Um amplo panorama artístico da “Belém da borracha” pode ser esboçado na medida em que, na última década, uma destacada revisão da bibliografia sobre a história social da arte na Amazônia tem sido realizada, especialmente a partir de estudos efetuados na Universidade Federal do Pará, em conexão com pesquisas elaboradas em outras instituições. Neste contexto cabe citar, dentre outros, os trabalhos dos investigadores Aldrin Figueiredo²⁶, Moema Alves²⁷, Raimundo Nonato de Castro²⁸, João Augusto Neto²⁹, Caroline Fernandes³⁰, Rosa Cláudia Pereira³¹, Geraldo Coelho³² e Maria Angélica Meira³³. Desta forma, cabe nesse momento voltar os olhos para temas, sejam eles referentes à artistas, exposições ou associações que, de uma forma ou de outra, encontram-se mais diretamente relacionados com o conteúdo desta pesquisa, sem que se perca, em nenhuma circunstância, a clara percepção destes como elementos conformadores e, em uma via de mão dupla, resultados, do campo artístico da cidade de Belém durante o ciclo econômico da

²⁶ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)*. In: ANTITESE, v.7, n.14. p. 20-42. Jul – dez 2014; _____. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Clio. Série História do Nordeste (UFPE), v.28, p.71-93, 2010.; _____. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém, FUMBEL, 2011.; _____. *Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle époque amazônica (1870-1920)*. In: MALCHER, Maria Ataíde et al. (Org.) *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquarello, 2012, v.1, p. 25-40.

²⁷ ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 190 f. Dissertação de Mestrado. (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia-Departamento de História). Universidade Federal Fluminense 2013; _____. *Caminhos trançados: a cidade de Belém e as exposições de arte no entresséculos. 19&20*. Rio de Janeiro, v. VIII, p.1, 2013; _____. *Representações de poder e propaganda política nas exposições de arte do Pará do início do século XX*. Cantareira (UFF). v.01, p.00, 2012.

²⁸ CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. 160 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

²⁹ SILVA NETO, João Augusto da. *Na seara das cousas indígenas: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém – Rio de Janeiro (1871-1929)*. 2014. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

³⁰ FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. 1 ed. Belém: IAP, 2013. v.1. 151p.

³¹ PEREIRA, Rosa Cláudia. *Percepção visual da cidade: Iconografia da natureza urbana de Belém (1808–1908)*; 2015; Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.; _____. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 189 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

³² COELHO, Geraldo Mártires. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*. Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011.; _____. *Lemos, Montenegro e o mecenato: a economia política da imagem (1897-1910)*. Antonio Lemos: revisitando o mito (1913-2013). 1 ed. Belém: Editora Açai, 2014, v. 1, p. 15-25.

³³ MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. 148 f. Dissertação. (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

borracha. Cumpre também observar que, como não poderia deixar de ser, encontrem-se todos estreitamente relacionados às décadas que os precederam, os tópicos aqui abordados se sucedem a partir de 1911, ano de retorno do pintor Arthur Frazão à Belém, após sua estada na Europa.

1.1 Francisco Estrada e José Girard: mestres de Arthur Frazão

Dentre os muitos artistas estrangeiros que circularam na Belém da época cabe destacar a presença do pintor **Francisco da Silva y Estrada**³⁴ (1850 -1915). Chegado à cidade na década de 1890, o mestre abriu atelier na capital paraense e foi mais um dentre os tantos artistas estrangeiros que, além de produzirem sua própria obra, se ocuparam do ensino da pintura à população local. O jovem Arthur Frazão, no ano de 1906 e aos quinze anos de idade, atraído pelas artes, passou a ser um de seus discípulos. Alves (2013), em seu trabalho acerca das exposições de arte realizadas em Belém no entresséculo, destaca Estrada “como um dos pintores que mais circulou com suas obras entre os estabelecimentos comerciais”³⁵, que abrigavam as exposições locais em um período em que não havia espaços a elas destinados. Consta também que era exímio restaurador, tendo se ocupado nos trabalhos de recuperação de telas das Igrejas das Mercês e Santa Ana.

Pintor de fatura acadêmica, premiado com Medalha de Ouro na *Exposição Nacional do Rio de Janeiro em 1908*³⁶, juntamente com outro representante do Estado do Pará, Carlos de Azevedo³⁷ (1871-1941), Estrada destacou-se não só por sua vasta

³⁴ Embora praticamente todos os registros encontrados durante esta pesquisa informarem ser Francisco Estrada de nacionalidade espanhola na realidade, sabe-se agora, que o pintor nasceu em Portugal. Sobre a nacionalidade e nome do artista, ver página 29, Nota Nº 45, deste trabalho.

³⁵ Francisco Estrada expôs em 1897 na *Fotografia Fidanza*, em 1899 na loja *Paris N'América*, em 1897, 1900, 1907 na *Loja Filial* e, em 1908, na *Livraria Universal Tavares Cardoso*. Expôs ainda em sua residência, no ano de 1900 e, em 1911, no *foyer* do Teatro da Paz. Cf. ALVES, Moema. *Caminhos trançados. Op. cit., passim*.

³⁶ A *Exposição Nacional de 1908*, realizada na então Capital Federal, Rio de Janeiro, contou com uma significativa representação do Estado do Pará. A *Revista da Semana* traz completa “Listagem dos Expositores da Secção Paraense” onde figuram lado a lado, sem distinção de categorias e agrupados por municípios, tanto expositores individuais, como instituições públicas e particulares e uma gama diversificada de empresas, fábricas e produtores agrícolas, assim como as Intendências Municipais. Na relação do município de Belém é possível identificar, em uma primeira vista d’olhos, além de Francisco Estrada, os nomes dos pintores Carlos de Azevedo, C. Wiegandt, Irineo de Souza, J. Girard, dentre outros. Cf. *Revista da Semana*: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil. Número Especial do Pará. n. 436, v. 13, set. 1908.

³⁷ O “Jury de recompensas” concedeu inúmeros prêmios aos concorrentes da *Exposição Nacional de 1908*. Dentre os agraciados do Grupo II, Belas Artes e Artes Aplicadas, foram atribuídas Medalhas de

produção artística, mas também, e principalmente, por sua inigualável “perfeição” na produção de paisagens amazônicas, como reiteradamente mencionado pela crítica local. Elogios às suas paisagens e uma grande aceitação de suas obras pelo mercado, em um período econômico particularmente auspicioso, garantiram ao mestre imenso reconhecimento e destaque no campo das artes plásticas no Pará nas primeiras décadas dos noventa.

Durante alguns anos o acompanhamos [Estrada] na sua fecundidade de produção espontânea e célere, numa incrível sucessão numérica de muitas centenas de obras espalhadas não só na região amazônica como no país e estrangeiro, na fácil aquisição que tem obtido, sobretudo pela excelência da cor local ainda não excedida por nenhum outro artista, na interpretação da natureza paraense³⁸.

Sobre a exposição individual de Estrada no *foyer* do Teatro da Paz, a 29 de outubro de 1911, informa o periódico *Estado do Pará*³⁹ que a abertura da mostra, acontecida às 9 da manhã do dia anterior, fora assistida por diversos cavalheiros da sociedade e que, na ocasião, haviam sido adquiridos os quadros *Bahia do Sol*⁴⁰, pelo Sr. Silva Santos e *Perspectiva na matta*, pelo Sr. Edgar Porto. Que os quarenta e dois quadros expostos se encontrariam disponíveis para a visita pública todos os dias úteis das 8 às 11 horas da manhã e de 1 às 4 ½ da tarde, até o dia 10 de novembro daquele ano e que a exposição seria visitada pelo Dr. João Carvalho, Governador do Estado. Além das notícias de praxe, a matéria traz ainda uma informação a que cabe destaque por sua relevância: a da exposição, em circunstâncias no mínimo curiosas, nessa mesma ocasião e dentre seus trabalhos, da tela N. S. dos Navegantes, de autoria do pintor português Pedro Alexandrino de Carvalho (1729-1810) que, segundo a notícia, pertencera ao acervo da Igreja das Mercês. Assim relata o jornal:

Ouro à Francisco Estrada e Carlos de Azevedo, representantes do Pará, que na ocasião estiveram lado a lado com renomados e reconhecidos pintores nacional e internacionalmente como Henrique Bernardelli, Elyseu Visconti, Batista da Costa, Belmiro de Almeida, Rodolpho Amoedo e Oscar Pereira da Silva, todos merecedores de Grande Prêmio em pintura, no referido certame. Cabe destacar ainda que o Governo do Estado do Pará também recebeu o Grande Prêmio na categoria Coleções, juntamente com o Estado de São Paulo e o Arcebispado da Bahia. Cf. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1908. p. 5.

³⁸ SOUZA, Alfredo. Impressões de arte. *Folha do Norte*, Belém, 4 jul. 1909.

³⁹ *Estado do Pará*. Belém, 30 out. 1911. p. 1.

⁴⁰ Ao que é possível apreender a paisagem deve referir-se, provavelmente, à praia da Baía do Sol, localizada na Ilha do Mosqueiro, balneário que, à época, já era ligada à Belém através de um sistema regular de vapores. Contudo cabe destacar que a referida praia, localizada no lado oposto à ponte de desembarque de navios, pela inexistência de estradas, à época só podia ser acedida através dos rios e igarapés da região, com a utilização de canoas.

O illustre pintor expõe também um bellissimo quadro medindo 2,5m x 1,4m representando N. S. dos Navegantes.

Essa importante téla que é obra do conhecido pintor portuguez Pedro Alexandrino e data de 1770, pertencia à egreja das Mercês, e actualmente encontrava-se abandonada num depósito existente no palacio archiepiscopal.

S. Rvma., o sr. Archebispo D. Santino Coutinho presenteou o pintor Estrada com essa tela, e este por sua vez a retocou, dando-lhe o antigo valor.

É digno de admiração esse bellissimo e sumptuoso quadro⁴¹.

Acerca deste episódio acredita-se hoje que a dita tela, apresentada como N. Sra. dos Navegantes trata-se, na realidade, da santa mercedária Santa Maria de Cervelló que carrega, dentre seus atributos, uma caravela na mão esquerda, o deve haver induzido o jornalista ao erro. Dentre os trabalhos pesquisados que se ocuparam da obra de Pedro Alexandrino em Belém, embora existam referências à duas telas de autor não identificado, outrora pertencentes à Igreja das Mercês e que hoje encontram-se em local não sabido, não foi localizada qualquer referência direta a este quadro. Acredita-se que é possível associa-lo a uma obra, atualmente em exposição e registrada no acervo no Museu de Arte Sacra do Pará como Santa Maria de Cervelo que, por sua temática e dimensões e, estando catalogada como de autor desconhecido naquele museu, possivelmente se trate do referido quadro. Não sabemos quando e em que condições o presente recebido por Estrada do Arcebispo Santino Coutinho deixou de pertencer à particulares ou, se na realidade, esta seria mais uma informação equivocado do jornalista. Fica, pois, posta a questão.

Ainda no que se refere à atuação de Estrada nas atividades de restauro de obras de arte, na década anterior, e requintadamente referido como D. Francisco da Silva y Estrada, seu nome aparece profusamente na imprensa, quer em livros, revistas e jornais, inclusive europeus⁴², vinculado à sua determinante participação no reconhecimento da tela *A Leda*, atribuída ao pintor italiano Ticiano e de propriedade do colecionador paraense Dr. Paes Barreto. Dentre as tantas versões para o importante episódio, destaca Duque Estrada:

⁴¹ *Estado do Para. Belém*, 30 out. 1911. p. 1. Mantida grafia original.

⁴² Para maiores informações acerca deste episódio ver, dentre outros, os artigos: BARBOSA, J. *Leda e seu renascimento*. In: *Revista Renascença*. Anno IV. Nº 37. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. 1907. p. 109; e, Notas brasileiras. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 9 set. 1906. p.1.

Esta primeira limpeza, descobrindo certas qualidades no quadro, não passou indiferente ao fino espírito do Sr. Dr. Paes Barreto, o qual, mais cauteloso, confiou a obra ao pintor restaurador D. Francisco da Silva y Estrada, do Pará, para este artista proceder a outra limpeza mais homogênea, a que elle proprio assistiu, podendo então melhorar a avaliação da pintura e reconhecer um quadro de mestre, que suspeitou ser, pelo assumpto, *A Leda*, de Ticiano⁴³.

Exatos cinco dias após a encerramento de sua individual no *foyer*, Estrada volta à cena no mesmo local, conquistando o primeiro prêmio no tão polêmico *Salão de Pintura*⁴⁴, iniciativa do Governador do Estado Dr. João Coelho e que tantos dissabores trouxe à seus concorrentes, principalmente ao famoso pintor Theodoro Braga (1872-1953). Atendendo aos ideais republicanos, criado a 17 de outubro de 1911, o Salão deveria ser aberto ao público menos de um mês depois, isto é, a 15 de novembro, tempo este exíguo e que acarretou uma série de problemas em sua realização.

Descontentamentos à parte, inserido na programação das festas comemorativas em homenagem à Proclamação da República Brasileira, que se haviam iniciado em Belém às seis da manhã com o içamento da bandeira nacional no Arsenal de Marinha, às onze horas dá entrada no Teatro da Paz o Governador do Estado, ocasião em que, acompanhado por grande número de autoridades, dos membros do júri de admissão dos trabalhos⁴⁵, artistas e público em geral, percorre os salões dando por inaugurada a exposição. Em matéria publicada no jornal *Estado do Pará*, de 16 de Novembro de 1911, sob o título “As festas de hontem”⁴⁶ o periódico, após dar ampla cobertura ao vernissage e noticiar o sucesso alcançado pelo *Salão*, apresenta “A relação dos trabalhos expostos e os respectivos expositores” onde aparecem relacionadas e numeradas, em ordem sequencial, as cinquenta e sete obras que compuseram a exposição, onde os dez artistas concorrentes encontravam-se distribuídos em duas categorias: “artistas” e “amadores”.

⁴³ ESTRADA, Osório Duque. *O Norte: impressões de viagem*. Porto: Lello & Irmão, 1909. p. 56. Mantida a grafia original.

⁴⁴ Decreto Nº. 1845, de 17 de outubro de 1911, que regulamentou o *Salão de Pintura*. Cf. Mensagem dirigida em 7 de setembro 1912 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Official do Estado do Pará, 1912. p. 38.

⁴⁵ O júri de admissão ao Salão foi composto pelos Srs. Drs. José Flexa Ribeiro, Alfredo Souza e Fernando de Castro Paes Barreto, nomeados dois dias antes da abertura do evento. Cf. *Estado do Pará*. Belém, 14 nov. 1911. p. 1.

⁴⁶ *Estado do Pará*. Belém, 16 nov. 1911. p. 1.

Cabe se ater mais detalhadamente a este rol que, mesmo suscintamente, pode ser considerado como um panorama do que se produzia de arte na Belém de 1911. Anotar os nomes dos artistas, acompanhá-los por meio de registros e catálogos, é parte dessa arqueologia da arte, dos arquivos e da memória. Encabeçando a listagem do grupo de seis artistas aparece o nome do pintor Francisco da Silva Estrada, natural de Portugal. A referência logo nos causa estranheza devido ao fato de, até se ter acesso a esta fonte, somente haviam sido encontradas menções ao nome do pintor como Francisco Silva y Estrada, e como se tratando de um pintor espanhol, mais precisamente sevilhano. Levantamos nesse caso a hipótese do artista haver adotado a grafia espanhola para seu nome pois, segundo consta, haveria passado uns tempos a estudar na *Escola de Belas Artes de Sevilha*⁴⁷ o que também, de certa forma, pode justificar a dubiedade sobre sua procedência, sua origem e usos dessa “estirpe”⁴⁸.

O caso Estrada, para lembrar Michel Foucault, esclarece que “o documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória”.⁴⁹ Isto quer dizer que não existem nem documentos e nem memórias per si. Pelo contrário, são fruto de uma operação historiográfica que atribui valor e constrói sentidos a partir dos restos ou vestígios da ação do homem no passado. Vindo da Europa, Estrada buscou na natureza amazônica não somente a inspiração para o conjunto de seis paisagens à óleo que apresentou na ocasião e com o que foi merecedor do primeiro prêmio do *Salão*, mas também o ingresso nos círculos artísticos e de memória da arte no Pará. Quatro destas telas receberam a denominação de *Utinga*, também o *Marajó* e o *Bosque Rodrigues Alves*, a obra premiada, foram registrados pelo artista.

A maior e mais diversificada representação na mostra coube ao pintor Theodoro Braga que compareceu à exposição com nada menos do que dezesseis trabalhos apresentando temáticas distintas e uma grande variedade de técnicas, entre

⁴⁷ Atualmente chama-se oficialmente de *Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungria*. Cf. PLIEGO, Nela. *Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, 1849-1999*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

⁴⁸ Particularmente acreditamos que, para o artista, parecia mais interessante ser espanhol do que português. Obviamente pesava sobre a importância de ser “pintor espanhol” o passado artístico de seu país. Em Belém, a imprensa da época e todo o repertório sacro já se referia a Escola de Espanha, por exemplo, no que hoje chamamos de barroco espanhol, reportando-se ao período que vai do século XVII até a primeira metade do século XVIII. Seria mais interessante ser espanhol pela tradição da pintura, questão observada em outros estudos sobre a ibero-américa. Cf. a respeito, LIRA, Osvaldo. *Hispanidad y mestizaje y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1952.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. São Paulo: Forense, 2012, p.8.

paisagens, retrato e arte religiosa. Vale destacar do conjunto seis paisagens sendo destas quatro à óleo, as telas *Maguary*, *Belém pitoresca*, *Em passeio* e *Barranco*, e também *Guamá*, em guache sobre pele de cisne e *Belém à noite*, tempera. Constam ainda alguns retratos: *Auto-retrato*, desenho em dois crayons, *Retrato da mme. A. S.*, pastel e *Retrato do Dr. A. S.*, miniatura em aquarela sobre marfim e ainda duas iluminuras sobre pergaminho: *Pater Noster* e *Refegium Peccatorum* (tríptico), conjunto de trabalhos que possibilita perceber a diversidade da obra do multifacetado pintor.

Talvez, o fato de Theodoro Braga usufrir de grande prestígio junto ao governo do estado e ser um seus grandes aliados políticos, participando ativamente de diversas comissões e programações de apoio ao Dr. João Coelho, quer por ser considerado o artista de mais renome dentre os expositores e por ter atendido ao convite do Governo com tamanho número de trabalhos, a verdade é que de alguma forma sentiu-se inconformado com o veredito do júri^{50 51}. Publicamente, nas páginas da *Folha do Norte*, Braga alega o júri de haver alterado o regulamento oficial do certame e abre mão do terceiro prêmio que lhe havia sido concedido, com o óleo *Frugívora*, justificando que o Salão havia se transformado em um banco de hospital de caridade e do qual não necessitava de esmola. A contenda estendeu-se por várias edições do periódico onde ora Braga, ora críticos de arte, ora membros do júri, ocupam-se em expor e rebater argumentos, inflamando a discussão e espalhando farpas à todos os lados. Fato é que, através da imprensa e nas conversas coloquais, a disputa agitou os meios artístico da cidade por algum tempo.

José Girard comparece ao salão com onze trabalhos, ao que se pode perceber tratando-se todos, com a exceção do *Retrato de Mme. A.M.*, a obra premiada em 2º lugar, de paisagens à óleo, a saber: *Velha mangueira*, *Terreiro*, *Symphonia Cromática*, *Praia do Areião*, *O Rancho*, *Maré Vazante*, *Calafetando*, *Nostalgia* e *Caminho da Pedreira*⁵². Augusto Escobar de Almeida (1875-1944)⁵³, assim como Girard, além do *Retrato de mulher*, apresenta *Port of Pará*, *Maré seca*, *Praia do*

⁵⁰ O júri de premiação era composto pelos Srs. Carlos Azevedo, Drs. Paes Barreto e Flexa Ribeiro, Marques de Carvalho e João Affonso do Nascimento. *Estado do Pará*. Belém, 24 nov. 1911. p. 1.

⁵¹ Mensagem dirigida em 7 de setembro 1912 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1912. p. 38.

⁵² Desta relação constam dez trabalhos, existindo um último que não foi possível reconhecer o título em função da péssima qualidade de impressão do jornal consultado.

⁵³ Natural do Pará. Aluno de Jules Lefebvre e Tony Robert Fleury. Medalha de bronze na exposição Benjamin Constant, do Pará, em 1899.

Chapéu Virado, Avenida Conselheiro Furtado, Doca Souza Franco e Salto do Bode, todas também paisagens a óleo.

Complementando a lista dos artistas concorrentes, surgem os pintores José Arthur Bevilacqua⁵⁴ e Pietro Campofiorito que comparecem com trabalhos com gêneros e técnicas distintas dos anteriores. Bevilacqua com *Retrato*, óleo; *Dentro da noite*, crayon e nanquim, *Rishi*, ilustração pena e *O diabo à solta*, caricatura pena. Campofiorito participa com um único quadro à óleo intitulado *Rosas*. Quatro pintores concorrem no certame como “amadores”. Oséas Santos Antunes⁵⁵, Henrique Domont⁵⁶, Corbiniano Botelho⁵⁷ e Manoel Lassance da Ponte e Souza⁵⁸ apresentam trabalhos com matizes locais em doze telas todas retratando a natureza amazônica, como as pintadas na Ilha do Mosqueiro, por Domont.

A análise dessa relação de obras aponta para algumas questões relevantes para o presente trabalho. Cabe destacar, em um primeiro momento, com exceção de alguns retratos e outros poucos trabalhos, a presença da paisagem como gênero dominante na exposição e, dentre estas, todas apresentarem temas amazônicos. Pode-se perceber com isso que o sabido processo de abandono das paisagens européias, que tanto sucesso faziam na Belém de fins do século XIX e que aos poucos vinham sendo substituídas pelas cores locais, encontra-se já neste ano de 1911 totalmente consolidado. As paisagens da região e a exuberante natureza amazônica serviam como tema para os artistas, tanto para os paraenses como para os que para o Pará se aventuraram.

Além de pintar as ruas aprazíveis da cidade de Belém e seus subúrbios, já neste momento a busca dos pintores por recantos pitorescos os levava a lugares afastados dos centros urbanos. As matas do Utinga, nos arredores da cidade e a ilha do Mosqueiro surgem nesse contexto como locais de eleição dos artistas, retratadas que foram inúmeras vezes pelos pintores paisagistas. Merecem destaque as quatro paisagens denominadas *Utinga*, de Francisco Estrada e as telas *Praia do Areião*, de

⁵⁴ Natural do Ceará. Foi aluno de Rodolpho Amoedo e Zeferino da Costa na Escola Nacional de Bellas Artes do Rio de Janeiro.

⁵⁵ Antunes concorreu com a tela intitulada *Lago Paricatuba*.

⁵⁶ Natural do Pará, Henrique Domont, aluno de Estrada, apresentou as paisagens: *Madrugada, Cacuris do Marajó, Igarapé do Apehú, Praia Grande no Mosqueiro, Praia do Bispo no Mosqueiro, Marinha e Tarde*.

⁵⁷ Aluno de Theodoro Braga, Botelho concorreu com a paisagem *Lago da Memória*.

⁵⁸ As paisagens à óleo *Parasitas, Tronco velho e Ribanceira* foram as obras apresentados no Salão então “amador” Manoel Lassance Ponte e Souza.

José Girard, *Praia do Chapéu Virado*, de Augusto Escobar de Almeida, *Praia Grande no Mosqueiro* e *Praia do Bispo no Mosqueiro*, de Henrique Domont, referindo-se todas, nomeadamente, à praias na ilha do Mosqueiro⁵⁹.

Os quadros de Estrada, que apresentavam como tema a paisagem amazônica, parecem ter sido de agrado tanto da população como dos críticos de arte da época, unanimidade esta que aparenta já não haver acontecido em relação à sua representação da figura humana. Joafnas⁶⁰, pintor e crítico de arte, em matéria dedicada ao recém-inaugurado *Salão*, ocasião em que se ocupa da análise das obras de diversos artistas expositores, ao se reportar aos trabalhos de Estrada reitera a familiaridade do artista com a natureza amazônica, reproduzida por ele em centenas de quadros, “estudada com pujança e boa fé” e destaca que “...nesse ramo de pintura consiste a especialidade do Sr. Estrada, reconhecendo, sem dúvida, que nas figuras, quando por acaso pretende com elas quebrar a monotonia do cenário, o desenho deixa a desejar”⁶¹.

Tendo permanecido em Belém por cerca de vinte anos, Estrada foi notoriamente um pintor de paisagens, de uma natureza criteriosamente reproduzida em suas obras, que carregavam os matizes e contornos da vegetação amazônica. A edição do periódico *Estado do Pará*, de 13 de março de 1915, em nota de pesar pelo falecimento do artista, reitera que “...seus trabalhos foram sempre apreciados pela beleza natural e segurança de punho com que os executava o infelizmente artista. Pode-se dizer que era Estrada o mais perfeito reproductor da paisagem amazônica”⁶².

Solenes exéquias mandaram-se realizar na catedral de Belém, a 19 de dezembro de 1918, pelos cônsules das nações aliadas em homenagem aos heróis mortos na I Guerra Mundial. Oficiadas por D. Santino Coutinho, arcebispo de Belém, com a programação musical por conta do coro Santa Cecília e a orquestra regida pelo maestro Paulino Chaves contaram ainda, na grande nave da igreja, com um suntuoso cenotáfio montado pelo Sr. Benjamin Lamarão. O prestigiado fotógrafo **José Girard**

⁵⁹ Cabe destacar que só foram relacionadas, nesse momento, as telas nomeadas pelos artistas com as localidades referidas. Possivelmente outras obras expostas na mesma ocasião podem ter sido realizadas nos mesmos sítios, o que, porém, não nos é possível afirmar.

⁶⁰ Cf. RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. 1984. xerox. p.196.

⁶¹ Idem.

⁶² *Estado do Pará*. Belém, 13 mar. 1915. p. 2. O periódico traz nota de pesar pelo “desaparecimento do velho e reputado pintor Francisco Estrada”. Informa que este faleceu com a idade de 65 anos e que os funerais foram realizados na manhã do dia anterior e, ainda, que deixa como viúva a Mme. Antônia Oliva de Barros.

(1862-1938) ficou responsável pelo registro da grandiosa e significativa cerimônia, para onde ocorreu grande número de pessoas⁶³.

Cearense de nascimento, não se tem informações precisas de quando e em quais circunstâncias Girard seguiu para Belém. Fato é que, nos mais antigos registros encontrados, aparece ele como um dos organizadores, juntamente com Felipe Augusto Fidanza, Carlos Wiegandt, Jose Irineu de Souza e Crispim do Amaral, de uma passeata⁶⁴ constituída por um grupo de artistas que, às sete e meia da noite do dia 22 de maio de 1888, saiu às ruas de Belém em regozijo pela recém libertação dos escravos no Brasil. Também participou da *Exposição Artístico Industrial*, de 1895, que se realizou no Lyceu Benjamin Constant e contou com a presença de artistas nacionais e estrangeiros como Augusto Escobar de Almeida, Carlos Azevedo, Antônio Pereira Lopes, João Corrêa de Farias, Corbiniano Vilaça, Manuel Simplício Torres, O. Whidhopff, Karl Wiedgant e De Angelis.

Iniciando sua atuação na cidade como fotógrafo foi o responsável, juntamente com Felipe Augusto Fidanza e Antônio Oliveira, dentre outros, pelas principais e mais bonitas “vistas” de Belém tomadas para os famosos álbuns mandados confeccionar pelo Governo do Estado e pela Intendência Municipal. Arthur Frazão, em seu regresso da Alemanha em 1910, passa a ter aulas de pintura com o mestre Girard, não se sabe em que altura, porém acredita-se que já em tempos da *Academia de Bellas Artes*, da qual este seria professor. Além do que, é possível e bem provável, na realidade, que sendo ambos fotógrafos, tenham por muitas vezes trabalhado juntos e trocado experiências.

Girard, que junto com Estrada concorreu ao *Salão de Pintura* de 1911⁶⁵ e que, anteriormente, também com este esteve na *Exposição Nacional do Rio de*

⁶³ *Estado do Pará*. Belém, 19 dez. 1918, p. 2.

⁶⁴ “Às 7 ½ horas da noite, da rua de Santo Antonio, desfilou a passeata de um grupo de artistas organizada pelos Srs. José Irineu de Souza, Crispim do Amaral, José Girard, Felipe Fidanza e Carlos Wiegandt.

À frente via-se um carro estylisado tirado por 3 parelhas, tendo por assumpto um preito das artes a lei de 13 de maio. Representava uma columna jonica, encimada por uma pyra grega flammejante. Na base da columna via-se, em quatro cadeiras rigorosamente adornadas, as quatro artes: - Pintura – Música – Poesia e Escultura.

Em torno da borda formavam 20 escudos representando as províncias do Brasil. Guarnecia o carro um esquadrão de cavallaria composto de artistas. Fechavam o prestito diversos carros, conduzindo alguns artistas”.

Deste modo a classe artística atuante em Belém engajou-se à muitas outras instituições públicas, escolas, clubes, grupos e associações diversas que juntos comemoraram, naquele maio de 1888, a libertação dos escravos no Brasil. Cf. Notícias do Norte do Império. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 maio 1888. p. 1. Mantida grafia original.

⁶⁵ Ocasão em que arrebatou o segundo lugar no certame.

Janeiro (1908)⁶⁶ e em outros tantos eventos artísticos na Belém de fins do dezenove e início do vinte, traz sua trajetória intimamente ligada à do amigo. O jornal *A Folha do Norte*, em sua edição do dia 28 de março de 1897 publica a seguinte nota, que vale ser registrada:

O Sr. Felipe Fidanza, antigo e illustre photographo, proprietário da *Photographia Fidanza*, justamente celebre pelo primor dos seus trabalhos, premiados em varias exposições, vae a serviço do seu estabelecimento à capital do Amazonas, para onde seguirá hoje ou amanhã.

Como gerente do seu afamado *atelier* fica em Belém o habilissimo artista paraense (sic), sr. José Girard, um nome já consagrado da arte photographica, e largamente sympathizado e bemquisto.

Do corpo artístico da *Photographia Fidanza* faz igualmente parte um pintor de grande merecimento, o sr. Estrada, a quem são commettidos os trabalhos inherentes a desenho, pintura, aguarella e outros de qualquer genero, que elle executa com maestria notável e apurado gosto⁶⁷.

Encontram-se assim, trabalhando lado a lado na *Photographia Fidanza*, no ano de 1897, o fotógrafo e pintor José Girard e o pintor e restaurador Francisco Estrada. Essa parceria daria frutos pois, já no mês seguinte, o mesmo periódico se congratula com a ideia da abertura de uma Galeria de Pintura, propriedade dos dois artistas.

Sabemos que os distintos e esforçados artistas, srs. José Girard, photographo e pintor, e Estrada, pintor, já aqui bastante conhecidos e apreciados, ambos com atelier na acreditada Photographia Fidanza, pretendem crear nesta capital uma galeria de pintura e desenho, que trará sem dúvida reaes vantagens, educando e animando o gosto pelas artes entre nós.

De Jose Girard já vimos expostas na loja filial de Moreira dos Santos & C^a duas pequenas e bellas paisagens do Tocantins, trabalho senão perfeito, bastante promettedor, revelando o gosto e a excelente orientação artística do seu estimável autor. Não será prejudicial indiscreção dizermos que o sr. Girard trabalha actualmente em uma paisagem do Apehú, que se revela desde já uma obra muitíssimo apreciável.

O público já viu exposto na mesma loja de joias um retrato do maestro Carlos Gomes, devido ao hábil pincel de Estrada, que é um dos mais bellos trabalhos que temos visto no gênero.

Já pode o nosso público abandonar as horrorosas oleographias que ainda se encontram em alguns dos principais salões de Belém, substituindo-as por verdadeiras obras d'arte.

Aos illustres artistas desejamos o melhor êxito em seu proveitoso empreendimento⁶⁸.

⁶⁶ Girard compareceu nesta exposição com dois retratos e quatro telas inspiradas na Amazônia.

⁶⁷ *A Folha do Norte*. Belém, 28 mar. 1897. p.3. Mantida a grafia original.

⁶⁸ *A Folha do Norte*. Belém, 23 abr. 1897. p. 2. Mantida a grafia original.

Quanto ao sucesso ou não da iniciativa impossível afirmar, já que nenhum registro mais foi encontrado acerca do assunto, mas certo é que, ambos os artistas construíram carreiras sólidas nas artes, onde atuaram durante longos anos e tiveram seus trabalhos reconhecidos pela sociedade local. Se Estrada apresentou na loja de joias, o que acreditamos ser, o último retrato à óleo do Maestro Carlos Gomes feito ainda em vida⁶⁹, coube a Girard seu último registro fotográfico. Em um gesto de homenagem ao ilustre músico, após seu falecimento, uma cópia do retrato em grande formato foi por ele oferecida ao *Club Euterpe*, justificando o próprio fotógrafo que "... dificilmente encontraria quem mais direito tivesse a esse desprezioso trabalho"⁷⁰. Porém curiosamente, pouco tempo depois, é possível ver nos jornais anúncios dos estabelecimentos de comércio onde poderiam ser adquiridas cópias do dito retrato, que o fotógrafo tomou por bem reproduzir e comercializar, para que fossem adquiridos por quantos quisessem guardar uma recordação do ilustre maestro.

Constam nos periódicos, já do ano de 1892⁷¹, registros de José Girard, ao lado de Felipe Augusto Fidanza, como retratistas. Segundo Pereira (2006)⁷² Girard guardava, em sua produção fotográfica, certa semelhança à de Fidanza ao revelar cenas do cotidiano da cidade, registrando tipos das mais diversas camadas sociais da população. Consoante a autora, é possível atribuir esta influência ao fato de Girard ter possuído, até o ano de 1901, quando parte para Paris para estudar pintura, seu atelier fotográfico no mesmo prédio da *Photographia Fidanza* e por esta ficar responsável quando da ausência de seu proprietário. De Paris, onde foi aluno de Ferdinand Humbert, Girard retornou em aproximadamente dois anos para Belém, destacando-se como paisagista e retratista. Artista profícuo, são inúmeras suas telas e trabalhos fotográficos, podendo ser considerado "um dos melhores arranjos e composição estética e dos melhores clichês que já foram vistos no Pará, e possivelmente em todo o Brasil"⁷³.

⁶⁹ No acervo da Fundação Carlos Gomes encontra-se um retrato à óleo do Maestro Carlos Gomes, de autoria do pintor Arthur Frazão, pintado a partir de uma fotografia.

⁷⁰ Um retrato de Carlos Gomes. *Folha do Norte*. Belém, 20 set. 1896. p.2.

⁷¹ *A República*. Belém, 14 fev. 1892. p.2.

⁷² PEREIRA, Rosa Cláudia. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 189 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

⁷³ BALADY, Sonia; PEREIRA, Rosa Cláudia. *Carimbos fisionômicos urbanos: produzidos por José Girard e Valério Vieira no início do século XX*. In: VII Simpósio Nacional de História Cultural. Anais do evento. Universidade de São Paulo. São Paulo, nov. 2014.

Além de pintor e fotógrafo, dedicou-se também ao Desenho, cadeira que passou a lecionar nos grupos escolares da capital a partir de 1912 e da qual mais tarde tornou-se professor catedrático na Escola Normal de Belém, até pelo menos o ano de 1931. Atuou com destaque na realização das várias *Exposições Escolares de Desenho e Pintura* realizadas na capital sob os auspícios do Governo do Estado onde, já em 1911, aparece compondo o júri da 3ª Exposição junto com Leonel Nogueira Lima e Carlos de Azevedo. No ano seguinte, além de ficar responsável pela 4ª mostra, novamente em parceria com Carlos de Azevedo, concorre com 534 trabalhos, em uma exposição que contou ainda com 209 trabalhos de Carlos de Azevedo, 280 de Theodoro Braga e 42 trabalhos ditos particulares, perfazendo um total de 1065 trabalhos concorrentes. No ano de 1927⁷⁴, com a retomada das *Exposições Escolares*, compõe novamente o júri de julgamento, agora já em companhia de Raymundo Tavares Vianna e Bertino Barbosa de Lima e dos professores Manoel Pastana, Carlos de Azevedo, Augusto Escobar, Irene Teixeira, Maria Martins Sarmanho e Antonietta Santos Feio, mesmo ano em que ministra aulas para a pintora Carmem Souza, aquando do retorno desta do Rio de Janeiro.

Dentre as tantas atividades profissionais de José Girard à frente de seu atelier fotográfico uma nos chamou a atenção por sua peculiaridade. À título de ilustração, e por se constituir em um relato curioso envolvendo personagens e políticos reconhecidos na sociedade paraense de então, reproduzo a artigo sob o título *Fenômenos espíritas*, publicado pelo periódico *O Jornal*⁷⁵, do Maranhão, de 8 de junho de 1920⁷⁶,

Um habitante do Alem fotografado nesta capital
A fotografia que reproduzimos a seguir revela um interessantíssimo fenômeno espírita, manifestado na noite de 17 do corrente na residência do sr. Eupíredes Prado, guarda-livros da firma Albuquerque & C., desta praça, e cavalheiro muito conceituado nesta capital. Como há sido noticiado pelos nossos confrades do “Jornal da Tarde”, na residencia do sr. Prado tem ocorrido vários desses fenomenos, assistidos por pessoas de altos conceitos no nosso meio social, entre as quais diversos medicos, magistrados, jornalistas, advogados, etc. Atraído por essas manifestações, o maestro Ettore Bosio, que é um excelente amador fotográfico, deliberou apanhar um “clichê” do

⁷⁴ A *Exposição Escolar de Pintura e Desenho*, do ano de 1927, contou com 2408 trabalhos concorrentes, sobrepujando aos anos anteriores quando, em 1925, concorreram 1031 trabalhos e, em 1926, um total de 1403.

⁷⁵ *O Jornal*. São Luiz, 8 jun. 1920. p. 1.

⁷⁶ Esta matéria, originalmente publicada pelo jornal *Folha do Norte*, de Belém, foi transcrita também pelo periódico *O Jornal*, Rio de Janeiro, 18 out. 1920. p. 9.

espírito manifestado, tendo para isso realizado mais de uma experiência.

Estudado o processo que poderia garantir melhor êxito aos trabalhos do maestro Bosio, este, para dar um caráter de absoluta autenticidade à prova que ia realizar, convidou os srs. Senador Virgílio de Mendonça, dr. Antonio Chermont, diretor do “Estado do Pará”, e João Alfredo de Mendonça, secretario da “Folha” a controlarem com as suas assinaturas as chapas fotográficas que iam servir à interessante experiência.

De fato, na tarde de 17 do corrente, reunidos aqueles cavalheiros no “Centro Photographico”, de propriedade do professor José Girard, à rua 13 de maio, onde foram adquiridas as chapas, ai autenticaram as mesmas com as suas assinaturas, em presença dos fotógrafos José Girard e Armando Mendonça.

Assinadas as chapas e carregado o “chassis”, foi este lacrado e só entregue, à noite, ao maestro Bosio, na residência do sr. Eurípedes Prado, onde, às 8 horas, além de outras pessoas, estavam presentes os srs. Senador Virgílio Mendonça, dr. Nogueira de Faria, prefeito; deputado Apolinário Moreira, sr. Feliciano Mendonça, farmacêutico Pedro Batista, corretor Pedro Bastos e esposa, João Alfredo de Mendonça, etc.

Feitos os preparativos, o maestro Ettore Bosio, à luz de magnésio, pois o trabalho necessitava ser feito em plena escuridão, apanhou uma chapa fotográfica a qual, depois de revelado, denunciou a presença de um ser estranho à assistência.

Convém frizar que a chapa foi revelada poucos momentos depois da explosão de magnésio, tendo sido o maestro Bosio auxiliado nesse trabalho por um fotografo do “atelier” Girard.

Impressa a fotografia, com geral surpresa para todos e indizível comoção do sr. Eurípedes Prado, declarou este que o vulto fotografado reproduziu as feições do sr. Joaquim Prado, pae daquele cavalheiro, há anos falecido.

Na fotografia que reproduzimos, e que é cópia fiel do “clichê” do maestro Bosio, vê-se, colado à parede branca e junto à senhora do sr. Eurípedes, a qual é o “medium”, uma figura humana, envolvido numa túnica preta, divizando-se-lhe apenas o rosto.

O fato, que encerra uma prova positiva da comunicação dos habitantes do Além, impressionou profundamente quantos o assistiram, os quais não regatearam as suas felicitações ao maestro Bosio pelo pleno êxito de sua interessante experiência, que, pela primeira vez se realiza em Belém⁷⁷.

Seis anos após sua primeira edição, às 10 horas da manhã do dia 2 de dezembro de 1917 é aberto, no mesmo *foyer* do Teatro da Paz, pelo Dr. Lauro Sodré, então Governador do Estado, o agora renomeado como *2º Salão de Bellas-Artes do Pará*. Abrangendo “trabalhos picturaes e de arte applicada⁷⁸”, a exposição contou com a participação, dentre outros artistas de renome, do pintor Theodoro Braga que, apesar dos percalços acontecidos no anterior *Salão de Pintura* de 1911, prestigiou a

⁷⁷ O *Jornal*, São Luiz, 8 jun. 1920. p. 1. Mantida grafia original.

⁷⁸ *Estado do Pará*. Belém, 7 dez. 1917. p.1.

mostra apresentando não só os seus trabalhos como também os de sua esposa. Além dele, vários outros reconhecidos pintores se fizeram presentes como José Girard, Manoel Santiago, Carlos de Azevedo e Manoel Pastana, dentre outros, e ainda os arquitetos José Sidrin, Josué Amaral e José de Castro Figueiredo.

Apesar do número expressivo de trinta e um artistas concorrentes⁷⁹ e duzentos e vinte e quatro trabalhos inscritos, por algum motivo esta segunda edição do *Salão* não alcançou o prestígio atingido pelo seu antecessor e a visitação pública foi muito aquém do esperada⁸⁰.

1.2 Os Salões Paraenses de Bellas Artes: Arthur Frazão, Ângelus Nascimento e Leônidas Monte

Apesar da instabilidade econômica ocorrida com a queda da arrecadação proveniente da diminuição da exportação da borracha, muitas atividades continuavam a movimentar o cenário artístico da cidade. Vários artistas prosseguiram produzindo seus trabalhos e as aulas de pintura seguiam sendo ministradas em ateliers particulares. Belém chega ao ano de 1918 com uma *Associação de Artistas Paraenses*, devidamente estruturada e constituída por artistas, professores e intelectuais, amantes das artes.

Se o 2º *Salão de Bellas-Artes do Pará*, de 1917, não alcançou o sucesso da sua primeira edição em 1911⁸¹, no mínimo teve o mérito de se constituir como um espaço de convergência e difusão do fazer artístico. Nove de seus expositores, nomeadamente Manuel Assunção Santiago, Manoel Pastana, Manoel Lassance Ponte de Souza, Adalberto Cristo Lassance Cunha, Antônio Ângelo Nascimento, Othon Souza, Antônio Floquet, Jose Augusto Menezes e Carlos Goldegol fundam um grupo, ao qual inicialmente dão o nome de “Estúdio” e mais tarde de “Grupo dos

⁷⁹ Constam da lista de concorrentes ao 2º *Salão de Bellas-Artes do Pará* os seguintes artistas: Mme. Luis de Cavillom, José Girard, Antonieta Santos, Carlos de Azevedo, Eládio da Cruz Lima, Carlos da Cruz Lima, Alinda Dourado, Cyrpiano P. Tavares, Andreolino Cotta, Raimundo Lira Azevedo, Maria de Jesus Ribeiro, Marieta Ponte e Souza, Rosumiro Cardoso, Emma Silva Franco, Manuel Assunção Santiago, Manuel Pastana, Manoel Lassance Ponte e Souza, José Augusto de Menezes, Ângelus Nascimento, Theodoro Braga, Mme. Theodoro Braga, José Pereira Costa, Oton Souza, Antonio Floquet, Carlos Goldegol, J. S. Freitas, Francisco de Aguiar Junior, Adalberto Cristo Lassance Cunha e os arquitetos José Sidrin, Josué Amaral e José de Castro Figueiredo.

⁸⁰ *Estado do Pará*. Belém, 7 dez. 1917. p.1.

⁸¹ Pelo menos é isso que nos leva a concluir diante do quase inexistente noticiário nos jornais da época.

Nove”, e com ele um atelier, local de fazer e pensar arte, inaugurado a 7 de junho de 1918, à Travessa Frutuoso Guimarães Nº 33. Dois dias após é fundada a *Associação de Artistas Paraenses* e, a 16 do mesmo mês, realizou-se uma reunião onde foram discutidas as bases para a criação de uma *Academia Livre de Bellas Artes*, fato que se concretizou em reunião extraordinária da Associação, realizada a 19 de junho de 1918. Estiveram presentes à citada reunião os pintores Manoel Lassance Ponte e Souza, Arthur Frazão, Manoel Pastana, Adalberto Cristo Lassance Cunha, Manoel Santiago, Ângelus Nascimento, Carlos Goldegol, José Girard, o arquiteto José de Castro Figueiredo e a professora Clotilde Pereira⁸².

A *Academia* surge como resposta ao anseio da sociedade paraense por uma instituição dedicada ao ensino das artes, após outras tentativas anteriores malsucedidas nesse sentido. Criada e administrada pela *Associação de Artistas Paraenses*, apesar de seu curto período de existência, foi a responsável pela promoção de quatro salões de belas artes acontecidos em Belém durante o período de 1921 a 1924⁸³, além de dois salões preparatórios, um de pintura e outro de desenho, realizados no ano de 1920. Apesar de, na realidade, a realização destas exposições não se estabelecer como uma iniciativa governamental, mas sim de uma instituição privada que, com sua promoção, buscava dar visibilidade à suas atividades e assim arregimentar maior número de alunos e garantir sua manutenção, é indiscutível o apoio dispensado pelo Governo do Estado à iniciativa.

O Dr. Lauro Sodré, Governador do Pará, em *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Pará em 1920*, reporta-se à *Academia Livre de Bellas-Artes* e aos estreitos laços mantidos entre esta instituição e o poder governamental que a distinguia com total apoio e particular interesse destinando-lhe, inclusive, verba pública para manutenção e realização de eventos.

⁸² Entre os autores referenciados surge alguma divergência acerca da lista dos fundadores da Academia Livre de Bellas-Artes. Cf. Segundo Fernandes (2013) constituíram-se sócios fundadores desta instituição Arthur Frazão, Manoel Pastana, Adalberto Lassance Cunha, Manoel Santiago, Antônio Ângelo de Abreu Nascimento, José Girard, Carlos de Azevedo, Clotilde Pereira, Dr. Oséias Antunes, Othon Souza, Raymundo Roneiro, Suintino Corrêa, Lauro Cambe da Rocha, Luiz Mota de Carvalho e José Motta Rodrigues do Nascimento.

⁸³ Segundo Fernandes (2014) a *Academia Livre de Bellas Artes* teria funcionado durante o período de 1918 a 1922, e seria a responsável pela realização dos Salões que, aconteceram até o ano de 1924. Cabe levantar a questão que, nessas circunstâncias, sob a égide de que instituição se realizaram as últimas duas edições do Salão? Cf. FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013. p. 26.

Já aqui em outros tempos pudemos ennumerar entre os estabelecimentos de ensino uma Academia de Bellas-Artes. Grande foi a satisfação com que della falei ao deixar o governo do Estado em 1897⁸⁴, cheio de esperanças de que, viesse a ser, com o tempo, o viveiro de excellentes artistas, e onde fossem aproveitadas as aptidões dos nossos jovens patricios. Nesse tempo para Roma e Paris encarreiravamos os nossos conterraneos para que, por conta dos cofres do Estado, nessas grandes cidades fizessem os seus cursos regulares.

Era uma aurora promissora tal que para aqui se encaminhou o nosso glorioso maestro Carlos Gomes, de quem eu falava, em documento official, como da alma, que haveria de animar a Academia de Bellas-Artes de que o nomeei diretor.

Os vae-vens da vida pública fizeram que mais tarde esse centro de cultura artística se extinguisse.

Coube-me de novo ver em nosso meio o ressurgimento das esperanças que outrora nos acalentaram, antes que um sopro gélido de indeferença fizesse que tudo isso fenecesse.

Assim é que a Associação de Artistas Paraenses, fundada aos 16 de junho de 1918 lançou as luzes de uma Academia Livre de Bellas-Artes e a vae mantendo com sacrifícios faceis de calcular. Dirige-a o professor Augusto Escobar de Almeida, e nelle servem de leccionar diferentes especialidades, professores e artistas habilitados.

A lei n. 1.886, de 27 de novembro de 1919 já concedeu a esse instituto um auxílio. Bem merece que o amparemos de modo mais efficaz, como o exige o ensino que nella é dado⁸⁵.

Consideramos para esse estudo, por sua continuidade e importância, as quatro edições dos *Salões Paraenses de Bellas-Artes* como a primeira série significativa de exposições realizadas com o patrocínio do poder público estadual. Constituindo-se como elemento de destaque na conformação do campo artístico da cidade, as atividades da *Academia* e realização de seus Salões, como não poderia deixar de ser, constituíam-se em notícia de interesse para os periódicos e imprensa da época. No presente trabalho optou-se por observar as atividades da instituição, principalmente e não somente, a partir das páginas da revista *A Semana*, onde

⁸⁴ Dr. Lauro Sodré cita, em seu relatório do ano de 1897, a existência de três estabelecimentos subvencionados pelo governo, a saber: a *Academia de Bellas-artes*; o *Orphelinato Paraense* e o *Lyceu de Artes e Officios Benjamin Constant*. A anterior Academia, a que se reporta o Governador e na qual depositava grande interesse e esperanças, foi fundada a 24 de fevereiro de 1895 sob a égide da *Sociedade Paraense Propagadora das Bellas-Artes*. Instalada em um prédio cedido pelo Governo do Dr. Lauro Sodré, deste recebeu apoio e auxílio financeiro tanto para sua criação, como para sua manutenção, sendo inclusive criado, em seu benefício, um imposto sobre quaisquer espetáculos dramáticos que fossem levados no Teatro da Paz. Segundo Sodré, a academia “tem um conservatório de música cujo programa foi talvez o último trabalho do pranteado maestro Carlos Gomes. O corpo docente do estabelecimento, composto em sua totalidade dos nossos melhores professores de música e desenho, é uma garantia para a vida dessa instituição”. Cf. *O Pará*. Belém, 18 jan. 1898.

⁸⁵ Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado do Pará em Sessão Solemne de abertura da 3ª reunião de sua 10ª legislatura a 7 de setembro de 1920, pelo Governador do Estado Dr. Lauro Sodré. p. 67. N.A. Mantida a grafia original.

encontram-se documentadas em registros fotográficos e textuais. Publicação que circulou no Estado do Pará no período de 1919 a 1942, com grande espaço dedicado às notícias acerca do movimento artístico da cidade em geral e à literatura, em particular, e contando com um corpo de críticos e colaboradores alinhados entre a elite intelectual da terra, *A Semana* pode ser considerada como uma referência na imprensa paraense da primeira metade do século XX.

Figura 4: Exposição na *Academia Livre de Bellas-Artes*. Aspectos apanhados por ocasião da última exposição ali realizada.



Fonte: *A Semana*: revista ilustrada. Belém, maio. 1920.

Um primeiro registro refere-se à instantâneos tomados do interior da *Academia Livre de Bellas-Artes*⁸⁶ (Figura 4), no ano de 1920, e se trata de duas

⁸⁶ Que na figura aparece com a denominação de Escola de Bellas-Artes.

imagens subsequentes que correspondem a dois ângulos opostos de um mesmo salão de exposições. Em um primeiro momento a sala encontra-se vazia, com os trabalhos devidamente pendurados lado a lado ao longo das paredes, adornadas com folhas de palmeiras, muito utilizadas na época como decoração em momentos festivos. Compondo o ambiente, uma mesa com cadeira tendo como pano de fundo a bandeira brasileira. No registro seguinte, outro ângulo do mesmo espaço agora tomado por artistas. Quatro cavaletes estão dispostos no salão e, com suas telas neles repousadas, quatro pintores, elegantemente trajados, exercitam suas experiências artísticas. Dentre estes um que, ao que parece, trata-se ainda de um jovem. Em segundo plano, outro salão contíguo ao primeiro abriga muitas outras obras de arte e partícipes da mostra. Apesar dos relatos das dificuldades por que passavam seus membros para manter a *Academia* com as portas abertas, cabe observar aqui a profícua atividade dos mestres e alunos daquela escola, apresentando uma mostra com grande número de trabalhos expostos, assim como o apuro na disposição dos mesmos. Quanto à legenda das imagens, que se reporta à aspectos da última exposição realizada na *Escola de Bellas-Artes*, ressalte-se que esta ainda não se refere aos *Salões Paraenses*, que só iriam se iniciar a partir do ano seguinte, e sim a uma das duas mostras, a de pintura ou a de desenho, promovidas pela Academia, respectivamente, nos meses de março e abril de 1920.

Na imagem é possível perceber as amplas instalações do edifício, com duas salas de pé direito alto interligadas por duas portas em arco, o que levanta algumas pistas acerca do local de realização da exposição. São sabidas as modestas condições do atelier à Rua Frutuoso Guimarães, onde inicialmente se instalou a *Academia* e que, em certo momento, esta mudou sua sede para local mais amplo e confortável, onde dispunha exatamente de dois compartimentos no primeiro andar de um prédio, sito à Praça Visconde do Rio Branco, 14⁸⁷. Assim, é praticamente possível afirmar que, em 1920, a *Associação de Artistas Paraenses* já se encontrava em suas novas acomodações. Ao que é possível apreender, dispunha também a *Academia* de certo material de apoio para utilização nas aulas de desenho e pintura, já que se encontram registrados agradecimentos do seu diretor, Dr. Augusto Meira, “aos proprietários da conceituada Livraria Clássica pela oferta que fizeram a academia de oito *têtes* de estudo e ao dr. Paula Pinheiro, que também ofertou uma “esquisse

⁸⁷ *Estado do Pará*. Belém, 8 jan. 1921. p.1.

archeologique”⁸⁸. Na *Academia Livre de Bellas-Artes* de Belém, como nas mais diversas academias tradicionais por todo o mundo, eram ministradas aulas de pintura, escultura e desenho, este a partir de modelos vivos e modelos em gesso.

A 06 de janeiro de 1921 é inaugurado o primeiro *Salão Paraense de Bellas-Artes*, organizado por uma comissão formada pelos pintores José Girard, Escobar de Almeida, Adalberto Lassance Cunha, Manoel Pastana e Arthur Frazão, dentre outros. A administração do referido *Salão* ficou sob a responsabilidade do Dr. Amanajás Filho, e dos pintores Lassance Cunha e Manoel Pastana, e a comissão de jurados constituída pela d. Clotilde Pereira, os pintores José Girard, Carlos de Azevedo, Mlle. Antonieta Santos, Escobar de Almeida e pelo Dr. José de Castro Figueiredo⁸⁹. Extensa nota, publicada na imprensa local, dá ampla cobertura à realização do *Salão*, assim como dispensa especial atenção e apoio às atividades desenvolvidas pela *Academia*.

Nótulas d’Arte

Salão de Bellas-Artes

De uma esconsa saleta encravada na travessa Frutuoso Guimarães, onde os destemidos moços da Escola de Bellas-Artes luctaram, de continuo, com o sol que lhes negava, por cúmulo do azar, as arestas de sua luz, passou a dita Escola, com seus cavaletes e modelos, para um primeiro andar, mais confortável, da rua João Alfredo, onde se espalhavam, já agora, por dois compartimentos, os bonecos de carvão dos jovens discípulos. E ahi parou um bocado no tempo.... Até que novamente mudaram-se os rapazes.....

Esse progresso sympathico, que cresce de valor pelo devotamento desinteressado que o impulsionou, tem agora o seu primeiro fructo com o magnífico Salão de Bellas-Artes – prova incontestável dum grande esforço e de uma forte dedicação.

Para que se possa avaliar o que é a bella feira d’arte, que muito eleva o meio artístico do Pará, publicamos a seguir a lista completa dos trabalhos expostos, onde se encontram promissoras vocações, que assim deixam o anonymato dos ‘ateliers’ e affrontam, com denodo, o julgamento da opinião pública.

Eis os nomes dos concorrentes e os títulos de seus respectivos trabalhos:

Professores – Secção de pintura – (Óleo) – José Girard, 5 telas; mme. Clotilde Pereira, 4 telas e 3 pasteis; mlle. Antonieta Santos, 5 telas e 2 pastéis.

Concorrentes –

⁸⁸ *Estado do Pará*. Belém, 9 abr. 1921. p. 4. Mantida a grafia original.

⁸⁹ ATA da sessão de Diretoria da Associação de Artistas Paraenses, realizada dia 28 de março de 1921. IHGP: Fundo Associação de Artistas Paraenses/Atos de Assentamento (1918-1922) apud FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013. p. 29.

Secção pintura a óleo – Manoel Pastana, 4 telas; Adalberto Lassance Cunha, 2; M. Lassance Ponte Sousa, 3; Arthur Frazão, 9 (?); Andrelino Cotta, 2; Augusto Cesar, 2; Virgílio Couto, 2 gouache; Octávio Machado, 1 tela; mme. Maria Augusta, 2 telas e Odaléa Nunes, 2.

Escultura – Adalberto Lassance Cunha, uma cabeça de Christo.

Secção de desenho – Modelo vivo – Manoel Pastana, 3 trabalhos; Alfredo Mello, 4; Augusto Cesar, 5; Santiago Dias, 3; Clarisse Neves, 2; Adalberto Lassance, 5.

Modelo de gesso – Andrelino Cotta, 2 trabalhos; Santiago Dias, 7; Odaléa Nunes, 6; Sylvia Pereira, 2; Renaldo Girard, 1; Heraldito Falcão, 2; Lupercino Falcão, 2; Aluizio G. da Silva, 1; Godofredo Sousa Pontoes, 6; Francisco Cardoso, 5; Luiz Brito, 8; R. Romero, 9; Sebastião Amaral, 4; Rosalina Barros, 6; Clarisse Neves, 2; Jacques Rodrigues Junior, 7; Felisbella Ribeiro, 3; Mario Tocantins, 2; Salomão Boadana, 2 e Nila B. Xavier, 4.

Continua a ser muito visitado o Salão de Bellas-Artes aberto antehontem à praça Visconde do Rio Branco, 14. Cerca de oitenta pessoas alli estiveram hontem admirando os trabalhos expostos, entre os quais vale mencionar os seguintes, que tem sido alvo de encomios bastante honrosos para seus autores: - Uma cabeça do “ecco homo”, em barro, de Adalberto Lassance. Dois nús, aquarella, *Um ramalhete de cataleas*, *Busto de velho e Carangueijos*, da Sra. Antonieta Santos. *Solidão*, *Igarapé de Soure*, *A cabana*, *Detalhe do Bosque Rodrigues Alves*, *A decrepitude e a florescência*, *E. F. de Bragança*, de Lassance Ponte Souza. Uma cabeça, um sanguíneo, da Sra. Clotilde Pereira. *Natal*, *Praia do Murubira*, *Ariramba*, *Praia do Mosqueiro*, de Arthur Frazão. *Bahia de Santo Antonio*, de Adalberto Lassance. Mme. Girard, *Senhorita Ercília Ferreira*, *Praia de Murubira e Naturessa morta*, de José Girard. Duas marinhas, de Virgílio Couto. *Madrugada de luar*, de Octávio Moreira Machado. *A menina estudiosa*, de Manoel Pastana. *Igarapés, estrada do Utinga*, de A. Cotta. Duas marinhas, de Virgílio Couto.

O salão está franco aos srs. Visitantes, diariamente, das 8 às 11 horas da manhã, das 2 às 5 da tarde, e à noite, até as 10 horas ⁹⁰.

A chamada para as inscrições no Salão⁹¹, publicada nos jornais da época, e que se estenderiam durante o período de 01 a 20 de dezembro de 1921 traz, no corpo da matéria, alguns itens do regulamento do concurso, que podem ser tomados como parâmetros norteadores para a produção artística da época. Após tecer elogios ao Salão da Academia realizado ano anterior, destaca o articulista que “...ainda perdura no espírito dos que tiveram a fortuna de visitar ... a excellente impressão deixada pelos trabalhos alli expostos, que attestaram a proficiencia dos professores e o real e notável aproveitamento dos alumnos”⁹². O referido certame, onde poderiam concorrer tanto os alunos matriculados como os artistas residentes no Pará,

⁹⁰ *Estado do Pará*. Belém, 8 jan. 1921. p.1. Mantida grafia original.

⁹¹ *Estado do Pará*. Belém, 4 dez. 1921. p. 3.

⁹² Idem.

distribuiria os prêmios de Menção Honrosa, Menção Especial, Medalha de Bronze, Medalha de Prata e Medalha de Ouro, “obtendo esta última o expositor que tiver merecido os outros prêmios, pela ordem” e caso o expositor não desejasse concorrer aos prêmios, deveria declará-lo para que seus trabalhos ficassem colocados como *hors concurs*. Dentre outras cláusulas comuns do regulamento, principalmente a uma cabe destaque especial, por se constituir como determinante na orientação do que deveria ser produzido e o que seria reconhecido como arte, descartando, naquela ocasião, qualquer possibilidade de abstracionismo.

O Salão exporá qualquer gênero de pintura, desenho ou escultura, feitos do natural e recusará todo o trabalho de imaginação ou cópia e todo aquele que não tiver merecimento artístico, cabendo a diretoria informar ao expositor a aceitação ou recusa de seu trabalho⁹³.

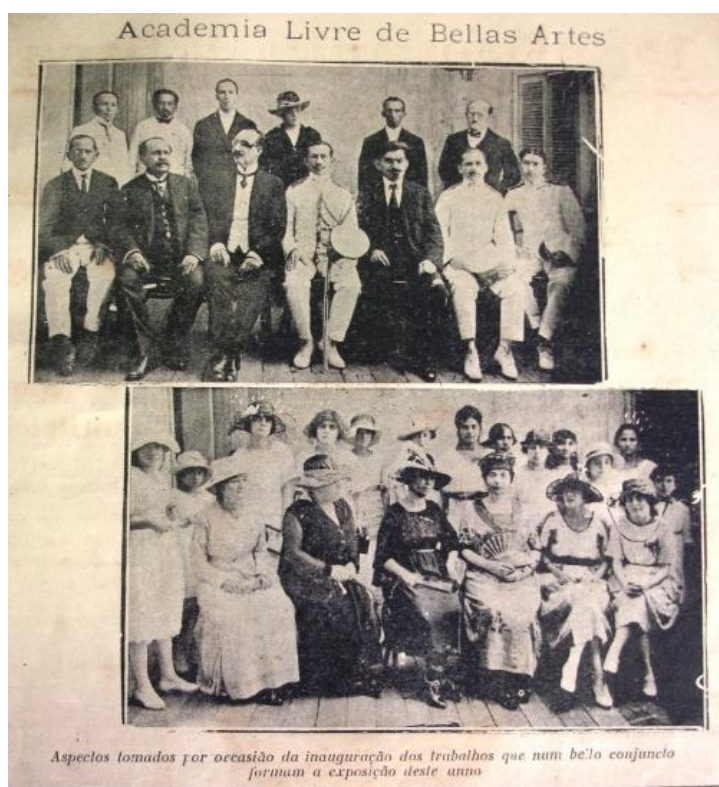
Surpreendentemente bem estruturada, para o que se poderia esperar para o local e a época, um grupo representativo e multidisciplinar de mestres compunha o corpo docente da Academia, no ano de 1921. Constituído de forma a atender às amplas necessidades dos novos artistas, e apostando em uma formação completa e humanística, constavam do programa tanto disciplinas de técnicas artísticas como também teóricas. Eram os professores daquela Academia: Carlos de Azevedo, dona Clotilde Pereira e José Girard, de desenho e pintura; Dr. Palma Muniz, de perspectiva e sombra; M. Braga Ribeiro, de História do Brasil; Dr. Carlos Nascimento, de História da Arte; dr. Severino Silva, de Estética; José Sidrin, de Desenho Geométrico e Projetivo; Dr. Amanajás Filho, de Anatomia; Escobar de Almeida, de Modelação; Dr. Carlos Simon, de Francês; Dr. José de Figueiredo, de Architectura e Manoel Pastana e Adalberto Lassance, de Desenho, Pintura e Modelação, respectivamente.

Quatro edições de *A Semana*, do ano de 1921, se ocuparam em registrar aspectos diversos deste primeiro *Salão*, que recebeu ampla cobertura da revista. O primeiro grupo de quatro imagens (Figura 5) (Figura 6), publicadas no mês de janeiro do referido ano, corresponde à ocasião da inauguração do *Salão*, momento em que foram fotografados, além das obras expostas, dois conjuntos significativos de pessoas presentes. O Governador Lauro Sodré (Figura 5), tendo a sua esquerda o então deputado estadual e diretor da *Academia*, Dr. Augusto Meira, lidera um grupo

⁹³ *Estado do Pará*. Belém, 4 dez. 1921. p.3. Mantida a grafia original.

composto por mais dez homens e uma mulher que, ao nosso entender, se constituiriam nas autoridades presentes. Um segundo conjunto, mais informal, é constituído em sua totalidade por mulheres e crianças, presentes à solenidade. Sentada, ao centro da fotografia, é possível identificar a mesma senhora que aparece de pé, por traz do governador, na primeira imagem.

Figura 5: *Academia Livre de Bellas-Artes*. Aspectos tomados por ocasião da inauguração dos trabalhos que formam a exposição deste ano.

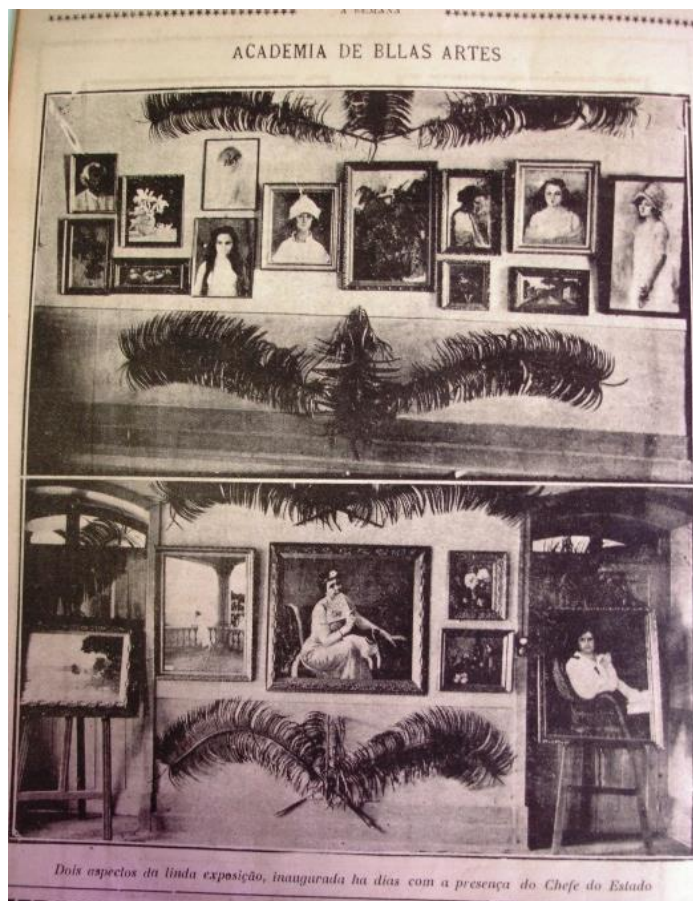


Fonte: *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 15 jan. 1921.

No salão de exposições (Figura 6), os quadros emoldurados encontram-se cuidadosamente dispostos nas paredes e em cavaletes. A uma observação mais acurada das obras em questão, é possível perceber que todas são de fatura clássica, figurativas, apresentando-se uma predominância dos retratos sobre as naturezas-mortas. Algumas paisagens também estão presentes na mostra, que mantém a tradição da utilização de folhas de palmeira como adorno. Outras duas imagens complementam os registros de 1921 (Figura 7) (Figura 8). Tomadas aquando do encerramento do evento, em março do mesmo ano, apresentam as mesmas características das primeiras fotografias realizadas no mês de janeiro, registrando também dois grupos de pessoas presentes ao evento. Na primeira imagem (Figura 7)

é possível observar, sentados à frente do grupo, o Dr. Souza Castro, já então o novo Governador do Estado, o deputado estadual Augusto Meira e os senhores Francisco Campos e Hugo Leão, conforme a legenda publicada pela revista, e a mesma senhora de chapéu das fotos anteriores. Demais senhores fardados e bem vestidos compõem o restante do conjunto.

Figura 6: 1º Salão Paraense de Bellas-Artes, inaugurado em 06.01.1921.



Fonte: *A Semana*, revista ilustrada. Belém, 29 jan. 1921.

O segundo grupo (Figura 8), também mais numeroso como no primeiro caso, constitui-se em sua maior parte de senhoras e meninas, posando para a foto exatamente no mesmo local do grupo anterior. Cabe destacar, o que pode ser apreendido a partir das imagens e dos registros em jornais, o grande prestígio e afluência de público que despertou a iniciativa. Encerrado o *Salão* em março, segue a *Academia* com suas atividades letivas normais sendo chamados, naquele ano de 1921, para início do concurso da primeira série, os alunos Sebastião José da Silva, Luiz de Brito, João Pignataroi, Francisco Frederico Augusto, João Gambella da Silva, Jacques de Lima R. Junior, Sebastião Amaral, Julio Otero Cardoso, Edmundo Moreira

de Lima, Odaléa Nunes e Godofredo de Sousa Pontes⁹⁴. Registra-se também a realização, pela Academia, de um salão de desenho e pintura em dezembro daquele ano, sobre o qual só encontramos esta referência e que teria recebido considerável visitação de público⁹⁵.

Figura 7: *Academia de Bellas-Artes*. Aspecto apanhado no encerramento da exposição.



Fonte: *A Semana*, revista ilustrada. Belém, 26 mar. 1921.

Figura 8: Grupo apanhado por ocasião do encerramento da exposição da *Academia de Bellas-Artes*.



Fonte: *A Semana*, revista ilustrada. Belém, 2 abr. 1921.

⁹⁴ *Estado do Pará*. Belém, 9 abr. 1921. p. 2.

⁹⁵ *Estado do Pará*. Belém, 29 dez. 1921. p. 1.

Dentre os inúmeros eventos artísticos acontecidos na cidade, o colunista Berillo Marques destaca, na edição de *A Semana*, de 22 de abril de 1922, a participação de Severino Silva “...com suas palavras de iluminado no encerramento de nossa escola de Bellas Artes”⁹⁶. No mesmo período, Belém assiste a festa artística do festejado barítono paraense Ulysses Nobre, aos espetáculos de dança moderna de *Los Demos*, e conta com a presença do poeta Raul Bopp, para abrilhantar com suas poesias as revistas e jornais locais. Faziam também sucesso *As Belemitas*, grupo de crianças que interpretava temas bíblicos e pastorais. E conclui Marques: “Belém às vezes desperta da sua indolência de cidade formosa e pachorrenha para nos dar sensações de Arte maravilhosas!”⁹⁷.

Após um hiato de um ano, onde não foi possível encontrar referências ao *Salão* de 1923 nas páginas da revista *A Semana*, o encerramento de sua quarta edição é motivo de regozijo para o autor do artigo *A seara das artes*, publicado na edição de 7 de junho de 1924, da citada revista. Curioso notar que, num momento em que a arte ainda não era bem compreendida, segundo palavras do próprio autor, os diretores da *Academia* agregavam, às suas solenidades, espetáculos de música, poesia e dança, de modo a agradar à assistência, o que foi celebrado no artigo. Discorrendo ainda sobre o tema, o autor constrói uma hierarquia entre as diversas formas de manifestações artísticas, momento em que considera a dança como a mais sublime das artes. Assim segue:

Depois de longos dias em que esteve aberto à visitação pública, foi encerrado, domingo último, no salão nobre do Theatro da Paz, o 4º *Salão Paraense de Bellas Artes*, fechando com chave de ouro o bello certame, o dr. Carlos Nascimento, director da *Academia*, que deliciou a assistência, bordando um brilhante estudo sobre a influência da arte na educação dos povos. Para o solenne encerramento da feira artística, num meio onde a arte ainda não é bem compreendida, bem andaram os directores da *Academia de Bellas Artes*, associando ao término da exposição pictórica, outras artes divinas, como o Canto, a Poesia e a Dansa. A arte dignifica e seduz; a pintura delicia, o Canto eleva, a Poesia apaixona, mas a Dansa nos dias que passam é a grande avassalladora dos homens.

⁹⁶ *A Semana*: revista illustrada. Belém: [s.n.], n.210, v.5, abr. 1922. 38p.

⁹⁷ Idem.

...E a arte contemporiza por si própria, a fim de não perder a supremacia que sempre teve de educadora dos povos. Bem fizeram, pois, os directores da *Academia Paraense de Bellas-Artes*, acenando aos seus convidados com alguns números de atracção, no sentido de doutrinarem a belleza da Arte, procurando fazel-a comprehendida dos que não sabem comprehendel-a⁹⁸.

A 4^o Salão Paraense de Bellas-Artes foi inaugurado no dia 02 de maio de 1924, ocupando o salão nobre do Teatro da Paz, contando com a participação de quatorze artistas e com um total de 165 obras, distribuídas entre desenhos, pastéis, aquarelas, decorativos e óleos⁹⁹. Quanto ao ano de encerramento das atividades da *Academia de Bellas Artes* ressaltamos que, no artigo acima referido, o autor a ela se reporta diretamente, inclusive em nome de seu diretor, o Dr. Carlos Nascimento. Deste modo, embora a questão aponte para a necessidade de novos estudos, acreditamos sim que a existência da *Academia* se estendeu, pelo menos, até o ano de 1924, talvez não nos mesmos moldes nem ocupando a mesma sede já que, inclusive, o Salão deste ano se realizou em local diferente dos anteriores.

Dentre o grupo dos sócios fundadores da *Academia Livre de Bellas Artes*, naquele ano de 1918, desperta especial interesse, para esse trabalho, a presença dos artistas Arthur Paraguassú Frazão e Antônio Ângelo de Abreu Nascimento. Ambos jovens nas artes, contando na época, o primeiro com vinte e oito e o segundo com vinte e três anos, estes artistas se estabelecem como atores de destaque na construção da trajetória das artes plásticas no Estado do Pará, durante o período de 1920 a 1960. Diferentemente de outros colegas seus da mesma *Academia*, artistas alguns que alçaram voo e construíram suas carreiras em outras praças, ou outros que devido ao avançado da idade, não mais puderam estar presentes durante àquelas décadas. Juntamente com Leônidas Monte, de quem nos ocuparemos a seguir, principalmente Frazão, mas também Ângelus, foram responsáveis pela formação das novas gerações de artistas paraenses. Chama a atenção o fato de que, na organização do primeiro Salão em 1921, diferentemente do acontecido por ocasião da fundação da *Academia*, em 1918, já não mais aparece o nome de Ângelus

⁹⁸ *A Semana*: revista ilustrada. Belém: [s.n.], n.321, v.7, jun. 1924. 37p. Mantida a grafia original.

⁹⁹ Cf. ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. 2013. 190 f. Dissertação de Mestrado. (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia-Departamento de História). Universidade Federal Fluminense. p. 41.

Nascimento dentre as diversas comissões encarregadas da organização e administração dos trabalhos, questão esta que será discutida no decorrer deste trabalho.

Arthur Paraguassú Frazão (1890-1967) ou “mestre Frazão”, como a ele se refere Augusto Meira Filho no excerto que abre esse tópico, pode ser considerado o paisagista por excelência e o cronista visual de Belém e seus arredores, principalmente durante a primeira metade do século XX. Aluno dos mestres paisagistas Francisco Estrada e José Girard, na década de 1940 Frazão já chega como pintor totalmente estabelecido, estando presente e sendo ganhador de diversos prêmios ao longo da série dos nove *Salões Oficiais de Belas Artes do Governo do Pará*. Conforme já foi dito anteriormente, por se constituir em figura central para o presente trabalho, ao Mestre Frazão e seu espólio está dedicado o segundo capítulo deste trabalho.

A edição de 08 de novembro de 1919 da revista *A Semana*, traz matéria de página inteira, em coluna intitulada *Artes e Artistas*¹⁰⁰, dedicada à Antonio Nascimento que, àquela altura, trabalhava como caricaturista na dita revista. O redator, com o curioso pseudônimo de Fra Diávolo, aproveitando a recente partida do artista para o Rio de Janeiro, a ele dispensa votos de sucesso na capital da República enquanto traça, sucintamente, considerações acerca de sua trajetória, destacando que o artista

(...) cançou-se dos elogios da crítica indígena, achando pequeno o nosso meio provinciano para os vãos a que sua inteligência fazia jús. Ave extranha de talento...foi à capital da República, onde hoje se encontra, no intuito de aperfeiçoar seus estudos, avocando mais tarde o logar que, com justiça, lhe cabe pelo seu invejável talento¹⁰¹.

Na realidade, diferentemente do argumento do articulista, que atribui a ida de Ângelus para o Rio de Janeiro em busca de maiores oportunidades e conhecimentos na área artística, Salles (2005) afirma que sua partida se deveu, se não totalmente mais pelo menos em grande parte, à repressão imposta com a posse do Dr. Lauro Sodré no governo do Pará e do comprometido engajamento político do artista com o partido anarquista.

¹⁰⁰ *A Semana*: revista ilustrada. Belém: [s.n], n.85, v.3, nov. 1919.

¹⁰¹ Idem. Mantida grafia original.

Ângelus Nascimento¹⁰² (1895-1959), como era conhecido, iniciou sua carreira como caricaturista na revista *Ilustração Paraense*, em maio de 1912, onde permaneceu trabalhando até o fechamento da revista, em 1913. Dois anos depois realizou sua primeira exposição de caricaturas que foi muito bem aceita e, em 1917, participou com trinta trabalhos e como único concorrente na categoria do, já citado, 2º *Salão de Bellas-Artes do Pará*. Pintor, desenhista, caricaturista, Ângelus foi um dos mais atuantes artistas na Belém da época, onde rapidamente se estabeleceu junto aos jornalistas e círculos artísticos e intelectuais, passando a colaborar em inúmeros periódicos e revistas. Dentre as tantas funções que exerceu junto à imprensa local é possível citar a direção-artística da revista *Caraboo*¹⁰³, a parte artística dos jornais *Rua Ilustrada* e *Sport*, dos semanários literários *A Semana* e *Belém Nova*, além da direção, juntamente com o escritor Juarinbu Tabajara, do Suplemento Literário do jornal *O Estado do Pará*¹⁰⁴, isto já em 1954.

“Poucas não são as pessoas, cuja figura o lápis endiabrado, do endiabrado caricaturista desenhou em traços fortes, num lance de humorismo sadio, sem ofensa e sem preocupação do ridículo”¹⁰⁵, destaca Fra Diávo no citado artigo. Figuras de destaque no meio social local, no comércio, na imprensa e nas letras, se veem traçadas por Ângelus na série de caricaturas por ele realizadas para as carteiras de cigarro *Tererezita*, coleção encomendada pela fábrica *Pará-Amazonas* e que logrou bastante sucesso. A permanência de Ângelus durante o período de 1919 a 1926, no Rio de Janeiro, justifica sua ausência nos *Salões Paraenses*, a que nos referimos anteriormente. Em sua homenagem foi denominada a Galeria Ângelus, primeiro espaço oficial de exposições da cidade que, inaugurada em 1966 pelo Governo do Estado do Pará em uma das salas do Teatro da Paz, permaneceu em funcionamento

¹⁰² Ângelus Nascimento, pseudônimo de Antonio Ângelo de Abreu Nascimento (Turiaçu, MA, 11.12.1895 – 21.05.1959, Belém-PA). Veio ainda menino para Belém, ao encontro de seu irmão Carlos, onde começou seu aprendizado artístico com a professora Clotilde Pereira, do Colégio Moderno. Em 1915 inaugurou sua primeira exposição de caricaturas, que foi bem recebida pela imprensa. Mais tarde começou a estudar desenho com os mestres Carlos de Azevedo e José Girard, não se envolvendo com o estúdio acadêmico de Theodoro Braga. No Rio de Janeiro passou a atuar junto às revistas *O Malho* e *Fon-fon*. Com a morte do irmão, em 1926, retornou à Belém quando assumiu como professor de Desenho no Ginásio Paes de Carvalho. Continuou ativamente suas atividades artísticas enquanto trabalhou na imprensa, como ilustrador e paginador na *Folha do Norte* e no *O Estado do Pará*. Fonte: SALLES, Vicente. *O riso e o siso: Ângelus Nascimento* por Vicente Salles. In: Revista PZZ. Belém, n.1, 2005. p.21-31.

¹⁰³ Onde permaneceu até a suspensão da revista de Romeu Mariz.

¹⁰⁴ *A Cigarra*, magazine. Rio de Janeiro, jul. 1954. p.110.

¹⁰⁵ *A Semana*: revista ilustrada. Belém: [s.n], n. 85, v. 3, nov. 1919.

durante vinte e cinco anos, abrigando um imenso número de exposições de artistas locais, nacionais e estrangeiros.

No campo artístico da Belém em meados do século passado, a figura ímpar do pintor **Leônidas Monte** (1905-1970)¹⁰⁶, empunhando seu inseparável cachimbo, se fazia presente em praticamente todos os salões e exposições, tanto como artista como, muitas vezes, organizador do evento. Cearense de nascimento, após estudos realizados na *Escola de Belas Artes da Bahia*, Monte mudou-se para Belém em 1927 onde realizou, nesse mesmo ano, sua primeira exposição individual e onde passou a lecionar no Colégio Estadual Paes de Carvalho e no Instituto de Educação do Pará. Além de pintar incansavelmente e deixar uma vasta coleção de obras onde merece destaque, dentre tantas, o conjunto de telas retratando os interiores das sacristias das igrejas de Belém, Monte esteve à frente de inúmeras iniciativas no sentido de promover e difundir as artes na capital paraense. Neste sentido foi o responsável pela organização dos *Salões de Ensaio*, nos anos 1930, por alguns anos dos *Salões Oficiais do Governo do Estado* da década de 1940 e de inúmeras exposições individuais de artistas nacionais e estrangeiros como, dentre tantas, as do pintor boliviano Gil Coimbra, em 1946 e do húngaro André Verder, em 1947, ambas nos salões do Clube Assembleia Paraense.

Dentre os tantos trabalhos de Monte, interiores, paisagens, retratos, todos elaborados a partir de suas cores e pinceladas inconfundíveis, destaca-se o óleo sobre tela intitulado *Lindatéia*, considerada pelo autor como sua obra-prima. O quadro permaneceu por muitos anos guardado no cofre do *Cosmorama*¹⁰⁷, por ordem do artista, sem que ninguém tivesse autorização para vê-lo, o que gerou à obra uma expectativa excepcional. Diante da insistência da plateia consta que o pintor mudou de ideia, vinculando a apreciação de sua tela mediante ao pagamento de uma taxa pelos que nela estivessem interessados. Godinho (1987) comenta que, se o artista

¹⁰⁶ Leônidas Monte (Redenção-CE, 9.11.1905 – jan.1970, Belém-PA). Após o curso secundário em Fortaleza, matriculou-se no curso de pintura da Escola de Belas Artes da Bahia, onde depois foi convidado para lecionar. Em 1927 passou a residir em Belém onde teve atuação destacada no fomento e difusão das artes. Realizou inúmeras exposições em Belém e cidades estrangeiras, como Paris, onde alcançou sucesso com as noventa e sete obras que expôs. Produziu incessantemente durante todo o tempo em que permaneceu em Belém. Foi o responsável pela organização de várias exposições e salões de arte. Fonte: GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. *VIII Salão de Artes Plásticas do Governo do Pará*. Catálogo. Belém, 1947.

¹⁰⁷ O Cosmorama é uma loja inaugurada em meados do século XX, ainda hoje em funcionamento em Belém do Pará, dedicada ao comércio de molduras, espelhos e vidros em geral.

não lucrou com esta estratégia, pelo menos sua obra passou “para as colunas dos jornais como o quadro que lhe marcou a culminância da criação”¹⁰⁸. “La Gioconda tupiniquim”, como por ele chamada, foi assim por ele descrita:

Trata-se de uma composição bem feita, fugindo a tudo o que o gênio de Léonidas Monte concebia como pintura. Envolta num clima de penumbra, num forte contraste de claro-escuro que bem nos lembra a tradição rembrandtiana a figura feminina que emerge da tela tal como a fragilidade de seu sexo. Uma réstia de luz parece convergir a atenção de quem a contempla para os bicos dos seios tímidos, próprios de uma menina-moça.
É uma obra de singular beleza, sem dúvida¹⁰⁹.

Não é de se estranhar que a tela tenha suscitado comentários singulares e “dado o que falar” algumas décadas antes, conforme declarações do também pintor Humberto Freitas ao autor do artigo. Sabe-se que, a dita obra, em algum momento, foi doada pela família do artista ao Conselho de Cultura do Estado, passando a fazer parte do acervo daquele egrégio Colégio, até pelo menos até o ano de 1988¹¹⁰.

Frazão, Ângelus e Monte, cada um à sua maneira, foram protagonistas de muitas das exposições que agitaram o movimento artístico da capital paraense, durante as décadas de 1920 e 1930 e, sem dúvida, também foram assistentes de eventos que apontavam para mudanças de natureza estética no panorama da cidade. Figuras reconhecidas na sociedade local, chegaram a década de 1940 como artistas extremamente atuantes, engajados e decisivos no processo de renovação dos círculos artísticos e intelectuais da cidade, quer pelo apoio dispensado a uma nova geração de artistas que, pouco a pouco, se estabeleceria, quer sendo eles mesmos personagens centrais nas discussões sobre o fazer artístico.

¹⁰⁸ GODINHO, Sebastião. A Lindatéia de Monte. *Diário do Pará*. Belém, 10 mar.1987. p. 23.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ FRANCO FILHO, Georgenor. A obra de Georgenor Franco – alguns subsídios. *Diário do Pará*. Belém, 02 abr. 1988. p. 23. No citado artigo o autor relata a doação ao Conselho de Cultura, junto a outros trabalhos de artistas diversos, da tela “Linda Téa” (que aqui já aparece grafada de forma diferente da citada anteriormente), obra-prima do pintor cearense Leônidas Monte, assim como de um estudo seu sobre “Nus”.

Cabe destacar que, aquando da transferência do acervo pictórico do Conselho Estadual de Cultura para a guarda do Museu Histórico de Estado do Pará, a referida tela não constava da listagem de obras inventariadas. Nenhuma referência também foi localizada sobre a dita tela no acervo do Museu de Arte de Belém.

1.3 A Biblioteca e Arquivo Público à frente das atividades culturais: Irene Dias Teixeira e João Pinto

Ratificando a atuação de Leônidas Monte como grande incentivador e promotor de eventos artísticos, acontecem nos anos de 1936 e 1938, os chamados *Salões de Ensaio*¹¹¹, por ele organizados juntamente com o Dr. Osvaldo Viana. Promovidas pela *Sociedade de Instrução Artística do Brasil*, estas duas importantes exposições reuniram grande número de artistas e distribuíram prêmios, para além das tradicionais categorias, também para as de arquitetura, cerâmica e fotografia¹¹². Outras iniciativas valem registro como a primeira exposição do pintor Alfredo Norfini, no Salão de Recepção da Fotografia Frazão, em 1931, sua segunda mostra em 1937 na *Associação Comercial do Pará* e a realização do *1º Salão Paulista de Pintura*, organizado pelo pintor paraense Waldemar da Costa e realizado no Teatro da Paz, no mesmo ano. Nessa mostra, juntamente com seus trabalhos, foram apresentados alguns outros pintores de seu grupo como Clovis Graciano, Tomo Honda, Rebolo e Alfredo Volpi, dentre outros.

Para além dos eventos pontuais acima citados, de qualquer modo é a Biblioteca e Arquivo Público do Estado, enquanto instituição, e tendo à frente como seu diretor o Dr. Osvaldo de Mendonça Viana, que assume o comando das ações culturais na Belém da última metade dos anos 1930. Na realidade, junto à já conhecida exposição em homenagem à Abolição da Escravatura ali realizada em 1938, as programações culturais da Biblioteca multiplicam-se naquele período, congregando em seus salões praticamente toda a elite artística e intelectual da época.

¹¹¹ O primeiro *Salão de Ensaio* inaugurou-se a 27 de julho de 1936 e ocupou o *foyer* do Teatro do Paz. O segundo, inaugurado a 15 de maio de 1938, realizou-se no espaço da biblioteca da Sociedade de Instrução Artística do Brasil, sua promotora, que atuava sobretudo na área musical e que realizara inúmeros e afamados concertos no Teatro da Paz.

¹¹² Foram premiados no Salão de 1936: em pintura, Arthur Frazão e José Veiga Santos, com medalha de bronze; Romeu Mariz Filho, com medalha de prata e Menções Honrosas para Artur Ebinger, Marina Proença e Dhália Déa. Em escultura, Barandier da Cunha e Álvaro Amorim. Em desenho, Percy Deane, Paulo Azevedo e Nilson Cunha. Em aquarela, Mariz Filho, Geraldo Correa e Raymundo Sales. Em arquitetura, Arnaldo Baena, Arlindo Guimarães, Eneida Falcão e Rita Guimarães. Em cerâmica, Álvaro Amorim. Em fotografia, Gastão Vieira.

Em 1938 participaram Antonieta Santos Feio, Arthur Frazão, Barandier da Cunha, Garibaldi Brasil, Romeu Mariz Filho, Geraldo Correa, Lourival Bolonha, Laura Acatauassú Nunes, Leônidas Monte, Dhália Déa, Veiga Santos, Álvaro Amorim, Ângelus Nascimento e Abelardo Nascimento, além de um grupo de alunos do prof. Veiga Santos.

Figura 9: Capa do Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

O álbum intitulado *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942* (Figura 9), pertencente ao acervo da Biblioteca Pública Arthur Vianna - Fundação Cultural do Pará traz, de acordo com os padrões vigentes e primorosamente colecionados, os registros fotográficos das realizações daquela administração durante o período em questão. Catalogadas em ordem cronológica e com informações manuscritas à margem de fotografias originais, o documento constitui-se como fonte primordial para a compreensão e identificação dos principais atores, pintores, músicos, intelectuais, poetas, uma gama de personagens atuantes no campo cultural paraense à época.

O Dr. José Carneiro da Gama Malcher (1872-1956), advogado, tomou posse no Governo do Pará a 4 de maio de 1935, onde se manteve como Governador Constitucional até 10 de novembro de 1937¹¹³, momento em que se operou a mudança do regime político do país. Com a instauração do Estado Novo, Malcher foi mantido como Interventor Federal por Getúlio Vargas já que “...não foram vãs as esperanças do fundador do novo Estado brasileiro, em que, na pessoa do seu delegado na interventoria paraense tivesse o Estado Novo um executor fiel e seguro de seus postulados patrióticos”¹¹⁴. Nomeado como diretor da Biblioteca e Arquivo

¹¹³ O Dr. José Malcher manteve-se como Interventor Federal até 25 de janeiro de 1943 quando foi substituído por Magalhães Barata e assumiu, no mesmo ano, a presidência do Banco de Crédito da Borracha.

¹¹⁴ *Quatro anos de governo do Dr. José C. da Gama Malcher 1935-1939*. Belém: Oficinas Gráficas do Instituto Lauro Sodré, 1939. p. 7.

Público pelo então governador desde sua primeira administração, o Dr. Osvaldo Viana, já a 7 de setembro de 1935, quatro meses após sua posse, inaugurava o que seria o primeiro de uma série de eventos que marcaria sua administração à frente daquela instituição, a *Exposição de Bellas Artes, no recinto da Bibliotheca Pública do Estado*¹¹⁵.

Figura 10: Catálogo da *Exposição de Bellas Artes no recinto da Bibliotheca Pública do Estado*



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

A exposição contou com apurado catálogo (Figura 10), possivelmente impresso nas Oficinas da Livraria Globo¹¹⁶ onde, na capa, destaca-se um desenho alusivo à ocasião, o título da mostra, em tipografia comum da época e, arrematando a página, um arabesco com tema marajoara. O desenho, assinado por B.C.¹¹⁷ apresenta, em primeiro plano e em sua metade esquerda, um grupo de dois vasos adornados com motivos marajoaras, em formatos e alturas diferenciados, portando o mais alto pincéis e outros materiais artísticos e o mais baixo, um pé de cactus. Ao lado direito e em segundo plano, uma figura de homem, de corpo inteiro, despido, sentado

¹¹⁵ Catálogo da Exposição de Bellas Artes. *Álbum Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1943*.

¹¹⁶ É pertinente se levantar dúvidas acerca da informação devido não ser possível a perfeita identificação do nome da livraria grafado na contracapa do catálogo.

¹¹⁷ Até o momento da presente pesquisa não nos foi possível identificar o artista. Barandier da Cunha?

e de perfil, com as pernas dobradas e braços e cabeça recostada sobre elas. Uma paisagem emoldurada, em terceiro e último plano, completam a composição. Cabe aqui evidenciar o destaque dado aos motivos indígenas, tão em voga na época.

A partir de duas vistas opostas do salão principal da Biblioteca Pública, durante a referida exposição, é possível perceber como se organizavam os espaços do edifício para abrigar as mostras de arte que lá se realizaram, modelo esse que se repetirá em praticamente em todas as ocasiões. Painéis dispostos ao longo das estantes laterais serviam de suporte aos quadros e trabalhos tridimensionais de pequeno porte, enquanto as esculturas maiores repousavam sobre mesas. Na parede dos fundos, os pavilhões nacionais e estaduais, juntamente com retratos de autoridades, meticulosamente ordenados, garantiam o caráter nacionalista ao evento. Ao centro do salão, em uma extensa mesa, os trabalhos de Artes Aplicadas. Ressalte-se que, como nesse primeiro caso, dependendo da quantidade de obras a serem expostas, outras salas do prédio também eram utilizadas, mantendo-se muitas vezes a disposição original do mobiliário e também, em caso de necessidade, outros ambientes do edifício, como áreas de circulação e hall principal, eram adaptados para receber as obras, como o ocorrido na realização dos *Salões Oficiais* da década seguinte. O material impresso, como convites e catálogos, manteria praticamente o mesmo modelo ao longo dos anos.

Como ao longo da presente pesquisa não se tenha localizado qualquer referência a este Salão em outras fontes pesquisadas e o *Álbum* só dispõe da primeira página do catálogo da exposição, onde estão listados trinta e um trabalhos de quatro diferentes concorrentes da sessão de escultura é possível perceber, também a partir dos registros fotográficos disponíveis (Figura 11) (Figura 12) (Figura 13) (Figura 14), o grande número de artistas que acedeu à mostra. Retratos e paisagens predominaram entre os trabalhos expostos e chama a atenção tanto a diversidade de materiais utilizados na realização das esculturas, como o cimento branco, a cera e o gesso, nas dezesseis obras do artista Newton Sá, como a quantidade de trabalhos concorrentes dentre medalhões, baixo-relevo e bustos, do além do já citado Sá, e também dos artistas Adalberto Lassance Cunha, Barandier da Cunha e Laura Acatauassú Nunes¹¹⁸.

¹¹⁸ Concorreram na categoria de escultura na *Exposição de Bellas Artes, no recinto da Bibliotheca Pública do Estado*, a 7 de setembro de 1935, os seguintes artistas e obras: Adalberto Lassance Cunha com *Efigie de José Veríssimo* (medalhão); Barandier da Cunha com os baixos-relevos: *Retrato do Sr.*

Figura 11: *Exposição de Bellas Artes*, realizada a 7 de setembro de 1935.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Figura 12: Outro aspecto da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de setembro de 1935.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Dr. Souza Castro, Lavrador (do Salão Oficial de 1929 Rio de Janeiro), *Cabeça de fauno* (do Salão Oficial de 1928 Rio de Janeiro), *Cabeça de mulher* (do Salão Oficial de 1929 Rio de Janeiro), *Dianna* (estudo), *Tristeza de Caboclo* (estudo), as estatuetas *Desalento* e *Desespero* e os trabalhos *Retrato do Sr. Raul Ponte Souza*, *Retrato de milha filha (un ano)*, *Tronco de mulher* e *Máscara*. Laura Acatauassú Nunes com os baixos-relevos *Uma menina* e *Metchnicoff*. Newton Sá, com dezesseis trabalhos: os medalhões *Paulino de Brito*, *Humberto de Campos*, *Coelho Netto*, *Torso de mulher*, *Einerson*, *D. Pedro II*, *José de Alencar*, *Ruy Barbosa*, *José Veríssimo*, *Floriano Peixoto* e *D. Pedro II*. E ainda *Magalhães Barata* (cimento patinado), *Retrato da Snrta. S. D.* (busto tamanho natural), *Ophelia Moderna* (cimento branco), *Maria Magdalena* (cera) e *N. S. de Nazareth* (gesso).

Figura 13: Mais um detalhe da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de setembro de 1935. Uma das salas interiores da Biblioteca.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Figura 14: Ainda uma vista da *Exposição de Bellas Artes* de 7 de setembro de 1935.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

A *Noite de Arte*, comemorativa pelos 67º aniversário de fundação da Biblioteca e Arquivo Público do Estado e realizada no salão principal da instituição às 21 horas do dia 25 de Março de 1938, revestiu-se de gala e imenso sucesso. A festa lítero-artística, que tinha como orador oficial da solenidade o dr. Genésio Cavalcante contou, como se pode auferir a partir do impresso da Gráfica Guajarina (Figura 15), com extenso programa e com a participação de nomes destacados nos círculos artísticos e intelectuais da cidade, além da participação especial da

internacionalmente renomada pianista Estellinha Epstein que, após recitais na França e Alemanha, estaria em turnê pelo norte do país¹¹⁹.

Figura 15: Programa da Noite de Arte comemorativa do 67º aniversário de fundação da Biblioteca Pública – 25.03.1938¹²⁰.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

¹¹⁹ Estellinha Epstein (1914-1980), pianista nascida em Campinas, recebeu prêmio de Pensionado Artístico do Governo paulista para aprimoramento de estudos na Europa. Ao retornar ao Brasil, realizou uma série de concertos pelo norte do país.

¹²⁰ Programação da Noite de Arte em comemoração ao 67º aniversário da Biblioteca Pública:

1. Abertura da Sessão
2. Duas palavras, por Oswaldo Vianna, director da Bibliotheca
3. Discurso sobre o valor das bibliotecas no destino dos povos – Genésio Cavalcante
4. Piano: Chopin. Estellinha Epstein
5. Uma página de Edgar Proença, pelo autor
6. Declamação: a) Ritmos de uma terra verde – Dulcinéia Paraense
7. Violino: Mozart – Carmem Souza
8. Declamação: Bruno de Menezes – Pai João, pelo autor
9. Piano – Mercedes Cardoso
10. Declamação: Olegário Mariano – Maria do Céu Gomes
11. Canto: Francisco Mignone – Antonio Bahia
12. Declamação: Annita Teixeira
13. Canto ao violão: Jorge Camacho. A) Cabocla. B) Marajó – Marcílio Vianna, Herald Moraes
14. Declamação: De Campos Ribeiro, Versos antigos, pelo autor
15. Canto: Verdi- Antonio Bahia
16. Declamação: Jacques Flores, Versos Variados, pelo autor
17. Canto ao violão: Marcílio Vianna e Herald Moraes
18. Piano – Estellinha Epstein

Figura 16: Artistas e intelectuais que tomaram parte na festa comemorativa do 67º aniversário de fundação¹²¹.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

Se fizeram presentes os poetas Edgar Proença, Dulcinéia Paraense, Bruno de Menezes, De Campos Ribeiro e Jacques Flores, todos responsáveis por declamar poemas de suas autorias. A pintora Carmem Souza ali comparece tocando ao violino um Minueto de Mozart, musicista que era também, dentre outras peças eruditas e populares apresentadas na ocasião (Figura 16). Realizou-se também uma exposição dos primeiros números dos jornais paraenses e, coroando a programação, a exposição de pinturas e xilografias do artista brasileiro Oswaldo Goeldi¹²² (Figura 17).

Além das exposições de artes e das datas comemorativas locais, em consonância com o imperante nacionalismo vigente à época, outras efemérides

¹²¹ Da esquerda para a direita, de pé, Dr. Osvaldo Viana, diretor da Biblioteca Pública, os intelectuais Luiz Teixeira Gomes (Jacques Flores), Genésio Cavalcante, Edgar Proença e De Campos Ribeiro, duas mulheres não identificadas, homem não identificado, o último à direita o poeta Bruno de Menezes. Sentadas, da esquerda para a direita: duas mulheres não identificadas, Carmem Souza, Dulcinéia Paraense e a pianista Estellinha Epstein.

¹²² Oswaldo Goeldi (1895-1961), gravador, desenhista, ilustrador e professor. Filho do cientista suíço Emílio Goeldi, com apenas um ano mudou-se com a família para Belém onde o pai seria responsável pela fundação do então Museu de História Natural e Etnografia e que hoje leva o seu nome. Acerca da estada de Oswaldo Goeldi na Amazônia e sua obra ver: HERKENHOFF, Paulo. Goeldi, Shiró e Cildo Meireles – Infância: o Pará e a Arte. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará*: catálogo. Belém. 1990. p. 61.

também mereceram homenagens nos salões da Biblioteca congregando, além de uma numerosa plateia, autoridades civis e militares, e representantes de outras instituições culturais da cidade. A *Sessão lítero artística em honra ao centenário de falecimento de José Bonifácio de Andrada e Silva*, realizada em 6 de abril de 1938, teve como orador oficial o desembargador Jorge Harley, então presidente do Instituto Histórico e Geográfico do Pará e a *Soberba festa intelectual à memória de Bilac, como retribuição ao muito que fez em favor do Serviço Militar* (Figura 18) (Figura 19), à 29 de dezembro de 1939, trazia no seu convite o texto:

como preito de veneração e saudade à memória de Olavo Bilac – o excelso poeta brasileiro que soube, não apenas fazer do verso a obra que o consagraria nas letras, mas, da sua palavra cívica, o maior breviário de amor nos destinos do Brasil¹²³

Figura 17: Recordação da passagem por Belém do pintor e xilógrafo Oswaldo Goeldi Grano. Noite de encerramento do certame do artista¹²⁴.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

¹²³ Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

¹²⁴ Da direita pra esquerda: Oswaldo Vianna, diretor da BAP e os intelectuais De Campos Ribeiro e Luiz Teixeira Gomes. Sentado, o artista Oswaldo Goeldi.

Figura 18: Festa de Bilac, quando o dr. Genésio Cavalcante pronunciava maravilhosa oração



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Figura 19: Artistas e intelectuais que participaram da homenagem à Bilac.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Causa no mínimo certa estranheza a falta de qualquer referência, nesse Álbum, à *Exposição de Belas Artes Comemorativa do Cinquentenário da Abolição dos Escravos*, realizada no recinto da Biblioteca e inaugurada a 13 de maio de 1938. Cabe

destacar também que, segundo Ricci (1984)¹²⁵ ocorreria nesta mesma ocasião, o conhecido como segundo *Salão de Ensaio de Belas Artes*, inaugurado a 15 de maio do mesmo ano e promovido pela *Sociedade de Instrução Artística Brasileira*, no salão da biblioteca daquela instituição.

O *1º Congresso Médico Amazônico*, realizado em Belém, em 1939, contou, em permeio à suas atividades científicas, com uma programação cultural. Engajada aos acontecimentos significativos da cidade, em homenagem aos ilustres membros participantes a diretoria da Biblioteca Pública, expressando os sentimentos de cordialidade do governo do Estado, teve a honra de convidar às famílias paraenses para a hora de *Arte e Pensamento*¹²⁶, evento que se realizou à 17 de agosto no salão principal daquela instituição, após o encerramento das sessões do Congresso, no Teatro da Paz. A “Festa de Belleza e Emoção”, como destacou a reportagem do jornal *Folha do Norte*¹²⁷ contou, além da exposição de Belas Artes (Figura 20), com a apresentação de poetas e músicos paraenses, bem aos moldes dos grandes serões culturais realizados naquela casa, e que ficou sob a responsabilidade do corpo redacional da revista *A Planície*, constituído pelos poetas Dulcinéia Paraense, De Campos Ribeiro, Bruno de Menezes e Gentil Puget.

Assim como em outras ocasiões, é possível perceber a grande afluência do círculo artístico local ao evento, onde estiveram presentes os artistas Lassance Cunha, Ângelus Nascimento, Andrelino Cotta, Arthur Frazão, Garibaldi Brasil, Laura e Maria de Lourdes Acatauassú Nunes, Carmem Souza, Annita Teixeira da Costa, Beatriz Baliú, Odyr Carvalho, Geraldo Corrêa, Ildério Tamegão Lopes, João Pinto Martins e Álvaro Amorim¹²⁸. Em detalhe ampliado de um dos painéis da exposição (Figura 21) é possível perceber trabalhos de caricatura, cujo autor não conseguimos identificar, porém acreditamos que os personagens seriam, possivelmente, médicos reconhecidos na cidade e participantes no evento.

¹²⁵ Cf. RICCI, Paolo. Quanto ao local de realização dos dois Salões de Ensaio, de 1936 e 1938, paira certa dúvida. Na maior parte das fontes consta que ambos teriam sido realizados no *foyer* do Teatro da Paz, porém, segundo RICCI, o segundo teria acontecido no prédio da própria Sociedade de Instrução Artística Brasileira, em data praticamente coincidente com a *Exposição de Belas Artes Comemorativa do Cinquentenário da abolição dos escravos*, realizada na Biblioteca Pública do Estado. Teriam mesmo as duas exposições acontecido concomitantemente? Por ora fica a questão.

¹²⁶ Cf. Convite da realização da programação. Fonte: *Álbum Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

¹²⁷ *Folha do Norte*. Belém, 17 ago. 1939. p. 5.

¹²⁸ Idem.

Figura 20: Demonstração de Belas Artes por ocasião do 1º Congresso Médico Amazônico. Agosto de 1939.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

Figura 21: Detalhe ampliado de um dos painéis da exposição.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

A pintora **Irene Dias Teixeira** (1907 - 1986)¹²⁹ nestes anos 30 principia suas atividades artísticas. Iniciou no magistério lecionando desenho e artes em diversos grupos da capital e depois assumiu, após a morte do Prof. José Girard, a cátedra de Desenho na então Escola Normal de Belém. Dedicou-se, sobremaneira, a pintura de naturezas-mortas, com especial dedicação ao registro de espécies botânicas da região. Concorreu com suas pinturas em vários salões de arte e trabalhou também com a cerâmica, onde se destaca o grande painel existente no Colégio Santa Rosa, onde representa em sépia uma passagem do evangelho. Anos mais tarde, Irene também visita as ruínas do Murucutu, com os demais componentes do Grupo do Utinga, em seus exercícios de pintura.

João Pinto¹³⁰ (1911- 1992) é outro artista que aparece no cenário das artes paraenses a partir dos Salões promovidos pela Instrução Artística Brasileira. Com tendência nata para as artes, a partir de 1930 passou a estudar desenho e modelagem com o professor Lassance Cunha e logo foi merecedor de Menção Honrosa nos *Salões de Ensaio*. Pinto construiu sua vasta e expressiva obra, explorando diversas técnicas artísticas como a pintura, escultura, desenho e caricatura, quando foi responsável, durante vários anos, pela produção gráfica da revista *A Semana* (Figura 22). Como escultor, recebeu reconhecimento público e dentre as expressivas obras que realizou, destacam-se os medalhões comemorativos representando os bustos de Benjamin Constant, Lauro Sodré, Justo Chermont e Paes de Carvalho, apostos no monumento em glória à República brasileira, existente na praça do mesmo nome, em

¹²⁹ Irene Dias Teixeira de Azevedo (Belém, 13.01.1907 – 23.11.1986, Rio de Janeiro) iniciou no Colégio Progresso Paraense sua vida de Magistério lecionando Desenho e Artes Aplicadas, Datilografia e Caligrafia. Foi nomeada Professora de Desenho dos Grupos Escolares da Capital, e mais tarde assumiu a Cátedra de Desenho na antiga Escola Normal. Como pintora concorreu à inúmeros Salões e foi contemporânea de renomados artistas como Leônidas Monte e Antonieta Santos Feio. Fez grande sucesso com as “naturezas mortas” e foi inigualável na pintura de orquídeas. No campo de cerâmica, além de fundar, dirigir e explorar uma pequena indústria, deixou produção copiosa e sua grande obra está no painel que pintou e montou na parede externa do Colégio Santa Rosa. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

¹³⁰ João Pinto Martins (29.11.1911 – Belém - 13.06.1992) Em 1930 começou a estudar desenho e modelagem com o professor Adalberto Lassance Cunha. Concorreu pela primeira vez participando com desenhos no *Salão da Instrução Artística Brasileira*, no qual obteve menção honrosa. Da década de 1940 em diante participou de diversas exposições, ganhando inúmeros prêmios. Além da escultura, do desenho e da cerâmica, João Pinto dedicou-se também a pintura e à caricatura. A temática do artista segue dois caminhos: o dos temas místico-religiosos, de onde surgem os cristos caboclos, e o do tema da mulher, quando transforma as madeiras amazônicas em madonas e Vênus. Em Belém, vários prédios públicos e residências mantêm expostos seus painéis e suas esculturas. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

uma das recorrentes homenagens que se realizavam em prol daquele feito, no ano de 1939.

Figuras 22: Capas da revista *A Semana*, de autoria do artista João Pinto.



Fonte: *A Semana*, revista ilustrada. Belém, 10 jun. 1939 e 7 out. 1939.

1.4 Os Salões Oficiais de Belas Artes: Ruy Meira, Benedicto Mello e Joaquim Pinto

Promovidos pelo Governo do Estado do Pará e realizados durante o período de 1940 a 1948, os *Salões Oficiais de Belas Artes* se consolidaram, na história da política pública para as artes no Estado, como espaços privilegiados de socialização e encontro de gerações, abrigando artistas já estabelecidos e recebendo toda uma geração de neófitos, que a partir deles se iniciaria nas artes locais. Como um desdobramento das atividades artísticas e culturais que, com sucesso, na última metade da década de 30 vinham se desenrolando na Biblioteca e Arquivo Público, e a partir de uma iniciativa pessoal de seu diretor, o Dr. Osvaldo Viana, a cidade de Belém passou a contar, no lumiar dos anos 40, com esse importante espaço. Em Ofício Circular, datado de 05 de julho de 1940, em que convida artistas e outros possíveis concorrentes a participarem no futuro Salão, Viana anuncia que,

A diretoria da Biblioteca Pública, na mais ampla compreensão da sua finalidade cultural, tendo em vista os resultados magníficos obtidos nas exposições improvisadas que tem conseguido realizar, resolveu preparar para o próximo 7 de setembro, em comemoração do DIA DA PÁTRIA, um SALÃO OFICIAL DE BELAS ARTES, com o apoio decidido do governo do Estado, o auxílio da Prefeitura de Belém e das de outros municípios paraenses, “Salão” esse, que será mais uma demonstração positiva dos nossos valores consumados e das possibilidades artísticas do nosso meio¹³¹.

Era o momento propício para avançar para além das “exposições improvisadas” e, contando com o apoio do governo do Estado, cercado e amparado por artistas, intelectuais e por um grupo de idealizadores, o diretor lança-se à realização de seu projeto que nem ele, talvez, esperasse alcançar tanto sucesso. Inserida, de uma forma mais ampla, na política cultural do estado e da nação e estimulada, na ocasião, pela discreta recuperação econômica da região em função da súbita, e mais uma vez efêmera, valorização da borracha em meio à Segunda Guerra Mundial, a série de exposições surpreendentemente transcendeu à gestão de seu organizador, e se estabeleceu como o mais importante espaço de circulação, difusão e discussão do fazer artístico no Pará durante praticamente uma década.

De importância capital para a presente pesquisa pois, não restam dúvidas, foi a partir deste espaço que se constituiu o que mais tarde seria conhecido como Grupo do Utinga, no presente momento trataremos de aspectos mais gerais, questões políticas, administrativas e sociais que, de alguma forma, nortearam a realização destas nove edições da exposição. A elas retornaremos no Capítulo III da presente pesquisa, momento em que mais especificamente nos ocuparemos dos pintores do Grupo do Utinga e, como não poderia deixar de ser, de suas participações no citado certame.

¹³¹ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Cópias de Ofícios Caixa 65. 1940. Ofício circular de 5 de julho de 1940, assinado pelo Sr. Oswaldo Viana, diretor da Biblioteca e Arquivo Público e enviado aos seguintes: Arquiteto Aluizio Baena, arquiteto Armindo Guimarães, arquiteto José Maria Rodrigues Pereira, arquiteto Dr. Gama Malcher, arquiteto Augusto Meira Filho, arquiteto Judah Levy e Sebastião Oliveira; aos professores: Carlos Custódio de Azevedo, Carmem Oliveira Souza, Veiga Santos, Antonieta Santos Feio, Barandier da Cunha, Lassance Cunha, Arthur Frazão, Andrelino Cotta e Roberto Reynoso; às Madres diretora do Colégio Santo Antonio, do Instituto Gentil Bittencourt, Colégio Santa Catarina, Instituto D. Bosco, Colégio divina Providência e diretora do Colégio S. Geraldo Majela; as senhoras Irene Teixeira de Azevedo e Laura Acatauassú Chermont; as senhoritas Lucy Seraty, Lourdes Acatauassú, Cleide Lopes e Palomita Sabat; aos senhores Mayr Fortuanm Isaac Faracha, Geraldo Caetano Corrêa, João Pinheiro dos Prazeres, Aluizio Carvão, Garibaldi Brasil, Romeu Mariz Filho, Leonel Rocha, Leonidas Monte, A. Pinto, Arthur Jansen, Guiães de Barros, Hildério Tamegão, Miguel Azevedo, Paulo Azevedo, Paulo Castro, Armando Magalhães, Escobar de Almeida, Aloysio Marques, Beatriz Baliú, Alba Maranhão, Odir Carvalho, Álvaro Amorim e Ádila Charone, Augusto Morbach, Dr. Oséas Antunes, José Lemos, Clotilde Peixoto, Alfredo Norfini, Ormino Pinheiro.

Muitos artistas, dentre os quais os já nomeados Ângelus Nascimento, Arthur Frazão, Leônidas Monte, João Pinto e Irene Teixeira, e outros como Andrelino Cotta e Veiga Santos e as pintoras Carmen Souza e Antonieta Santos Feio, que já vinham atuando no campo das artes paraenses nos anos 20 e 30, ora como artistas, professores e produtores culturais, constituíram uma geração que se consolidaria na década seguinte como participantes, premiados e jurados nas várias versões dos Salões. Este grupo de artistas estrutura, o que se pode considerar, como a base dos *Salões Oficiais* tendo, alguns deles, participado em praticamente todas as suas edições. Muitos outros nomes surgem em um ou outro ano, como é o caso do depois reconhecido pintor paraense Aloísio Carvão, que à época trabalhava como cenógrafo, ilustrador e escultor, e que concorreu no ano de 1944, na Divisão de Escultura Clássica. Alfredo Norfini participou na condição de *hors concours* no I Salão e o pintor paraense Waldemar da Costa e o carioca João José Rescala, no III Salão Oficial. Ruy Meira, Benedicto Mello, Joaquim Pinto, Oswaldo Pinho e Humberto Freitas surgem como novos nomes no cenário artístico local, concorrendo em diferentes edições do certame.

Regulamentados pelo Interventor Dr. José Malcher através do Decreto Nº 3.555, de 5 de setembro de 1940, de uma forma no mínimo surpreendente considerando-se o conturbado momento político por que passava o Estado e o país, os salões atravessaram ininterruptamente o período de 1940 a 1948. Em sua primeira fase, até 1944, ocuparam os salões do edifício da Biblioteca e Arquivo Público do Estado, situado à Tv. Campos Sales, no bairro do Comércio, quando estiveram sob a administração direta do Dr. Osvaldo Viana, então diretor daquele estabelecimento. Em suas últimas quatro edições, de 1945 a 1948 e já *foyer* do Teatro da Paz, inicialmente ficaram sob a responsabilidade do pintor Leônidas Monte e depois, a partir de sua fundação passaram para as mãos da Sociedade Artística Internacional – SAI, na figura de seu diretor, Augusto Meira Filho.

Às nove e meia da manhã do dia 7 de setembro de 1940 é solenemente inaugurado o *I Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará*, como era tradição, integrado nas comemorações oficiais pela Semana da Pátria, organizadas pela Diretoria de Educação e Cultura do Estado do Pará. Viana, em Ofício Circular de 1 de agosto daquele ano e através do qual solicita à municípios, corporações, instituições e autoridades, patrocínio para os prêmios a serem distribuídos na ocasião, adiantava

que "...o referido certame, que se realizará dentro das normas estabelecidas pela *Escola Nacional de Belas Artes*, compreenderá as matérias adiante descritas: Pintura, Escultura, Arquitetura, Arte aplicada, Caricatura, Cartazes e Arte Decorativa"¹³². Reiterando seu alinhamento à política do Estado Novo, Viana faz questão de frisar que o evento atenderia ao "estatuto no art.º 128 da Constituição da República, que estabelece ser dever do estado contribuir direta ou indiretamente para o estímulo e desenvolvimento da Arte, da Ciência e seu ensino, que são livres à iniciativa individual e de associações, ou pessoas coletivas, públicas e particulares"¹³³. Desta forma, envia convites ao Presidente da República e ao Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, para que se fizessem representar na solenidade de abertura do Salão, ocasião em que seria também apostado, no Salão de Honra, o retrato do presidente Getúlio Vargas¹³⁴.

A partir do já citado Ofício Circular de 5 de julho de 1940, enviado pelo Dr. Viana aos possíveis concorrentes, mesmo dois meses antes do Salão ser oficialmente instituído, é possível delinear o cenário das artes locais e seus atores. A lista de destinatários do referido documento¹³⁵ amplia-se, de uma forma mais abrangente, para além das reconhecidas categorias artísticas de pintores, escultores, desenhistas, caricaturistas, para também aos arquitetos¹³⁶; professores e diretores de Escolas. Assim é que, nos registros fotográficos da exposição, é possível ver os trabalhos distribuídos nas seções de Alta Pintura, Pintura Elementar, Escultura, Cartazes, Ilustrações, Arquitetura, Desenho Industrial e o Salão de Ensaio, com trabalhos escolares (Figura 23) (Figura 24) (Figura 25) (Figura 26).

¹³² APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Cópias de Ofícios. Caixa: 65. 1940. Ofício circular, de 1 de agosto de 1940, assinado pelo Sr. Osvaldo Viana, diretor da Biblioteca e Arquivo Público e endereçado para as Prefeituras dos municípios de Belém, Bragança, Marabá, Santarém, Óbidos, Cametá, Castanhal, Vigia, Soure, Porto de Moz, Macapá, Chaves, S. Miguel do Guamá, e também para a Associação Comercial do Pará, Arsenal de Marinha, 8ª Região Militar, Comissão Demarcadora de Limites, Força Policial do Pará, Paysandu Sport Clube, Clube do Remo e Tuna Luso Comercial.

¹³³ Idem.

¹³⁴ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Cópias de Ofícios. Caixa: 65. 1940. Ofício Nº 268, de 23 de agosto de 1940. Do Sr. Osvaldo Viana, diretor da Biblioteca e Arquivo Público, e endereçado ao Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema. d.d. Ministro da Educação e Cultura.

¹³⁵ Ver Nota 131.

¹³⁶ Na realidade, os aqui denominados arquitetos, tinham formação em Engenharia Civil. O curso de arquitetura ainda não existia à época em Belém.

Figura 23: 1º Salão Oficial de Belas Artes.
Seção de cartazes, ilustrações e uma parte de pintura elementar¹³⁷.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Figura 24: 1º Salão Oficial de Belas Artes. Vista parcial da seção de alta pintura. Ao fundo a seção de caricaturas e de algumas ilustrações.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

¹³⁷ Hall principal do edifício da Biblioteca Pública aquando da realização do 1º Salão. É possível notar na imagem, aposto sobre as portas e tomando toda a largura do ambiente, o letreiro de abertura da exposição.

Grande número de concorrentes comparece à mostra, fazendo-se presente praticamente todo o círculo artístico local. Arthur Frazão, Leônidas Monte, João Pinto e Ângelus Nascimento, seguindo trajetórias artísticas de sucesso, aparecem concorrendo logo nesse I Salão. Na ocasião Frazão é destacado com o 3º prêmio de pintura - arte clássica - denominado “Prefeito de Marabá”. Leônidas Monte, que concorreu ao certame com dezesseis obras foi agraciado, na ocasião, com os 2º e 3º prêmios de pintura - arte moderna – denominados, respectivamente, “Prefeito Abelardo Condurú” e “Manoel Santiago”. No conjunto das obras concorrentes é possível observar a preocupação do Monte com o registro visual da cidade, tema preponderante em sua produção artística, quando apresenta os trabalhos *Aspectos do Ver-o-Peso*, *Recanto da feira*, *Torres do Rosário* e *Rampa do Ver-o-Peso*, dentre outros. João Pinto recebe o 1º prêmio de escultura – arte clássica, e o 2º prêmio de escultura – arte moderna, com um conjunto de onze trabalhos apresentados. Ângelus Nascimento é merecedor do 1º prêmio de caricatura. Cabe destacar que, no presente certame, de acordo com assinaturas dos premiados lavradas em recibos, todos os agraciados receberam as quantias a que fizeram jus¹³⁸, o que nem sempre aconteceu nas edições posteriores dos Salões.

O júri do certame constituiu-se em duas etapas: o de seleção, ou júri de porta como se conhece atualmente, e o júri de mérito¹³⁹, encarregado das premiações. Do primeiro participaram os senhores Dr. Miguel Pernambuco Filho, diretor de Educação e Cultura, o desembargador Eládio Lima Filho, o Dr. Francisco Paulo Mendes, lente de literatura do Ginásio Paes de Carvalho, o professor Carlos Custódio de Azevedo, lente de desenho do mesmo estabelecimento, o Dr. Genésio Cavalcante, beletrista, membro da Academia Amazonense de Letras, a professora Clotilde Pereira e o Sr. Osvaldo Viana. Alguns nomes se repetem na segunda parte do certame: Dr. Miguel

¹³⁸ Curiosamente, apesar da existência dos documentos comprovando o recebimento dos prêmios pelos artistas vencedores, em documento datado de 02 de fevereiro de 1945, o Sr. Lindolfo Mesquita, diretor da Biblioteca e Arquivo Público levanta dúvidas acerca desse fato. Discorre Mesquita: “Os prêmios foram oferecidos por diversas instituições e particulares; porém, não há, em que esta Diretoria de baseie, positivamente, para saber se foram entregues aos vencedores”. Cf. APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. 1945. Ofício Nº 19/45, de 2 de fevereiro de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita endereçado ao Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, Diretor Geral do Departamento de Educação e Cultura do Estado informando, a pedido deste, dados da movimentação dos Salões desde a sua fundação, e que seriam destinados a figurar na exposição comemorativa pelo transcurso de mais um aniversário da administração do “Exmo. Sr. Coronel Interventor Federal”. APEP.

¹³⁹ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Cópias de Ofícios. Caixa: 65. 1940. Carta do Sr. Osvaldo Viana ao Exmo. Sr. Dr. José Carneiro da Gama Malcher, Interventor Federal do Estado, solicitando, nos termos do artigo 4º do decreto-lei Nº 3.555, a nomeação do júri para o 1º Salão Oficial de Belas Artes. S/data.

Pernambuco Filho, Dr. Francisco Paulo Mendes, Dr. Genésio Cavalcante e professora Clotilde Pereira. A estes se juntaram o Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, presidente da Academia Paraense de Letras; o jornalista professor Temístocles Santana Marques e o Dr. José da Gama Malcher, engenheiro arquiteto.

Figura 25: 1º Salão Oficial de Belas Artes. Outra vista da seção de alta pintura.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Figura 26: Seção de arquitetura e desenho industrial.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

À 5 de novembro de 1940, às 20 e meia da noite, ocorre a solenidade de encerramento do 1º Salão Oficial na Biblioteca Pública, ocasião em que também se celebraria o Dia da Cultura, “simbolizado pelo Estado Novo, na personalidade incomparável de Ruy Barbosa”¹⁴⁰.

Em documento de 25 de julho de 1941, o Sr. Osvaldo Viana torna pública a instalação do *II Salão de Belas Artes*, que deveria abrir no dia 07 de setembro próximo¹⁴¹. Da relação dos artistas premiados, neste ano, consta o pintor Arthur Frazão, deste feito arrebatando o 1º prêmio de pintura com a tela *Subúrbio de Belém*, João Pinto com o 1º prêmio de escultura com o gesso *Cabeça de negro velho* e Ângelus Nascimento, com o prêmio em Arte Aplicada, ganho com o painel *Tupã* (Figura 27) (Figura 28) (Figura 29).

A reunião da comissão julgadora dos trabalhos do referido Salão, tinha também como destino fundar a *Escola Livre de Belas Artes do Pará*, que já vinha sendo pensada por Viana e deveria ser instalada antes do próximo ano letivo. Na ocasião foi aclamada uma diretoria provisória, tendo à frente a Profª. Clotilde Pereira e também uma comissão encarregada de organizar os estatutos. Estiveram presentes neste ato, dentre outros, os professores Lassance Cunha, Leônidas Monte, Antonio Ângelo do Abreu Nascimento, os Drs. Bolívar Bordalo da Silva, Paulo Mendes e Osvaldo Viana e os Srs. Arthur Frazão, João Pinto Martins e Aluisio Rodrigues Carvão¹⁴². Empenhado e não poupando esforços para a rápida instalação da Escola, através de documento datado de 18 de novembro de 1941 e endereçado ao Professor Oswaldo Teixeira, diretor da *Escola Nacional de Belas Artes*, Viana a este apresenta o escritor paraense Dalcídio Jurandir,

com o fim de credencia-lo perante essa ilustrada Diretoria, a fim de que possa coligir dados sobre o regimento interno dessa tradicionalíssima Escola, ao mesmo tempo que, conseguir os elementos de organização e disciplina do “Salão Nacional de Belas Artes”, que estão sendo indispensáveis à nossa Escola Livre, fundada a 5 do corrente, e ao nosso “Salão Oficial”, que este ano já se instalou pela segunda vez¹⁴³.

¹⁴⁰ Cf. Álbum Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1035 a 1942.

¹⁴¹ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios Expedidos. Caixa: 68. 1941. Nota pública. 25 jul. 1941.

¹⁴² APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Caixa: Salões de Belas Artes (1938-1944). Ata da sessão de fundação da Escola Livre de Belas Artes. 5 nov. 1941.

¹⁴³ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios Expedidos. Caixa: 68. 1941. Of. 274/41. De 18 de novembro de 1941. Do Sr. Osvaldo Viana, Diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará ao Professor Oswaldo Teixeira, Diretor da Escola Nacional de Belas Artes.

Como se sabe a instalação da Academia não se concretizou e acreditamos que, evidentemente não só por isto, mas com certeza com grande peso nesse resultado, devido ao fato de, com a troca do governo, o Sr. Osvaldo Viana permanecer somente por pouco mais de um ano à frente da Biblioteca e Arquivo Público e, evidentemente, dos salões de arte por ele criados.

Do catálogo do *III Salão Oficial de Belas Artes* constam cento e oitenta e nove obras, distribuídas em várias categorias e de autoria tanto de artistas atuantes em Belém como de outros, residentes na capital da República, que haviam sido convidados a participar do evento e tiveram, inclusive, o transporte de seus trabalhos subsidiado pelo Governo do Estado¹⁴⁴. Curiosamente nesse ano, diferente dos que o precederam e dos que o seguiram, o círculo artístico e intelectual paraense assistiu os primeiros prêmios do Salão serem distribuídos, tanto para pintores de fora da cidade, como para obras com temas diversos dos usuais. Todos os trabalhos do pintor Arthur Frazão, reconhecido nas edições de 1940, com o 3º prêmio e em 1941, como grande vencedor em pintura clássica, voltando a merecer o 1º lugar em 1944 e o 2º lugar em 1945, haviam recebido o título de *Paisagem*, o que reitera o tema predileto do artista e, é possível dizer, do próprio concurso.

O resultado não deixa de surpreender quando o primeiro lugar, em pintura clássica, é outorgado à pintora paraense radicada no Rio de Janeiro, Ruth Lisboa Alves de Souza, com a tela *Prece*. Nesta edição foram também premiados os artistas João Pinto, com o 2º prêmio em pintura clássica com a tela *Velas* e 2º prêmio em escultura moderna com a obra *Ocaso*. Leônidas Monte recebeu o 3º prêmio em pintura moderna com o quadro *Beco do Cardoso* e Ângelus Nascimento o 1º prêmio em Arte Aplicada, com um painel decorativo¹⁴⁵. Concorre pela primeira vez, neste ano, nas categorias de Caricatura e Artes Aplicadas, o artista Joaquim Pinto¹⁴⁶ que apresenta

¹⁴⁴ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 74. Carta de 13 de agosto de 1942. Do Sr. Osvaldo Viana a Sra. Ruth Lisboa Alves de Souza.

¹⁴⁵ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. Ofício Nº 19/45, de 2 de fevereiro de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita ao Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, Diretor Geral do Departamento de Educação e Cultura do Estado.

¹⁴⁶ Joaquim Pinto (Belém, 1911- ?). Contemporâneo de Antonieta Santos Feio, Fernando Otero, Irene Teixeira, Concy Cutrim e de Elias Mokarzel, recebeu as primeiras noções de pintura com o seu irmão, João Pinto, aperfeiçoando-se sob a orientação de Adalberto Lassance e de Raul Deveza. Em 1965 foi premiado no II Salão de Artes Plásticas da Amazônia. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

seis peças em cerâmica. Irmão de João Pinto, de quem recebeu os primeiros ensinamentos artísticos, Joaquim vai aperfeiçoar-se com Lassance Cunha e Raul Deveza e participará ativamente junto aos pintores do Grupo do Utinga.

Figura 27: 2º Salão Oficial de Belas Artes. Vista parcial da seção de alta pintura.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Figura 28: 2º Salão Oficial de Belas Artes. Outra vista parcial da seção de alta pintura.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Figura 29: 2º Salão Oficial de Belas Artes. À esquerda, o salão de ensaio (trabalhos de escolares). Ao fundo, desenho industrial.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Já sob os auspícios do Exmo. Sr. Coronel Magalhães Barata, Interventor Federal, foi inaugurado, a 7 de setembro de 1943, o *IV Salão Oficial de Belas Artes*. Com catálogos impressos nas oficinas do Colégio Lauro Sodré e editais publicados nos mais importantes periódicos da capital, revestiu-se o Salão da maior pompa e importância, culminando o evento com a solenidade de entrega dos prêmios, no dia 12 de outubro corrente, seguida, às nove horas da noite do mesmo dia, da realização no Palace Hotel de

...um banquete de sessenta talheres, com que os expositores irão prestar expressiva homenagem ao chefe do Estado, testemunhando-lhe o seu apreço pelas atenções dispensadas ao *4º Salão Oficial de Belas Artes*, com as quais incentivou patrioticamente, o nosso meio artístico. Por essa ocasião serão entregues a sua Excia. belas artísticas e valiosas lembranças¹⁴⁷.

A *Sociedade Brasileira de Belas Artes* fez-se representar no evento com a presença do Sr. Edgar Pinheiro Porto, o que foi motivo de documento de agradecimento enviado pelo Dr. Cunha Coimbra, então diretor da Biblioteca Pública,

¹⁴⁷ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 81. Comunicado à imprensa. S/ data.

ao Presidente daquela Sociedade¹⁴⁸. O salão contou com uma presença bastante significativa de pintores e com grande quantidade de obras. Leônidas Monte concorreu com trinta trabalhos na categoria de Pintura Moderna. João Pinto aparece em quatro categorias distintas: cinco telas concorreram em Pintura Clássica, cinco trabalhos em Escultura Clássica, seis em Escultura Moderna e doze peças em Cerâmica. Joaquim Pinto aparece na mesma categoria com a apresentação de uma peça. Frazão concorre com onze trabalhos e arrebatou o 1º prêmio em Pintura Clássica com a tela *Paisagem*. Monte fica com o 1º prêmio na Pintura Moderna com *Rosas* e João Pinto com o 2º em Escultura Clássica, com o gesso *Vítimas da Guerra*. À título de “animação e incentivo” foram premiados vários artistas, dentre eles o pintor Arthur Frazão, pelo trabalho à guache, *Ver-o-Peso*.

O V Salão, em 1944, aconteceu, seguindo orientações do próprio Coronel Magalhaes Barata, “nas mesmas bases e condições do Salão do ano próximo passado”¹⁴⁹. A novidade do evento ficou por conta da constituição de uma “comissão de porta que julgará os trabalhos que devem figurar na exposição e bem assim dispor sobre a colocação dos mesmos, de acordo com as exigências técnicas”¹⁵⁰. Foram convidados para compor essa comissão os Srs. Barandier da Cunha, Arthur Frazão e a Srta. Dhália Déa. Concorreram vinte e nove expositores com um total de cento e noventa e nove obras. Na Divisão de Escultura Moderna foram premiados, em 1º lugar, o artista João Pinto, com o gesso *Estudo*, ficando o 2º prêmio com o artista **Ruy Meira**, que aos vinte e três anos estreava no Salão com a peça em cerâmica intitulada *O beijo*, inspirada em obra homônima do escultor Auguste Rodin. **Benedicto Mello**, também um estreante no Salão, participou juntamente com outros artistas já conhecidos como Irene Teixeira, Leônidas Monte e Ângelus Nascimento.

A Prefeitura Municipal de Belém adquiriu, por esta ocasião, uma série de obras para compor sua pinacoteca. Assim, dentre outros, passaram às mãos do Município de Belém três quadros à óleo da pintora Anita Guidi, três quadros à óleo do

¹⁴⁸ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 81. Of. Nº 266/43. 20 de outubro de 1943. Do Dr. José Cardoso da Cunha Coimbra, Diretor da BAP ao Sr. Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes.

¹⁴⁹ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 80. Of. 89/44, de 24.07.44. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Exmo. Sr. Coronel Magalhães Barata. M. D. Interventor Federal.

¹⁵⁰ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 80. Ofs. Nº 105-106-107/44. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP para os Srs. Barandier da Cunha, Arthur Frazão e Srta. Dhália Déa. S/ data.

pintor Andreilino Cotta, uma tela à óleo do pintor Arthur Frazão, uma tela à óleo do pintor João Pinto, um quadro à óleo do pintor Leônidas Monte, um quadro à óleo do pintor Leonel Rocha e um baixo relevo da escultora Carmem Souza¹⁵¹.

Apesar dos Salões de 1943 e 1944 terem contado com o apoio do Coronel Magalhaes Barata e, até certo ponto, terem se realizado dentro dos padrões adotados pelos anteriores ou talvez até, se possa considerar, com mais fausto, na verdade, em um pensar especulativo, é possível supor que as mudanças políticas ocorridas com a saída do Dr. José Malcher da Interinidade e, conseqüentemente, do Sr. Osvaldo Viana da diretoria da Biblioteca Pública, tenham trazido uma certa instabilidade à realização das exposições. A permanência de Viana durante oito anos à frente daquela instituição¹⁵², tomando para si a responsabilidade sobre os eventos culturais promovidos pelo Governo do Estado, garantia a continuidade das ações. Com isso, a partir de 1945, os Salões tomam novos rumos.

Em documento endereçado ao Dr. João Lameira Bittencourt, Interventor Interino do Estado, o senhor Lindolfo Mesquita, então diretor da Biblioteca e Arquivo Público, em julho de 1945, comunica das dificuldades em abrigar o referido salão já "...que faltam ao edifício, onde está instalado esse departamento, três elementos essenciais ao completo êxito daquele certame artístico: espaço, luz e ambiente"¹⁵³. Acrescenta ainda mais dois fatos para justificar seu argumento: os trabalhos de catalogação do acervo da Biblioteca, que estavam sendo realizados naquele momento de acordo com as recomendações do Instituto Nacional do Livro, e a recente aquisição pelo Estado "...das bibliotecas do doutor Fulgêncio Simões, do beletrista Eustáquio de Azevedo e do jurisconsulto Sr. Amazonas de Figueiredo"¹⁵⁴. E prossegue Mesquita,

¹⁵¹ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 80. Ofício Nº 120/44, de 9 de outubro de 1944. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Exmo. Sr. Alberto Engelhard, Prefeito de Belém.

¹⁵² O Dr. Osvaldo de Mendonça Vianna permaneceu à frente a Biblioteca Pública do Estado no período de 23 de março de 1935 a 23 de fevereiro de 1943, quando deixou o cargo com a saída do Dr. José Malcher. Assume a Biblioteca Pública, por um período de pouco mais de um ano, o Sr. José Cardoso da Cunha Coimbra e, a partir de 22 de abril de 1944, o Sr. Lindolfo Mesquita, que lá permanece até 12 de março de 1947.

¹⁵³ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. Ofício Nº 147/45, de 25 de julho de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Dr. João Lameira Bittencourt, Interventor Interino do Estado.

¹⁵⁴ Idem.

Assim, e atendendo, mesmo ao fato de os painéis que serviram nas exposições anteriores haverem sido, em parte, entregues a Escola Normal, e outra parte aproveitada nos trabalhos de encadernação, cumpre-me sugerir a V. Excia., seja o Salão da Belas Artes subordinado, doravante ao DEIP, que se incumbirá dada a finalidade que tem, da instalação e inauguração solene do mesmo, em ambiente mais propício ao fim colimado, como à propósito do governo e vozes autorizadas recomendam, para que alcance, de maneira mais auspiciosa o brilho exigido em certames dessa natureza¹⁵⁵.

Esta questão é de pronto solucionada e, através de documento assinado pelo Sr. Lameira Bittencourt, Mesquita é comunicado que,

[...] o Exmo. Sr. Cel. Interventor Federal, de acordo com a sugestão de V. S., em ato baixado hoje, transferiu os poderes, outrora conferidos a essa Diretoria, ao Diretor Geral do Departamento Estadual de Informações, para realizar o Salão Oficial de Belas Artes, a ser instalado no Salão Nobre do Teatro da Paz¹⁵⁶.

Desta forma os Salões passam a ocupar o *foyer* do Theatro da Paz e, Leônidas Monte, a época secretário da *Sociedade dos Amigos das Belas Artes*, passa a ser o responsável pela organização das próximas edições. Como não havia no regulamento qualquer referência à quantidade de obras a serem expostas, Monte compareceu ao Salão de 1945 com um total de sessenta e três trabalhos. Ao que se deixa perceber, diante da falta de registros mais consistentes tanto na imprensa como na existência de catálogos¹⁵⁷, estas duas edições da exposição provavelmente, e por motivos óbvios, devem ter passado por algumas dificuldades para sua realização. Dois anos depois, com a instalação da SAI – Sociedade Artística Internacional¹⁵⁸, em 1947, sob a presidência do Dr. Augusto Meira Filho, os Salões passam a ser responsabilidade desta instituição, retomam seu prestígio e passam novamente a receber o apoio necessário. O VIII Salão,

¹⁵⁵ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. Ofício Nº 147/45, de 25 de julho de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Dr. João Lameira Bittencourt, Interventor Interino do Estado.

¹⁵⁶ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios recebidos. Caixa: 89. Ofício Nº 2785/45, de 10 de agosto de 1945. Do Sr. João Lameira Bittencourt, Secretário Geral do Estado ao Ilmo. Sr. Diretor da Biblioteca e Arquivo Público.

¹⁵⁷ Pelo menos, até o momento, o referido catálogo não foi localizado em nenhum dos arquivos pesquisados e nem referenciado por outros pesquisadores. Consta que não foram impressos.

¹⁵⁸ Sobre a Sociedade Artística Internacional – SAI, ver: MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. 148 f. Dissertação. (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008. p. 83. Nota. 111.

abriu com trezentos e oitenta e sete trabalhos e trinta e seis artistas concorrentes, além de apresentar o melhor catálogo dentre todos os editados, inclusive com duas edições, uma do Governo do Estado e outra da SAI. O júri, que durante diversos anos contou com a presença de diretores de instituições, de pintores paraenses com estudos no exterior, como Antonieta Santos Feio e José Veiga Santos, de professores de artes como Clotilde Pereira e Leônidas Monte, além de profissionais como o arquiteto Feliciano Seixas, paraense formado pela Escola do Rio de Janeiro, em 1947 teve pela primeira vez a presença do crítico Frederico Barata que, recém-chegado à Belém, já participava ativamente da vida artística da cidade. A esses, juntavam-se os renomados professores e críticos de arte paraenses Francisco Paulo Mendes e Inocêncio Machado Coelho ¹⁵⁹.

Mais uma vez, ao longo de sua carreira, Arthur Frazão é agraciado como o 1º Prêmio da Divisão de Pintura Clássica com a tela *Cabeça de Velho*. Ângelus Nascimento, João Pinto e Irene Teixeira recebem, respectivamente, premiações nas Divisões de Arte Decorativa, Caricatura e Cerâmica e Ilustração. Benedicto Mello é laureado em três categorias: 1º prêmio em escultura, 2º prêmio em cerâmica e 3º prêmio em Pintura. Nesta edição do Salão participam, pela primeira vez, os pintores Oswaldo Pinho e Humberto Freitas, futuros integrantes do Grupo do Utinga.

O IX e último dos Salões abrigou grande parte da comunidade artística local. Dentre os dezoito artistas e as noventa e três obras concorrentes, cabe destacar por sua relevância para essa pesquisa, a participação do pintor Benedicto Mello¹⁶⁰, com treze trabalhos, dos quais cinco telas à óleo com paisagens de Salinas e Mosqueiro. Frazão apresenta, dentre suas quatro obras concorrentes, as telas intituladas *Paisagem – Utinga* e *Estrada do Utinga*. Ruy Meira apresentou as telas *Terreiro esquecido*, *Estrada do Farol*, *Estudo (Jardim da Igreja Anglicana)*, *Estrada da Prainha* e *Bosque do Zacarias*, com a qual arrebatou o segundo prêmio em pintura. Oswaldo Pinho também traz, dentre suas cinco telas concorrentes, a de Nº 93, intitulada *Utinga*¹⁶¹. A partir destas obras, concorrentes no ano de 1948, é possível perceber a atuação e a movimentação dos artistas paisagistas, registrando em suas telas as cores, costumes e traços característicos da cidade e seus interiores. Ao longo dos anos os pintores do Utinga construíam seu legado, os quadros que mais tarde irão se constituir e ser reconhecidos como referência para a paisagem amazônica.

Com as mudanças acontecidas nos Salões, a partir de 1945, que deixam o

¹⁵⁹ MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: Op. cit.*, p. 83.

¹⁶⁰ Ainda com a grafia da época. Depois o artista passa a usar Benedicto Mello.

¹⁶¹ GOVERNO DO PARÁ. IX Salão Oficial de Belas Artes: catálogo. Belém, 1948. Acervo: RM.

edifício da Biblioteca e passam para o Teatro da Paz, também se delineia um novo quadro para as pesquisas históricas. A farta documentação referente aos seus primeiros anos, sob a guarda do Arquivo Público do Estado do Pará, torna-se escassa nessa segunda fase, momento em que, por ser organizado por instituições diversas, tornam-se dispersas e quase inexistentes as fontes de consulta.

Ruy Meira (1921-1995)¹⁶² voltou aos Salões Oficiais em 1946, onde concorreu juntamente com Ângelus Nascimento, Arthur Frazão, Benedicto Mello, Irene Teixeira, João Pinto, Leônidas Monte e Veiga Santos. Por praticamente cinquenta anos, transitou junto a artistas e salões, em Belém e outras cidades do Brasil, construindo uma sólida e reconhecida carreira artística e tecendo uma ampla e influente rede de sociabilidades. Participou de momentos significativos na construção da trajetória das artes do Pará, como o Grupo do Utinga na década de 1940 e o Clube de Artes Plásticas – CAPA, no ano de 1959. Em 1960, com a Ebe GALERIA, foi o responsável pela realização das três individuais abstracionistas da cidade e em 1963 foi o grande vencedor do 1º Salão de Artes da Universidade do Pará, considerado o momento de afirmação do abstracionismo no Pará.

Benedicto Mello (1926 - 2004)¹⁶³ iniciou suas atividades artísticas ao mesmo tempo que Ruy Meira e, por seus interesses comuns, passaram a estabelecer uma amizade sólida e duradoura, que se estendeu durante toda a vida. Ruy relata a ida dos amigos, ainda adolescentes, ao Igarapé do Galo onde, junto a um “velho senhor”, alargavam seus conhecimentos quanto à feitura de peças de barro, o preparo da argila

¹⁶² Ruy Augusto de Bastos Meira (30.11.1921 – Belém – 29.07.1995). Filho de José Augusto Meira Dantas e de Anésia de Bastos Meira, começou a pintar por pura vocação. Levado pela vontade de aprimorar-se, estudou com Manoel Santiago, no Rio de Janeiro, e com Raul Deveza, Kaminagai e Balloni, em Belém. Em sua primeira fase na pintura, expressou-se através do figurativismo, passando posteriormente à pintura abstrata. Como escultor usou inicialmente a pedra e, depois, o ferro e a madeira. Sua cerâmica alia o rústico ao erudito e surge impregnada de uma atmosfera telúrica que a torna particular e universal. Engenheiro civil, projetou inúmeras construções em Belém, durante 35 anos. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

¹⁶³ Benedicto Antônio Soares de Mello (26.05.1926 – Belém – 19.10.2004). Aperfeiçoou-se em restauração no Museu Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro. De volta a Belém, deu novos rumos à Pinacoteca Municipal, da qual era diretor administrativo e artístico, ministrando cursos de restauração e promovendo mostras do acervo. Inúmeras premiações permeiam sua vida artística, tanto em pintura como em cerâmica, escultura e caricatura. De 1951 a 1995 participou de diversas mostras coletivas, inclusive em Paris, no Hotel Meridien, e no Museu do Homem. No mesmo período realizou várias exposições individuais. Suas obras encontram-se no acervo do Museu de Arte de Belém e em outros Museus e Galerias, além de coleções particulares, do Brasil e da Europa. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

e iniciavam-se no processo da queima¹⁶⁴. Na pintura, produziu centenas de telas e dedicou-se, sobremaneira, a realização de murais. Utilizando-se de técnicas e materiais variados, foi responsável pela criação de mais de vinte e cinco obras existentes em prédios públicos e privados, museus no Pará, no Maranhão e no Piauí. Realizou inúmeras exposições individuais e coletivas, e concorreu na maioria dos Salões de arte realizados na cidade. A estes artistas retornaremos no Capítulo IV deste trabalho.

No início da década de 1950, o governo reiniciou uma nova série de Salões, que ficou sob a responsabilidade de uma comissão organizadora composta pelos pintores Leônidas Monte, José Veiga Santos, João Pinheiro dos Prazeres e Ângelus Nascimento e, segundo seu decreto de criação, destinava-se a qualquer artista, mesmo os de outros estados, desde que brasileiros. A instituição desse novo Salão de Belas Artes despertou polêmica na imprensa local, suscitando a publicação no jornal *O Liberal*, de 24 de agosto de 1951, da matéria não assinada e intitulada “A César o que é de Cesar”. Tendo como subtítulo, “Instituído, pelo governo o que há muito estava instituído – João Botelho arrasta o general Assunção a um feio ato – O Salão de Belas Artes se deve ao sr. José Malcher”, segue o texto:

Há poucos dias atrás, ou seja à 17 do corrente, o sr. General Zacarias de Assunção, governador do Estado, assinou um decreto, que tomou o numero 828, instituindo o Salão de Belas Artes do Pará, ato que se apresentava como um estímulo do poder público aos nossos artistas. Ocorre entretanto, que o sr. Governador, levado sem dúvida, a esse gesto feio pela inconsequencia e pela má fé de seu secretário geral, o inefável João Botelho, não andou honestamente neste ato, pois o que fez não foi instituir cousa alguma nem estimular quem quer que seja, mas isso, sim, desenterrar um decreto em pleno vigor, e, com alterações no seu texto, assiná-lo de novo¹⁶⁵.

O autor segue informando que o Salão já havia sido instituído anteriormente pelo Interventor do Estado Dr. José Malcher, passando à transcrição do Decreto-Lei Nº 3.555, de 5 de setembro de 1940, e conclui:

Desde então, todos os anos, o Salão de Belas Artes passou a constituir uma das grandes festas de espírito, em nossa terra.

¹⁶⁴ BITAR, Rosana. Op. cit., p. 23

¹⁶⁵ *O Liberal*, Belém, 24 ago. 1951. p.1.

Realizava-a o dr. José Malcher nos restantes anos de seu governo, como a realizou em todo o período de sua administração o Interventor que lhe seguiu, o então coronel Magalhães Barata.

Voltando o país ao regime legal, o governador Moura Carvalho o realizava também nos dois primeiros anos de seu governo, só a não promovendo nos dois últimos por motivos supervenientes e então irremovíveis.

Isso não quer dizer, entretanto, que a lei nº 3.555 do sr. José Malcher hoje está revogada. Nada tinha a instituir, assim, o governo atual, mas, apenas, por em execução essa lei, prosseguindo na realização do Salão. O sr. João Botelho, iludindo, portanto, a boa fé do sr. Coronel Assunção, arrastando o Chefe do Estado ao feio ato de se apresentar como pai de filho alheio.

Veja, pois, o Sr. Governador, a que extremos do ridículo o arrastam seus inescrupulosos auxiliares¹⁶⁶.

Dissabores à parte entre o articulista e o Sr. João Botelho, fato é que nessa década os Salões, realizados nos anos de 1952 e 1953, no Theatro da Paz, diferentemente do sucesso e repercussão alcançados anteriormente, não passaram de sua segunda edição.

O pintor Arthur Frazão, que tão destacada atuação e reconhecimento teve nestas décadas, iniciou-se muito jovem nas artes, e sempre dela se ocupou durante toda a sua vida. Principal intérprete da paisagem amazônica e legítimo representante do espólio dos artistas do Grupo do Utinga, e da importância que hoje este simboliza, mister se faz dedicar-se a melhor compreensão da trajetória do artista, do que nos ocuparemos no capítulo a seguir.

¹⁶⁶ *O Liberal*, Belém, 24 ago. 1951. p.1.

2 ARTHUR FRAZÃO E O “ÁLBUM DA ALEMANHA”

Os álbuns fotográficos podem ser percebidos, dentre tantos outros, também como “lugares de memória”¹⁶⁷. Segundo Kossoy (2001),

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências / ocorrências conservados, congelados pelo instante fotográfico¹⁶⁸.

Apresentando narrativas configuradas a partir de seu ordenamento, guardam os álbuns registros materiais de um tempo que não mais existe, selecionados e acondicionados por seu proprietário, e que são passíveis de serem ressignificados, consoante o tempo histórico em que forem acessados e o indivíduo que lhes tiver contato. A partir das “memórias de papel” de Arthur Frazão, por ele colecionadas em seu “Álbum da Alemanha” e que vão para muito além das fotografias, como guias neste percurso, seguiremos na tentativa de melhor compreender a construção da trajetória do tão importante artista.

2.1 O “Álbum da Alemanha”

Porto do Pará, sábado, 24 de junho de 1911. É intensa a movimentação de embarcações no mais importante cais exportador da borracha brasileira¹⁶⁹. Aníbal Amorim¹⁷⁰ (1917) relata em seu livro *Viagens pelo Brasil*¹⁷¹, o encantamento e a surpresa que lhe causou sua chegada à Belém em um dos vapores do *Lloyde Brasileiro*, no ano de 1909:

¹⁶⁷ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. Nº 10 (1993), p. 7-28.

¹⁶⁸ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 28.

¹⁶⁹ “Em 1907, os registros oficiais computavam um total de 25.731 passageiros e 1.789 navios ‘barra afora’, enquanto, para o interior, o movimento total de embarcações era de 4.884 entradas e saídas”. Cf. GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Navios e Portos do Brasil: nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2006. p. 28.

¹⁷⁰ Aníbal Amorim (1876-1936). General do Exército Brasileiro, foi membro da Sociedade de Geografia do Rio de Janeiro e sócio correspondente do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

¹⁷¹ AMORIM, Aníbal. *Viagens pelo Brasil*. Com oitenta gravuras. Do Rio ao Acre. Aspectos da Amazônia. Do Rio ao Mato Grosso. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1917.

Meio-dia. Entramos na Baía do Guajará, ou melhor, em pleno estuário do Tocantins, a cuja margem direita repousa a grande e formosa capital paraense. Uma hora da tarde. O vapor entra garboso nas águas da baía. Na orla do cais, um número incontável de navios estrangeiros e brasileiros. Esparsos, aqui e ali, os gaiolas com suas chaminés coroadas de fumo. Uns acabam de chegar do Acre e do Amazonas, carregados de borracha, cacau e castanha; outros dirigem-se para essas mesmas paragens com mercadorias que deverão abastecer os remotos barracões das margens do Tocantins, do Xingú, do Tapajós, do Madeira, do Purus, do Solimões e do Juruá.

Acho-me em terra. Na vizinhança do porto, o intenso movimento dos vapores que chegam e saem, uns para o interior, outros para a Europa e a América do Norte. Ao desembarcar visito a bela Avenida João Alfredo, com suas casas de modas, armazéns, cafés e confeitarias bem montadas.

Percorrendo a linha do cais, onde se levantam os grandes trapiches das casas armadoras, vejo o Parque Afonso Pena¹⁷², abundantemente arborizado, e o Palácio do Governo. A cidade divide-se em duas zonas: a litorânea, que é antiga no seu aspecto geral, e a que fica a oeste, a cidade nova, com as grandes edificações modernas e avenidas amplas e bonitas. Aqui vejo a grande Praça da República. É soberba. Perto, destaca-se o Theatro da Paz, um dos primeiros do Brasil. Tomo a direção da Avenida Nazaré. Percorro-a de extremo a extremo. Possui uma perspectiva maravilhosa. Ampla, extensíssima e arborizada com mangueiras enormes. É uma das mais belas vias públicas que meus olhos já viram¹⁷³.

Em meio ao burburinho no recém-inaugurado cais¹⁷⁴, o paquete *S.S. Minas Geraes* desata amarras em direção à Nova York. Em sua terceira escala, desde a partida do Rio de Janeiro, tendo já aportado em Salvador e Recife¹⁷⁵, o vapor do *Lloyd Brasileiro* recebeu exatos quatorze passageiros. Um grupo diversificado, composto por comerciantes brasileiros, seus familiares e serviçais, dândis da borracha, e alguns estrangeiros. Dentre estes, particularmente três chamam a atenção.

Bruno Max Burkhardt e Maria Júlia embarcavam rumo à Europa, não sem antes passar pela América do Norte. O fotógrafo alemão acompanhado de sua

¹⁷² Atual Praça D. Pedro II.

¹⁷³ AMORIM, 1917 apud GERODETTI; João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Navios e Portos do Brasil: nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2006. p. 29.

¹⁷⁴ O Porto de Belém teve suas obras iniciadas em 13 de janeiro de 1908 e seu primeiro trecho inaugurado a 2 de outubro de 1909, sob a responsabilidade do engenheiro Parcival Farquar e da *Companhia Port of Pará*.

¹⁷⁵ "...faziam escala em Belém os paquetes transatlânticos, que iam do Rio de Janeiro a Nova York, com escalas em Salvador, Recife e Barbados, serviço realizado pelos vapores Goyaz, São Paulo, Minas Geraes, Rio de Janeiro, Ceará, Acre e Pará, esse último dotado de suntuosos camarotes, salão de jantar, salão de música e belas escadarias interiores". GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos *Op. cit.*, p. 28.

esposa, dona de casa pernambucana, ele contando na época com quarenta e oito anos e ela com seus exatos quarenta, ocupavam respectivamente os números 10 e 11 da *List or Manifest of Alien Passangers for the United*¹⁷⁶, meticulosamente preenchida e constante às páginas 103 e 104 do *Manifesto do S.S. Minas Geraes*. O terceiro personagem, que fazia companhia ao casal durante seu trajeto à Nova York, era o italiano Filinto Santoro¹⁷⁷. O arquiteto deixava Belém logo após a inauguração de mais uma de suas tantas obras marcantes na cidade, o Mercado Renascença, hoje de São Braz, acontecida em 21 de maio de 1911. Um olhar atento identifica o nome do construtor ocupando o número 9 da referida lista¹⁷⁸.

Após doze dias de viagem, a 6 de julho de 1911, os noventa e nove passageiros provenientes do Brasil no *Minas Geraes* adentram no Porto de Nova York (*Ellis Island*)¹⁷⁹. Max e Maria Júlia, que haviam informado no referido *Manifesto* como destino final um hotel naquela cidade, ao que se pode constatar pouco tempo permaneceram na América pois, a 29 de julho do mesmo ano, já se encontram “a bordo em viagem já perto da barra de Nova York” com destino à Londres, no *President Lincoln* (Figura 30). Quanto ao itinerário de viagem do casal na Europa, após aportar em Londres rumo à Alemanha, nada se pode afirmar embora acredite-se que, como era comum na época, tenham desembarcado no porto de Hamburgo. Fato é que, dois meses depois, a 15 de setembro do mesmo ano, Max envia correspondência já a partir de Dresden (Figura 31).

¹⁷⁶ ELLIS ISLAND NATIONAL MUSEUM OF IMMIGRATION. The Statue of Liberty – Ellis Island Foundation, inc. New York.

¹⁷⁷ Santoro foi responsável também pela construção, em Belém, do então Palácio do Dr. Augusto Montenegro, hoje Museu da Universidade Federal do Pará, do Colégio Gentil Bittencourt e da sede do jornal *A Província do Pará*, edifício onde atualmente funciona o Instituto de Educação do Pará – IEP.

¹⁷⁸ No site da *Ellis Island Fundattion, Inc.*, o nome de Filinto Santoro não é possível ser identificado por completo, acreditamos que em função das dificuldades devido a listagem de passageiros no Manifesto do *S.S. Minas Geraes* ser manuscrita. No referido site apenas o sobrenome Santoro está registrado e o nome aparece “Fil...to”. Diante das outras características do passageiro e mesmo de seu nome tornar-se claro, a partir de prévio conhecimento, podemos assegurar que o arquiteto italiano deixava Belém logo após a inauguração do antigo Mercado Renascença. Cabe ainda chamar a atenção ao fato da grafia do nome do arquiteto italiano apresentar duas formas: na maior parte das vezes aparece como FILINTO, embora seja também bastante comum encontra-lo como FELINTO. Acerca da atuação de Filinto Santoro em Belém, consultar: DERENJI, Jussara. *Arquitetura Eclética no Pará no período correspondente ao ciclo econômico da borracha: 1870-1912*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1987, p. 146-175.

¹⁷⁹ ELLIS ISLAND NATIONAL MUSEUM OF IMMIGRATION. The Statue of Liberty – Ellis Island Foundation, inc.

Figura 30: Cartão postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt, escrito às duas horas da tarde do dia 29 de julho de 1911, a bordo do *President Lincoln* e endereçado a *Photographia Allemã*, rua João Alfredo 99, Pará. E.U. do Brasil¹⁸⁰.



Fonte: “Álbum da Alemanha”. Arquivo: ACRF.

Bruno Max Burkhardt¹⁸¹ seria mais um de uma plêiade de fotógrafos estrangeiros, nomeadamente alemães, que chegou ao Brasil aos finais do século XIX e que, durante esta viagem, manteve regular correspondência via correio, através do envio de cartões-postais à Belém. Seu interlocutor, o Sr. Arthur Frazão, à época com a idade de vinte anos, com ele trabalhava na *Photographia Allemã*, estabelecimento de sua propriedade, situado à Rua João Alfredo, 99. Antes de sua saída de Belém, como era de praxe, Burkhardt publica nota na coluna *A Pedidos*, do jornal *Estado do Pará*, onde comunica aos “amigos e fregueses” sua ausência da cidade e informa que o Sr. Arthur Frazão assumiria, a partir de então, a gerência da *Photographia Allemã*. A nota, redigida por Max no dia de sua viagem e que sai publicada no periódico dois dias após o seu embarque¹⁸², reitera a confiança e o apreço que perdurava entre os dois amigos:

¹⁸⁰ “Do (sic) bordo em viagem já perto da barra de New-York. Muitas lembranças a todos. Até Londres. M^a Julia e B. Max Burkhardt 29/VII/II 2h. da tarde”.

¹⁸¹ Cabe destacar que, em sua totalidade, as biografias de Arthur Frazão consultados para esse trabalho, apresentam o alemão B. Max Buckhart como pintor, quando na verdade tratava-se de um experiente fotógrafo, dono da *Photographia Allemã* em Belém e com estúdios e atuação em várias capitais do norte e nordeste brasileiros.

¹⁸² Ao que se pode apreender, essa seria mais uma dentre as tantas partidas e retornos de Burkhardt à Belém, onde é possível encontrar, na imprensa local, registros de sua presença até pelo menos o ano de 1917.

Tendo de retirar-me temporariamente para os Estados Unidos e Europa, deixo na gerência de minha casa “Photographia Allemã”, o meu antigo empregado, sr. Arthur Frazão e como bastante procurador, o sr. Emílio Penner.

Ao mesmo tempo, aproveito a oportunidade para despedir-me de todos os meus bons amigos e fregueses, oferecendo os meus limitados préstimos nos lugares que tenho de visitar. Pará, 24 de junho de 1911 – B. Max Burkhardt¹⁸³.

Figura 31: Cartão postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt, a partir de Dresden, escrito e postado no mesmo 15 de setembro de 1911 e endereçado a *Photographia Allemã*, rua João Alfredo 99, Pará. E.U. do Brasil¹⁸⁴.



Fonte: Do “Álbum da Alemanha”. Arquivo: ACRF.

Essa série de correspondências com o casal Burkhardt e com outros interlocutores, constituída exclusivamente de cartões-postais, além de fotografias, recortes de jornal, cartões natalinos e outras “memórias de papel”, principalmente relacionadas com o período em que passou em Dresden, compõem o “Álbum da

¹⁸³ *Estado do Pará*. Belém, 26 jun. 1911. p. 3. Mantida grafia original.

¹⁸⁴ “Amigo Arthur. Desde 29 de Julho, saída de New York, estou sem notícias suas, apenas , confio (?) em , que não seja mais novidade, visto também não ter Estivemos 14 dias em Berlin, alguns dias em diversos lugares aqui no Centro e 1 semana em Dresden. Com poucos dias voltaremos a Berlin para ver se encontro passagem para outubro, estão todas há tempo. Estimo que vc e a dist. Família esteja em paz, gozando saúde. Nós vamos bem, graças a Deus. Lembranças e abraços nossos. Maria Julia e B. Max Burkhardt. Dresden, 15/9/11”

Alemanha”¹⁸⁵. Em uma antiga brochura com grossas páginas cartonadas, como tantas daquela época, ao longo da vida o pintor e fotógrafo Arthur Frazão selecionou e colecionou meticulosamente suas lembranças. Atualmente sob a cuidadosa guarda de seu filho, Sr. Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão e de seu neto, Sr. Arthur Frazão, esse precioso documento, que nos foi gentilmente apresentado e disponibilizado pela família do artista, constitui-se como fonte principal para essa pesquisa. A partir de seus registros, norteadores neste processo, passamos a tentar reconstruir sua trajetória.

2.2 Primeiras notas acerca de um percurso

Noticiam os jornais o falecimento do pintor Arthur Frazão. Ontem foi seu companheiro Veiga Santos e, agora, a velha ceifadora leva o artista das marinas, dos caminhos soturnos, dos casebres a beira-rio, da paisagem exuberantemente verde da Amazônia. As praias desta Ilha do Mosqueiro também perdem o seu cantor.

[...] Sem dúvida, Belém perde, na pessoa do artista Frazão, um de seus mais preciosos pintores acadêmicos. Ornando salões nobres, enriquecendo palácios e residências, sua obra, entretanto, está viva, fixando, para a posteridade, seu nome, seu poder de artista, sua inspiração e suas cores, sempre tão amazônicas e tranquilas, como o próprio ardor do intérprete e o de sua vida serena, compondo, criando, vivendo para si próprio e para seus sonhos. Mosqueiro, 9/1/67¹⁸⁶.

Com esta nota de pesar, publicada no jornal *A Província do Pará* de 14 de Janeiro de 1967, da ilha de Mosqueiro onde se encontrava, Augusto Meira Filho lamenta o recente falecimento do pintor amigo Arthur Frazão. Trecho inicial de um longo artigo, em que o autor presta justa e afetiva homenagem ao artista, bem sintetiza a importância de Frazão e de sua vasta obra na conformação do campo artístico de Belém, principalmente na primeira metade do século XX.

O jovem Arthur Paraguassú Frazão, nascido no último dia do ano de 1890, em Belém do Pará¹⁸⁷, filho do Sr. Euclides Thomé Frazão, contabilista e de sua

¹⁸⁵ Nos apropriamos, para esse trabalho, do termo carinhoso como a este álbum se referia o Sr. Adolpho Frazão, filho do artista, por ocasião de nossas entrevistas.

¹⁸⁶ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*. Belém, 14 jan. 1967.

¹⁸⁷ Arthur Frazão (31.12.1890 – 03.01.1967) nasceu à Rua Presidente Pernambuco, 48 (antiga Rua da Trindade), bairro da Campina, próximo à praça Ferro de Engomar, hoje Coaracy Nunes. Após os primeiros estudos com seus pais e professores particulares, frequentou o 3º Grupo da Capital onde cursou o 3º e o 4º anos, retornando novamente ao ensino domiciliar sob os cuidados das professoras Celestina Camisão e Ida Valmont. Mais tarde passou a estudar no Colégio Travassos da Rosa. Cf. GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Exposição Arthur Frazão: catálogo. Belém, 1967. Arquivo: ACRF.

esposa, Sra. Andréa Paraguassú Frazão, teve logo cedo despertada sua vocação para as atividades artísticas o que o conduziu a, com apenas quinze anos, ser aluno de pintura do mestre Francisco Silva y Estrada e, alguns anos depois, a buscar trabalho e aprendizagem na *Photographia Allemã*, um dos muitos estúdios fotográficos que comportava a emergente e pungente Belém de uma bela época.

Como tantos outros artistas paraenses Frazão também seguiu para o “velho mundo” com o intuito de aperfeiçoar suas técnicas artísticas. Porém não o fez da mesma forma e nem tomou o mesmo caminho da maioria de seus conterrâneos. Diferentemente de outros de sua geração e de anteriores que, patrocinados pelo poder público, num primeiro momento tinham como destino a Itália e posteriormente a França, Frazão contou para isso com o apoio financeiro e indicação de seu patrão e amigo Max Burkhardt, e seguiu para a Alemanha. Estimulado pelo grande talento apresentado por seu discípulo, Burkhardt patrocinou o jovem fotógrafo – sim, pois Frazão já dominava a técnica da fotografia quando deixou a cidade – que assim para longe partiu rumo à novos conhecimentos na área da pintura. Também por sua indicação, foi encaminhado e passou a frequentar, em Dresden, a Academia de um amigo, o professor Martin Schumann onde, segundo Ribeiro¹⁸⁸ (1991), permaneceu durante seis meses.

Bruno Max Burkhardt residiu e trabalhou por longos anos no Brasil. As primeiras notícias acerca de sua atuação como fotógrafo no país vêm do jornal *A República*, de Natal, em 1902¹⁸⁹. Já dois anos depois, encontrava-se em Belém, com sua *Photographia Allemã* devidamente instalada¹⁹⁰. Como era comum, à época, os fotógrafos estrangeiros percorriam, residiam e estabeleciam seus estúdios em diversas capitais brasileiras, passando algum tempo em cada uma delas. E com Burkhardt não foi diferente. Após percorrer Belém, Natal, Parahyba, dentre as que se tem notícia, a partir de 1920 estabeleceu-se na cidade de Recife com a *Photographia Burkhardt*, situada à Rua Larga do Rosário, 132¹⁹¹. Nesse estúdio é anunciada na imprensa, a 14 de dezembro de 1920¹⁹², a presença do também alemão, pintor Martin

¹⁸⁸ RIBEIRO, Mariza. Centenário de nascimento de Arthur Frazão. O pintor da Amazônia. *O Liberal*. Belém, 6 jan. 1991. Caderno Dois. Arquivo: ACRF.

¹⁸⁹ *A República*. Natal, 27 jan. 1902. p. 1.

¹⁹⁰ *Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Estado do Pará e Indicador para 1904-1905*. Belém: F. Cardoso & C^o, 1904. p. 669.

¹⁹¹ *Jornal do Recife*. Recife, 20 jul. 1920. p. 5.

¹⁹² *A Província*. Recife, 14 nov. 1920. p. 1.

Schumann. Praticamente dez anos após Frazão haver retornado da Alemanha, seu antigo mestre de Dresden no Brasil se encontrava, dividindo espaço em um atelier no Recife, com Burkardt, seu primeiro empregador e benfeitor. A imprensa recifense, ao anunciar e convidar para a exposição conjunta de fotografia e pintura dos dois alemães, traça breves comentários acerca da produção artística dos artistas e da atuação de Burkhardt, em Belém.

Vida Artística

Exposição de Pintura e Photographia

À Rua Larga do Rosário, 138, 1º andar, é estabelecido com bem montado atelier photographico o sr. B. Max Burkhardt, antigo e habilíssimo artista photographo.

O sr. Burkardt, que é alemão, há longos anos reside em nosso paiz, já tendo estado, faz muito tempo, em Pernambuco. Em Belém foi ultimamente estabelecido com grande fotografia, vindo agora para o Recife devido às condições precárias que ora atravessa o Pará.

Em jornais paraenses lemos elogiosas referências à proficiência artísticas do sr. Burkardt e aos bellos retratos que fez na capital paraense.

No atelier da rua Larga do Rosário trabalha também um grande pintor. É o sr. Martin Schumann, de Dresde, Allemanha, e que ali tem expostos magnificos retratos a óleo e telas de subido valor. Occulto na mais encantadora modéstia, Schumann, que é um verdadeiro mestre de sua arte, não faz reclamo do seu extraordinário talento. Mas vale a pena ver os seus quadros – em aquarela e óleo, carvão e pastel. São, na sua maioria, encantadores.

Vêm-se (sic), na exposição Burkhardt – Schumann, grandes photographias coloridas e retratos: em sépia e castanha, novidade chic: lindos medalhões de crianças, também coloridos; retratos em vários outros gêneros.

Pode-se dizer, sem exagero, que em fotografias coloridas nada melhor se tem feito no Recife.

Os retratos de M. Burkhardt e M. Schumann são notáveis pela naturalidade das figuras. Nelles não há a preocupação do retoque.

Chamou-nos a atenção entre os quadros em exposição um em que figuram o professor de Dresde e seus discipulos, num formoso conjunto semelhando a Ceia do Senhor.

Merece uma visita a atraente feira d'arte. O publico recifense não deve perder o grato ensejo¹⁹³.

Ainda neste contexto, particularmente um episódio nos chama bastante atenção. É registrada por Alves (2013)¹⁹⁴ a inauguração, em maio de 1912, da exposição do retrato do Marechal Floriano Peixoto de autoria do professor de Dresden, Martin Schumann, no Salão da *Livraria Universal*, em Belém. Informa ainda a

¹⁹³ *A Província*. Recife, 14 nov. 1920. p.1. Mantida grafia original.

¹⁹⁴ ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer*: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX. 2013. 190 f. Dissertação de Mestrado. (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia-Departamento de História). Universidade Federal Fluminense. p. 189.

pesquisadora que este teria sido realizado a partir de uma fotografia ampliada feita pela *Fotografia Fidanza*. O acontecimento nos surpreende e levanta algumas questões. Por que e em que circunstâncias teria sido este retrato encomendado a um pintor de Dresden, havendo tantos retratistas circulando no meio artístico local? Teria sido intermediário o fotógrafo Burkhardt, amigo do pintor? O próprio Frazão, que havia sido seu aluno, havia chegado de volta à Belém cerca de um ano antes. Teria ele alguma participação nesse processo? Neste sentido cabe observar uma nota veiculada pelo jornal *Estado do Pará* informando que, dentre os passageiros de partida de Belém, às 10h da manhã de 20 de julho de 1912, no pacote *Rio Pardo*, com destino à vários portos europeus, segue para Hamburgo, em 1ª classe, um grupo constituído pelos Srs. Carl Schumann¹⁹⁵, D. Othilia Schumann, F. Emma Hirsch e Martin Schumann¹⁹⁶. A presença do Sr. Carl Schumann na cidade de Belém, onde exercia o posto de Consul da Suíça, amplia a rede de possibilidades. Seria ele o intermediário nesse processo? Fato é que, em maio de 1912 é inaugurado o retrato na Livraria Universal, não sabemos se com a presença ou não de seu autor que, dois meses depois deixa a cidade com destino a Hamburgo. São indagações a serem respondidas.

Cabe destacar que a cidade de Dresden, para onde seguiria Frazão à estudos constituía-se, à época, como a capital do Reino da Saxônia, configurando-se como importante centro europeu de estudo e propagação das artes, abrigando inúmeros e renomados museus e acervos. A mundialmente reconhecida *Gemäldegalerie Alte Meister* ou *Pinacoteca dos Mestres Antigos* congregava, naquele período, dentre outras, uma importante coleção de obras do romantismo alemão¹⁹⁷ que, particularmente, acreditamos tenham, de certa forma, influenciado a obra do pintor Frazão, que certamente as visitou e conheceu¹⁹⁸.

¹⁹⁵ O nome do Sr. Carl Schumann aparece, por várias vezes, nos periódicos da Belém da época. Ocupando o posto de Consul da Suíça, participava intensamente dos círculos e eventos sociais e artísticos da cidade sendo citado, amiúde, junto ao pintor Theodoro Braga, autoridades e elite local. Até o momento não nos foi possível identificar a existência de alguma relação de parentesco entre o Sr. Carl Schumann e o pintor Martin Schumann, porém acreditamos que, no mínimo, seriam amigos, já que nessa ocasião viajaram juntos para Hamburgo com, as que supomos serem, suas respectivas esposas.

¹⁹⁶ Estado do Pará. Belém, 20. jul. 1912. p. 2.

¹⁹⁷ A partir de 1931 a coleção de obras do romantismo alemão foi transferida para a *Galeria Neue Meister* ou *Galeria dos Novos Mestres*, que surgiu a partir do “Departamento Moderno” da Dresden Gemäldegalerie, onde hoje se encontra.

¹⁹⁸ Sobre a importância de Dresden e de suas coleções arte para o século XIX europeu até a chegada de Frazão, vale consultar: HANFSTAENGL, François. *Les principaux tableaux de la Galerie Royale de Dresde, lithographiés d'après les originaux*. Avec des explications historiques et concernant l'art.

Não se tem registro exato, até o momento, de quando Frazão deixou Belém rumo ao porto de Hamburgo¹⁹⁹ para estudar pintura na Alemanha. Certo é que, em junho de 1910, o Sr. Arthur Frazão tem endereço para correspondência em Dresden, à *Walpurgistrasse 2*²⁰⁰, e aos cuidados do Sr. Martin Schumann, o que pode ser documentado a partir de um cartão-postal por ele recebido do amigo José Braga, também residente na Alemanha (Figura 32). Sobre a ida de Frazão para a Europa, reitera seu filho, Sr. Adolpho Frazão:

É porque o Max era fotógrafo, tinha uma foto não sei exatamente onde, e o Frazão era estagiário dele ou coisa parecida, trabalhava com ele, aqui em Belém. Ai dessa amizade deles [...] Ele foi pra pintura. Provavelmente não ia abandonar lá a fotografia. Mas ele foi para a pintura^{201 202}.

Naquela ocasião, afirma ainda Ribeiro (1991)²⁰³, o artista teria percorrido algumas capitais da Europa como Londres, Paris, Berlim e Lisboa, momento em que teria visitado seus principais museus e galerias. De certo sabemos que, em seu caminho de ida para a Alemanha, Frazão aportou em Lisboa, em data não precisa, mas ainda nos primeiros meses de 1910. Ao cruzar o Atlântico rumo à Dresden o jovem Frazão, que há época contava com dezenove anos de idade²⁰⁴, aproveita a

Dresden: *Gemäldegalerie*, 1836; LANDSBERG, Baron von; ALLEN, Alexander. *The Green Vaults, Dresden: illustrations of the choicest works in that museum of art*. Dresden: C. C. Meinhold and Sons, 1862; GÖRLING, A.; Meyer, B.; WOLTMANN, A. *Art treasures of Germany: A collection of the most important pictures of the galleries of Dresden, Cassel, Brunswick, Berlin, Munich and Vienna*. Boston: S. Walker & company, 1873; o catálogo *Photographische Gesellschaft, Berlin. Masterpieces of art: a collection of photogravures reproduced from the originals of famous old masters at Madrid, St. Petersburg, Berlin, Dresden, Cassel*. New York: The Company, 1905; e ADDISON, Julia. *The art of the Dresden gallery; notes and observations upon the old and modern masters and paintings in the royal collection*. Boston: L.C. Page & Company, 1907.

¹⁹⁹ Em 1908, quatro importantes companhias de navegação a vapor operavam no Porto do Pará. A inglesa *Booth Line*, que em 1866 começou a operar uma linha entre Belém e Europa e, por volta de 1910, contava com uma frota de 36 vapores. A *Hamburg-Amerika Linie* e a *Homburg Sudamerikanische*, denominadas de “Vapores Alemães”, e que efetuavam duas viagens mensais entre o Pará e Hamburgo, e o *Lloyde Brasileiro*, já citado anteriormente neste trabalho. In: GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Op. cit.*, p. 28.

²⁰⁰ Até o momento não nos foi possível identificar se seria esse o local da Academia do Sr. Schumann ou se se trataria de algum endereço particular do mestre.

²⁰¹ Cabe aqui alertar ao fato que, em algumas dentre as poucas biografias existentes sobre o artista, é levantada a assertiva de que, em sua viagem à Alemanha, Frazão haveria aprendido a arte da fotografia e, em seu regresso, inaugurado a *Fotografia Frazão*. Destacamos que, conforme veementemente afirmado por seu filho, Sr. Adolpho Frazão, em sua partida para a Europa o artista já dominava essa técnica, que havia aprendido com Max Burkhardt, na *Photographia Allemã*, em Belém,

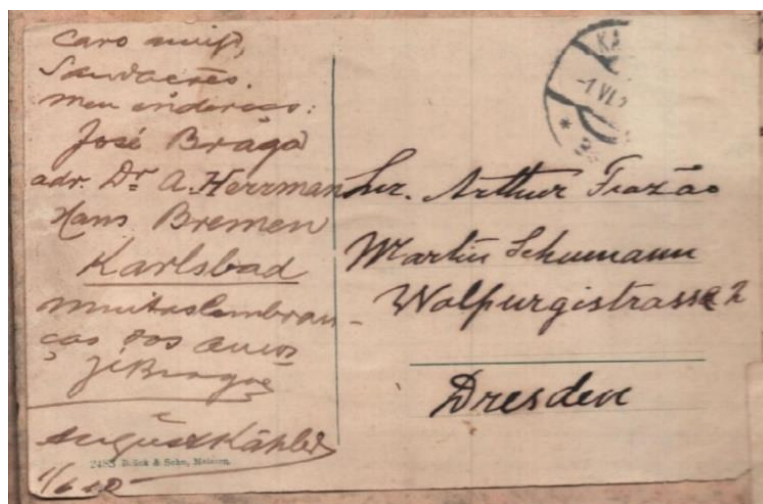
²⁰² FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 2014.

²⁰³ RIBEIRO, Mariza. *Op. cit.*

²⁰⁴ Consta, em todas as biografias consultadas, que Frazão teria empreendido viagem à Europa com a idade de vinte anos. Porém, como o artista já se encontrava na Alemanha em junho de 1910, e só completaria nova idade a 31 de dezembro daquele ano, concluímos que partiu de Belém com dezenove anos completos, não se podendo referir nenhuma informação acerca de seu retorno. Certo é que se encontrava já de volta em Belém em junho de 1911, ocasião da partida de Burkhardt no *Minas Geraes*.

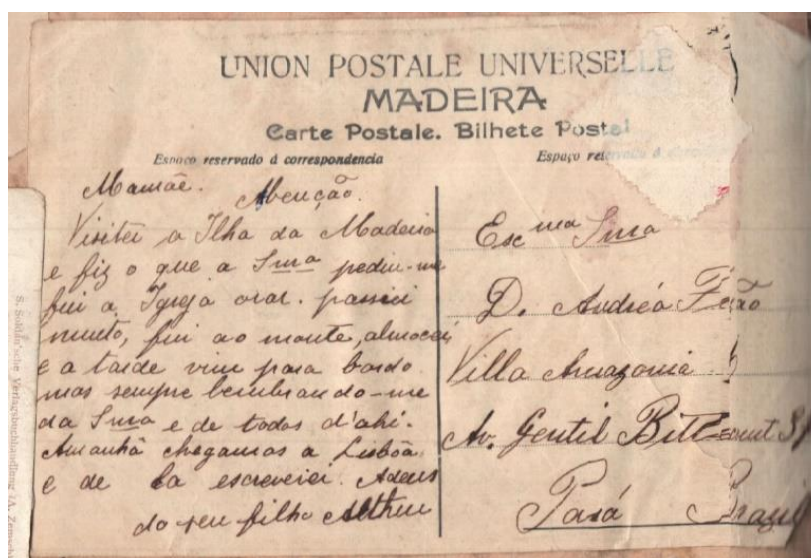
parada do vapor na Ilha de Madeira e envia carinhoso cartão-postal para sua mãe, Sra. Andréa Frazão, onde se ocupa de relatos da viagem e se refere à sua chegada em Lisboa, prevista para o dia seguinte (Figura 33).

Figura 32: Cartão-postal recebido por Arthur Frazão, na Alemanha, enviado por seus amigos José Braga e August Kapl...? Junho de 1910²⁰⁵.



Fonte: Do "Álbum da Alemanha". Arquivo: ACRF

Figura 33: Cartão-postal enviado por Arthur Frazão à sua mãe, sra. Andréa Frazão²⁰⁶, aos dezenove anos de idade, aquando de sua ida para a Alemanha. s/d.



Fonte: Do "Álbum da Alemanha". Arquivo: ACRF

²⁰⁵ "Caro amigo, saudações. Meu endereço: José Braga, adv. Dr. A. Herrman Hans Bremen. Karlsbad. Muitas lembranças dos amigos José Braga e August Kapl... (?)"

²⁰⁶ "Mamãe. Abenção. Visitei a Ilha da Madeira e fiz o que a senhora pediu-me fui a Igreja orar. Passei muito, fui ao monte, almocei e a tarde vim para bordo mas sempre lembrando da sra. e de todos d'ahi. Amanhã chegamos a Lisboa e de lá escreverei. Adeus de seu filho Arthur". Postal sem data endereçado à Exma. Sra. D. Andréa Frazão, Villa Amazônia, Av. Gentil Bittencourt, 37 (?), Pará, Brasil. Arquivo: ACRF.

Da estada do pintor em Dresden, o “Álbum” guarda dois registros fotográficos. Ambos acredita-se se tratarem de imagens posadas no atelier da Academia do Sr. Martin Schumann, onde aparecem dois grupos diferentes de pintores em sessão de aula, apresentando os trabalhos em execução. Alunos jovens misturam-se aos mais velhos, porém não é possível associar nenhum dos artistas retratados à imagem de Arthur Frazão, aos dezenove anos de idade. Acreditamos assim ser possível levantar a hipótese de que, como já trabalhava com fotografia, o próprio Frazão tenha sido o autor dos registros em questão.

A primeira imagem (Figura 34) apresenta um grupo formado por nove pintores, alguns muito jovens e trajando todos, com a exceção de um, uma espécie de guarda-pó claro por sobre as roupas. O grupo organiza-se em forma semicircular em torno de uma figura central, o único homem sem guarda-pó e elegantemente trajado e que, pelas características da imagem, nos possibilita supor tratar-se do mestre Martin Schumann. Dois cavaletes com suas respectivas telas, simetricamente dispostos, complementam a cena. Uma estátua – cabeça de homem – descansa sobre uma coluna, o que acreditamos se tratar, possivelmente, de modelo para pintura de observação.

Bastante diferenciado do grupo da imagem anterior, e em uma tomada bem mais aberta do atelier, o segundo registro (Figura 35) apresenta dez artistas dentre os quais é possível identificar a presença de três pintoras. Embora preocupados em posar para as lentes da câmera, os alunos agora encontram-se posicionados mais informalmente, envolvidos na produção de seus quadros. Os homens utilizam-se das mesmas vestimentas da fotografia anterior, enquanto as mulheres encontram-se apuradamente trajadas. Dispostos pelas paredes do atelier inúmeros quadros, que se acredita serem de autoria dos alunos da Academia e objetos diversos dependurados. Três telas em processo de execução, em seus respectivos cavaletes, completam a cena. Cabe destacar que todas as aproximadamente dez obras, que podem ser vistas nestas duas imagens, em processo de execução ou já concluídas, restringem-se exclusivamente à produção de retratos, como era comum às academias da época.

Figura 34: *Academia Martin Schumann*. Dresden. 1910. Fotografia: Arthur Frazão (?).



Fonte: Do "Álbum da Alemanha". Arquivo: ACRF

Figura 35: *Academia Martin Schumann*. Dresden. 1910. Fotografia: Arthur Frazão (?).



Fonte: Do "Álbum" da Alemanha". Arquivo: ACRF

Retornando à Belém, Frazão passou a exercer, ininterruptamente, suas atividades tanto nas técnicas fotográficas como na pintura. Atuando ora como artista, ora como mestre, ora na promoção e organização de salões de arte e de associações, configurou-se como personagem proeminente nos círculos artísticos da cidade. Foi responsável por um incalculável número de telas tendo por temática principal as paisagens de sua terra natal, o que lhe garantiu a alcunha de “pintor da Amazônia”. Casou-se com a professora normalista Maria Domingas Ribeiro Frazão com quem teve um casal de filhos: Eunice Ribeiro Paraguassú Frazão, advogada e Adolpho Cléodom Ribeiro Frazão, Oficial do Exército Brasileiro. Possuía atelier e residência a Rua Arcipreste Manoel Teodoro, 102, onde veio a falecer, aos 77 anos.

2.3 Na Belém do retorno

Com a queda da borracha, veio a estagnação e Belém se ressentia daquele ambiente que o senador Lemos tinha no seu tempo. Frazão é dessa época. Vinha da Europa, onde se especializara na Alemanha, trazendo seguro “metier”, moço, pleno de novas ideias, aqui encontraria seus companheiros lutando para vencer o marasmo, o desinteresse, com o desequilíbrio financeiro provocado pela desvalorização da hévea. Sem perder o estímulo, Frazão lança sua atividade de artista e consegue impôr, à sociedade culta de sua terra, seus trabalhos, sua pintura sincera e amadurecida, seu talento de jovem e que traduzia nas telas o frescor de nossas paisagens tranquilas, desses rios infindáveis, ilhas, furos e igarapés sombrios que se multiplicam na região²⁰⁷.

No excerto transcrito Augusto Meira Filho, lealista declarado que era, observa a chegada de Frazão à Belém sob a ótica de uma cidade impactada com os recentes episódios políticos que culminariam com a renúncia do Intendente Antonio José de Lemos (1843-1913)²⁰⁸. Certo é que a cidade que Frazão encontra nos primeiros anos de seu retorno da Alemanha, mesmo que discretamente, já começaria a demonstrar os primeiros sinais de arrefecimento e o campo artístico a se ressentir da falta do mecenato lealista.

A Belém de 1908, cidade cosmopolita que fervia com o saldo positivo da hévea, e que contava à época com cinquenta e dois hotéis, dezesseis livrarias, vinte

²⁰⁷ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*. Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

²⁰⁸ Para mais informações sobre a atuação de Antônio José de Lemos à frente da Intendência Municipal de Belém ver, dentre outros: SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-tatu, 2002; e _____. *Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

e dois restaurantes, oito fotografias e retratistas, cinco importadoras de piano e doze “vendedores de música”²⁰⁹, aos poucos começará a se retrair diante da perda do monopólio do comércio da borracha. Entretanto, tratando-se de um fato bastante novo e considerando-se que dois anos mais tarde, em 1913, ainda se realizaria a grande e comemorativa *Exposição Nacional da Borracha*, no Rio de Janeiro, que contou com significativa participação de estados e municípios brasileiros²¹⁰, principalmente dos estados do Pará e Amazonas, é possível auferir que a economia nacional ainda vivia e depositava esperanças na manutenção de sua segunda maior fonte de exportação.

Apesar do cenário considerado à princípio desfavorável, o campo artístico em Belém, nesses primeiros anos de 1910, apresentava-se bastante movimentado. Fortemente sedimentado nas décadas antecedentes, contava com inúmeros artistas estrangeiros e nacionais, exposições e um atuante mercado de obras de arte. Neste contexto Frazão aprecia, logo após sua chegada da Europa, a abertura da exposição de seu antigo mestre, o “reputado pintor espanhol Francisco Estrada”²¹¹, realizada a 29 de outubro de 1911 no *foyer* do Teatro do Paz²¹² e, logo a seguir, ao *Salão de Pintura*²¹³, acontecido de 15 a 30 de novembro no mesmo ano e local apresentando, dentre outras obras expostas, seis paisagens de autoria de Estrada. Não se pode afirmar que Frazão, em seu retorno à Belém, tenha continuado seus estudos com Estrada. Sabe-se, porém, segundo Ribeiro (1991)²¹⁴ que, em dado momento, o artista passou a frequentar o curso de desenho e pintura do professor José Girard. Na realidade acreditamos que, possivelmente, embora a biógrafa não tenha se referido em que período e em que contexto tal fato se sucedeu, Frazão tenha sido aluno de Girard durante o período da *Academia de Belas Artes*, da qual este era aluno e aquele, professor.

²⁰⁹ *Revista da Semana*: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil. Número Especial do Pará. n. 436, v.13, set. 1908. 74p.

²¹⁰ O município de Itaituba participou desta exposição com uma grande representação de espécimes e utensílios relacionados à exploração da *hevea brasiliensis L.* e apresentou suntuoso catálogo com duzentas e cinquenta páginas. A publicação, elaborada e mandada confeccionar pelo Intendente Municipal, Te. Cel. Raymundo Pereira Brasil, traz em seu prólogo trecho bastante esclarecedor acerca da situação econômica do momento: “Temos fé que este grandioso certamen, em tão boa hora promovido com alevantado patriotismo pelo Governo Federal, será fecundo em resultados benéficos, em eficácia prática à segunda grande indústria nacional, ameaçada de imminente ruína” (mantida a grafia original). In: BRASIL, Raymundo Pereira. *O Rio Tapajós na Exposição Nacional da Borracha de 1913, no Rio de Janeiro (com um mapa do Tapajós e cinquenta e sete ilustrações)*. Paris: Paiva Laurent & Cia, 1913. p. 5.

²¹¹ *Estado do Pará*. Belém, 30 out. 1911. p. 1.

²¹² Sobre a exposição de Francisco Estrada no Teatro da Paz, ver Cap. I. p. 34.

²¹³ Sobre o *Salão de Pintura* de 1911, ver Cap. I p. 36.

²¹⁴ RIBEIRO, Mariza. *Op. cit.*

Embora o nome de Arthur Frazão não figure dentre os trinta e um artistas participantes do já citado *2º Salão de Bellas Artes do Pará*²¹⁵, realizado em dezembro de 1917, novamente no Teatro da Paz, indiscutivelmente sua atividade como pintor já se encontrava estabelecida. Dois anos antes, a 11 de maio de 1915, o periódico *Estado do Pará* publicava agradecimento da comissão *Obra de combate à miséria - Assistência aos flagellados da secca*²¹⁶ à "... casa Loureiro, habilitada oficina de confecção de molduras e espelhações, situada à rua Manoel Barata, 84 [que] ofereceu-se [...] para moldurar, gratuitamente, o quadro doado à obra pelo artista-pintor sr. Arthur Frazão"²¹⁷. Este trabalho foi posteriormente sorteado entre os doadores da referida campanha. Cabe destacar também, nesse contexto, a participação, para o mesmo fim, da pintora Mme. Cristina Capper e Souza que, em exposição inaugurada a 20 de outubro daquele ano²¹⁸, registra a doação dos seus vinte e um quadros expostos à mesma causa. Chamava a atenção, no início desta pesquisa, o fato de, apesar de estar mencionado como artista-pintor na citada Campanha de 1915, tendo como referência o trabalho de Alves (2104)²¹⁹, que se ocupou de minuciosa pesquisa acerca das exposições realizadas em Belém no período de 1866 a 1918, não haver qualquer alusão ao nome do artista Arthur Frazão em mostras registradas naquele período. Sabe-se agora que, possivelmente, a ausência do pintor em eventos artísticos durante esses primeiros anos, deveu-se ao fato de Frazão empreender constantes viagens ao interior na Amazônia, trabalhando profissionalmente como fotógrafo e pintor.

A partir de 1918, Frazão encontra-se definitivamente atuante e inserido no meio artístico local inclusive liderando, junto com outros, a implantação de associações e academias. Assim é que foi ele um dos que esteve presente à reunião da *Associação dos Artistas Paraense*, realizada a 16 de junho de 1918, momento em

²¹⁵ Sobre o *II Salão de Pintura* em 1917, ver: Cap I, p. 45.

²¹⁶ N.A. Mantida a grafia original. No ano de 1915 aconteceu a que foi considerada como a "mais traumática seca" do Ceará. Fortaleza recebeu um número quatro vezes maior de retirantes que a população existente e o governo cearense resolveu se precaver de forma desumana: ergueu, o que pode ser considerado, como o primeiro campo de concentração brasileiro. Em região alagadiça à oeste de Fortaleza, separadas por arames farpados e com rações e água controlados por soldados do Exército, lá ficaram confinadas cerca de 8 mil pessoas. Com o incentivo para que os sertanejos migrassem para outros estados, principalmente para a Amazônia, o local foi desativado em dezembro daquele ano.

²¹⁷ *Estado do Pará*. Belém, 11 maio 1915, p. 2.

²¹⁸ A "Exposição de pintura em benefício dos flagelados da seca. Quadros da Exm^a Sr^a D. C. Capper Alves de Souza", como referido no catálogo da mostra, realizou-se em uma casa comercial à Tv. Campos Sales, nº 14. Cf. ALVES, Moema. *Op. Cit.*, p.191.

²¹⁹ ALVES, Moema. *Op. cit. passim*.

que foi discutida a criação da *Academia Livre de Bellas Artes do Pará*, oficializada três dias depois. Em março e abril de 1920, a *Academia* realiza dois salões preparatórios, o primeiro de pintura e o segundo de desenho, e a 6 de janeiro de 1921 é inaugurado o seu *I Salão Paraense de Bellas Artes*, que se repetirá até o ano de 1924²²⁰.

Acreditamos que, não tendo ainda apresentado publicamente seus trabalhos até aquele ano, como referido anteriormente, Frazão possivelmente tenha passado a expô-los ou a partir de 1920, nas exposições preparatórias, das quais não temos registros dos artistas participantes, ou se não nelas, com certeza no *I Salão Paraense de Bellas-Artes*. Informa Ribeiro (1991)²²¹ que o artista teria começado a concorrer em exposições coletivas a partir o ano de 1921, o que vem a corroborar com a nossa afirmativa. Neste *Salão*, Frazão, que a esta altura contava por volta de seus trinta anos, além de ser membro da sua comissão de organização, também participou no evento na categoria de Concorrente, ocasião em que apresentou nove quadros²²². Cabe destacar que, naquela altura, dos que se tem referência, pelo menos três intitulados *Praia do Murubira*, *Ariramba* e *Praia do Mosqueiro*²²³, já anteviam e delineavam sua principal característica como artista – o pintor das paisagens amazônicas. Diferentemente da edição de 1921, que recebeu ampla cobertura da imprensa local, no que se refere aos três Salões seguintes, nos anos de 1922, 1923 e 1924, pouca informação se tem disponível: registros das cerimônias de encerramento dos Salões de 1922 e 1924 na revista *A Semana*, e a listagem dos artistas participantes do ano de 1923²²⁴, onde não se encontra o pintor Arthur Frazão.

No Salão de 1921, Frazão inicia sua extensa participação em salões oficiais e exposições particulares em Belém, os quais frequentou por mais de quatro décadas. Personagem ativo no cenário das artes paraenses, ora atuando como organizador, ora como concorrente, ora como convidado *hour concurs* mas, de uma forma ou de outra, ou até algumas vezes assumindo dois ou mais papéis, foi figura indissociável de qualquer evento artístico realizado na Belém na primeira metade dos novecentos. Também cabe registrar uma iniciativa de cunho particular do artista: a exposição de aquarelas do pintor Alfredo Norfini realizada no Salão de Recepção da *Fotografia*

²²⁰ Sobre a *Academia de Belas Artes* e seus Salões, ver: Cap. I, p. 47.

²²¹ RIBEIRO, Mariza. Op. cit.

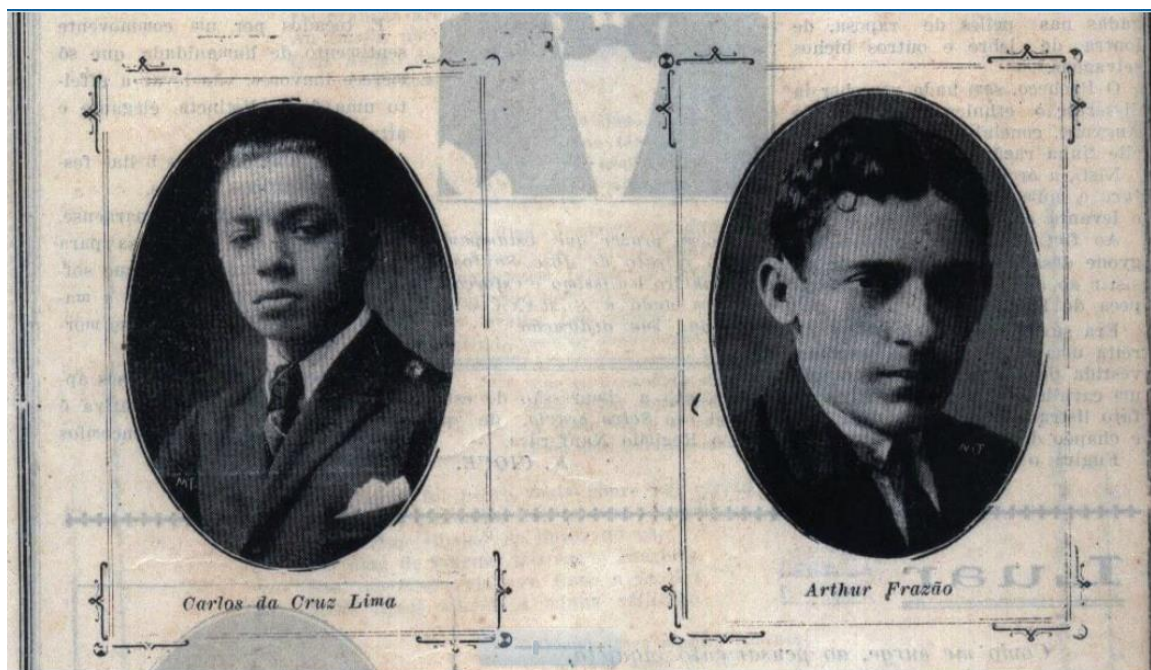
²²² *Estado do Pará*. Belém, 8 jan. 1921. p. 1.

²²³ Dos nove trabalhos apresentados por Arthur Frazão no *I Salão Paraense de Bellas-Artes*, além dos três citados, tem-se a referência de mais dois, intitulados *Natal* e *Anhanga*.

²²⁴ Cf. RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. 1986. p. 208.

Frazão e inaugurada a 29 de maio de 1931. É possível afirmar, então, que *Frazão* também se utilizava, como era comum à época, dos salões de sua casa comercial para fins expositivos²²⁵. “Ele viveu a vida inteira de fotografia e pintura. Muitas encomendas. Pintava muito”²²⁶, declara seu filho Sr. Adolpho *Frazão*.

Figura 36: Arthur *Frazão*, à direita, aos vinte e nove anos, em publicação d’*A Semana*. Ao lado, Carlos da Cruz Lima.



Fonte: *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 23 mar. 1920.

Por esta época, duas vezes Arthur *Frazão* aparece nas páginas da já citada *A Semana: revista ilustrada*. Em um primeiro momento, na edição nº 103, de 23 de março de 1920, apresenta-se em um retrato formal (Figura 36), trajando paletó e gravata, tendo sua fotografia emoldurada por um *passe-partout*, tão em voga na época. Compondo a página, a seu lado esquerdo e seguindo os mesmos padrões, a fotografia de Carlos da Cruz Lima. Estas imagens integram o texto intitulado “Revendo uma existência” onde seu autor, Manuel Lobato, em seu nome e no de Alcides Santos, diretores e proprietários da revista, congratulam-se pelo aniversário de dois anos da publicação, enquanto fazem comentários acerca de seus colaboradores diretos. Em uma primeira vista d’olhos, nos causou estranheza o nome de Arthur *Frazão* não estar

²²⁵ Infelizmente, até o momento, só se encontrou registro da exposição do pintor Alfredo Norfini na Fotografia *Frazão*. O que não impede que no local não se tenham realizado outros eventos artísticos.

²²⁶ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

referido no texto em questão, (que se inicia em página anterior e com a foto de seus proprietários), diferentemente dos de Eládio (ilustrador da revista e autor da capa desta edição comemorativa) e de seu irmão Carlos da Cruz Lima. Sucede que, para nosso infortúnio, a edição a que tivemos acesso apresenta uma página faltante, exatamente a que complementaria o referido artigo. Assim, apesar de não dispormos, até o momento, de documentos que comprovem qual seria exatamente o papel de Arthur Frazão na redação d'*A Semana*, fato é que lá atuava e acreditamos, pelas evidências, que como fotógrafo, pois outra explicação não se teria para a publicação de sua fotografia em matéria desse viés e junto à outros colaboradores²²⁷. Outra questão que se pode levantar é o fato de que, sendo Frazão fotógrafo da *Semana*, a ele se poderia atribuir os registros fotográficos veiculados naquela revista e também a ampla cobertura dada aos Salões realizados pela *Academia* durante os anos de 1920 e 1921, instituição na qual o fotógrafo tinha atuação significativa.

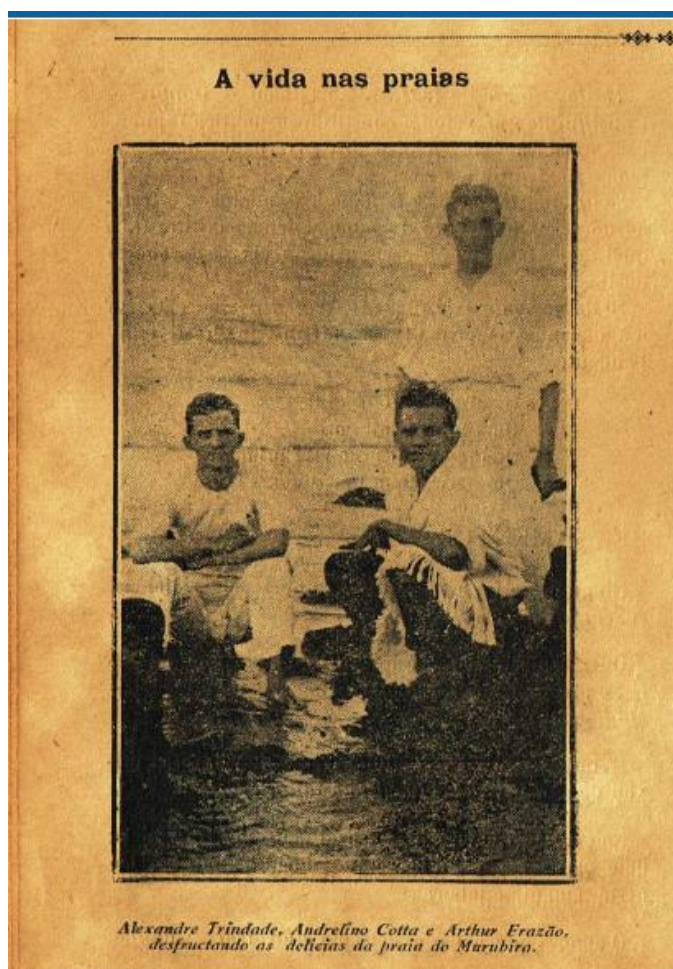
Dois anos mais tarde, a mesma revista traz novamente às suas páginas a figura de Arthur Frazão, desta feita na coluna intitulada "A vida nas praias" (Figura 37), espaço frequente por muitos anos em suas edições, destinado a registrar momentos de lazer da sociedade paraense. Nesse segundo momento Frazão aparece descontraído, em traje esporte, tendo por companhia o Sr. Alexandre Trindade e o também pintor Andreilino Cotta, em um registro fotográfico, na praia do Murubira, ilha do Mosqueiro.

Durante a década de 1930 o artista prossegue trabalhando e mantendo, inclusive, além das atividades cotidianas de seu estúdio fotográfico, um curso de pintura. Mais um dentre tantos que proliferaram naquela década em Belém²²⁸, tempos que não mais existia a *Academia de Bellas-Artes*. Sempre ativo e produzindo diuturnamente, participou das duas exposições promovidas pela *Sociedade de Instrução Artística Brasileira (I.A.B)* - os *Salões de Ensaio* - realizados em 1936 e 1938, tendo sido premiado em pintura com medalha de bronze em 1936. Também, em 1939, apresentou seus trabalhos na exposição em homenagem aos participantes do 1º Congresso Médico-Amazônico.

²²⁷ Fica a questão: como fotógrafo seria sim a dedução mais lógica, porém, como as fotografias da revista não levam qualquer crédito, adiamos essa afirmação para o momento em que nos chegue às mãos um exemplar completo daquela edição.

²²⁸ Existiam cursos, à época, no Colégio Moderno, onde ensinava pintura a Prof. Clotilde Pereira e desenho a Prof. Zuila Lopes Roberti Soares e os particulares de Arthur, Frazão, Antonieta Santos Feio, Manoel Pastana (até 1936), da Profª Nila Burgos e Veiga Santos. Cf. RICCI, Paolo. *Op. cit.*, p. 244.

Figura 37: Arthur Frazão, de pé. Sentados, à esquerda, Alexandre Trindade e a direita o pintor Andreilino Cotta. Na praia do Murubira, ilha do Mosqueiro.



Fonte: *A Semana: revista ilustrada*. Belém, 28 jan. 1922²²⁹.

Frazão acompanha a classe artística e intelectual da cidade naquela década de 1940, quando a movimentação se fazia em torno da realização dos *Salões Oficiais de Belas Artes*, promovidos pelo Governo do Pará²³⁰. A atuação do artista se destaca sobremaneira nesse período já que, pode-se considerar, participa de praticamente todas as edições da referida exposição²³¹, realizadas de 1940 a 1948, alcançando premiações diversas em várias delas. Logo no I Salão, em 1940, Frazão expõe, dentre suas onze obras concorrentes, um conjunto significativo de sete aquarelas onde registra paisagens da cidade e de seus arredores, a saber: *Praia do Chapéu Virado, Angelin rajado – Utinga, Clareira – Utinga, Igarapé – Utinga, Casebres, Boulevard*

²²⁹ *A Semana: revista ilustrada*. Belém: [s.n.]. n.199. v.4. jan. 1922. 28p.

²³⁰ Sobre mais informações acerca desses salões ver Cap. I, deste trabalho.

²³¹ Das edições que se possuem catálogo com o registro dos participantes, somente na do ano de 1943 Frazão encontra-se ausente.

Doutor Freitas e Travessa Lomas Valentinas. Outros quatro trabalhos, sendo três deles retratos, *Cabeça de velho*, *Tipo popular – O Bode* e *Retrato do Dr. José Malcher*, além da tela *Velho rancho*, completam o grupo de obras expostas pelo artista, que na ocasião arrebatou “o 3º prêmio de pintura – arte clássica – no valor de Rs: 150\$000, denominado “Prefeitura de Marabá”²³² (Figura 38).

Figura 38: Assinatura de Arthur Frazão no recibo de pagamento do prêmio a ele conferido durante o / *Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará*. Datado de 05 de novembro de 1940.



Fonte: APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público.

Longa matéria dedica ao *I Salão de Belas Artes* a revista *Novidade*. Em meio à ácidas críticas à maioria das obras concorrentes, assim se reporta o articulista aos trabalhos apresentados por Frazão:

Quando se deixa Mariz Filho e se chega a Arthur Frazão como que a vista repousa. Frazão é um artista moderado, suave, harmonioso. Ama as paisagens com o céu azul e as águas tranquilas. Poderia ilustrar como ninguém o “manso Lago”, de Júlio Salusse. Suas árvores não se contorcem ao tufão, mas farfalham aos beijos do zéfiro, para darmos à imagem um tom lírico. É o artista das atenuações, das docilizações. Comunica aos seus quadros a poesia na natureza, como se ele fosse o último detentor do ideal ruskiniano. Ninguém de bom gosto e de senso estético desgosta de Frazão com suas paisagens claras e iluminadas e suas perspectivas diáfanas e risonhas. Conta-se que um adorador de Ticiano disse em frente a um de seus quadros: “Se não é belo é real”. Com Arthur Frazão pode-se inverter a legenda: “Se não é real é belo”. A “Praia do Chapéu Virado”, a “Clareira do Utinga”, o “Velho Rancho”, todos tão cheios de tenuidade vaporosa, de transparências delicadas, atestam o valor de Frazão como um sinfonista das linhas e um musicalista das cores...²³³

²³² APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Caixa Salões de Belas Artes (1938-1944). Recibo de concessão do 3º prêmio de Pintura – Arte Clássica, ao Sr. Arthur Frazão. Belém, 05 de novembro de 1940.

²³³ RICCI. Paolo. *Op. cit.*, p. 255.

Com o quadro *Subúrbio de Belém*, Frazão é o vencedor do 1º prêmio de pintura - arte clássica - do 2º *Salão Oficial de Belas Artes* ocasião em que participou, também, com outros artistas e professores, de uma comissão encarregada de fundar, em nova investida, uma *Escola Livre de Belas Artes do Pará*, que infelizmente não veio a se concretizar. Ao analisar a documentação referente aos *Salões* é possível perceber que Frazão não teve com essa premiação a mesma sorte que da primeira vez, não constando registros se efetivamente conseguiu receber o montante a que fazia jus.

Em imagem ampliada de uma, dentre as várias fotografias existentes no citado Álbum da Biblioteca²³⁴ registrando a realização do 2º *Salão Oficial de Belas Artes*, em 1941, é possível identificar dispostas, em um dos painéis da exposição e como primeiro artista concorrente, as obras do pintor Frazão (Figura 39). De praxe, uma etiqueta branca com o nome do artista, entre os trabalhos, era utilizada para identificar cada autor, como pode ver visto ao se apreciar o conjunto da exposição. Infelizmente, na principal fonte por nós consultada e que se refere ao Ofício Nº 19/45²³⁵, onde o Sr. Lindolfo Mesquita apresenta um relatório dos Salões realizados, documento este já citado neste trabalho, no que se refere ao ano de 1941 só são relacionadas as obras premiadas, sem referência aos artistas e trabalhos concorrentes. Assim, também em outros acervos e autores referenciados não foi localizada, até o momento, qualquer informação que pudesse auxiliar na identificação dos quadros apresentados por Frazão naquele certame. A partir de uma análise visual das cinco obras apresentadas é possível perceber que o conjunto se compõe de três retratos, sendo um deles do então Presidente Getúlio Vargas, e os outros de homens, não identificados, e duas paisagens. Tudo nos leva a crer que, a tela *Subúrbio de Belém*, com a qual Frazão ganhou o 1º prêmio na ocasião, se refira a tela que se encontra abaixo, mais à esquerda do observador.

²³⁴ Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de Dr. José Carneiro da Gama Malcher, período de 1935 a 1942*.

²³⁵ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. Ofício Nº 19/45, de 2 de fevereiro de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, Diretor Geral do Departamento de Educação e Cultura do Estado.

Figura 39: Detalhe da área de exposição do II Salão, em 1941, tendo em destaque as obras concorrentes do pintor Arthur Frazão.



Fonte: Álbum *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*

Curiosamente Frazão não consta da lista dos concorrentes no III Salão. Ao que se pode perceber, e talvez atribuir essa inusitada ausência, ao fato de o artista andar envolvido, por esses tempos, com os trabalhos de “organização da representação do Pará ao 8º Congresso de Educação e Estatística, que se realizaria no período de 18 a 28 de junho, na cidade de Goiânia, como parte do ‘Batismo Cultural’ da nova Metrópole do Brasil Central”²³⁶, ocasião em que foi contratado para a realizar ampliações fotográficas para o referido evento.

²³⁶ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 74. Of. Nº 68/42, de 10 de abril de 1942. Do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP ao Sr. José Carneiro da Gama Malcher.

Figura 40: O pintor Arthur Frazão recebendo o 1º prêmio de Pintura Clássica a que fez jus no IV Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará. Ao centro do imagem, o Interventor Magalhães Barata presidindo a mesa oficial.



Biblioteca e Arquivo Público do Pará. 1943. Arquivo: ACRF

Repetindo o feito conseguido dois anos antes, Frazão mais uma vez arrebatou, em 1943, o 1º prêmio de Pintura Clássica, agora com a tela *Paisagem*. Curiosamente recebe, na mesma ocasião, um prêmio, à título de “animação e incentivo” pelo quadro, à guache, intitulado *Ver-o-Peso*²³⁷, o que no mínimo causa certa estranheza. Sendo ele já considerado um pintor consagrado e merecedor de vários prêmios nos Salões anteriores, e do primeiro prêmio no mesmo evento, o que levaria o júri a ele conceder um prêmio de incentivo também distribuído a outros novos artistas como Dhália Déa, condecorada por seu óleo intitulado *Creola Esmeralda* e Guilherme Machado, com a aquarela *Paisagem*? Fica a questão. A solenidade de entrega dos prêmios deste Salão, como todo o evento aliás, revestiu-se de gala, contando com a presença solene do Interventor Magalhães Barata a presidir a mesa oficial, ladeado por outras autoridades. No registro fotográfico (Figura 40), o momento em que o pintor Frazão é agraciado com sua condecoração. Ao fundo, por trás da mesa diretora, é possível identificar a tela de Romeu Mariz Filho, tombada hoje com a denominação de

²³⁷ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 88. Ofício N° 19/45, de 2 de fevereiro de 1945. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, Diretor Geral do Departamento de Educação e Cultura do Estado.

Vaqueiro, datada de 1943 e pertencente ao acervo do *Museu Histórico do Estado do Pará*.

No evento do ano seguinte, juntamente com o Sr. Barandier da Cunha e a Srta. Dhália Déa, Frazão fez parte, a convite do então diretor da Biblioteca e organizador da mostra, Sr. Lindolfo Mesquita, de uma “comissão de porta”, encarregada de selecionar os trabalhos a serem expostos naquele V Salão. Mais uma vez é agraciado naquele momento, levando o 2º prêmio em pintura com a tela *Paisagem*. Dentre as várias obras adquiridas pela Prefeitura Municipal de Belém por ocasião daquele Salão, não identificadas nominalmente e relacionadas somente pelo seu autor, em documento assinado pelo Diretor da Biblioteca e encaminhado ao Sr. Alberto Engelhard, prefeito de Belém²³⁸, consta a compra de um quadro à óleo do pintor Arthur Frazão. Embora conste no acervo do *Museu de Arte de Belém* uma tela de sua autoria denominada *Paisagem Ribeirinha*, datando de 1944, apesar de haver indícios positivos, mas já que não dispomos de imagens das obras deste Salão, não nos é possível afirmar ser este o mesmo quadro vencedor e a obra adquirida, a que se refere o documento.

Devido à ausência de catálogos e outras fontes, não se tem qualquer informação acerca da participação de Frazão no Salão do ano seguinte, porém, pode-se afirmar que no *VII Salão*, no ano de 1946, já ocupando este o *foyer* do Teatro da Paz, Frazão volta a integrar a lista de participantes. Mais uma vez ao longo de sua carreira, no ano seguinte, Arthur Frazão é agraciado como o 1º Prêmio da Divisão de Pintura Clássica com a tela *Cabeça de Velho*, apresentada no *VIII Salão*. Dentre outros trabalhos seus, concorrentes nesse ano, dois merecem destaque. As telas intituladas *Meu filho* e *Autorretrato* (Figura 41), que aparecem nas imagens tomadas no *foyer* do Teatro da Paz por ocasião do evento (Figura 42) (Figura 43), hoje ocupam local de destaque na residência do Sr. Adolpho Frazão, filho do artista que, referindo-se aos dois quadros, assim se reporta:

Esse é um autorretrato, e o nome desse aqui é *Meu filho*. Fizeram parte de uma das exposições do Estado. Eu estava jogando futebol lá no quintal aí ele me chamou e eu fiquei zangado. Não estava com vontade de posar. Tinha também da Eunice, mas ela vendeu²³⁹.

²³⁸ APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Série: Ofícios expedidos. Caixa: 80. Of. Nº 120/44, de 9 de outubro de 1944. De Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP para Exmo. Sr. Alberto Engelhard, Prefeito de Belém.

²³⁹ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014. O Sr. Adolpho se refere ao retrato da sua irmã Eunice, também pintado por seu pai.

Figura 41: As duas telas de Arthur Frazão concorrentes ao *VIII Salão de Belas Artes*.
À esquerda, *Autorretrato*. À direita, *Meu filho*.



Acervo: ACRF

No IX e último Salão, Frazão compareceu com quatro obras dentre as quais as telas intituladas *Paisagem - Utinga* e *Estrada do Utinga*. Cabe destacar que, nas fontes consultadas, até o momento, não se tem qualquer referência à realização de uma exposição individual do pintor Arthur Frazão, quando o pintor em vida. De um artista do porte de Frazão, reconhecido pela comunidade artística e pela sociedade paraense, além de ter uma produção imensa, se esperaria encontrar registros da realização de, pelo menos, alguma mostra desse tipo. Será que realmente não aconteceram ou não nos chegaram às mãos esses registros? Ou o artista, apesar de produzir bastante, não priorizava essas realizações, comprometido com suas muitas ocupações? Fica a questão.

Figura 42: Panorama das obras expostas no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, no foyer do Teatro da Paz. 1947. Ao centro da foto, na metade inferior do painel, a tela *Meu filho*, de Arthur Frazão.



Arquivo: ACRF

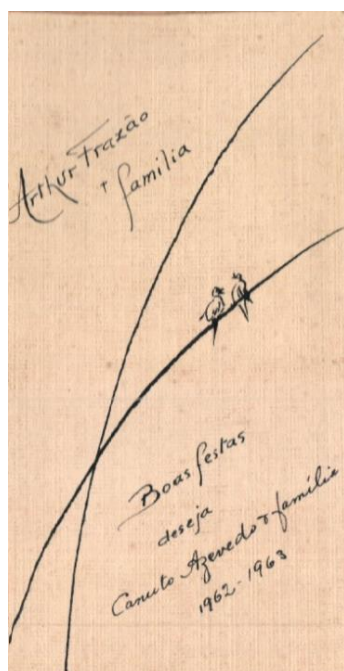
Figura 43: Panorama das obras expostas no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, no foyer do Teatro da Paz. 1947. No canto inferior direito do painel, a tela *Autorretrato*, de Arthur Frazão.



Arquivo: ACRF

O Governo do Estado do Pará, através da Secretaria de Estado e Cultura, organizou a única mostra individual do artista, que se tem notícia. A homenagem *post mortem* realizou-se no Teatro do Paz, no período de 11 a 18 de agosto de 1967, ano de seu falecimento. Do catálogo não constam as obras em exposição, apenas uma biografia do artista nas páginas interiores.

Figura 44: Documentos colecionados por Frazão no “Álbum da Alemanha”. Em cima, cartão-postal enviado por Manoel Pastana. Abaixo, dois cartões recebidos da pintora Irene Teixeira.



Do “Álbum” da Alemanha”. Arquivo: ACRF

Laços estreitos de amizade mantinha Frazão com os pintores seus contemporâneos, nomeadamente Manoel Pastana e Irene Teixeira, como se deixa ver em cartões por ele recebidos e colecionados em seu “Álbum da Alemanha” (Figura 44). De Pastana, guarda Frazão um cartão-postal, datado de 26 de fevereiro de 1917 e enviado de São Paulo, quando Pastana escreve ao amigo por ocasião da realização da sua primeira exposição individual, que aconteceria em breve na cidade paulista de Jaú. Da amiga Irene Teixeira guarda o “Álbum” dois primorosos cartões, com desenhos da pintora, enviados ao “maior pintor da Amazônia” e família.

2.4 Frazão pintor

Arthur Frazão pode ser considerado o paisagista por excelência e o cronista visual de Belém e seus arredores, principalmente durante a primeira metade do século XX. Diante da incalculável produção artística do pintor, pouquíssimos são seus trabalhos que fogem a esse tema, restringindo-se esses principalmente à obras feitas sob encomenda, como retratos de políticos, eminentes personalidades e pessoas da “alta sociedade”. Sobre o pintor e sua obra, escreve Meira Filho (1967):

[Frazão] Apreciava mostrar suas últimas telas, paisagens ou retratos de figurões da época, de mortos ilustres que iriam ornar os da cidade. Havia entre Frazão e sua maneira de viver perfeita identidade material e espiritual. Seu andar vagaroso, suas atitudes em relação aos colegas, seu espírito retraído, desconfiado, embora, algumas vezes, simpático e sempre humilde. Frederico Barata costumava dizer que Frazão possuía força de artista e que lhe faltara a oportunidade de um meio maior. Contudo Arthur Frazão vencera o próprio marasmo da terra, naqueles primeiros tempos, depois de sua chegada do exterior. Nunca foi um ambicioso e nem por isso deixava que sua arte tomasse caminho diverso de seus planos da mocidade²⁴⁰.

Considerado, até o momento, como o pintor paraense que mais trabalhos produziu, as pinturas de Frazão, distribuídas em coleções públicas e particulares, tanto no Estado quanto no Brasil e no exterior, aquecem atualmente o mercado de obras de arte e podem ser encontradas, amiúde, tanto compondo catálogos de leilões particulares como de casas especializadas, ou através de sites na internet. Quanto à técnica, Frazão utilizou-se quase que exclusivamente do óleo sobre tela, sendo possível também encontrar trabalhos seus em aquarela sobre papel. Desconhecemos registros da incursão do artista em outras categorias artísticas como escultura e cerâmica, apesar destas serem bastante comuns nas décadas de 1940 e 1950, em Belém.

Por se entender como indissociáveis no contexto do presente trabalho, as paisagens de Arthur Frazão serão abordadas, em conjunto com obras dos espólios de outros pintores integrantes do Grupo Utinga, no Capítulo IV desta pesquisa. No momento nos ocuparemos com algumas considerações acerca de sua atuação como pintor de retratos.

²⁴⁰ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*. Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

O fato de ser Arthur Frazão também exímio fotógrafo, aliado à sua preocupação em registrar em imagens sua atividade como pintor, o faz cronista de sua própria obra e nos delega fotografias únicas, que nos remetem e nos guiam através do universo do artista. Dedicado, com especial maestria o pintor-fotógrafo capta momentos singulares ao longo dos anos e, em várias tomadas fotográficas, tanto interiores como exteriores, constitui uma série significativa de imagens, onde é possível vê-lo em plena atividade artística. Assim, não raro encontrá-lo, nesses registros, com paleta e pincéis à mão, em frente ao cavalete a produzir uma nova obra. Por esse viés, trataremos aqui de duas imagens em especial, significativas pelo conjunto que formam e também por suas peculiaridades. Em ambas o artista se encontra em seu atelier de trabalho, porém são tempos e circunstâncias bem diferenciados.

Em um primeiro momento Frazão (Figura 45), por volta de trinta anos, posa para sua câmera em um evidente cenário, cuidadosamente organizado e arrumado para aquele momento, resultando em uma composição harmoniosa e bonita. Ao centro da imagem o pintor, de pés e ereto, mantém uma postura elegante em frente à seu cavalete, primorosamente trajado com sua roupa de trabalho, um sobretudo branco sobre a roupa interior, camisa e gravata, bem ao gosto dos pintores da Academia de Schumann, em Dresden²⁴¹. À mão esquerda sustenta a paleta e pincéis e a direita esconde-se por detrás da tela em execução que, por seu posicionamento, não se deixa ver. Com a cabeça um pouco de perfil, o artista olha diretamente para a câmera, recebendo uma luz lateral que varre toda a imagem.

Junto à outros quadros, em um segundo plano, o maestro Castro Gomes, solene com seus bigodes brancos e braços cruzados, assiste a cena. Ainda no atelier do artista, que provavelmente estaria finalizando o trabalho, descansa o retrato do eminente músico campinense encomendado pelo Governo do Estado para o prédio do conservatório que lhe leva o nome. Mesas, cadeiras, banquetas, chapéus e outros objetos, em agradável desarranjo, compõem o local e complementam a imagem, onde se pode perceber as instalações do atelier, prédio com pé direito alto e portas em arco.

²⁴¹ Ver Figuras 31 e 32. p.98.

Figura 45: Frazão em seu atelier, em registro do artista. Ao fundo o Retrato do Maestro Carlos Gomes.



Do "Álbum" da Alemanha". Arquivo: ACRF

Já de fins da década de 1940 e início dos anos 1950 é a imagem que segue (Figura 46). Com intencionalidade que difere totalmente da anterior, em que é possível perceber a preocupação principal do fotógrafo em registrar o pintor, ator principal da cena, nesse momento, ao que se deixa apreender, a protagonista passa a ser a obra em execução, no caso o retrato do Governador Magalhães Barata. Frazão aparece sentado em um banco, de costas, em roupas simples e com o que parece ser um boné à cabeça, aparentemente sem nenhuma preocupação com a câmera, enquanto o quadro em execução mostra-se inteiro. A luz agora é artificial, vem a partir de um abajur de pé, tendo o foco recoberto com um pano e postado ao lado direito do artista. O atelier também é outro apesar de, através das imagens, não ser possível precisar suas localizações. Em ambos os registros estão presentes retratos, dois dos inúmeros com que pintou o artista ao logo de toda sua carreira.

Figura 46: Frazão em seu atelier, em registro do próprio artista, por ocasião da realização do Retrato do Governador Magalhaes Barata.



Do "Álbum" da Alemanha". Arquivo: ACRF

Também como retratista Frazão deixaria uma bagagem enorme de trabalhos que hoje se acham nos palácios do Governo e da Prefeitura. Dificilmente uma galeria particular não possui uma tela do mestre Frazão. Na pinacoteca oficial, no Estado e no Município, há um sem número de trabalhos seus, cujo estilo definido e característico não se mistura e logo se destaca entre quantos ali pontificam pela sua técnica e validade²⁴².

As maiores coleções de retratos executados por Frazão compõem hoje as Galerias dos Governadores e outras autoridades, no Museu Histórico do Estado do Pará, dos Prefeitos, no Museu de Arte de Belém – MABE -, e da Faculdade de Direito, sob a guarda do Museu da Universidade Federal do Pará. Esse gênero engloba, depois das paisagens amazônicas, o maior número de obras do artista, quase todos advindos de encomendas recebidas, principalmente, de órgãos e instituições públicas.

²⁴² MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*. Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

Assim como aquelas, embora em menores proporções é bom que se diga, também são incontáveis os retratos pintados por Frazão, dos quais os primeiros que se tem registro datam do ano de 1917 e foram realizados na cidade de Xapuri, no Acre. Tratam-se de três retratos que estiveram em exposição na sede do jornal *Commercio do Acre*, no dia 11 de maio daquele ano, sendo um óleo sobre tela do Dr. Bruno Barbosa, jornalista, e dois a *crayon*, um do Dr. Paulo de Moraes, clínico da cidade e outro do Coronel Antonio Vieira de Sousa, comerciante e subprefeito daquele Departamento. E comenta o periódico: “Estes três retratos, bem acabados trabalhos executados pelo hábil artista Sr. Arthur Frazão, sócio da *Photographia Rosas*, merecem geraes elogios de todos que os examinaram e são obras que muito recommendam o exímio desenhista”²⁴³. A partir do caso citado é possível vislumbrar a dimensão da obra pictórica do artista Arthur Frazão que, aos vinte e sete anos e no interior da Amazônia, já se encontrava em plena atividade profissional como fotógrafo e pintor, ocupações estas a que se dedicou durante seus setenta e sete anos de vida.

Nos arquivos consultados consta também documentação referente à atuação de Frazão na área de restauração de obras de arte. Embora não se possa afirmar que o pintor tenha realizado muitos trabalhos deste tipo, fato é que foi contratado, em 1961, pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, pra restaurar alguns retratos daquela Galeria²⁴⁴. Acreditamos que, talvez, a partir dessa aproximação, tenha sido Frazão contratado também para retratar outros catedráticos daquela instituição pois, de um total de vinte e quatro telas de que se compõe a coleção, além de obras realizadas por outros pintores como Theodoro Braga, Irineu e Manoel Pastana, mais da metade são de autoria de Arthur Frazão. Datadas do ano de 1962 e com a inconfundível assinatura em vermelho, estas obras carregam gravadas a marca de seu autor e as pistas para nossa hipótese (Figura 47).

²⁴³ *Commercio do Acre*. Xapuri, 30 maio 1917. p.3. Mantida a grafia original.

²⁴⁴ Cf. Carta do Sr. Frederico Sampaio Fortuna, secretário da Faculdade de Direito da Universidade do Pará, endereçada ao Sr. Arthur Frazão e datada de 10 de junho de 1961, convidando-o para comparecer ao Gabinete da Diretoria daquela Faculdade para dar início aos trabalhos de restauração dos quadros da Galeria. Arquivo: ACRF.

Estas telas passaram novamente por um processo de restauro, já sob a supervisão do Museu da Universidade Federal do Pará, no ano de 2003.

Os quatorze retratos pintados por Frazão para as coleções do Governo do Estado e da Prefeitura de Belém datam todos, com exceção do *Retrato do Prefeito Celso Cunha da Gama Malcher* (1960), da década de 1940 e foram realizados na técnica de óleo sobre tela²⁴⁵.

Quadro 1: Telas de autoria de Arthur Frazão pertencentes ao acervo do Museu Histórico do Estado do Pará

Retrato do Presidente da República Eurico Gaspar Dutra	1946	Óleo / tela	68 x 57 cm
Retrato do Capitão - mor Pedro Teixeira	1944	Óleo / tela	82 x 62 cm
Retrato do Presidente da Província do Pará D. Romualdo de Seixas	1941	Óleo / tela	81 x 63 cm
Retrato do Governador Huet Bacelar	1945	Óleo / tela	63 x 51 cm
Retrato do Governador do Pará Manoel Maroja Neto	1946	Óleo / tela	67 x 53 cm
Retrato do Comandante das Armas General José Maria de Moura	1943	Óleo / tela	79 x 63 cm
Retrato do Bispo D. Romualdo Coelho c/	1944	Óleo / tela	79 x 63 cm
Retrato de homem não identificado	?	Óleo / tela	61 x 66 cm
Retrato de homem não identificado	1945	Óleo / tela	63 x 51 cm

Fonte: Inventário do MHEP

Quadro 2: Telas de autoria de Arthur Frazão pertencentes ao acervo do Museu de Arte de Belém

"Praia do Areião"	1937	Óleo / tela	56 x 72 cm
Solidão	1951	Óleo / tela	30 x 39 cm
"Paisagem Ribeirinha"	1944	Óleo / tela	67 x 97cm
Retrato do Prefeito Manoel Figueiredo	1946	Óleo / tela	65 x 50 cm
Retrato do Prefeito Augusto Serra	1946	Óleo / tela	64 x 50 cm
Retrato do Prefeito Coronel Alberto Engelhard	1946	Óleo / tela	64 x 50 cm
Retrato do Prefeito Jerônimo Cavalcante	1946	Óleo / tela	64 x 50 cm
Retrato do Prefeito Euclides Comarú	1948	Óleo / tela	65 x 50 cm
Retrato do Prefeito Celso Cunha da Gama Malcher	1960	Óleo / tela	63 x 52 cm

Fonte: Inventário Museu de Arte de Belém

²⁴⁵ Sobre a coleção de Retratos e o acervo do Museu de Arte de Belém, ver: FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. 1 ed. Belém: IAP, 2013. v.1. 151p.; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)*. ANTITESE, v.7, n.14. p. 20-42. Jul – dez 2014.

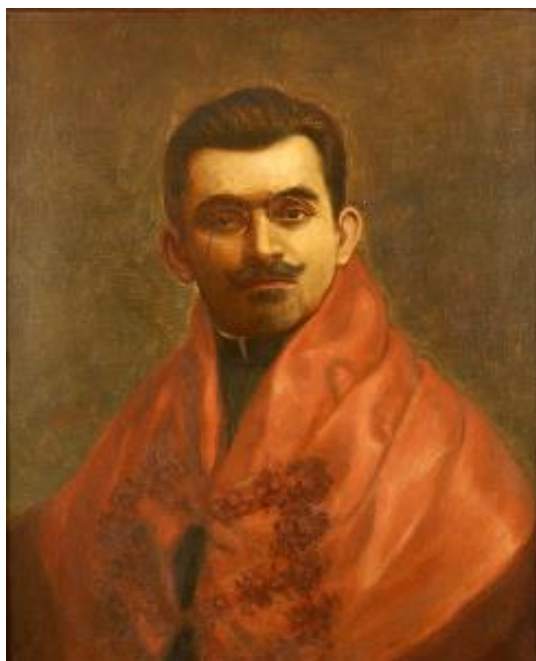
Figura 47: Retratos de juristas pertencentes a Galeria da Faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, de autoria do pintor Arthur Frazão.



José Carneiro da Gama Malcher



Alfredo Lins de Vasconcelos Chaves



José Augusto Meira Dantas



Francisco de Paula Pinheiro

Acervo: Faculdade de Direito da UFPa.

2.5 Frazão fotógrafo

Apesar de haver ficado responsável, em Belém, pela *Photographia Allemã* após a viagem de Burkhart, e nela permanecer pelo menos até setembro de 1911²⁴⁶, em algum momento depois o fotógrafo Arthur Frazão passa a trabalhar por conta própria, ocasião em que abre seu primeiro estúdio particular. Sua atuação como fotógrafo perdurou durante longa parte de sua vida, ocupação esta que dividia com a pintura, período em que foi proprietário de vários estúdios em diversos pontos da cidade.

Figura 48: O *Photo Stúdio*. Fotografia: Arthur Frazão. Cerca de 1920-1930.



. Do “Álbum da Alemanha”. Fotografia: Arthur Frazão. Arquivo: ACRF

Dentre os que se tem referência, um dos primeiros foi o *Photo Stúdio*²⁴⁷ (Figura 48), situado nos altos do prédio da *Portuense Ferragens*²⁴⁸ e que, segundo o

²⁴⁶ Data dos cartões-postais a ele enviados por Max Burkardt tendo como endereço a *Photographia Allemã*.

²⁴⁷ Alguns biógrafos informam que, em seu retorno à Belém, Arthur Frazão teria aberta a Fotografia Frazão, informação que ainda cabe estudo. Seria o mesmo *Photo Stúdio*?

²⁴⁸ A *Portuense Ferragens*, tradicional loja paraense dedicada ao comércio de ferragens em geral, hoje situada à Tv. Pe. Eutíquio, funcionou em seu antigo prédio à Rua Conselheiro João Alfredo a partir do ano de 1947. De onde se conclui que, à época do estúdio de Frazão, o referido imóvel tinha outra ocupação.

Sr. Adolpho Frazão, encontrava-se muito bem equipado, dentro dos melhores “padrões europeus”.

[...] antes [do estúdio no prédio do Café Santos] ele tinha um outro atelier chamado *Photo Stúdio*, que era nos altos da antiga Portuense, (aquele edifício antigo que ainda tem até hoje). Então, lá em cima, lá no último andar se não me engano, era o estúdio dele, estúdio grande, tipo europeu, porque era aquelas paredes..., grandes áreas de vidro para dar a iluminação. Então, esse foi um dos anteriores. Ele trabalhava em fotografia. Ele era fotógrafo e pintor. Depois ele passou para o Café Santos, não sei em que época, só sei que quando me conheci já era nos altos do Café Santos²⁴⁹. Ele tinha era aparelhagem de fotografia. Fazia ampliação. Coisas que os outros fotógrafos, de um modo geral, não possuíam esse equipamento. Dava um retratinho pra ele e ele processava a foto²⁵⁰.

A partir da década de 1940 o estúdio fotográfico de Arthur Frazão, que dividia espaço com seu atelier de pintura, já se encontrava instalado nos altos do Café Santos, estabelecimento comercial situado a Tv. Padre Eutiquio, nº 123, no bairro do Comércio. Ribeiro (1991), ao tratar do retorno de Frazão à Belém, faz alusão a esses dois locais e inclui ainda um terceiro, o *Photo Nazaré*, situado à Praça Justo Chermont.

Retornando [Frazão] à Belém... juntamente com as irmãs Oliveira e o pintor Girard tornou-se um dos primeiros fotógrafos a registrar momentos que eternizavam as poses das famílias tradicionais. Logo inaugurou o seu *Photo Stúdio* na rua João Alfredo e o *Photo Nazaré*, na praça Justo Chermont, com serviços de ampliação e reprodução. Mudou-se depois para os altos do Café Santos, onde tornou conhecido o seu estúdio e atelier de pintura²⁵¹.

Cabe destacar que, em seu trabalho como fotógrafo, além dos inúmeros registros realizados com apuro e perfeição, Frazão não se restringia somente à capturar cenas e revelar cópias. Em um tempo que não se dispunha dos atuais recursos para o processamento de imagens, com a habilidade que lhe era peculiar, distinguia-se também particularmente nos trabalhos de ampliação, reprodução e montagem de fotografias. Sobre essa peculiaridade do artista relata Clóvis Meira (1989) um curioso episódio, em artigo dedicado ao Prof. Samuel Mac-Dowell:

²⁴⁹ O Sr. Adolpho Frazão é nascido no ano de 1937. Daí, com certeza, o estúdio encontra-se já instalado nos altos do Café Santos a partir da década de 1940.

²⁵⁰ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

²⁵¹ RIBEIRO, Mariza. Centenário de nascimento de Arthur Frazão. O pintor da Amazônia. *O Liberal*. Belém, 6 jan. 1991. Caderno Dois. Arquivo: ACRF.

Quem chegou a conhecer mais de perto a intimidade do mestre Mac-Dowell, conta que era um homem simples e afável, até mesmo brincalhão. Os estudantes de direito que o convidaram para paraninfo da turma, recordam da dificuldade que tiveram para conseguir um retrato do Mac-dowell em vestes talares. O retratista e pintor Arthur Frazão resolveu o problema: mandou pedir um retrato comum, retirou a cabeça, montou no corpo do desembargador Nogueira de Faria, colocando o capelo. A montagem ficou perfeita, surpreendendo Samuel Mac-Dowell, que teria exclamado: “mas isso é espiritismo”, fazendo alusão ao fato do professor Nogueira de Farias ser espírita. O que é exato é que o retrato que está no quadro só tem do professor Samuel Mac-Dowell a face. O resto é Nogueira de Faria ²⁵².

Figura 49: Arthur Frazão percorre a cidade com sua máquina fotográfica.



Do “Álbum da Alemanha”. Arquivo: ACRF

Outro registro pertinente à atuação de Frazão como fotógrafo consolidado e respeitável no mercado da cidade refere-se à sua, já citada, contratação pelo Governo do Estado do Pará, através do Sr. Lindolfo Pastana, então diretor da Biblioteca e Arquivo Público e responsável pelo evento, para a ampliação de um conjunto de fotografias, que retratavam a cidade de Belém, e que seriam levadas a compor a exposição da representação do Pará, em Goiânia.

²⁵² MEIRA, Clóvis. Samuel Mac-Dowell, também poeta? *O Liberal*. Belém, 19 fev. 1989. p. 20.

Figura 50: O menino Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão, pelas lentes de seu pai Arthur Frazão. Belém, 1940 (?).



Do “Álbum da Alemanha”. Arquivo: ACRF

Figura 51: O pintor Arthur Frazão com seus dois filhos, Eunice e Adolpho. Ano: 1940 (?).



Fotografia: Arthur Frazão. Do “Álbum da Alemanha”. Arquivo: ACRF

Sabe-se agora que, além dos já citados estúdios em Belém, também em Xapuri, no então Território Nacional do Acre, teve Frazão uma casa fotográfica e por aquelas longínquas bandas andou a fotografar e a pintar, no distante ano de 1917. Conforme registro do jornal *Commercio do Acre*, aportaram naquela cidade na lancha “Ferreira” no dia 21 de maio “vindos de Belém, os habeis photographos Srs. Claudio Rosas e Arthur Frazão, que acabam de montar atelier à rua 24 de janeiro n. 11, pretendendo em breve subirem até o alto Acre”²⁵³. Se a dita viagem foi realizada não temos registros, mas se sabe que por lá permaneceu Frazão até pelo menos o mês de dezembro, quando aparece a anunciar para venda, no mesmo jornal, uma “máquina photographica 18/24 com todos os seus pertences, a tratar no Atelier Rosas, à rua 24 de janeiro”²⁵⁴.

Torna-se importante reiterar que as atividades do pintor e do fotógrafo Arthur Frazão andaram sempre “par e passo” ao longo de toda a sua atuação profissional. Assim é que, como era comum em tantos estúdios fotográficos instalados no Brasil em fins dos 1800 e início dos 1900, fotógrafos e pintores dividiam o mesmo espaço e, por vezes, os mesmos trabalhos. Na *Photographia Rosas*, em Xapuri, a coisa funcionava da mesma forma e, em algumas ocasiões, com uma mesma pessoa a se encarregar das duas coisas. No caso, Frazão, pintor-fotógrafo que, como sócio da Rosas, pintou os primeiros retratos seus que se tem notícia, já citados anteriormente neste texto.

O processo de construção do Grupo do Utinga e a atuação de seus pintores no cenário artístico de Belém nos anos 40 e 50, fundamentais para a compreensão de processo de concepção de suas obras e da importância de seu legado, serão observados a seguir.

²⁵³ *Commercio do Acre*. Xapuri, 27 maio 1917.

²⁵⁴ *Commercio do Acre*. Xapuri, 16 dezembro 1917. p. 4.

3 O GRUPO DO UTINGA

Belém, principal centro econômico da Amazônia, vivia nos anos 40 e 50 sua fase americanizante²⁵⁵. Automóveis importados, que em sua maioria chegavam na cidade através de contrabando, obrigavam a retirada dos trilhos dos bondes e a colocação de asfalto. Clubes, hotéis e edifícios eram erguidos. As manifestações artísticas ganhavam fôlego e iniciou-se a criação de foto clubes e de montagens teatrais locais, que culminariam com o surgimento da Escola de Teatro da Universidade Federal do Para, da década de 1960. A cidade ia aos poucos mudando sua paisagem.

Neste panorama transcorriam, primeiro nos salões da Biblioteca e Arquivo Público e depois no *foyer* do Teatro da Paz, as nove edições dos *Salões Oficiais de Bellas Artes*, congregando artistas experientes e novos pintores que, informalmente, em determinado momento passaram a percorrer a cidade, registrando as paisagens que mais lhes despertavam a atenção. Sobre este grupo de artistas mais tarde conhecido como Grupo do Utinga, e questões a ele referentes, trataremos a seguir.

3.1 O que se compreende por Grupo do Utinga

Impossível se determinar em que momento e em que circunstâncias surgiu o termo Grupo do Utinga. Ao longo dos anos e no decorrer dos estudos acerca da trajetória das artes no Pará, paulatinamente esta ideia foi se construindo e tomando corpo, chegando aos dias atuais como uma formulação facilmente reconhecida e difundida pelos que ao assunto se dedicam.

Talvez não exatamente com esta nomenclatura, mas já de alguma forma chamando atenção para a importância dos acontecimentos, Augusto Meira Filho, em vários de seus artigos avulsos e em sua coluna *Jornal Dominical*, que por muitos anos ocupou página inteira do jornal *A Província do Pará* pelos anos 60 e 70, onde tratava de assuntos históricos e culturais, volta e meia, ao se ocupar de temas referentes ao campo artístico no estado, referia-se aos pintores que, nas décadas anteriores, se dirigiam às matas do Utinga em busca de inspiração para suas paisagens. Contemporâneo dos episódios e também ator determinante no processo, Meira Filho,

²⁵⁵ SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002. p.36.

em alguns momentos apresentava um discurso de cunho bastante pessoal, depoimento singular acerca dos fatos por ele vivenciados e, como não poderia deixar de ser, lança luzes para a melhor compreensão dos acontecimentos. Em uma crônica intitulada *Homenagem à dois mortos*, publicada em 1967, em que Augusto reverencia os artistas paraenses Veiga Santos e Arthur Frazão, recentemente falecidos, o autor destaca, com bastante ênfase, as obras produzidas durante as visitas ao Utinga e, a partir de uma tela de sua propriedade, se reporta àqueles momentos:

Aqui mesmo em frente da mesa onde escrevo, está uma linda vista, uma paisagem verde, um caminho silencioso em meio à mata imensa do Utinga, quadro a óleo do falecido artista [Frazão], ali pintado nessa época dos Salões de 48/49. Apreciando e patrocinando visitas ao lago “Água-Preta”, aos artistas de minha terra, como chefe daquele serviço, muitas telas de Veiga Santos, de Arthur Frazão, de João Pinto foram inspiradas na natureza pródiga da região dos mananciais, no “Buiussuquara”, no “Yuna”, no “Água-Preta”, preferencialmente. Desse convívio com os mestres saíram os alunos Rui Meira, Mello, Ricci, La Roque, Freitas, Pinho e muito outros que, com o correr dos anos, tornaram-se, igualmente, brilhantes pintores, cujas obras assistimos, vez por outra, expostas em salões individuais ou coletivos²⁵⁶.

Assim, pode-se considerar que, de certa forma, o movimento dos pintores para as matas do Utinga teve um patrono: Augusto Meira Filho, que a época era Diretor do Departamento de Águas, e incentivava e franqueava as visitas dos artistas da terra aos mananciais de água de Belém, local idílico de belíssimas paisagens amazônicas localizado não muito distante do centro da cidade. Cabe destacar que a busca do Utinga pelos artistas na década de 1940, não se constituía em nenhuma novidade. Aquelas paragens já há muito haviam despertado o interesse e vinham sendo visitadas e registradas por pintores paisagistas paraenses ou que pela cidade passavam, sendo possível identificar obras de épocas anteriores tendo aquelas reservas florestais como tema²⁵⁷. Porém, este novo contexto revestiu-se de circunstâncias e características peculiares e totalmente diferenciadas das situações anteriores, o que o fez ganhar em importância e estabelecer-se como referência nas artes plásticas paraenses.

²⁵⁶ MEIRA FILHO, Augusto. Homenagem a dois mortos. *A Província do Pará*, Belém, jan. 1967. Arquivo: RM.

²⁵⁷ A este assunto retornaremos no Cap. IV deste trabalho.

Talvez as atividades daqueles pintores que, para além do Utinga, percorreram também outros sítios pitorescos da cidade, não houvessem depois recebido essa denominação caso não se encontrassem materializadas, para além das obras produzidas pelos artistas, também por uma série de registos fotográficos realizada pelo grupo durante suas idas àquele local. Principalmente a icônica fotografia dos pintores no caminhão de Ruy Meira que, mais do que qualquer outra, tornou-se o símbolo daquele movimento e deu nome a seus participantes. A partir delas, não por elas e sim por sintetizarem um processo que, perdurando por aproximadamente duas décadas constituiu-se como determinante na trajetória das artes no Estado do Pará, transformaram-se em importantes documentos para os estudiosos da arte.

Sem a localização, até o momento desta pesquisa, de citação explícita do termo Grupo do Utinga em trabalhos formais até finais dos anos 1980, surge o primeiro registro a que se tem notícia no livro *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*, da pesquisadora de arte Rosana Bitar, publicado no ano de 1991²⁵⁸. É importante deixar claro, nesse momento, que aqui nos referimos a utilização do termo sob um aspecto muito mais amplo, carregando possibilidades múltiplas de compreensão e interpretação, já que não negamos a possibilidade de, em algum momento, anteriormente, haver sido informalmente utilizado pontualmente para identificar os pintores nas mencionadas fotografias.

Por muitas vezes ouvimos “contar” sobre as idas ao Utinga. Em várias ocasiões, em relatos particulares ou em rodas de conversa, quando por algum motivo o assunto vinha à tona, eram lembranças saudosas evocadas pelos pintores que, detalhe a detalhe, rememoravam aquelas manhãs domingueiras de tão longe tempo. Sem nenhuma preocupação na época de ouvinte, a não ser a de se deliciar com as “aventuras” contadas por seus próprios protagonistas, as histórias que povoaram nossa vida hoje passam a ser observadas sob outros prismas. Ampliando as reflexões e com olhos mais distantes, vem a nítida certeza de jamais haver ouvido, naquelas conversas, qualquer alusão à concepção de um grupo, formal ou informal, ou a algo que pudesse remeter a esse conceito. Simplesmente, para os pintores em sua época, esta compreensão jamais existiu. Viviam envolvidos em suas atividades do dia-a-dia, entre trabalhar para se manter e fazer arte por prazer, como para a maior parte deles a coisa se apresentava.

²⁵⁸ BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.

A este grupo, nascido informalmente e sem nenhum princípio previamente codificado que, em suas peregrinações artísticas passou, em um primeiro momento, a frequentar as aprazíveis matas do Utinga²⁵⁹, foi posteriormente atribuída, por seu caráter de vanguarda e por exercer papel de destaque na conformação do campo das artes plásticas na cidade de Belém, a denominação de Grupo do Utinga. Como tão bem caracterizou este tipo de relação o historiador Raymund Williams (1982) em seu artigo *The Bloomsbury Fraction*²⁶⁰, assim como os literatos ingleses dos primeiros anos do século XX, analogamente, também na Amazônia dos anos 40 e 50, o Grupo do Utinga constituía-se de pessoas das mais diferentes idades, crenças e classes sociais, que exerciam atividades profissionais as mais diversas, e que, possuindo todas o interesse comum pelas artes, atuando e circulando nos mesmos espaços sociais, estreitaram e mantiveram duradouros laços de amizade. Aqui cabe um paralelo com o depoimento de Leonardo Woolf acerca do grupo Bloomsbury:

O que veio a ser chamado de grupo Bloomsbury nunca existiu na forma dada a ele pelo mundo exterior. Porque Bloomsbury foi e é utilizado [...] correntemente como um termo aplicado a um grupo, em grande parte imaginário, de pessoas com objetivos e características também em grande parte imaginárias [...] nós éramos e sempre permanecemos primeira e fundamentalmente um grupo de amigos²⁶¹.

Não é possível se precisar exatamente quando os pintores do Grupo do Utinga passaram a percorrer a cidade pois, como se sabe e foi dito anteriormente, essa era uma prática comum aos pintores paisagistas, e em Belém não seria diferente. Apenas agora toma novos contornos e características. Convencionou-se então estabelecer como marco inicial para as atividades do Grupo o ano de 1944, data dos registros fotográficos existentes dos pintores naquele local, estendendo-se as atividades do Grupo até 1960, momento da produção do primeiro quadro abstrato de Ruy Meira, que depois disso passa a trabalhar em seu atelier e assim abandona suas peregrinações em busca das paisagens que antes lhe inspiravam.

Assim pode-se estabelecer alguns parâmetros comuns aos componentes do Grupo do Utinga: constituíam-se de artistas modernos, se bem que dos mais

²⁵⁹ Sobre o Utinga ver item 3.3 deste trabalho. p. 151.

²⁶⁰ WILLIAMS, Raymond. *The Bloomsbury Fraction*. In: _____. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso, 1982. p. 148-169.

²⁶¹ WOOLF, Leonard apud WILLIAMS, Raymond, *Op. cit.*, p. 149.

diferentes matizes, que privilegiavam a arte figurativa e que, pintando ao ar livre na cidade de Belém nas décadas de 1940 e 1950, em grupos menores ou maiores, trocavam experiências entre si e também com artistas de passagem pela cidade, que também ao Grupo se integraram.

As fotografias de 1944, além de nos fornecerem um marco temporal, também nos auxiliam na identificação de nossos personagens. Aparecem, naqueles primeiros registros fotográficos, os pintores Ruy Meira (1921-1995), Arthur Frazão (1890-1967), João Pinto (1911-1992), Benedicto Mello (1926-2004), Joaquim Pinto (1911-?) e Oswaldo Pinho. A estes é possível acrescentar vários outros artistas que, pelo longo período em que o Grupo se manteve atuando, aparecem referenciados em circunstâncias diversas: ainda em fotografias feitas no Utinga, mas em uma época posterior, dentre o grupo é possível visualizar uma pintora que acreditamos se tratar de Irene Dias Teixeira (1907-1986); Leônidas Monte (1905-1970) e Humberto Freitas (1912-1969) aparecem citados nominalmente por Ruy Meira em entrevista à pesquisadora Rosana Bitar²⁶²; Paolo Ricci (1925-2011) e Dionorte Drummond (1921-?), são também referenciados por Ruy como fazendo parte do grupo de pintores presente por ocasião de uma ida ao Porto do Sal, pelos finais dos anos 50²⁶³, juntamente com os já citados João Pinto e Benedicto Mello.

Fora estes, todos atuantes em Belém, também há relatos da presença de artistas visitantes que, por permanecerem algum período em Belém, também podiam ser encontrados a pintar com o grupo pelas ruas da cidade e a deixar, cada um à sua forma, suas influências nos artistas locais. Nessa situação podem ser citados, nomeadamente, o pintor japonês Tadashi Kaminagai (1899-1982), chegado a Belém em 1953, e o italiano Armando Balloni (1901-1969), que na cidade esteve por duas vezes, nos anos de 1955 e 1962. Complementando o rol dos pintores já referenciados, alguns outros artistas, contemporâneos aos anteriores, surgem mencionados em trabalhos de pesquisadores da arte no Pará, ao se ocuparem dos componentes do Grupo do Utinga. Derenji (2003), no texto intitulado *Entre a figura e a abstração*²⁶⁴, construído para a exposição *Arte Pará 2003: o modernismo como inspiração e diálogo*, inclui os nomes de Ângelus Nascimento (1895-1959) e Roberto de La Rocque

²⁶² BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: Op. cit.*

²⁶³ Ibid. p. 46.

²⁶⁴ DERENJI, Jussara. *Entre a figura e a abstração*. Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: catálogo*. Belém, 2003. p. 41.

Soares (1924-2001) e Ligia Arias, curadora da mostra *Imagens de Belém, acervo modernista do MABE*²⁶⁵, apresenta o nome de Mário Pinto Guimarães. Cabe destacar que, de nenhuma forma existe aqui a preocupação em restringir a estes ou a aqueles como integrantes ou não do Grupo do Utinga até porque, diferente não poderia ser, à medida em que se o compreende como um espaço aberto e de livre circulação, e não restrito à um limitado número de artistas, trabalhando em um espaço determinado.

Ao longo de suas quase duas décadas de existência, entre tantas idas e vindas de artistas participantes, a presença dos pintores Ruy Meira, João Pinto e Benedicto Mello, tanto nas imagens de 1944 como por ocasião da produção do quadro abstrato de Meira que marca, em 1960, o fim do movimento, imprimem a este núcleo de artistas seu aspecto de continuidade e que, acreditamos, teve seu ápice com a criação do Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA -, em 1959, tendo Ruy Meira como presidente²⁶⁶. O pintor Paolo Ricci, em seu extenso trabalho sobre as artes no Pará, escrito em 1984²⁶⁷, onde aborda minuciosos tópicos que considera relevantes para sua compreensão, em nenhum momento se remete à movimentação dos pintores pela cidade de Belém e seus arredores. Iniciando-se na pintura em 1951, Ricci, embora muito *en passant* cite suas próprias experiências artísticas pelas ruas e a influência que alguns pintores vindos de fora teriam deixado em artistas locais, dedica imensa atenção à criação do CAPA momento em que, em seu trabalho, surgem relacionados nominalmente muitos dos artistas aqui já citados. Assim, entendemos que, mesmo no momento de sua pesquisa e já com um certo distanciamento dos fatos ocorridos, Ricci, também ele participante daquele movimento, até aquele momento não se se havia dado conta da importância, para a história das artes do Pará, daqueles informais “saraus” de pintura, que por muitas vezes ele próprio havia participado.

O Sr. Adolpho Frazão, filho do pintor Arthur Frazão e que acompanhou as atividades dos pintores à época, em entrevista concedida à autora deste trabalho,

²⁶⁵ Com a exposição *Imagens de Belém, acervo modernista do MABE*, o Museu de Arte de Belém homenageou os 401 anos da capital paraense a partir de obras selecionadas de seu acervo. A mostra esteve aberta para visitação no período de 19 de janeiro a 19 de fevereiro de 2017.

²⁶⁶ Acerca do Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA, ver: MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008. p.112.

²⁶⁷ RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. xerox. 1984.

quando perguntado se os pintores que iam ao Utinga dirigiam-se também a outros sítios para pintar, respondeu:

Que eu me lembre era só no Utinga mesmo. Tanto que era a turma do Utinga e o líder foi o Ruy Meira. Mas acho que era um grupo meio limitado. Era um grupo determinado. Quem era pintor já se conhecia. Aqui em Belém não deviam ter muitos. Tanto é que eles também iam no Consulado Americano. O cônsul fazia reuniões e chamava esses pintores.

E esse carro era do Ruy Meira. Ele vinha no caminhão recolhendo a turma.

O tempo que eu ia era 1948, 1949. Porque até em 1955 ainda tinha. Depois eu viajei e deixei de acompanhar. Perdi de vista. Daí apareceram uns novos que eu não conheci. Tem muitos que não conheço embora sejam antigos no grupo²⁶⁸.

O Sr. Frazão refere-se aqui, evidentemente, ao único local que ele frequentou junto com o grupo de pintores, ao mesmo tempo em que se remete à figura de Ruy Meira exercendo certa liderança junto aos amigos. Também algumas reuniões patrocinadas, à época, pelo cônsul dos Estados Unidos em Belém, foram lembradas pelo Sr. Frazão. O pintor e pesquisador Acácio Sobral (2002), em seu livro intitulado *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*, também se reporta à Ruy Meira quando trata das práticas artísticas na Belém dos anos 50:

Na década de 50, Ruy Meira prossegue a experiência iniciada na década anterior: pintar ao ar livre nas matas do Utinga. O grupo ao qual pertence ganha então novos membros e o local escolhido para realizarem suas pinturas passa a ser o Porto do Sal ou Beco do Cardoso, na Cidade Velha. Lá serão encontrados Ruy Meira, Benedicto Mello e João Pinto ao lado de Paolo Ricci e Dionorte Drummond²⁶⁹.

De qualquer modo,

O Grupo do Utinga assume características peculiares, na medida em que se apresenta, ao nosso entender, como processo. O livre trânsito de pintores e de ideias, alinhavados informalmente por Meira, garantiu aos membros do Grupo a construção da trajetória do pensamento e da produção artística na cidade de Belém, durante praticamente duas décadas. A realização de suas jornadas acompanhou as mudanças dos estilos artísticos. O primitivo Grupo do Utinga de meados da década de 1940, produzindo inicialmente paisagens acadêmicas, chega ao ano de 1960 inaugurando a primeira exposição de arte abstrata do Pará²⁷⁰.

²⁶⁸ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

²⁶⁹ SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002. p. 44.

²⁷⁰ MEIRA, Maria Angélica. *Op. cit.*, p.89.

3.2 Os primeiros encontros

Unanimidade se faz, dentre os estudiosos que se refeririam a esse tema, acerca da importância dos *Salões Oficiais de Belas Artes*, promovidos pelo Governo do Estado do Pará e realizados na década de 40, dos quais já nos ocupamos neste trabalho, na conformação do campo artístico da cidade de Belém nos anos finais da primeira metade do século XX. Funcionando como local de convergência, discussão e difusão do saber artístico, estabeleceram-se como o principal espaço de afirmação e de sociabilidade dos artistas da época, ocasião em que os mais novos construía e estreitavam laços de amizade com outros já consagrados. O Sr. Adolpho Frazão, na entrevista já citada, quando perguntado como os artistas organizavam o grupo para irem pintar no Utinga, após uma rápida reflexão, categoricamente afirmou: “Não sei a origem. Mas tinham os salões, não é? Aí eles se conheciam nos salões. Aí pronto. Certamente. Salões de arte do Governo do Estado”²⁷¹. O pintor Benedicto Mello dá seu depoimento sobre a movimentação no campo das artes na Belém da época e a importância dos Salões Oficiais:

Ângelus Nascimento, Leônidas Monte, Arthur Frazão, Irene Teixeira, Carmem Souza, e outros, já então reconhecidos. Ruy Meira, João Pinto, além de outros, e eu, éramos os seus informais discípulos. Todos, todavia, mestres e aprendizes, convivendo e trabalhando irmanados em anseios comuns coesos no desejo único de conceber e fazer arte de forma oposta ao rançoso gosto acadêmico predominante, éramos perseverantes e irreverentes cultores das novas ideias e ideais. Pequeno grupo de jovens iniciantes, seguíamos apoiados pela própria impulsividade e estimulados pela realização anual dos “Salões Oficiais de Belas Artes”, promovidos pelo Governo do Estado, no Teatro da Paz, distribuindo prêmios aos mais destacados. Era uma verdadeira consagração.

Uma produção densa, mas bastante diversificada da expressão artística local transformava cada ano o *foyer* do Teatro da Paz em centro de atenção da cultura da região. Mas, penosa e ironicamente permanecíamos anônimos, em comparação com os colegas produtores de arte do sul do País.

Na carência sem limites de materiais (tintas, telas, pincéis, etc.), cada artista paraense heroicamente fabricava seus próprios meios de trabalho, sem se preocupar se o tempo lhe haveria de reservar o merecido reconhecimento por esse quixotesco empenho.

Durante razoável espaço de tempo esse pequeno grupo permaneceu o mesmo e tudo acontecia em torno dele. Mas, aos poucos, enveredando por caminhos próprios, cada qual soube conquistar o seu

²⁷¹ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

espaço pessoal, enquanto a produção e a disposição de todos já produzia boas influencias externas, válidas até hoje.

[...] É desse tempo o saudoso “Clube de Artes Plásticas” que criamos com a finalidade de manter os artistas unidos e promover tertúlias culturais para a troca de ideias sobre o que produzíamos. As Bienais de São Paulo provocavam o interesse geral e as polêmicas sobre a sua pretensa verdade aferidora do valor artístico. Ruy e eu participamos da VIII. Aliás Ruy e eu começamos juntos e juntos sempre permanecemos na disputa e na conquista de muitas e honrosas láureas.

Benedicto Mello²⁷²

O círculo artístico de Belém, naquele setembro de 1942, encontrava-se reunido em torno do prédio da Biblioteca e Arquivo Público, na Tv. Campos Sales, onde se realizava o *III Salão Oficial de Belas Artes*. Pela aquela artéria do centro da cidade, de paralelepípedos e calçadas estreitas em pedras de lioz, já agitada normalmente, além de seus contumazes transeuntes agora também circulavam os moços da Escola de Engenharia, que para o quarteirão seguinte haviam se mudado fazia poucos anos e ocupavam o prédio recém inaugurado pelo Interventor Dr. José da Gama Malcher (Figura 52).

Também tomada pela população que ia “lá em baixo” aviar seus pertences, a Campos Sales abrigava, naquele trecho, muito mais que os armarinhos, sapatarias e armazéns, típicos das outras ruas do comércio local. Os jornais *Estado do Pará* e *A Província do Pará*, ali tinham suas sedes, rodeadas por livrarias, tabeliões e o lendário *Café Manduca*, importante espaço de sociabilidade para conversas, tramas e debates políticos e de qualquer outra natureza e onde se reuniam, segundo Ricci (1984), “...intelectuais, artistas, jornalistas, políticos, boaterios, agiotas ou simplesmente desocupados, amesendados em torno de xícaras de café”²⁷³. Naquele local, muito se falou e se discutiu sobre arte, como se verá a seguir.

A exposição, que acontecia pelo terceiro ano consecutivo, revestia-se de total sucesso e mobilizava pintores, escultores e outros artistas, tanto locais como convidados, vindos principalmente do Rio de Janeiro, além de quantos tivessem interesse pelas artes em geral. O jovem Ruy Meira, aos vinte anos de idade, aluno pelo segundo ano consecutivo do mestre Feliciano Seixas nas cadeiras de desenho

²⁷² MELLO, Benedicto. Benedicto Mello. Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará*: catálogo. Belém, 1992. p. 28.

²⁷³ RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. 1984. p. 274.

livre e desenho técnico da Escola de Engenharia, seria um deles. Em uma de suas passagens diárias pela frente da Biblioteca, segundo relatos do próprio pintor, despertado pela curiosidade nas aulas do mestre Seixas, resolveu fazer uma visita ao Salão. A esta primeira, muitas outras iriam se suceder, atraído que ficou pelas obras de arte ali apreciadas. Estes momentos foram decisivos para a iniciação de Ruy como artista pois, nessas circunstâncias, conheceu os pintores Arthur Frazão, Ângelus Nascimento, Irene Teixeira, Carmem Souza e João Pinto, todos presentes ao evento e que, segundo ele, lhe teriam dado total incentivo e apoio.

O que aconteceu com Ruy, em uma situação e tempo determinados, não seria nada além do que, tantas outras vezes e nas mais diversas circunstâncias, era de praxe se suceder neste meio. Pelas mãos de uma geração já estabelecida de artistas, surge um grupo de neófitos que, a partir daquelas primeiras orientações, passa a percorrer seus próprios caminhos. Pode-se auferir que, naquele espaço, conviveram três gerações de artistas paraenses, aqui nascidos ou aqui chegados, e que congregaram praticamente toda a produção artística de Belém durante mais de meio século.

Figura 52: Edifício da Escola de Engenharia. Tv. Campos Sales. Década de 1940.



Fonte: Álbum do Pará – 1939. p.131

Dentre tantos é possível considerar que, a partir dos anos 1910, para limitar no período temporal e priorizando os nomes mais diretamente tratados neste trabalho, despontam nas duas primeiras décadas os pintores Arthur Frazão (1890), Ângelus Nascimento (1895) e Leônidas Monte (1905), em um momento intermediário Irene Teixeira (1907) e João Pinto (1911) e, por fim, atuando já nos anos 1940, Ruy Meira (1921) e Benedicto Mello (1926). Muitos outros artistas compunham o cenário das artes plásticas da cidade e, conseqüentemente, dos salões à época, dentre os quais as pintoras Carmem Souza e Antonieta Santos Feio e os pintores Joaquim Pinto,

Andrelino Cotta, Humberto Freitas, Oswaldo Pinho e Veiga Santos. Paolo Ricci e Dionorte Drummond, aqui citados anteriormente, não chegaram a concorrer nos Salões desta década pois, somente nos anos 50, passaram a se dedicar as atividades artísticas.

Ruy Meira, que àquela altura havia recebido do amigo Arthur Frazão sua primeira lista de pincéis e tintas, iniciava-se em suas experimentações artísticas, ocasião em que se decidiu por tentar pintar seu primeiro quadro. Sobre o episódio comenta Bitar (1991), a partir de relato do próprio artista:

Receita logo testada, pois adquiriu uma tela e inventou uma paisagem urbana de periferia quando pintou o telhado de uma barraca olhando a partir do seu interior. Uma barraca despojada, sem paredes, que facilitou a presença do verde. Um instante, um ensaio, porquanto solitariamente não aprovou essa pintura e reutilizou a tela, na época objeto de difícil acesso²⁷⁴.

Desta experiência tirou o artista sua primeira grande lição e que o conduziu em seu progresso na técnica de pintar: “Você não pode fazer figurativo de imaginação, sob pena de cometer um grande pecado”²⁷⁵. A partir daí, passa Ruy a percorrer a cidade em busca de paisagens que lhe suscitassem a atenção, e o interesse pela experimentação artística o conduz às mais diversas práticas. Ao mesmo tempo em que passa a visitar, sistematicamente, o atelier de Frazão e a residência do pintor João Pinto, também seu mestre nos primeiros tempos e que, por muitas vezes, segurou sua mão orientando nas primeiras pinceladas, daí a pouco será encontrado, junto com outros artistas, pintando *en plain air* por Belém e seus arredores.

Benedicto Mello, que junto com o amigo de juventude já àquela época incursionava pela cerâmica, passou também a trabalhar em suas primeiras telas. A dupla, que há muito já realizava suas experimentações estéticas, momentos em que desenhavam motivos em pratos de cerâmica e iam ao Igarapé do Galo onde acompanhavam a queima, chegaram juntos como estreantes, dois anos depois, no Salão de 1944. É possível considerar que os dois artistas, Ruy e Bené, como sempre a ele se referiu o amigo, embora interagindo em um círculo artístico amplo e diversificado na Belém de então, mais do que quaisquer outros estabeleceram uma

²⁷⁴ BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991. p. 80.

²⁷⁵ MEIRA, Ruy apud BITAR, Rosana. *Ibid.*, p. 41.

amizade sólida que perdurou por toda a vida, e se constituíram como os maiores parceiros e interlocutores em suas experiências e fazeres artísticos.

Nesse mesmo 1942 recentes acontecimentos políticos e econômicos trariam rebuliços à pacata e modorrenta cidade de Belém. Menos de um mês antes da abertura do Salão, exatamente a 22 de agosto daquele ano, Getúlio Vargas havia declarado oficialmente guerra à Alemanha e a Itália e se perfilara junto aos aliados no confronto da Segunda Guerra Mundial. E assim os céus de Belém, além de seus coloridos papagaios em papel de seda, passaram a ser cortados também pelos aviões militares e hidroaviões que, a caminho do palco dos conflitos, na cidade faziam pouso e manutenção. Com os dólares americanos, as acanhadas instalações aéreas da *Panair*, que operava em Belém desde 1930, foram transformadas em um aeroporto, e a instalação da base aérea americana em Val de Cães transformaria os costumes da cidade.

Coelho (2003)²⁷⁶, em sua tese intitulada *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*, transcreve e comenta o artigo de John Chapman, publicado originalmente na revista *Business Week* em 21 de novembro de 1942, no qual o correspondente americano trata da presença dos militares em Belém:

A cidade é caracterizada pela geografia e pobreza econômica: um cais com capacidade para receber transatlânticos, transportes urbanos precários e diminuição nos estoques de açúcar, carne, sal, fósforos, cigarro e verduras. A cidade tomou outros ares após a chegada dos norte-americanos: engenheiros, construindo novos e “enormes” aeroportos na selva, canalização para o abastecimento de água, drenagem de canais. Belém tornou-se “praticamente um clube americano”, a “Nova Orleans do Amazonas”, anima-se John Chapman. Para o jornalista americano, a “ajuda” dos Estados Unidos levantou a velha cidade do norte brasileiro²⁷⁷.

Se as coisas realmente decorreram como interpretadas pela visão americanista de Chapman, é um caso a questionar, o fato é que, entre as incertezas, ganhos e mazelas da ocasião, seguiam os artistas, poetas, literatos, traçando intensos debates e produzindo seus trabalhos, interagindo e movimentando os círculos artísticos e espaços diversos de sociabilidade, como as exposições, os cafés, o terraço do Grande Hotel, os salões do Café da Paz, dentre tantos outros.

²⁷⁶ COELHO, Marinilce. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*. Tese (Doutoramento em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

²⁷⁷ COELHO, Marinilce. *Memórias literárias de Belém do Pará*: Op. cit., p. 29.

Os embates entre o que, dentre as diversas categorias artísticas poderia ou deveria ser considerado ou não como “moderno”, e a decorrente polêmica sobre a aceitação e compreensão do termo dentre os pintores e críticos da época, que tanto animou e permeou os Salões Oficiais desde sua primeira edição, movimentava também os círculos literários paraenses. Coelho (2003), em seu já citado trabalho, lança luzes sobre a polêmica aprovação, dentre os literatos da época, da poesia moderna, da poesia sem rimas que, como todo o novo e como também se sucedia com os artistas, sempre causa certa estranheza. Os processos corriam paralelos e, enquanto nas artes se discutia o moderno e o abstracionismo, na literatura paraense, par-e-passo, se ocupavam os moços com a aceitação ou não dos “versos brancos”. E estas discussões corriam, por muitas vezes, em volta das mesmas mesas de cafezinho.

De acordo com Coelho (2003), nos primeiros anos da Segunda Guerra a vida literária em Belém encontrava-se em certo desfalecimento, culminando com o fim de circulação da *Terra Imatura*, última das tantas revistas literárias que circularam na cidade desde fins do século XIX até o início da década de 40, e os “intelectuais e poetas da cidade resistiam pela presença nos círculos literários que se formavam nos cafés e nas casas de amigos”²⁷⁸. Nesse contexto é fundada, em 1942, por um grupo de jovens entre os quais Max Martins, Benedito Nunes, Alonso Rocha, Haroldo Maranhão e Jurandir Bezerra, uma associação literária chamada de *Academia dos Novos* que, concebida “num caráter de pleno retardamento literário, foi a fonte de uma longa amizade entre os integrantes e da modernização literária do Pará”^{279 280}.

Segue a autora descrevendo os rituais das reuniões da Academia que, instalada solenemente no salão de visitas do casarão das tias de Nunes, decorriam dentro dos mais tradicionais padrões das academias brasileiras e europeias, com a realização da ata, recital de poesias dos poetas preferidos e dos poemas escritos pelos confrades. Nesses saraus poéticos, segundo Coelho, onde eram valorizados os poetas românticos, parnasianos e os clássicos portugueses, estabelecia a Academia “uma cruzada contra o Modernismo – movimento do qual esses adolescentes ouviam

²⁷⁸ COELHO, Marinilce. *Memórias literárias de Belém do Pará: Op. cit.*, p. 8.

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Cabe destacar que, em seu trabalho, a autora aborda também dois movimentos literários, anteriores ao Grupo dos Novos, e que também se destacam na história da literatura modernista paraense: a revista *Belém Nova*, na década de 1920 e a *Terra Imatura*, nos finais dos anos 1930.

falar tão mal pelos mais velhos”²⁸¹. Destaca ainda que, ainda em 1942, assim como o grupo de jovens também os adultos, pertencentes a elite intelectual da cidade, não admitiam a novidade poética do movimento modernista brasileiro e poetas como Carlos Drummond de Andrade e Manoel Bandeira eram “vistos como não sabedores da arte de versejar, e por isso usavam versos livres em seus poemas”²⁸².

Atravessando um processo de amadurecimento que se estendeu por três anos, chegam os mesmos moços, em 1945, como arautos do movimento que tanto haviam negado fazia pouco tempo. Relata Coelho (2003), a partir de entrevista com o próprio poeta e após uma extensa análise dos pormenores deste transcurso²⁸³, o momento em que Max Martins, em uma das sessões da própria academia, deu o grito que pôs fim às sessões literárias e a própria instituição: “Morra a Academia”, bradou o poeta que, após isso, retirou-se e foi esperar os confrades em um banco à frente da casa para se dirigirem ao Café Chic, como normalmente faziam. Pouco tempo depois, todos já se haviam convertido ao modernismo. Conforme declarou Max em entrevista a autora, algum tempo antes desta “virada de mesa” havia ficado bastante impressionado quando, ao mostrar ao colega Pedro Pinho poemas de sua autoria, este haveria comentado sobre as aulas de literatura que na ocasião eram ministradas pelo professor Francisco Paulo Mendes, no Colégio Nazaré, e que lhe trouxe a novidade de que os versos não precisavam mais ter rimas.

Francisco Paulo Mendes (1910-1999), neto do pintor, escritor e desenhista João Affonso do Nascimento, mestre de várias gerações nas cadeiras de Português e Literatura em diversos colégios de referência na capital, e depois de Teoria e História do Teatro, no Curso de Formação de Atores da Universidade Federal do Pará, mentor de inúmeros poetas, jornalistas e artistas, marcou profundamente o cenário intelectual da cidade onde, além de atuar em várias revistas literárias, estendia suas iniciativas à outras manifestações artísticas²⁸⁴. Foi o responsável, junto com outros, pela fundação do *Teatro Estudantil Paraense*, em 1941, que “representou para a cena cultural da cidade de Belém uma nova maneira de estabelecer, entre a sociedade local e as artes,

²⁸¹ COELHO, Marilice. *Memórias literárias de Belém do Pará*: Op. cit., p. 43.

²⁸² Ibid. p. 44.

²⁸³ Ibid. p. 45.

²⁸⁴ Para mais informações sobre a vida e a obra de Francisco Paulo Mendes, ver: NUNES, Benedito. *O amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.

uma relação de renovação”²⁸⁵. Destaca ainda Bezerra (2015) que, “além de buscar novas maneiras de se expressar, esse grupo de jovens intelectuais queria, à sua maneira, proporcionar à cidade um estado de mudanças”²⁸⁶. Ao se reportar sobre a estreia e a importância do surgimento deste grupo teatral para a sociedade paraense, o autor transcreve matéria do jornalista Otávio Mendonça, publicada na revista *Novidade*, em junho de 1941:

O Teatro do Estudante é um esforço que merece apoio. Nesta triste gente paraense, de tão pouca arte, mesmo alheia, está se traçando uma linha colorida e própria. Que superintendência podia ser mais responsável que a de Paulo Mendes e Clóvis Malcher? Que estímulo podia ser mais esforçado que o de Margarida Schivazappa? Guilhon, Marcilio Viana, Rute Castro, Irany Coelho - a gente do Teatro. Eu não poderia, ainda se quisesse, criticá-los. Pelo menos, nos defeitos. Exige observação, tempo, cultura dramática. Só tenho tempo. Mas uma qualidade me impressionou e preciso confessá-la antes do arrependimento: a coragem que eles têm. Nossa terra historicamente reservou o adjetivo ridículo, senão outro pior, para as iniciativas de cultura. E me parece que muito poucos dentre todos nós afrontariamos essa fama, gratuitamente e de boa vontade. O Teatro do Estudante quebrou a miragem. Há na sua espontaneidade um símbolo e uma reação. Moças que deixaram o trote suburbano e a terrasse americanófila do Grande Hotel para passar as tardes ensaiando peças²⁸⁷.

O mesmo professor Francisco Paulo Mendes também atuou praticamente por todos os anos, em que este ocorreu, como membro dos diversos juris de seleção e premiação dos *Salões Oficiais de Belas Artes*, promovidos pelo Governo do Estado e, em sua cruzada nas discussões pelos novos rumos nas artes do Pará, encontrou um aliado com a chegada à cidade, em 1947, do jornalista e crítico de arte Frederico Barata. Enviado por Assis Chateaubriand para chefiar a implantação da nova etapa do periódico *A Província do Pará*, recentemente adquirido pela cadeia dos Diários Associados, Frederico imprimiu novos rumos à trajetória da produção artística local. Inúmeros são os relatos e depoimentos de contemporâneos, críticos de arte e artistas, e de quantos se ocuparam em estudar o movimento das artes do Pará que,

²⁸⁵ BEZERRA, José Denis de Oliveira. *O Teatro do Estudante e o Teatro Amador no Pará (1941-1951)*. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. Julho de 2015. Para maiores informações sobre o fazer teatral na década de 1940, em Belém, e a importante participação de Francisco Paulo Mendes, ver: _____. *Vanguardismos e Modernidades: a cena teatral no Pará (1941-1968)*. Tese (Doutorado Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia) – UFPa. - Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

²⁸⁶ Idem.

²⁸⁷ Idem.

unanimemente, não tenham destacado o papel fundamental de Barata neste processo²⁸⁸. Ruy Meira, em seus relatos, sempre se reportou à figura de Frederico como o grande orientar e incentivador de seu trabalho artístico, “pedra angular” em sua formação.

Entre as categorias do clássico e do moderno, a fundação de uma nova *Escola Livre de Belas Artes* que não chegou a funcionar, a mudança do prédio da Biblioteca e Arquivo Público para o Teatro da Paz, assim como das diversas gestões por que passou, seguiam os Salões durante toda a década de 40, como espaços de discussão e fazer artístico. Convivendo com os novos Suplementos Literários, grupos de teatro e cineclubes, continuavam os pintores paisagistas a percorrer, além do Utinga, novos sítios pela cidade e suas cercanias, testando novas técnicas, produzindo seus trabalhos e ganhando reconhecimento através dos prêmios recebidos naquele certame. Complementando este cenário, diversas exposições aconteciam em locais alternativos da cidade, como as da pintora suíça Anita Guida e do boliviano Gil Coimbra, respectivamente em novembro de 1945 e março de 1947, nos salões do Clube Assembleia Paraense. Os espaços desta agremiação social constituíram-se em um dos principais locais para realização de mostras e salões de arte durante as décadas de 1940 e 1950, onde expuseram tanto artistas locais como vindos de fora, como os paraenses Irene Teixeira, em junho de 1947, Manoel Pastana, em 1952, o japonês Tadashi Kaminagai, por duas vezes no ano de 1953, a primeira individual a 20 de maio e depois, a 12 de dezembro, em uma coletiva com os também japoneses Schiro Fukuzama e Tamao Honda, e o italiano Armando Balloni, em 1955²⁸⁹. O espaço também sediou o *II Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Estado*, em sua

²⁸⁸ Sobre a permanência de Frederico Barata na capital paraense, sua circulação e influência junto aos círculos artísticos locais, ver: MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer*. *Op. cit.*, p. 92.

²⁸⁹ Dentre as mostras lá realizadas, destacamos: pintora suíça Anita Guidi (11.11.45); pintor boliviano Gil Coimbra (23.03.47); pintores Lourdes Beltrão Heller e Alexandre Heller (20.04.47); pintor carioca Frank Schaffer (1947); pintora paraense Prof^a Irene Dias Teixeira de Azevedo (17.06.47); pintora chilena Marya Penedo de Ottenhein (20.03.50); pintor holandês Wim Wan Dick (11.12.50); pintor paraense Manoel Pastana (1952); pintor paraense Telésforo de Moraes Rego (02.52); alunos da Prof.^a Irene Dias Teixeira de Azevedo com alunos de Juscelino Soares (15.10.52); pintor argentino Lieber Friedman (30.10.52); *II Salão Oficial de Belas Artes do Estado do Pará* (02.03.53); pintor japonês Tadashi Kaminagai (20.05.53); pintor holandês Jeke Wieggersinek Boer (04.07.53); coletiva dos pintores japoneses Tadashi Kaminagai, Schiro Fukuzama e Tamao Honda (12.12.53); pintor peruano Cesar Calvo (1954); fotografias do japonês Vutaka Shiro (09.54) pintor francês Marcel Martin (10.54); pintor italiano Armando Balloni (1955); pintor português E. P. Macedo (06.01.57); pintor carioca Dakir Parreiras (12.02.58); pintor paraense Paolo Ricci (13.06.58); *I Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará* (11.08.63); xilogravura da artista carioca Rossini Peres (24.08.65); e o *II Salão de Artes Plásticas da Universidade Federal do Pará* (11.65). Cf. CLUBE ASSEMBLEIA PARAENSE. *Exposições de arte realizadas na Assembleia Paraense*. Belém, 2016. Arquivo: Clube Assembleia Paraense.

segunda série, em março de 1953, e as duas edições do *Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará*, já nos anos de 1963 e 1965.

Figura 53: 1ª Exposição individual de Ruy Meira, na BAP. Da esquerda para direita, Ruy Meira, Frederico Barata, Armando Balloni e Leônidas Monte. Dez. 1956.



Acervo: RM.

Além de Irene Teixeira e Paolo Ricci no Clube Assembleia Paraense, outros integrantes do Grupo do Utinga também expuseram naquelas décadas. João Pinto e Ruy Meira inauguram coletiva de esculturas e pinturas, na Galeria Loureiro, em 1954, e Ruy Meira retorna aos salões da Biblioteca e Arquivo Público, com uma série de três individuais, nos anos de 1956, 1957 e 1958 (Figura 53). Benedicto Mello expôs no Consulado Americano, em 1951 e depois nos salões do Grande Hotel, no ano de 1958. Também as participações destes pintores em mostras competitivas se sucedem, de forma intensa nas diversas edições da primeira série dos Salões Oficiais, na década de 40, como também na segunda série, no decênio seguinte, com os pintores Humberto Freitas, agraciado com o 2º prêmio em pintura no *I Salão Oficial de Belas Artes*, em 1952, onde também concorreram Arthur Frazão, Irene Teixeira, João Pinto e Joaquim Pinto. O novo *II Salão*, no ano de 1953, teve como premiados em pintura, no 2º lugar, Joaquim Pinto e como 3º colocado, o pintor Oswaldo Pinho. Naqueles anos de 1950, as exposições aconteciam ainda em locais alternativos, já

que a primeira galeria pública da arte – a Galeria Ângelus – seria inaugurado somente no ano de 1966. O único espaço comercial voltado para exposições à época, a Galeria Loureiro, teve vida efêmera e dividia espaço com uma loja de espelhos e molduras²⁹⁰.

Dentre tantos artistas que por Belém chegaram, nesse período, particularmente três deles mais se aproximaram e deixaram influências nos pintores locais. Frequentemente citados, tanto pelos artistas como pelos estudiosos, aparecem os pintores Raul Deveza (1951), Tadashi Kaminagai (1953) e Armando Balloni (1955), pelo menos os dois últimos, ao que se sabe, chegados à cidade por intermédio de Frederico Barata. Ministrando aulas em atelier ou locais públicos, como fazia Deveza na Praça Batista Campos, ou informalmente, ao acompanhar e dividir suas experiências com os pintores da terra em suas porfias artísticas pela cidade, cada um a seu modo deixou suas marcas nesse ou naquele pintor, já com certa experiência ou nos iniciantes, artistas que labutavam na tão distante Belém do Pará. Destes acreditamos que, por seu temperamento mais aberto, por haver permanecido por mais tempo na cidade e, principalmente, por haver convivido com mais proximidade com os paisagistas, Kaminagai deixaria traços mais profundos, e dele nos ocuparemos à frente.

3.3 Os meninos do caminhão

Indescritível a surpresa e emoção quando, em busca de fontes para esse trabalho, em uma tarde chuvosa de 2014, deparei-me com um dos “meninos do caminhão”. Testemunha ocular dos acontecimentos nas matas do Utinga, ali à minha frente estava o Sr. Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão. Até aquele instante não se havia conseguido identificar aqueles dois garotos que, na faixa de seus sete e dez anos, acompanhavam o grupo de pintores em suas peregrinações artísticas e que tão bem tinham ficado registrados nas fotografias realizadas por Arthur Frazão.

No decorrer de uma conversa, que começou informal, com algumas imagens nas mãos nas quais tentávamos identificar os personagens, nos chega a conhecida fotografia do caminhão de Ruy Meira, onde posam os artistas e as crianças. Nessa ocasião o Sr. Adolpho aponta para o menor dos garotos na boleia e diz: “Esse sou eu”. A partir daí, ele com uma memória prodigiosa, e a entrevistadora quase em

²⁹⁰ A Galeria Loureiro, que funcionou como a primeira galeria comercial da cidade entre os anos 1951 e 1954, merecerá maior atenção nas próximas páginas deste trabalho.

prantos seguimos, conduzidos por ele, para aquelas manhãs domingueiras da década de 1940 onde, ele menino, partia em companhia do pai para o Utinga para empurrar um trenzinho e jogar pedras no lago, em brincadeiras com seu amigo Rubens Pinho, o outro garoto do caminhão. Totalmente alheios ao que se passava a sua volta, como normal para garotos da sua idade, o Sr. Adolpho declara, entre sorrisos: “Eu nem olhava pros quadros. Ficava por lá brincando”. (Maravilhoso)

Nos domingos pela manhã, Ruy Meira colocava a funcionar seu velho caminhão e, de casa em casa, percorria as ruas recolhendo os amigos que, carregados com seus pincéis, telas, tintas, cavaletes e banquinhos, seguiam para as cercanias da cidade em busca de sítios aprazíveis para suas atividades artísticas. Através do relato do Sr. Adolpho Frazão, estas idas do grupo de pintores ao Utinga ganharam vida pois, quando perguntado se se recordava daqueles tempos, respondeu de pronto: “Lembro perfeitamente”. E passou a rememorar os acontecimentos:

Inicialmente eles tinham um ponto de encontro lá no atelier do Frazão, nos altos do Café Santos. [...] aí, tenho impressão que eles faziam os contatos lá durante a semana e marcavam para o domingo. Então o Ruy Meira, com sua caminhonete conduzia, nos conduzia (ele tinha acesso no Utinga). A gente ia pra lá. Chegavam por lá, se espalhavam e eu ficava por lá empurrando um trenzinho, brincando com o Rubens Pinho. Tinha uns sete anos nessas fotos. Era o menorzinho. [Eles] foram várias vezes ao Utinga e eu sempre acompanhava. Menos uma vez que eu quebrei o equipamento, o tripé do Frazão (risos). Quebrei e não falei nada. Na hora que ele foi sair não tinha. Muito zangado não foi porque não tinha como. Ficou muito chateado. Era um tripé de fotografia, daqueles que estica que ele fabricava [pois] também fazia artes manuais. Em madeira com duas tábuas e duas varetas ligadas por parafusos, transformava o tripé em um cavalete de pintura. Aí ele levava esse material pro Utinga. Cada um levava suas coisas. Seu banquinho.....
Eu ficava à toa por lá. Jogava pedra nas águas (risos). Nós voltávamos pra almoçar. Não levávamos lanche. Íamos de manhã e voltávamos na hora do almoço²⁹¹.

O pintor João Pinto, em entrevista concedida a Rosana Bitar na década de 1980, também relembrou saudoso aqueles momentos:

O velho e sacolejante ‘Camião’ de Ruy Meira, naquelas idas para o Utinga, nos conduzia a uma verdadeira porfia artística, onde o desejo de criar fazia esquecer a fome, pois o pão era apenas o do espírito. Mas, valia pela alegria daqueles momentos de afirmação de um

²⁹¹ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014. Trecho editado.

objetivo que era disputado com os maiores sacrifícios [...] com a força de um ideal²⁹².

Um total de seis imagens, datando as primeiras do ano de 1944, compõem a documentação fotográfica referente ao registro das atividades dos pintores nas matas do Utinga, e se constituem como fonte primária de pesquisa para este trabalho. À três delas, pertencentes ao acervo do pintor Ruy Meira e já anteriormente apresentadas pela autora, no ano de 2008²⁹³, somam-se agora mais três registros fotográficos, provenientes do espólio do pintor Arthur Frazão. Ressaltamos a importância de, nesse momento, retomar às primeiras imagens, que aqui voltam à tona acrescidas de novas informações e novos significados, estabelecendo diálogo e se complementando com os registros agora apresentados, compondo com estes um conjunto único e indissociável. Estas imagens, cuidadosamente posadas e com primor capturadas, que até então não tinham autoria, sabe-se agora se constituírem em mais um dos meticulosos trabalhos do fotógrafo Arthur Frazão. O Sr. Adolpho Frazão, enquanto rememora suas idas ao Utinga, declara: “Essa foto quem tirou foi o Frazão com aquela máquina de tempo. Aquela que programava o tempo. Hoje em dia é eletrônica, mas naquele tempo era mecânica, mas já existia. Essa bolsinha aqui é a máquina”²⁹⁴, diz ele, referindo-se à pequena bolsa pendurada no pescoço do pintor Arthur Frazão, que pode ser vista nas imagens.

Após uma análise mais acurada e para efeito de estudo consideraremos, a princípio, que esta série de registros possa se constituir em dois grupos de imagens. Ao primeiro, associamos três fotografias (Figura 54) (Figura 55) (Figura 56) que, ao que se pode deduzir a partir das indumentárias dos retratados e das características comuns dos registros, foram realizados em um mesmo dia. Qualquer domingo no ano de 1944, como afirmava Ruy Meira. Nestas os pintores se preocupam ao posar para as lentes de Frazão, formando um grupo equilibrado, de modo a eternizar aqueles momentos. O segundo grupo de imagens, menos homogêneo do que o primeiro, constitui-se também de três registros fotográficos (Figura 57) (Figura 58) (Figura 59). O primeiro deles (Figura 57) trata-se de uma tomada informal, onde os pintores aparecem dispersos, entretidos em suas atividades, sem preocupação com a

²⁹² PINTO, João apud BITAR, Rosana. *Arte e transcendência. Op. cit.*, p. 80.

²⁹³ Em: MEIRA, Maria Angélica. *Op. cit.*, p. 88-91.

²⁹⁴ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

fotografia ou sequer se apercebendo dela. As duas outras imagens (Figura 58) (Figura 59), instantâneos realizados, ao que parece, com pouco tempo de intervalo entre um e outro e cuidadosamente concebidos por Frazão, trazem o mesmo ambiente da imagem anterior, a partir de um outro ângulo e aproximação. Pode-se supor que, os documentos deste segundo grupo de imagens, assim como sucedido no primeiro caso, também tenham sido realizados em uma mesma ocasião.

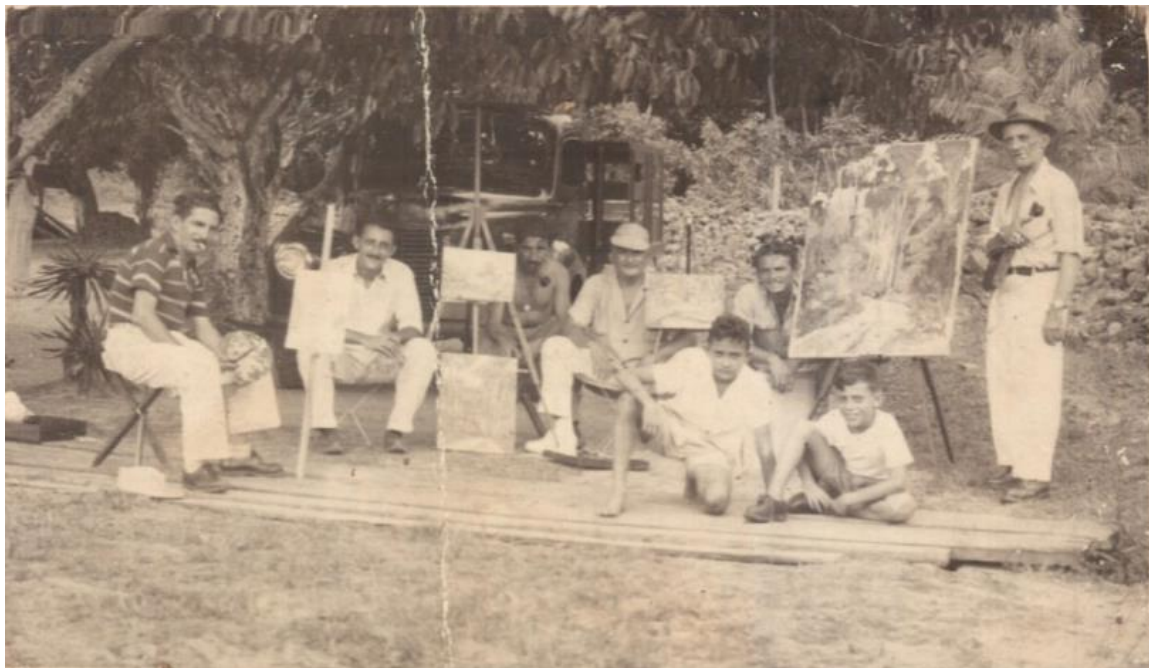
Figura 54: Caminhão de Ruy Meira. Matas do Utinga. Sentado sobre o capô, à esquerda, Ruy Meira. De pé, no estribo do lado do motorista, Arthur Frazão, e na carroceria da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, o garoto Adolpho Frazão, filho de Arthur, Benedicto Mello, o garoto Rubens Pinho, filho de Oswaldo Pinho, que se encontra a seu lado, e João Pinto. Belém, 1944.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo RM

A primeira imagem (Figura 54), a mais icónica da série e a mais conhecida, traz o grupo de pintores e os dois meninos, distribuídos no caminhão de Ruy Meira, que os conduzia até lá. Nas duas que lhe seguem (Figura 55) (Figura 56), os mesmos pintores, agora com seus materiais de trabalho, cavaletes e banquinhos, exibem as obras acabadas de executar. Os pintores Ruy Meira, Arthur Frazão, Joaquim Pinto, Benedicto Mello, Oswaldo Pinho e João Pinto compõem esse grupo, que se faz acompanhar dos meninos Adolpho Frazão e Rubens Pinho, que para ali seguiam em busca de entretenimento.

Figura 55: Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Ruy Meira, João Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello e Arthur Frazão. À frente, os garotos Rubens Pinho e Adolpho Frazão. Em segundo plano, e quase imperceptível por trás da vegetação, o caminhão de Ruy Meira. Belém, 1944.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo RM.

Figura 56: Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, João Pinto, Joaquim Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello, Arthur Frazão e Ruy Meira. Sentados no alto, os garotos Adolpho Frazão e Rubens Pinho. Belém, 1944.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo ACRF.

Figura 57: Artistas pintam as ruínas do Murucutu. Matas do Utinga. À esquerda, sentado pintando, Ruy Meira e à direita, também sentado, Arthur Frazão. Ao centro, à frente de Frazão, sentada em um banco, a pintora que se acredita ser Irene Teixeira. Em um segundo plano, à esquerda, as ruínas do Engenho Murucutu. Belém, s/d.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo RM

O segundo grupo de imagens traz, em um primeiro momento, o registro de um grupo de pintores que, diferentemente do anterior, agora é formado por sete personagens. Seis pintores que, com seus tripés e banquinhos desmontáveis (Figura 57), encontram-se em plena atividade artística, dispostos como melhor lhes convinha pelo terreno e uma pintora que, ao que se pode perceber, trabalha sentada em uma espécie de banco de pedra, executando a obra que mantém sobre as pernas. Em um segundo plano, as ruínas do Engenho Murucutu. Deste grupo, até o momento, só nos foi possível identificar dois pintores: Ruy Meira, pintando sentado à esquerda da fotografia e Arthur Frazão, também pintando, o último à direita da imagem. Quanto à pintora, acredita-se ser Irene Dias Teixeira pois podem ser encontrados, no acervo do Museu de Arte de Belém – MABE, três trabalhos de sua autoria, ao que tudo indica realizados por ocasião daquelas porfias artísticas: um óleo sobre tela, *Ruínas do Engenho Murucutu*, datado de 1952 e dois trabalhos a bico de pena *Capela – Ruínas do Murucutu I (fragmentos)*, *Capela – Ruínas do Murucutu II (fragmentos)*, de 1951. Caso essa hipótese venha a se confirmar, a este segundo grupo de imagens, até o momento sem data, se poderá atribuir os anos de 1951 ou 1952.

Figura 58: Arthur Frazão a pintar nas matas do Utinga. Ao fundo, as ruínas do Engenho Murucutu. Belém, s.d.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo ACRF

Figura 59: Arthur Frazão a pintar nas matas do Utinga. Ao fundo, as ruínas do Engenho Murucutu. Belém, s.d.



Fotografia: Arthur Frazão. Fonte: Arquivo ACRF

Os dois últimos registros fotográficos (Figura 58) (Figura 59) tratam-se de imagens meticulosamente produzidas por Arthur Frazão com o intuito de documentar seu trabalho de pintura. Com a câmera posicionada por trás de sua cabeça, naquele momento o fotógrafo Frazão ajusta-a de tal forma para que capte a sua imagem – a do pintor -, o quadro que está a fazer e o que lhe serve de motivo. Assim as imagens revelam, em um primeiro plano, o pintor Frazão de costas, sentado a pintar, a tela em execução suspensa em um cavalete e, ao fundo, as ruínas do Murucutu. Com uma pequena variação no posicionamento do artista, as duas fotografias guardam as mesmas características. Faz-se importante alertar que, ao observar o quadro em execução, nos chama a atenção o fato de Frazão se utilizar do modelo à sua frente, porém não o reproduzir fidedignamente. O pintor traça as edificações do engenho Murucutu, mas as livra da abundante vegetação que as encobria parcialmente. Também uma palmeira, que não é possível ver na fotografia, é acrescida à tela para melhor compor a obra. O que nos leva a vincular estas duas últimas imagens à anteriormente comentada, deve-se ao posicionamento de Arthur Frazão em relação ao grupo de artistas e ao monumento que estão a pintar. Acreditamos que, deslocando-se a câmera fotográfica do local da primeira tomada para trás do pintor, seria possível ter, em um segundo momento, exatamente as imagens capturas e aqui reproduzidas.

3.4 O Engenho Murucutu

No município de Belém, quase dentro dos limites suburbanos da capital paraense, nas terras hoje pertencentes ao Instituto Agrônomo do Norte, encontra-se entre os restos de antigas paredes de alvenaria e erguendo-se acima de um pequeno túnel (boca de forno), uma árvore imensa. Atração turística. Lugar malassombrado. O espetáculo é realmente deslumbrante. Essa árvore, isolada numa pequena clareira, chama a atenção pelo seu porte gigantesco e pela sua copa arredondada. A observação mais atenta mostra porém que é pura ilusão. Trata-se simplesmente de um chaminé “abraçada” por um apuiseiro (*ficus fugifolia*. Maq.). Tudo que resta intacto de um antigo engenho de açúcar e aguardente – o Murucutu²⁹⁵.

²⁹⁵ SALLES, Vicente. O engenho Murucutu. In: *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, ano 36, vol. 71, nº3, mar. 1968, p. 19-21. p.19.

Com este trecho descreve o historiador Vicente Salles (1931-2013) o encantamento que lhe despertou uma visita feita, acredita-se que na década de 1960, às ruínas do Engenho Murucutu²⁹⁶. Este seria o sítio que tanto interesse também despertara nos artistas paisagistas do Grupo do Utinga, que por lá andavam durante umas duas décadas antes.

O lendário engenho, um dos mais prósperos surgidos na região amazônica e que já se encontrava em pleno funcionamento pelo menos desde o ano de 1784²⁹⁷, achava-se localizado em uma extensa área de terras, nas proximidades de Belém, que depois ficou conhecida como as matas do Utinga e que hoje constitui o Parque Ambiental do Utinga²⁹⁸. Recoberta por espécies botânicas originais da floresta amazônica, é considerada pelo Instituto de Desenvolvimento Florestal e da Biodiversidade do Estado do Pará, atualmente, como uma das poucas áreas remanescentes na Região Metropolitana de Belém onde as condições ambientais e paisagísticas encontram-se consideravelmente preservadas.

²⁹⁶ O Engenho Murucutu, construído no século XVIII e há muito tempo em ruínas, guarda registros do processo de colonização europeia na bacia amazônica, fundamentado, na época, essencialmente no comércio de açúcar. Em prospecções arqueológicas realizadas a partir de 1990 foram registrados por volta de 40 sítios históricos de engenhos, nas proximidades de Belém.

João Manoel Rodrigues, “um dos grandes latifundiários do Pará colonial” e fundador do Engenho Murucutu, edificou sua propriedade em terras herdadas por sua esposa, a senhora Maria Rodrigues Martins, descendente de Estácio Rodrigues, posseiro de sesmaria no Rio Guamá. Com João Antônio Rodrigues Martins, filho do casal e herdeiro do Murucutu o engenho, que já chegara ao apogeu na época de seu primeiro dono, aumentará ainda mais seu esplendor. Segundo Salles (1968) “...foi ele [João Antônio] um incontestável senhor de engenho, à maneira dos grandes proprietários do nordeste e cercou-se de luxo, escravaria e poder” e, aumentando a extensão de seus domínios, para além do Murucutu, possuiu mais dois engenhos: o de Mocajuba, depois vendido e o do Utinga, que permaneceu no domínio da família”. Casou-se com a Sra. Ana Tereza Landi, filha do arquiteto Antonio José Landi, com quem teve três filhos dos quais, a terceira, Ângela Joana Pereira Martins casou-se com o tenente-coronel Francisco Marques d’Elvas Portugal, e passou a ser a herdeira dos engenhos Utinga e Murucutu. À época da Cabanagem a propriedade foi devastada, ocasião em que serviu de quartel-general para os cabanos, que dali partiram, sob o comando de Angelim, para o ataque à Belém. Em inventário de 1840, Ernesto Cruz revela que ainda constavam: “casa de vivenda, capela, casa de engenho, rancho dos pretos (senzala), roda d’água, moendas de ferro, alambique de cobre e serpentinas, tachos de ferro, batelões, canoas” e, em 1850, já se encontrava abandonado. Cf. SALLES, Vicente. *Op. cit.*, passim.

²⁹⁷ Frei Caetano Brandão, em visita ao engenho naquela ocasião, informa que a fazenda era nova, “mas já não tem inveja às melhores do Estado, sobretudo o Engenho de Aguardente, obra em que brilham igualmente a arte e a magnificência”. BRANDÃO, Frei Caetano, 1784 apud SALLES, Vicente. O engenho Murucutu. *Ibid.* p.19.

²⁹⁸ O Parque Ambiental do Utinga ou Parque do Utinga, criado em outubro de 1993, é um complexo que abrange os mananciais de águas que abastecem a cidade de Belém do Pará. Compostos por um sistema de lagos (Bolonha e Água Preta), rios (Guamá e Aurá) e pequenos igarapés (Água Preta, Utinga, Murucutu e Buiussuquara), integrados ao entorno florestal, ocupam uma área de aproximadamente 1340 há.

Figura 60: Engenho de açúcar em Murucutu – Belém – 187-? Autor: Felipe Augusto Fidanza.



Acervo: Fundação Biblioteca Nacional

Figura 61: Engenho de açúcar em Murucutu – Belém – 187-? Autor: Felipe Augusto Fidanza.



Acervo: Fundação Biblioteca Nacional

Cortada por inúmeros córregos e mananciais como o Boiussuquara, o Murucutu, o Utinga ou do Aureliano e o do Antão, a área logo chamou à atenção da Companhia de Águas do Gram-Pará, organizada em 1881²⁹⁹ e que tinha como finalidade abastecer a cidade de água potável e que, no local, imediatamente iniciou seus trabalhos de “avaliação”. Relata Almeida (2010) que a comissão de engenheiros responsável pelos serviços, que “passaram por critérios relacionados à “bondade” e quantidade das águas, e a relação destas com a precipitação de chuvas, períodos de estiagens, assim como “*existência de matas*” nas proximidades dos mesmos”³⁰⁰, concluiu ser, o Utinga, o principal manancial de água para a Companhia. E complementa a autora:

Além das considerações que mencionei, a boa qualidade [da água] também estava relacionada à conservação das matas próximas aos mananciais. Em vista disso, era preciso estabelecer os limites das referidas áreas, coibir a derrubada da vegetação, evitar a proximidade dos moradores com as nascentes, de modo a afastar os riscos das contaminações, ou seja, era imprescindível “conservar” as matas. Possivelmente, para aqueles que examinaram as condições dos mananciais, fosse importante levar em conta a qualidade considerada natural, o que significaria que a boa qualidade da água seria possibilitada pela natureza intacta, ou praticamente intocada pelo homem³⁰¹.

Inserida em sua política de modernização da cidade, o Intendente Antonio Lemos efetivamente inicia a captação de água nos mananciais localizados nas matas da fazenda Utinga, por ele desapropriada em 1902. Sempre relacionada ao abastecimento de água da cidade, ao longo do tempo a área passa por inúmeros trabalhos e obras vinculadas àquela atividade, como a construção dos lagos Bolonha e Água Preta, da estação de bombeamento para captação de águas do rio Guamá e da estação de tratamento de resíduos.

Dentre um conjunto de dezessete imagens, realizadas pelo fotógrafo Felipe Augusto Fidanza, pelos anos 1870, registrando vistas da cidade de Belém e pertencentes ao acervo iconográfico da Biblioteca Nacional, em duas delas é possível vislumbrar as instalações do engenho Murucutu. Embora, conforme já aqui citado,

²⁹⁹ A companhia anônima denominada *Companhia de Águas do Gram-Pará*, surgiu em conformidade com o contrato celebrado entre o Presidente da Província e o engenheiro civil Edmund Compton, em 19 de fevereiro de 1880. Cf. ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História, São Paulo, 2010.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 149.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 150.

àquela década o local já se encontrasse abandonado, é possível perceber no primeiro registro (Figura 60) o prédio do engenho, com sua altiva chaminé, algumas outras edificações de grande porte ao seu lado, e o que parece se tratarem de algumas construções de menor trato, como as duas casas à esquerda da fotografia. A imagem que segue (Figura 61) apresenta outro ângulo da propriedade, onde se destaca, ao centro, uma grande edificação, em dois pavimentos e portas em arco, em cores claras, e que possivelmente poderia ser a casa grande. Junto e à sua direita, na imagem, surge um edifício que, ao que se pode perceber, seria em pedra, talvez a capela. À esquerda uma construção baixa, com telhado em quatro águas e completando a imagem, à direita, um conjunto formado por uma casa, uma série de quatro colunas robustas e um grupo de árvores. Toda a cena emoldurada pela floresta, que surge exuberante por detrás dos prédios.

A capela do Engenho Murucutu que, segundo alguns historiadores, foi erguida em 1711 pelo frades mercedários e dedicada a Nossa Senhora da Conceição, na segunda metade do século dezoito teria sido reformada por Antonio José Landi. Neste sentido, Salles (1968) destaca ainda que esta não teria sido a única edificação deste tipo construída por Landi nos engenhos do Pará e cita a capela do Engenho Anapu, pertencente ao alferes Felipe Correa de Sá que, visitada também pelo Frei Caetano Brandão, do religioso teria despertado imensos elegios. “Contudo, Landi deve ter trabalhado com muito carinho na capela do Murucutu, e os motivos de ordem afetiva são evidentes, pois se destinava a sua filha”³⁰², pondera o autor. Das edificações originais do Murucutu, é o prédio da capela o único que ainda se encontra de pé atualmente.

3.5 Alguns espaços de sociabilidade

Além dos *Salões Oficiais do Governo do Estado*, reconhecidamente o principal espaço de sociabilidade para os círculos artísticos da época, alguns outros sítios na cidade de Belém constituíram-se também em locais de circulação, tanto de artistas como de intelectuais ligados às artes, onde se discutia, produzia e, principalmente, se

³⁰² SALLES, Vicente. *Op. cit.* Por sua vez, sabe-se que Antonio José Landi foi um dos maiores proprietários de terras no Pará e, embora tentasse alguns empreendimentos agrícolas, neles não prosperou.

estimulava o fazer artístico. Dentre tantos já citados, por sua relevância, no momento me ocuparei especificamente de três deles.

3.5.1 O atelier do Mestre Frazão

Como já mencionado no capítulo anterior deste trabalho, lá pelos idos de 1940, o fotógrafo e pintor Arthur Frazão se instalaria em uma das salas no pavimento superior de um prédio, em estilo colonial, situado à Tv. Pe. Eutíquio, 132, antiga Tv. de São Mateus, no bairro do Comércio, que pode ser mais facilmente reconhecido caso se refira: nos altos do Café Santos. Casa aviadora de grande prestígio entre a sociedade local, distribuidora de produtos importados da melhor qualidade, além de servir, em seu salão, os mais saborosos sanduiches de “queijo cuia” encontrados em Belém. De pés, encostados no balcão, ou nas pequenas mesas e cadeiras de ferro, sobriamente distribuídas sobre um belíssimo piso de ladrilho hidráulico, trabalhadores, políticos, jornalistas, intelectuais, sempre por lá passavam para um cafezinho.

Como era comum à época, por uma entrada independente ao lado do Café se ascendia ao piso superior, local de várias salas, arrendadas para as mais diversas atividades profissionais. O Sr. Adolpho Frazão assim descreve o atelier de seu pai, onde criança por muitas vezes esteve:

...encima tinham vários escritórios. Tinha escritórios na frente. O dele não era na frente. Atrás tinham três escritórios. Dois escritórios e o atelier do Frazão. Tinha um quarto escuro para revelar as fotos, para ampliar. Muitos livros, revistas antigas que tinham lá que dava uma poeirada danada. E eu vivia mexendo lá. Uma revista antiga chamada *A careta*. Revista tradicional³⁰³.

Meira Filho, sempre interessado pelas atividades artísticas em geral e amigo pessoal de Arthur Frazão, em uma de suas tantas crônicas também se refere carinhosamente ao atelier do pintor, local que muitas vezes frequentou:

Quando entrei em maior contato com o notável artista paraense, vivia, ainda, naquele seu “atelier” nos altos do “Café Santos” na travessa de São Mateus. Tudo ali vivia em agradável desalinho. Móveis rasos, paleta, cavaletes e telas, objetos variados que o artista utilizava em sua arte, misturavam-se em delicioso abandono, onde a poeira dominava e a calma do pintor traduzia em leve sorriso achando que

³⁰³ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

“tudo ia muito bem” e que aquele alvoroço era o grande sentido de sua vida de artista³⁰⁴.

Para aquele atelier “empoeirado” também convergiam os pintores da época que lá encontravam o local ideal para seus colóquios, discussões e fazeres artísticos. Situado a poucas quadras do prédio da Biblioteca e Arquivo Público, dentre outras atividades, surpreendentemente e informalmente o espaço também funcionou como uma espécie de “academia”, pode-se dizer mesmo que bem aos moldes tradicionais, quando o Sr. Frazão descreve, uma curiosa sessão de pintura com modelo vivo, que lá se realizou:

Nesse local onde ele [Frazão] trabalhava na fotografia eles se reuniam, era o local de contato, era um dos, não sei se tinham outros. Os colegas iam pra lá, os pintores iam para lá. Uma vez teve uma sessão de Levaram uma senhora, não sei quem era, não sei se era de fora, e aí todos eles fizeram um esboço dela³⁰⁵.

O local, que funcionava como um misto de estúdio, laboratório fotográfico e atelier de artes, onde desenvolvia suas atividades profissionais Arthur Frazão, e espaço aberto para bate-papo, troca de ideias e de livre trânsito para o círculo artístico local, constituiu-se como importante espaço de aprendizado e troca de experiências entre antigos e novos artistas.

3.5.2 O Café Manduca

Aos fins de tarde, discussões calorosas tomavam conta do salão do *Café Manduca*. Localizado na esquina da Tv. Campos Sales com a Rua 13 de maio, próximo à sede de *A Província do Pará*, foi o local eleito pelo jornalista e crítico Frederico Barata para seus colóquios à saída dos trabalhos diários no jornal, onde proferia verdadeiras aulas sobre as artes em geral e debatia temas polêmicos do momento. Antes de Barata, e depois também junto com ele, os pintores Ângelus Nascimento e Leônidas Monte, cada um à sua maneira, também no *Manduca* faziam suas preleções. Conforme relata Ricci (1984),

³⁰⁴ MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*, Belém, 14 jan. 1967. Arquivo: ACRF.

³⁰⁵ FRAZÃO, Adolpho Cléodon Ribeiro. *Entrevista concedida a Maria Angélica Meira*. Belém, 22 fev. 2014.

Ângelus Nascimento fazia suas doutrinações no Café Manduca, mas, apesar de ouvido em respeito, suas ideias não surtiam efeito, num ambiente impregnado de academicismo...

Monte, pelo contrário, desenvolvia uma luta mais agressiva e as vezes contundente, para tentar fazer-se compreender pelos artistas, intelectuais e o público³⁰⁶.

Inaugurado em abril de 1906, “o *Café Manduca* foi o favorito dos paraenses durante décadas. Intelectuais, jornalistas, políticos, todos passavam ali pelo menos alguns minutos por dia, para ‘bater o ponto’, saber das últimas novidades, participar das discussões políticas e esportivas e cultivar as amizades”³⁰⁷. Propriedade do português Manuel Correa da Silva, além da excelente qualidade de seus produtos, o estabelecimento trouxe muitas inovações para a época, como o café servido com uma pitada de chocolate e a entrega em domicílio. A partir de Caldeira (2004)³⁰⁸, um episódio curioso vale ser registrado: certa ocasião, ao anunciar à sua clientela a disponibilidade de leite de vaca fresco, seu proprietário montou um pequeno curral junto ao estabelecimento, para onde levou uma vaca que era ordenhada à vista do freguês. Passando pelas mãos de diversos proprietários, o café permaneceu em funcionamento até o ano de 1962, quando fechou suas portas.

3.5.3 A Galeria Loureiro

Local de circulação e convívio de artistas, a *Galeria Loureiro* constituiu-se como a primeira galeria comercial de Belém. De vida efêmera, funcionando durante o período de 1951 a 1954, nasceu da iniciativa do Sr. Wladirson Penna que a ela destinou amplo espaço na *Casa Loureiro*, loja de sua propriedade especializada no comércio de espelhos, molduras e materiais para pintura. Instalada no térreo de um casarão de dois pavimentos, na esquina da Tv. Campos Salles com a Rua Manoel Barata, naquele local se realizaram várias exposições como as de Andrelino Cotta, em 1951, Leônidas Monte, em 1952, João Pinto e Ruy Meira, coletiva de esculturas e pinturas, em 1954, do pintor pernambucano Baltazar da Câmara, no mesmo ano e também do pintor japonês Tadashi Kaminagai. A partir das palavras de seu proprietário, em entrevista concedida ao também pintor e colunista de arte Dionorte

³⁰⁶ RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. xerox. 1984. p. 217.

³⁰⁷ CALDEIRA, Oswaldo, 2004 apud MEIRA, Maria Angélica. *Op. cit.*, p. 82.

³⁰⁸ CALDEIRA, Oswaldo. *Café Manduca: uma história recontada*. SECULT: Belém, 2004.

Drummond Nogueira, é possível melhor perceber o contexto do surgimento, funcionamento e importância daquele espaço:

Comecei a me interessar pela arte desde 1948. Dois anos depois ingressei como sócio na Casa Loureiro. Logo em seguida conheci e passei a manter relações de amizade com Frederico Barata, velho jornalista que para cá veio por ocasião da reabertura de “A Província do Pará”. Se já tinha inclinação pela arte, com o conhecimento de Frederico Barata, que era um apaixonado pela pintura, passei a me interessar mais ainda. Assim foi que no ano de 1951 instalei a Galeria Loureiro, a primeira de Belém, com uma exposição de Andreilino Cotta. Dali em diante as exposições se sucederam. Qualquer pintor, nacional ou estrangeiro, que viesse a Belém, vinha me procurar. Enquanto a Galeria Loureiro existiu por ela passaram nomes famosos da pintura nacional e estrangeira. A Galeria Loureiro era um recanto de arte frequentada por artistas do pincel e pelos literatos da terra, um dos quais, dos maiores entusiastas, era o famoso poeta Bruno de Menezes³⁰⁹.

O Sr. Penna, na mesma entrevista, comenta também a apatia do mercado de arte de Belém à época, reportando-se à exposição de Kaminagai que, mesmo contanto com a propaganda de Frederico Barata, não haveria alcançado o sucesso almejado. Passando por dificuldades para se manter, teve que fechar a Casa Loureiro e, junto com ela, a Galeria. Em um quarto de aluguel, nos altos do prédio da loja comercial, habitou Tadashi Kaminagai, em sua estada em Belém.

3.6 E a Escola de Paris chega à Belém

Meu pai: hoje, cinco anos após seu falecimento tenho a impressão de ver duas pessoas. De um lado, lembro-me do homem baixinho pitoresco com cabelos brancos, no seu carro vermelho, indo trabalhar. E de outro, lembro-me da pessoa que, no interior da família, deixou gravada nas telas os momentos que semearam os 24 anos da vida que levamos em comum, meu pai, minha mãe e eu.

Que vida caótica! Fizemos os três, duas idas e voltas Paris-Roma num “Borgward Isabella”, um tipo de carro cuja marca já tinha desaparecido antes que o meu pai o tivesse comprado. Atravessei o Atlântico num velho navio italiano que deveria ser reformado, em doze dias. Acordei mais de mil vezes num estúdio invernal da Cité Falguière onde o fogão de aquecimento precisava, para aquecer, ser acendido de uma maneira heróica de manhãzinha..

Poderia passar horas contando as minhas recordações.

Que saudade!

Se voltarmos aos quadros, as pinturas a óleo, às aquarelas e aos esquemas que posso ver hoje, tenho a impressão de folhear um

³⁰⁹ Entrevista do Sr. Wladirson Penna ao colunista de arte Dionorte Drummond Nogueira, vinculada no jornal *O Estado do Pará* de 12 de novembro de 1966 apud RICCI, Paolo. *Op. cit.*, p. 288.

imenso álbum onde os lugares (o Brasil, o Japão, a Itália.....) e os dias (dos anos 40 aos anos 80) se misturam. Então assim, meu pai pintava quadros: sua profissão, que eu inscrevia em todos os formulários da escola primária até a “Ecole de Ponts”, era “artista-pintor”³¹⁰.

As memórias e recordações do, hoje arquiteto, Yo Kaminagai, nos conduzem, de forma única, pelo universo de vida de seu pai, o “artista-pintor” Tadashi Kaminagai. O texto, carregado de sentimentalismo, publicado em 1987 no catálogo de uma exposição póstuma realizada cinco anos após a morte do artista na Galeria Yarakucho Asahi, em Tokio³¹¹, e por ele apresentada, ao longo de sua construção passeia por momentos e lugares simbólicos para o artista e transparece, exatamente, a ideia deixada pelo pintor japonês a quantos o conheceram em sua passagem por Belém. Ruy Meira, por exemplo, a ele se reportava de forma muito saudosa e afetiva, referindo-o como uma pessoa extremamente simpática e despojada que, habitando em um dos quartos nos altos do prédio da Galeria Loureiro, onde também tinha seu atelier, rapidamente integrou-se à comunidade artística local, com quem passou a conviver dioturnamente e a percorrer a cidade, sendo para registrar as paisagens amazônicas que tanto lhe encantaram, como para um animado bate-papo em torno de uma cachacinha com guaraná, que tanto apreciava.

Kaminagai chega ao Pará em 1953 ou, pelo menos com certeza, em Belém já se encontrava naquele ano, como é referido por Quirino Campofiorito, em 9 de junho de 1953, no *O Jornal*, do Rio de Janeiro³¹². O jornalista e crítico de arte informa, em sua coluna *Artes Plásticas* daquele dia, que Kaminagai se encontra na capital paraense onde expõe, nos salões da Assembleia Paraense, um conjunto de setenta e uma telas, entre paisagens realizadas em vários pontos do país, inclusive em Belém, e também retratos, onde se destacam os do jornalista Frederico Barata³¹³, patrocinador da exposição, da “senhorinha” Rosa Maria Barata³¹⁴, do prefeito Lopo de Castro, do Sr. Sebastião Vasconcelos e do consul Koseki. Esta exposição, a que se refere o crítico, havia sido aberta ao público paraense no passado dia 20 de maio. A

³¹⁰ KAMINAGAI, Yo. *Exibição de Tadashi Kaminagai*: Catálogo. Galeria Yurakucho Asahi. Yarakucho Marion 11º andar. Tokio. Japão. 23 out. a 4 nov. 1987.

³¹¹ O referido catálogo foi por nós localizado, no decorrer desta pesquisa, *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris*, em Paris.

³¹² *O Jornal*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1953. p. 7.

³¹³ Acreditamos que o referido retrato se trate da tela reproduzida para ilustrar a capa do *Suplemento especial da Província do Pará em memória de Frederico Barata*. Belém, 31.08.1962. Ver: MEIRA, Maria Angélica Almeida de. *Op. cit.*, p. 92.

³¹⁴ Uma das duas filhas, Rosa e Vera, de Frederico e D. Risoleta Barata.

12 de dezembro do mesmo ano, retorna Kaminagai à Assembleia Paraense, agora em uma mostra coletiva junto com os pintores japoneses Schiro Fukuzana e Tamao Honda³¹⁵.

Campofiorito³¹⁶ (1902-1993), paraense, pintor, professor e crítico de arte, na referida coluna traz, por várias vezes, referências ao pintor Kaminagai e à suas atividades no Brasil, durante a década de 1950. Neste ponto pode-se levantar a hipótese de que algumas questões de cunho pessoal tenham permeado e, de alguma forma, aproximado as relações entre o crítico Campofiorito, o jornalista Barata (1900-1962) e o pintor Kaminagai (1899-1982). Quirino, nascido em Belém em 1902, na cidade permaneceu até 1912 quando parte com a família para o Rio de Janeiro e passa a frequentar a *Escola Nacional de Belas Artes* e, já aos vinte e quatro anos, começa a escrever sobre arte para o jornal *A Reação*. Frederico³¹⁷, filho de paraenses, nascido em Manaus em 1900 em um período de residência de seus pais à trabalho, logo retorna à Belém onde permanece até por volta de 1920, seguindo também para o Rio de Janeiro. Que fique bem claro e imperativo se faz reiterar que, embora apresentem uma diferença de idade de apenas dois anos, com isso não se pretende afirmar a possibilidade de haver acontecido qualquer tipo de interação entre os dois jovens, nesse período, em Belém. O que realmente se sucedeu sim, é que em algum momento essa aproximação aconteceu. Atuando e frequentando os mesmos círculos e espaços de sociabilidade do meio artístico da então capital da República, Quirino e Frederico consolidaram laços estreitos de amizade para além da suas atuações profissionais, mas que também nelas se refletiram. Como renomado crítico de arte Quirino, por mais de quarenta anos, segue publicando suas colunas nos jornais e revistas do *Grupo Diários Associados*, onde Barata sempre exerceu importantes cargos de direção, dentre eles o *Diário da Noite*, *O Cruzeiro*, *Jornal do Comércio* e o *O Jornal*.

Por outro lado Quirino e Kaminagai também estabeleciam, no Rio de Janeiro, vínculos próximos. Como principal divulgador dos trabalhos e eventos relacionados à vida profissional do artista, ocasionalmente Quirino também veiculava notas de cunho

³¹⁵ Cf. Exposições de arte realizadas na Assembleia Paraense. Arquivo: Clube Assembleia Paraense.

³¹⁶ Quirino Campofiorito nasceu em Belém no período em que seu pai, Pedro Campofiorito, vindo da Itália à convite de Zeferino da Costa, se encontrava na cidade para assumir como professor na Escola de Belas Artes do Pará, projeto que não chegou a se concretizar.

³¹⁷ Mais informações acerca da trajetória profissional do jornalista Frederico Barata, ver: BARATA, Mário. Centenário de um jornalista – Frederico Barata. *Jornal da ABI* – Associação Brasileira de Imprensa. Mar. – abril, 2000. p.32.

peçoal, o que carrega um tom mais próximo à amizade entre ambos. A existência, também, do registro de uma visita realizada por Quirino à Kaminagai, aquando de uma de suas visitas à Paris no ano de 1978, quatro anos antes da morte do pintor, e reportada por correspondência ao amigo comum Ruy Meira³¹⁸, de outra forma garante a perenidade da amizade que os unia, tantos anos depois da saída de Kaminagai do Brasil e morando em países distantes.

Além de estarem ligados aos mesmos círculos artísticos no Rio de Janeiro na década de 50, como acontecia também com Frederico Barata, anteriormente a isto os dois pintores se encontravam em Paris na primeira metade dos anos 30, o que de alguma forma nos dá a possibilidade de um não improvável encontro anterior, entre ambos, naquela cidade. Quirino, ganhador do Prêmio de Viagem à Europa pela *Escola Nacional de Belas Artes*, em 1929, em Paris se encontrava em 1930 como aluno da *Académie Julian* e da *Académie de la Grande Chaumière*, lá permanecendo até o ano de 1934, fora um período passado em Roma, à estudos³¹⁹. Kaminagai, que há muito já havia saído do Japão rumo à Paris, lá estava desde o ano de 1927, trabalhando como artista e moldureiro. Participando os dois de alguns dos muitos salões que se realizavam na época, como Campofiorito no *Salon de Paris* (1931) e Kaminagai no *Salón des Tuileries*³²⁰, nos anos de 1933, 1934 e 1935, aparecem ambos, lado a lado, como expositores no *Salon d'Automne*, realizado em 1933³²¹. Quirino, com endereço à 16 Rue Perceval, conforme consta no *Dictionnaire du Salon d'Automne*³²², participou da exposição com a tela *Le Pingouin*. Kaminagai, com uma presença bem mais expressiva, compareceu ao referido *Salon* por seis consecutivos anos, de 1928 a

³¹⁸ Cf. Cartão postal de Quirino Campofiorito endereçado à Ruy Meira onde relata o almoço com Tadashi Kaminagai, que se encontra com a saúde bastante debilitada e onde estiveram recordando os amigos de Belém e em especial Ruy Meira. Nota: No mesmo postal Kaminagai escreve: "Caro amigo Ruy Meira, Saudações de Paris Abraço T. Kaminagai". Paris, 11 nov. 1987. Arquivo: RM.

³¹⁹ Campofiorito permanece em Roma os anos de 1931 e 1932 onde frequenta a *Escuela di Belli Arti*. Cf. ACERVO GALERIA DE ARTE. *Quirino Campofiorito Pinturas*: catálogo. Rio de Janeiro. dez. 1984 - jan. 1985.

³²⁰ SANCHEZ, P. *Dictionnaire du Salon des Tuileries (1923-1962)* – Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. Préfaces de Josiane Sartre, Conservatrice générale de la Bibliothèque des arts décoratifs, et de Chantal Beauvalot. (2 volumes). Paris, 2007.

³²¹ Contemporâneo aos dois pintores já citados, também o paraense Waldemar da Costa aparece nos catálogos das exposições parisienses à época. Residindo no 75, Boulevard du Montparnasse, participa no *Salon des Indépendants*, no ano de 1930, com as telas *Portugaisas vertes* e *Porte de Versailles* e, no ano de 1931, com os quadros *Nature morte* e *Joune pêcheur portugais*. Cf. SANCHEZ, P. *Dictionnaire des Indépendants (1920-1950)*. Préface d'Emmanuel Bréon, Directeur du Musée de l'Orangerie. (3 volumes). Paris, 2008.

³²² SANCHEZ, P. *Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945)* – Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. Préfaces d'Olivier Meslay. Conservateur au Musée du Louvre (3 volumes). Paris, 2006.

1933³²³, apresentando, no último, a obra *L'île Halmaheira*, título que se refere a maior das ilhas da província de Maluku do Norte, na Indonésia, de onde se deduz que, ou o artista já trouxe a tela pronta quando chegou à Paris, o que nos parece pouco provável, ou à pintou de imaginação, a partir de suas lembranças do país onde havia permanecido como missionário e agricultor, antes de resolver ser artista e seguir para a França.

Coincidentemente, ou não tanto, a saída de Kaminagai do Rio de Janeiro em viagem ao norte e nordeste do Brasil deu-se, efetivamente, poucos meses depois de um episódio no mínimo curioso, e que tomou as páginas dos periódicos da capital em setembro de 1952, mas desta vez não as colunas sobre arte que, desde 1941, ano de sua chegada ao Brasil, costumava frequentar. Com manchetes sensacionalistas do *O Jornal* como *As telas e a fera – pagaram as obras de arte pelos caprichos da mulher do pintor*³²⁴ e *Pintor e poeta Kaminagai não chorou a perda de sua esposa – final melancólico do sonho de amor*³²⁵, ou ainda do *Correio da Manhã*, *O sangue ferveu nas veias de Rosita*³²⁶, a imprensa levava ao público os recentes e tristes episódios ocorridos na mansão onde residia o artista, no bairro de Santa Teresa. Por desavenças familiares, o pintor havia perdido toda a sua coleção de trabalhos prontos, inutilizados com tinta branca por sua ex-modelo e esposa, a bailarina argentina Rosita Mir, de quem já se encontrava separado, enredo este que mereceu ser contado em quadrinhas rimadas, pelo poeta Álvaro Armando, sob o título de “Japonezada” e publicadas no periódico *Correio da Manhã*.

Japonezada!

Em Santa Tereza, tendo brigado com o pintor japonês Kaminagai, sua esposa e modelo Angela Rosa cortou-lhe todos os quadros.

A história sem alegria
Desse pintor japonês
Parece que poderia
Começar: Era uma vez...

³²³ SANCHEZ, P. *Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945)*. Op. Cit.

³²⁴ *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 set.1952. p.9.

³²⁵ *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 set.1952. p.9.

³²⁶ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 set. 1951. p. 8.

Lá para Santa Tereza,
Lugar de encanto e frescor,
Com seu rosto à japonesa,
Kaminagai, o Pintor.

Um dia jovem formosa,
Na mansão adormecida,
Foi entrando Angela Rosa
Em seu quadro e em sua vida!

Assim viveram seu sonho
Naquela linda mansão
O artista que foi tristonho
E a mulher-inspiração!

O pintor, cheio de zêlo,
Julgou, porém, ser mister
Pra não perder o modelo,
Torná-lo sua mulher.

Fez mal. Pois Ângela Rosa
Quis largar o seu pintor,
E sobre o quadro furiosa
Manifestou o seu rancor.

No lar, tranquilo e burguês,
“Pintando” com um saci
Nas telas do japonês
Ela fez “hara-kiri”.

O pintor, chegando em casa,
Como um louco, soluçou:
_ Como depressa se arrasa,
A obra que se inspirou!

Moralidade

Um conselho vou dizê-lo
Aqui para quem quiser:
Nem sempre a mulher-modelo
É um modelo de mulher.

Álvaro Armando³²⁷

³²⁷ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 Set. 1952.

Figura 62: O pintor Kaminagai e sua esposa Ângela Rosa.



Fonte: Diário Carioca. Rio de Janeiro, 9 jul. 1950. p.40-41

Mais repercussão ganhou o episódio pois, é possível se atribuir, dois anos antes o casal havia tomado uma atitude bastante inusitada para os padrões da época. Acreditamos que, a título de promoção ou para consolidar a imagem de um casal tradicional da sociedade carioca e dizimar disse-me-disses acerca de um casamento entre um pintor japonês e uma bailarina argentina, em um ensaio fotográfico composto de oito imagens realizadas no interior da casa de Santa Tereza, e publicadas em duas páginas do jornal *Correio Carioca*³²⁸, aparecem Ângela Rosa, com a alcunha de “modelo e esposa” e seu então marido, o pintor japonês Tadashi Kaminagai (Figura 62). As legendas exaltam o comprometimento mútuo do casal, transparecendo uma relação amorosa, segura e tranquila que, ao que se percebe, era exatamente a mensagem que se queria divulgar no momento.

³²⁸ *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 9 jul. 1950. p. 40-41.

Figura 63: Ficha Consular de Registro de Estrangeiros – frente e verso.

REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRASIL MODELO S.C. 139
FICHA CONSULAR DE QUALIFICAÇÃO 36127

Esta ficha, expedida em duas vias, será entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino

Nome por extenso: **Tadashi Kaminagai.**
 Admitido em território nacional em caráter: **Temporário.**
 Nos termos do art. 25, letra "b" do dec. n. 3.010-7, de 1938
 Lugar e data de nascimento: **Hiroshima, 27 / Set. / 1899.**
 Nacionalidade: **Japonesa.** Estado civil: **Casado.**
 Filiação (nome do Pai e da Mãe): **Jutaro Kaminagai e D. Nao Kami-nagai.** Profissão: **Comércio.**
 Residência no país de origem: **33, Tanaka-machi, Hiroshima, Japão.**

FILHOS MENORES DE 18 ANOS

Passaporte n.º **373444** expedido pelas autoridades do Ministério do Exterior do Japão, na data **6 de Novembro, 1940** visado sob n.º **39**

Assinatura do portador: _____

Nome: **TADASHI KAMINAGAI** (RELIG. **BUDISTA**)
 Admitido em território nacional em caráter: **PERMANENTE ART. 5º DEC. LEI 1632/39C/C**
 Nacionalidade: **JAPONESA** (SOLTEIRO)
 Pai: **JUTARO KAMINAGAI** Mãe: **NAO KAMINAGAI**
 Profissão: **ARTISTA** Local: **JANEIRO**
 Carteira de identidade n.º **114.875.** Registro n.º **114.875. EXP/EM 2-3-42. RIO DE**
 Residência: **RUA OSVALDO ARANHA Nº 13.**
 Emprego: _____ Local: _____
 22-7-42.

Consulado: _____ do Brasil em: **Yokohama.** 25 de **Janeiro** de 19 **41.**
 O CONSUL: _____

End. 142

DELEGADO DE FISCALIZAÇÃO DE ENTRADA, PERMANÊNCIA E SAÍDA DE ESTRANGEIROS

Fonte: Arquivo Nacional

De alguma forma, a cobertura feita pela imprensa a esse acontecimento, deixa transparecer que Kaminagai era benquisto, reconhecido e gozava de prestígio no campo artístico da cidade do Rio de Janeiro, na época. Desembarcado naquele porto no dia 6 de abril de 1941 do navio *M.T. Doa Marú*, aos seus quarenta anos, o comerciante casado, como assim se havia declarado três meses antes na Ficha Consular de Imigração emitida no Consulado do Brasil em Yokohama³²⁹ (Figura 63), já em um novo documento, o Cartão de Imigração³³⁰, expedido um ano depois no Rio de Janeiro, declara-se solteiro e artista, residindo à Rua Osvaldo Aranha n. 13. Acreditamos que por razões óbvias, Kaminagai, aos quarenta anos, sentiu-se mais seguro declarando-se, antes de entrar no Brasil, como casado e comerciante do que como solteiro e artista. Dentre as inúmeras biografias disponíveis do artista, a todas a que se teve acesso, quando se reportam à vinda de Kaminagai para o Brasil, informam que este teria parado no porto do Rio de Janeiro em uma escala de uma viagem à caminho do México, sugerida por Foujita. O fato nos causa certa estranheza devido ao artista haver tomado a providência de emitir a documentação necessária para a entrada no Brasil, em órgão competente ainda no Japão, mesmo antes de se lançar ao mar. De qualquer modo, Kaminagai chega ao Brasil e, no país que toma como seu, permanece por quatorze anos.

³²⁹ Brasil, Cartões de Imigração, 1900-1965. Tadashi Kaminagai, 1941. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

³³⁰ Brasil, São Paulo, Cartões de Imigração, 1902-1980. Tadashi Kaminagai, 1942. Arquivo Público do Estado de São Paulo, São Paulo.

Três meses após sua chegada ao Brasil, Kaminagai, com a promoção da *Associação de Artistas Brasileiros* e do *Instituto Brasileiro de Cultura Japonesa*, já inaugura sua primeira exposição individual no Palace Hotel, do Rio de Janeiro, a 19 de julho de 1941. O *Correio Paulistano* destaca que as obras do pintor japonês “revestem-se das poderosas influências da arte modernista, concebida durante toda a sua estadia na França...Pintando sobre temas variados, encontra, entretando melhor expressão nas paisagens, colhidas na França e no Japão”³³¹. Em sua próxima mostra, inaugurada a 27 de agosto de 1941, nas galerias da rua Barão de Itapetininga, 124, agora já em São Paulo, o mesmo periódico convida para “a exposição de pinturas do conhecido artista japonês T. Kaminagai, que fez em Paris, durante 15 anos a sua formação estética” e destaca que seriam apresentadas paisagens da França, do Japão e do Brasil, “...estas últimas com motivos verdadeiramente nacionais, inspirados no primeiro contato do pintor japonês com a nossa terra”³³². Em uma próxima edição, do mesmo jornal, segue a crítica favorável ao recém chegado artista

:

Seu modo de enquadrar os panoramas – sua maneira de empastar as cores – seu processo de conseguir efeitos, por vezes quase cenográficos, com pinceladas amplas e enérgicas – e seu colorido que tem tudo da nossa pintura e nada da técnica estilística da pintrua da sua terra natal – fazem com que, na verdade, desde que não se conheça o autor, seus quadros sejam tomados por obras de pintor europeu. Uma visita à exposição de T. Kaminagai é ato que dá prazer, principalmente aos que se inclinam para as preferências características da pintura não-acadêmica³³³.

E assim, através de Kaminagai, a *Escola de Paris*³³⁴ desembarca, na década de 50, e bem tardiamente, em Belém. Obviamente que, fique claro, já pintada e

³³¹ *Correio Paulistano*. São Paulo, 20 jul. 1941. p. 12.

³³² *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 ago. 1941. p. 16.

³³³ *Correio Paulistano*. São Paulo, 4 set. 1941. p. 2.

³³⁴ A pesquisadora Marta Rossetti Batista, em seu livro sobre os artistas brasileiros radicados em Paris no início do século XX, dedica seu primeiro capítulo a compreensão do termo Escola de Paris. Discorre Batista (2012): “É evidente que Escola de Paris não é uma ‘escola’ no sentido usual, não define uma corrente estética, mas um termo utilizado para englobar os numerosos e diversos artistas modernos de todo o mundo que viviam ou estagiavam em Paris, onde encontraram o clima necessário para desenvolver suas linguagens individuais, com grande liberdade e com o incentivo e as condições que não encontravam em seus países de origem. Entretanto, a arte moderna que produziram tem um denominador comum: os integrantes da Escola de Paris privilegiaram a arte figurativa”. E conclui: “O termo Escola de Paris mostra-se muito útil para os historiadores da arte sobretudo para designar a intensa movimentação artística no entre guerras, com aspectos individuais que não se encaixam numa única escola ou corrente caracterizadora do período. Nesta expressão elástica se acomodam, como vimos, todos os artistas modernos atuantes em Paris: os maiores e os menores, os de valor permanente

influenciada pelas cores brasileiras, adquiridas pela intensa atividade do pintor durante a sua estada no país que, a essa altura, já ia lá para um pouco mais de dez anos. Chegado à Paris em plena *folle époque*, onde foi acolhido por Foujita, após duas residências anteriores, em 1930 Kaminagai encontrava-se instalado em pleno bairro de *Montparnasse*, onde circulava pelas suas esquinas e frequentava seus cafés, como o *La Coupole* e o *La Rotonde*, praticamente toda a comunidade artística da época. No conjunto de ateliers envidraçados, construídos por Jules-Ernest Bouillot durante o século XIX, e que abrigou como local de trabalho, ou serviu também de residência para muitos artistas modernos como Modigliani, Foujita, Brancusi e Gauguin, agora também residia no 11 *Cité Falguière*³³⁵ o pintor japonês, exatamente no mesmo local onde, anteriormente, morou o também pintor Chaim Soutine (Figura 64). Kaminagai, aquando de seu retorno para Paris, em 1957, voltará a habitar a *Cité Falguière*, já agora com sua esposa, Sra. Mineko, e seu filho Yo, que o recorda como o “estúdio invernal”, no extrato que abre este item. Em registro fotográfico feito pela autora (Figura 65), no ano de 2014, uma vista do conjunto de ateliers da *Cité Falguière*, com sua estrutura em ferro e vidro onde, em primeiro plano e destacado por sua porta pintada em vermelho, vê-se o número 11, onde habitaram os pintores Soutine e depois Kaminagai. Em sua fachada, em letras simples, também em vermelho, foi deixada a inscrição: “*Dans cet atelier habité le peintre Chaim Soutine*”³³⁶.

Em sua longa estada em Paris, além de participar das atividades normais da classe artística da época, Kaminagai desenvolve outra atividade paralela, que o ajudaria a se manter e o acompanharia ao longe da vida, inclusive no período que permaneceu na capital paraense. Segundo Yo (1987):

Ele fabricava também, com suas próprias mãos, molduras. Lembrou-me dele passando horas no estúdio, serrando, pregando, colando pedaços de madeira, esculpindo, pintando-os, dourando-os para depois colocá-los no carro e ir entregar em Montparnasse. Seu estilo era bem pessoal: ele me contava que teve essa ideia, por gosto e por necessidade, tentando usar a sua imaginação para transformar e embelezar simples suportes de madeira quando estava trabalhando

e os ‘da moda’, os emigrantes e os estagiários”. Cf. BATISTA, Marta Rosetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. Anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 32.

³³⁵ Três endereços do pintor, em Paris, encontram-se registrados no Dictionnaire du Salon d’Automne. Em 1928, no 2, rue Perceval. Em 1929, no 78, rue Dutot e, já em 1930, no 11 Cité Falguière. Cf. SANCHEZ, P. *Dictionnaire du Salon d’Automne (1903-1945)*. Paris, 2006.

³³⁶ “Neste atelier habitou o pintor Chaim Soutine”. Tradução nossa.

para conseguir sobreviver em Paris nos anos 30. Suas molduras serviram para enquadrar certas telas dos mais conhecidos pintores da Escola de Paris.

Mesmo que faltasse, às vezes, um centímetro de largura, ou se os ângulos não estivessem sistematicamente retos, Katia Granoff³³⁷ gostava muito de seu estilo característico. Marquet se divertia qualificando suas medidas de “elásticas”³³⁸.

Figura 64: Chaim Soutine – Cité Falguière –
Circa 1915-16



Fonte: BATISTA, Marta. p.230

Figura 65: Cité Falguière - 2014



Fotografia da autora

³³⁷ Katia Granoff (1895-1989), a quem se refere Yo Kaminagai, foi uma poetisa e reputada fundadora e proprietária da famosa galeria de arte francesa Larock-Granoff. De origem ucraniana, fundou sua primeira galeria em 1926, dois anos após sua chegada à Paris e onde trabalhava como secretária no *Salon des Tuileries*. Dedicando apoio aos jovens talentos passou a expor os artistas da Escola de Paris, dentre outros Marc Chagall, Pierre Bonard, Othon Friesz e Fougita. Após uma interrupção de 1940 a 1944, a galeria reabriu suas portas e foi a primeira a expor ao público as *Nymphéas*, de Claude Monet, em 1955. Tadashi Kaminagai trabalhou com Katia Granoff nos dois períodos que morou em Paris, oportunidade em que, segunda consta, como moldureiro teria enquadrado, dentre tantos outros, quadros de Manet e Cézanne e teria ainda recebido encomendas de molduras de Matisse, Soutine e Chagall.

³³⁸ KAMINAGAI, Yo. *Op. cit*

Trazido pelas mãos de Frederico Barata, sim, chegou Kaminagai ao Pará. Acreditamos que essa informação, mencionada informalmente por Ruy Meira e reiterada por Ricci (1984)³³⁹ em sua pesquisa sobre as artes no Pará, se fundamenta em argumentos bem mas plausíveis do que o tão divulgado convite do Governo do Estado, referido na maior parte das biografias de Kaminagai como o meio do pintor haver chegado ao Pará, e que, no mínimo, levanta algumas questões.

Em um primeiro momento causa espécie um convidado oficial ficar alojado em aposentos tão simples, como relata Ricci (1984): “Em Belém Kaminagai demorou-se meses pintando e fazendo suas molduras, em estilo que leva seu nome, técnica que ensinou a Wladirson Pena. Morava em um dos velhos quartos do casarão centenário, levando vida modesta e simples, preocupado apenas com a sua arte”³⁴⁰. Outro fato a considerar é que as duas telas de destaque na exposição da Assembleia Paraense se constituíam em retratos, um do jornalista Frederico Barata e outro de sua filha Rosa, ele patrocinador da mostra, conforme citado por Campofiorito, e não do governador do Estado, o que se poderia esperar fosse ele convidado do Governo. Neste âmbito temos ainda a acrescentar que a sólida amizade estabelecida entre Frederico Barata, Quirino Campofiorito e Tadashi Kaminagai no Rio de Janeiro, e a saída do pintor em viagem pouquíssimo tempo após o episódio de sua separação conjugal, levanta a hipótese de uma possível interferência dos amigos nesse sentido. E mais ainda, que Kaminagai, em seu trajeto para Belém, permanece por alguns dias em algumas capitais do nordeste brasileiro, justamente locais onde os *Diários Associados* eram detentores de veículos de comunicação, estabelecendo-se, por fim, em Belém, onde residia Frederico. E por fim, porém determinante, o inestimável empenho e contribuição do jornalista e colecionador Frederico Barata para o desenvolvimento do campo das artes do Pará nos anos 1950 assumindo ele, por muitas vezes, iniciativas que cobrava do poder público.

Como aconteceu no Rio de Janeiro na década de 40, também foi marcante a influência de Tadashi Kaminagai entre os pintores paisagistas de Belém nos anos 50. Ruy Meira, em todas as vezes em que era levado a discorrer acerca de sua trajetória como artista, tanto em conversas coloquiais como em declarações formais, destacava

³³⁹ RICCI, Paolo. *Op. cit.*, p. 298.

³⁴⁰ *Idem.*

a importância fundamental que teve sua convivência com Kaminagai e a ele sempre se reportava, como no relato feito à pesquisadora Rosana Bitar. Segundo Bitar (1991)

Ruy possuía até certo ponto uma convivência próxima com o pintor japonês. Pintavam juntos em torno do Teatro da Paz, Beco do Cardoso – onde ficavam meninos curiosos em volta, gritando, e que logo cansavam e iam embora. Ruy admite categoricamente esta influência: “Acredito mesmo que minha pintura tenha tido uma certa influência dele, porque a gente pega, sem querer estar pegando. Vai pintar e sofrer influência sem sentir que sofreu. Uma pessoa que chega de fora, olha e diz que está parecendo Kaminagai....E a gente nem está observando isso”³⁴¹.

E, nas palavras de Bitar (1991) “...não poderia ser diferente, já que faziam juntos essa pintura de rua, quando por vezes as lições se fundem com a prática e os diferentes caminhos acidentalmente se unificam instintivamente”³⁴². Quanto à questão formal da obra de Meira, destaca ainda a autora: “Kaminagai exerceu sobre Ruy uma influência decisiva, que marcará suas primeiras fases de pintura, bem como as posteriores, se focalizado o aspecto particular de cor e forma”³⁴³. Segundo Ricci (1984)³⁴⁴, outros artistas locais, além de Ruy, também de Kaminagai receberam influências, como Paolo Ricci e Benedicto Mello.

Cabe destacar que Ruy e Kaminagai mantinham amizades comuns. Quirino Camporifito, amigo do pintor no Rio de Janeiro, estabelecia regular correspondência com Ruy Meira e, nas grandes temporadas que passava em Belém com sua esposa Hilda, o casal era recebido como hóspede na residência de Ruy e Celma Meira, à Tv. Benjamin Constant, 1415³⁴⁵. Frederico Barata, a partir de sua chegada à Belém em 1947, além de se constituir no grande tutor do jovem pintor Ruy Meira, transformou-se também em amigo próximo. Estabelecendo as famílias laços estreitos de amizade, participavam juntas tanto em eventos sociais como em reuniões informais, frequentando a jovem Vera, filha do jornalista e de D. Risoleta Barata, o atelier de Ruy nos sábados pela manhã onde, informalmente, se reunia um grupo de iniciantes nas artes para realizar seus exercícios de pintura, entre as quais as então jovens pintoras Lilia Silvestre Chaves e Dina Oliveira.

³⁴¹ BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991. p. 42.

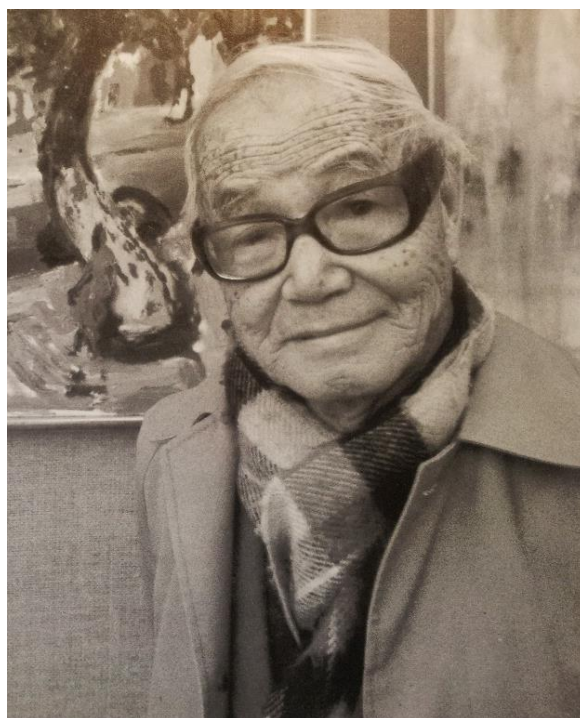
³⁴² Ibid. p. 82.

³⁴³ Ibid. p. 41.

³⁴⁴ RICCI, Paolo. Op. cit., passim.

³⁴⁵ Sobre as relações de amizade entre Quirino Camporifito e Ruy Meira, ver: MEIRA, Maria Angélica. *Op. cit.*, p. 124.

Figura 66: Duas épocas de Tadashi Kaminagai. À esquerda, aos 41 anos, aquando de sua chegada ao Brasil e à direita, em registro no catálogo da exposição *post-mortem*, realizada em Tokio, 1987.



Fonte: Ficha Consular de Registro de Estrangeiros – Arquivo Nacional e Catálogo Exibição de Tadashi Kaminagai. Tokio. 1987.

Kaminagai, em sua estada no Norte, além de pintar a cidade de Belém e seus arredores, em algum momento aventurou-se e de barco subiu o Rio Amazonas até Manaus, percurso que deixou registrado em inúmeras de suas paisagens amazônicas, como as do porto de *Óbidos* e da *Ponte na cidade de Manaus*. Em se tratando de um pintor incansável, sempre registrando com pincéis e tintas principalmente as paisagens e recantos que mais lhe atraíam e também os inúmeros vasos com flores, seu segundo mais recorrente tema, a produção de trabalhos do artista é incalculável, possuindo um número considerável de obras nos acervos das principais coleções públicas e privadas da capital paraense. Permaneceu o pintor em viagem por cerca de um ano e meio, conforme comenta Campofiorito por ocasião da mostra de retorno de Kaminagai ao Rio de Janeiro, inaugurada a 28 de junho de 1955, no Salão Assírio do Teatro Municipal. Com a apresentação dos trabalhos realizados em sua viagem ao Norte e Nordeste, informa a *Artes Plásticas*:

[...] bravo pintor japonês saiu há ano e meio desta capital, para uma viagem artística pelo Norte do país. Realizou exposições e aproveitou para pintar cenas e paisagens da Bahia, Maranhão, Pará e Amazonas... Não o amedrontou a selva amazônica, e para traduzi-la em suas telas não temeu subir os pacatos igarapés em procura dos recantos mais típicos³⁴⁶.

E Campofiorito volta a noticiar a exposição de despedida de Kaminagai do Brasil, acontecida a 15 de abril de 1955, na Galeria Dezón, à Praia de Botafogo, momento em que transcreve, em sua coluna, a mensagem de despedida do pintor:

“Estou há 14 anos no Brasil. Uma parte importante de minha vida de artista. Partirei para o Japão e França e de novo voltarei para este país maravilhoso. Antes, porém, tenho a honra de apresentar os meus mais recentes trabalhos à guisa de um até breve”. Que Kaminagai cumpra a sua promessa, de voltar para junto de nós, são os votos do colunista que assim faz coro com quantos conhecem e estimam o talentoso pintor japonês³⁴⁷.

Ao revés das expectativas de Quirino Campofiorito, como sabemos Kaminagai seguiu para o Japão e, em 1958, já se encontrava com residência fixa em Paris, voltando por várias vezes ao Brasil, à passeio. Em uma de suas tantas vindas, esteve de visita à Belém e a casa do amigo Ruy Meira, no ano de 1976. Sobre a estreita relação entre seu pai e o Brasil, comenta Yo (1987):

É o Brasil: seu primeiro, seu segundo ou seu terceiro país, não sabemos mais. Foi neste país que, entre 1941 e 1955, ele conseguiu se estabelecer como pintor querido e amado. O Brasil, ele o visitou graças aos conselhos involuntários de Foujita. Em 1941, no Japão, Foujita lhe tinha aconselhado ir ao México, antes de voltar para a França. Foi na etapa do Rio durante o seu périplo que ele ficou completamente apaixonado pelo Brasil, enseada dos artistas durante a guerra na Europa. Acabou ficando 14 anos..... Nos anos 50 passou bastante tempo no Nordeste [sic], em Belém, Fortaleza, São Luiz, e também na Amazônia, de onde trouxe esses céus avermelhados nas águas tropicais. Mais tarde em sua vida, com 75 anos, ele voltou valentemente como se estivesse numa peregrinação para se encontrar novamente no meio das cores das ruas de Belém³⁴⁸.

³⁴⁶ *O jornal*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1954.

³⁴⁷ *O jornal*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1955.

³⁴⁸ Ao longo desta pesquisa foi localizada uma tela de sua autoria intitulada *Village – Belém*, datada de 1976, o que nos faz presumir haver sido realidade por ocasião desta visita.

Minha mãe e eu decidimos após o falecimento de meu pai, repartir suas cinzas entre seus três países. Uma pequena parte foi derramada nas rochas da Praia de São Conrado no Rio de Janeiro, lá onde há quarenta anos ele pescava (na época não havia nenhum arranha-céu), uma outra pequena parte foi levada ao túmulo da família Kaminagai em Hiroshima, e o resto das cinzas está em Frette³⁴⁹, no cemitério municipal, debaixo de todas essas flores que ele tanto gostava de pintar.

Yo Kaminagai
Outubro de 1987, Paris³⁵⁰

Das paisagens amazônicas registradas pela paleta de Kaminagai, assim como do representativo conjunto de obras do espólio deixado pelos outros pintores do Utinga, com os quais conviveu o artista japonês, nos ocuparemos no próximo capítulo deste trabalho.

³⁴⁹ Na vila de Frette-sur-Seine, situada 20 quilômetros ao noroeste de Paris, teve Kaminagai sua última morada.

³⁵⁰ KAMINAGAI, Yo. *Op. cit.*

4 NO UTINGA E OUTROS ARRABALDES

A produção artística do Grupo do Utinga, no decorrer das décadas de 40 e 50, constituía-se predominantemente de pintura de paisagens, estabelecendo uma ligação direta entre estes artistas e a natureza que os rodeava. A busca meticulosa de locais considerados por eles como aprazíveis e pitorescos, tanto na cidade de Belém como em seus arredores, era atividade frequente do grupo de pintores que, com seus cavaletes, banquinhos e pincéis em punho, percorria estradas, ruas, becos, igarapés e portos, registrando em suas telas a natureza que tanto os atraía. As obras produzidas nesse período constituem hoje o espólio destes artistas, objeto desta pesquisa.

4.1 Em torno da ideia de natureza e de paisagem

Cabe levantar, nesse contexto, e tomando como ponto de partida as considerações do pintor Antônio Parreiras (1860-1937), algumas reflexões acerca dos conceitos de natureza e paisagem, sua relação com a arte e a tradição da pintura de paisagem na Amazônia.

Durante vinte e tantos anos fui exclusivamente um paisagista. A paisagem constituía a minha única preocupação, estudei-a em todos os museus e as naturezas de todos os países. Pois bem. Eu vos afirmo que nos panoramas de Vitor Meireles, principalmente na Baía Cabrália, não havia um metro de tela que não fosse um belíssimo trecho de paisagem... Nela havia campos, florestas, praias, campinas, mar, rochedos, montanhas, rios ... no meio do colossal flagrante conjunto da nossa estupenda natureza³⁵¹.

A compreensão da ideia de natureza e sua relação com o sujeito social encontra-se em mudanças constantes e assume percepções diversas ao longo dos tempos. O mundo físico sempre se apresentou ao homem sob ângulos diferentes suscitando ideias que variam com as épocas, os lugares, as religiões e o pensar sobre

³⁵¹ PARREIRAS, Antônio. Discurso pronunciado na Academia Fluminense de Letras na noite de 20 de outubro de 1932, em memória ao centenário de Vitor Meireles. In: SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000. p. 154.

a natureza sempre acompanhou sua trajetória, sua história. Termo cuja continuidade nominal perdura por muitos séculos, impossível se faz no presente contexto listar todos os autores e discutir todos os debates que desencadeou. Para tanto, neste ponto em que se pretende tecer breves considerações acerca das atitudes do homem face à natureza e a construção do conceito de natureza e de paisagem no mundo ocidental, serão observadas, principalmente, as reflexões de dois historiadores contemporâneos: o francês Robert Lenoble e o inglês Raymond Williams.

Destaca Williams (2011)³⁵² que pouca importância deve ser dispensada ao significado da palavra “natureza” atribuída pelos dicionários já que, para o autor, “... a ideia de natureza contém, embora muitas vezes de modo despercebido, uma quantidade extraordinária da história humana”³⁵³. Deste modo, se a ideia de natureza é resultado de determinado contexto e processo histórico, também está moldada a partir das experiências cotidianas e das relações estabelecidas pelos indivíduos na sociedade. As vivências individuais se constituem como parte determinante desse processo.

O que importa não é o significado mais adequado, mais a história e a complexidade dos significados; as alterações conscientes ou seus usos conscientemente diversos; e, com a mesma frequência, aquelas mudanças e diferenças que, marcadas por uma continuidade nominal, expressam radicalmente mudanças diversas muitas vezes despercebidas, em um primeiro momento, na experiência e na história³⁵⁴.

A concepção de natureza atravessa os séculos passando por significativas mudanças. Diferentes entendimentos por vezes perpassam no mesmo espaço e mesmo momento, “...contudo não são prioritariamente as ideais que têm uma história, mas as sociedades. O que muitas vezes parecem ser ideias opostas podem, ao cabo, ser vistas como partes de um único processo social”³⁵⁵. No que diz respeito à formação singular do termo, aparece como consenso entre os autores referenciados, a compreensão de natureza como estreitamente ligada à ordenação a que estão submetidos e conforme se organizam os elementos que compõem o universo. A ideia da natureza se revela como um conjunto e assim sendo, organiza-se em uma ordem

³⁵² WILLIAMS, Raymond. Ideias de natureza. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011, p. 89 - 114.

³⁵³ Ibid., p. 89.

³⁵⁴ Ibid., p. 90.

³⁵⁵ Ibid., p. 105.

onde, segundo Lenoble (1969)³⁵⁶, “realizam tipos ou produzem-se segundo leis”³⁵⁷. Para Williams³⁵⁸, “a multiplicidade das coisas e dos processos de vida poderiam ser mentalmente organizados em torno de uma única essência ou princípio: a natureza”³⁵⁹.

Nas culturas primitivas, a natureza era compreendida a partir da crença nos espíritos e deuses que, com o advento do cristianismo, passam a ser considerados pagãos ante a revelação do Deus único e verdadeiro. Na Grécia antiga, a compreensão do homem como parte integrante da natureza, garantia seu lugar “... num Cosmos finalmente regular, onde as forças da Natureza deixaram de ser deuses caprichosos, cujas boas graças haviam que captar”³⁶⁰. A natureza eterna e harmoniosa dos gregos regulava as relações entre os indivíduos que, como parte do todo, não pensavam em transformá-la e muito menos em dominá-la. Com o Cristianismo o homem passou a acreditar em uma natureza criada por Deus e que não era eterna. O homem transcendia a ela e se encontrava perante ela.

A distinção entre natureza e Deus possibilitou o desenvolvimento dos estudos e, conseqüentemente, da descrição dos processos naturais. A partir de uma visão mecanicista e moderna, com o advento de novas ciências como a astronomia, a matemática e a física, as leis da natureza passaram a ser compreendidas como resultantes de uma história e a serem analisadas a partir de uma acumulação e classificação de casos. A concepção evolucionista, presente no pensamento europeu durante os séculos XVII, XVIII e XIX, propiciou a produção de novas leis e uma alteração na personificação da natureza, que passa a ser observada a partir de seu caráter seletivo, como uma força ativamente ordenadora e interventora³⁶¹.

Cabe destacar outro enfoque, hoje bastante difundido, que se constitui na ideia da natureza compreendida como “...tudo o que não é humano, tudo o que não foi tocado ou estragado pelo homem: a natureza como os locais solitários, como o selvagem”³⁶². Nesse sentido, destaca Williams (2011), deve ser observado o caráter convencional dessa natureza imaculada. A utilização do termo evocando locais ermos, onde teoricamente a natureza selvagem apresenta-se essencialmente pacífica e

³⁵⁶ LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Lisboa: Edições 70, 1969, p. 183-367.

³⁵⁷ Idem. p. 184.

³⁵⁸ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p. 91.

³⁵⁹ Idem.

³⁶⁰ LENOBLE, Robert. *Op. cit.*, p.186.

³⁶¹ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p.97.

³⁶² *Ibid.*, p. 103.

quieta, contrastando com o homem, apresenta seu contraponto no momento em que também estes locais muitas vezes são, de um modo ou de outro, resultado da intervenção humana.

Uma parte considerável do que chamamos 'paisagem natural' possui a mesma história. Trata-se de um produto do planejamento e do trabalho humano e, ao ser admirado como natural, importa muito se suprimimos dele o trabalho ou se o reconhecemos. Algumas formas dessa ideia popular de natureza parecem depender de uma supressão da história do trabalho humano, e o fato de estarem sempre em conflito com o que é visto como exploração ou destruição da natureza pode, ao cabo, ser menos importante do que o fato não menos certo de elas com frequência confundirem-nos sobre o que são e o que deveriam ser a natureza e o natural³⁶³.

Pádua (2010)³⁶⁴, em artigo em que se ocupa da análise da gênese da história ambiental como campo historiográfico destaca, particularmente, dentre as mudanças epistemológicas relacionadas com o entendimento do ambiente natural e seu lugar na vida humana, a compreensão que o homem pode provocar mudanças no meio ambiental, levando inclusive a sua degradação e o entendimento da natureza como um processo de construção e reconstrução.

A arte está associada a uma concepção transformadora da realidade e a natureza do artista encontra-se, historicamente, relacionada ao seu livre pensar. Ao longo dos tempos as mais distintas manifestações artísticas como a literatura, a pintura, a escultura, o teatro, a música e a dança, dentre outras, muito frequentemente tomam elementos da natureza como inspiração para suas criações. A arte dos primitivos apresenta-se vinculada ao animismo, momento em que os desenhos realizados nas paredes das cavernas eram ligados ao sentido de posse e de apreensão de animais e controle das forças da natureza. "Atuar sobre as coisas, numa época em que as coisas têm vida e consciência, é também crer possível a sua ação sobre as consciências e sobre tudo o que existe"³⁶⁵. Cores e objetos tinham também poderes mágicos, na medida em que eram associados aos astros e elementos naturais e, tomados como amuletos, exerciam a supremacia do homem sobre a natureza.

A natureza do artista não se apresenta somente no que está sendo representado, nas formas e nos materiais utilizados, mas no conteúdo e na essência,

³⁶³ WILLIAMS, Raymond. *Op. cit.*, p.104.

³⁶⁴ PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. *Estudos Avançados*, vol. 24, n. 68, 2010, p. 81-101.

³⁶⁵ LENOBLE, Robert. *Op. cit.*, p.197.

em elementos que não podem ser percebidos visualmente. A concepção ou a ideia de natureza do artista - a natureza artística - extrapola o que pode ser visto e suscita os sentimentos. A arte é mais real do que o real. As considerações acerca das concepções sobre a ideia de natureza, aqui levantadas, têm por objetivo servir de fundamento para a reflexão acerca do conceito do termo paisagem estudada, nesse trabalho, como um dentre os diversos gêneros da pintura.

Raramente uma terra em que se trabalha é uma paisagem. O próprio conceito de paisagem implica separação e observação. É possível e interessante levantar a história da paisagem na pintura, da paisagem na literatura, do paisagismo e da arquitetura paisagística, mas na análise final devemos relacionar essa história a história comum de uma terra e da sociedade nela existente³⁶⁶.

Dentre as contradições que demarcaram o universo das cidades, a partir do século XIX uma nova literatura vai nascer tendo a natureza como tema. Autores marcados pela dor da perda da terra e do lugar de infância, agora morando nas cidades, mesmo sem ter contato com a natureza a ela se remetem para suprir as perdas da vida campesina. O tempo, anteriormente marcado pela natureza, passa a ser marcado pelo relógio. Renasce e vem à tona uma natureza que não mais existe. Como na literatura, a pintura de paisagens aparece como um artifício para trazer a natureza para dentro das residências e palácios.

A definição do conceito de paisagem torna-se, nos dias de hoje, bastante complexa. Tradicionalmente o termo nasce com a pintura, entre os séculos XV e XVI, sendo utilizada como pano de fundo para retratos e cenas históricas. Já no século XXI, seu significado expande-se e passa a invadir outras áreas de conhecimento como a geografia, a ecologia, a arquitetura e o urbanismo, dentre outras. A paisagem, hoje compreendida como um processo de “construção cultural”, pressupõe seu entendimento como um conceito variável e abrangente, tangenciado pelas diversas disciplinas que o utilizam. Também na arte contemporânea a paisagem assume um caráter subjetivo na medida em que sua produção já não se encontra necessariamente atrelada à observação de um cenário real, e sim associada à relação íntima existente entre o artista e aquilo que o motiva, carregada de seus sentimentos, experiências, angústias e sonhos. A paisagem, compreendida em seu aspecto tradicional, será o viés abordado neste trabalho.

³⁶⁶ WILLIAMS, Raymond. Vistas agradáveis. In: *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 201.

A partir do século XVII as paisagens deixam de ocupar o papel secundário que desempenhavam e passam a assumir posição de destaque, adquirindo autonomia como gênero de pintura. Cada vez mais as figuras humanas dos retratos e telas históricas vão deixando a cena e as paisagens passam a ocupar mais espaço e a abranger a totalidade das pinturas. Aparecem como uma designação para cenas de natureza virgem, como florestas, praias, campos ou para a representação de espaços modificados pelo homem a partir de intercessão de elementos artificiais como vistas de cidades, edificações, vilas, dentre outros.

4.2 Na tentativa de um olhar antropológico sobre a paisagem

Duas tradições balizam a formação da noção do conhecimento atual de paisagem. A primeira, na perspectiva da Geografia, a situa como produto das várias e diferentes relações entre o meio natural e a história das sociedades; a segunda, que decorre da origem e construção do conceito, a coloca sob a perspectiva de um olhar histórico e socialmente construído³⁶⁷. Destas duas formas de leitura se ocupa a Antropologia. Almeida (2000)³⁶⁸, em sua dissertação sobre os jardins públicos na cidade de Lisboa, nomeadamente o Jardim da Estrela, destaca que

... o uso do termo paisagem remete para dois níveis de realidade. Por um lado, paisagem reenvia para uma realidade “objetiva”, uma extensão do espaço que se oferece ao olhar, mas que na sua materialidade preexiste a esse olhar. Esta paisagem pode ser natural ou ordenada pela ocupação do homem (desde que seja vista). É a face material ou sensível da noção, os elementos que a constituem e podem ser analisados. A outra realidade é “subjetiva”: uma paisagem não se constitui enquanto tal a não ser pelo olhar que lhe é atribuído e não há paisagem sem observador. A paisagem não existe separada do homem³⁶⁹.

E conclui a autora: “Leitura e compreensão do espaço, a paisagem é também suporte de ideias e imaginário; elemento do real e da imaginação, os dois níveis são logicamente distinguíveis, mas indissociáveis”³⁷⁰. A partir destas reflexões torna-se

³⁶⁷ CLOAREC, Jacques; COLLOMB, Gérard e KALOARA, Berbard. Crise du Paysage? In: *Etnologie Française*. Crise du Paysage? Paris: Armand Colin, 1989. p. 209-214.

³⁶⁸ ALMEIDA, Marta Pinho de. *Lugares além do verde: natureza e memória nos jardins públicos*. Dissertação (Mestrado em Antropologia - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa). 233 p. ISCTE. Lisboa, 2000.

³⁶⁹ Ibid. p. 52.

³⁷⁰ ALMEIDA, Marta Pinho de. *Op. cit.*, p. 53.

possível considerar, tomando como referência o trabalho do antropólogo francês Gérard Lenclud (1995), a paisagem como “...un lieu, mais un lieu isolé par le regard; un site, mais un site contemplé; un espace, mais un espace cadré; un donné, mais un donné reconstruit par une analyse visuelle; une découpe du monde, mais une découpe signifiante”³⁷¹.

Estendendo-se a questão, exatamente acerca deste dualismo é que se molda a tese de Eric Hirsch, apresentada em seu livro *The Anthropology of Landscape, Perspective on Place and Space*, lançado em 1995. O autor parte da ideia da suposta correspondência que se deveria estabelecer entre a pintura de paisagens, o ideal pictórico por elas representado e o próprio campo. Nesse aspecto pondera a existência de uma relação entre a vida real, concreta, imanente (que está na frente), e uma existência ideal, imaginada, subjacente (que está atrás), a vida que poderíamos ter e onde, exatamente, se colocaria a noção de paisagem. Assim, a análise de uma ideia cultural de paisagem seria como, segundo Hirsch³⁷², “the relationship seen to exist between these two poles of experience in any cultural context”, relacionando-se aos conceitos de imagem, interior e lugar, no dia-a-dia e de representação, exterior e espaço, em uma existência subjacente.

Grande parte dos estudiosos considera que a pintura de paisagem ao ar livre na história da arte brasileira foi introduzida pelo pintor bávaro Georg Grimm (1846-1887), que chega ao Rio de Janeiro por volta de 1878. Sua pintura de cores fortes e a exatidão de detalhes com que reproduz a natureza chamam a atenção da elite local e, ao mesmo tempo em que é contratado por fazendeiros fluminenses que queriam suas propriedades perpetuadas nas telas, assume por indicação da família real a cadeira de “Paisagem, Flores e Animais”, na *Academia Imperial de Belas Artes*, em substituição a Victor Meireles e Zeferino da Costa, e onde permanece entre 1882 e 1884. Durante sua estada na Academia, Grimm passa a ministrar suas aulas ao ar livre, incentivando seus alunos a pintarem a partir da observação direta da natureza e, deste modo, liberar a visão do artista para perceber e a se expressar diretamente

³⁷¹ LENCLUD, Gérard. (1995. p.4) apud ALMEIDA (2000). *Op. cit.*, p. 54. “...um lugar isolado pelo olhar; um sítio, mas um sítio contemplado; um espaço, mas um espaço enquadrado; um dado, mas um dado reconstruído por uma análise visual; um recorte do mundo, mas um recorte significativo”.

³⁷² HIRSH, Eric. (1995) apud ALMEIDA (2000). *Op. cit.*, p.56. “a relação existente entre estes dois polos de experiência em qualquer contexto cultural”.

do real. Essa prática inovadora abala os padrões acadêmicos em voga, onde paisagens, retratos, naturezas-mortas e pinturas históricas eram feitas a partir de modelos estáticos dentro dos ateliers, o que concorreu para que o contrato do mestre não se renove junto à instituição. Grimm muda-se para Niterói onde instala seu atelier na praia de Boa Viagem e, acompanhado de seus alunos que deixam a Academia para segui-lo, passa a liderar um grupo de artistas que mais tarde se faria conhecer como o Grupo Grimm.

Os jovens pintores Francisco Ribeiro (ca.1855- ca.1900), João Batista Castagneto (1851-1900), Domingo Garcia y Vasquez (ca.1859-1912), Joaquim França Júnior (1838-1890), Hipólito Caron (1862-1892), Antônio Parreiras (1860-1937) e o alemão Thomas Driendl (1849-1916), que na ausência de Grimm assumia o papel do mestre, a partir de 1884 passam a se reunir frequentemente para realizar seus exercícios de pintura nas praias e cercanias de Niterói. O grupo se dispersa com a mudança de Grimm para Petrópolis, em 1886. Parreiras (1999) narra momentos do mestre com seus discípulos na busca de paisagens adequadas para seus registros pictóricos, o que ilustra a estreita relação dos artistas paisagistas com a natureza ao seu redor.

Fazia-os subir a mais escabrosa rocha, viver em plena floresta, contornar, mesmo com risco de vida, a mais íngreme montanha, atravessar brejais, trabalhar em pântanos onde a água negra e parada empestava o ambiente. E ele a esses perigos e trabalhos também se sujeitava por sua vez, pintando à sombra de seu chapéu de campo, que rutilava ao sol, abrindo no verde da folhagem uma nota branca e vibrante.

Outras vezes, nos píncaros dos rochedos armava o seu cavalete e, horas e horas lá se quedava sem sentir os raios causticantes do sol, sem ouvir o ruído do mar que, em baixo, na grande praia, batia compassadamente, nem o estridular constante das cigarras nas moitas abrasadas das restingas³⁷³.

Antônio Parreiras assume papel de destaque na história da pintura de paisagem na capital do Pará, na primeira década do século XX. Com o atelier cheio de quadros e os bolsos parcos de recursos, conforme relato do próprio artista³⁷⁴, Parreiras resolve fazer uma exposição em Belém, aonde chega em junho de 1905. A cidade, com seu mercado de arte aquecido pelo *boom* da borracha, chamava a atenção de artistas nacionais e internacionais. Em sua estada na cidade, além de

³⁷³ PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 1999. p. 21-22.

³⁷⁴ PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. *Op. cit.*, p.123.

vender todas as telas que trazia prontas, Parreiras recebe encomendas do Governo do Estado e da Intendência Municipal. Assim, o Pará conta hoje com um significativo acervo do artista, onde se destaca a tela histórica *A conquista do Amazonas*, em exposição no Museu Histórico do Estado do Pará e a coleção de trabalhos onde o pintor se ocupa do “registro visual da cidade de Belém, na primeira década do século XX”³⁷⁵, de propriedade do Museu de Arte de Belém. Para a execução de *A conquista do Amazonas*, Parreiras lança-se em viagem, no mesmo ano, percorrendo o Rio Amazonas até a cidade de Manaus, ocasião em que se ocupa do registro da flora e da fauna amazônicas e da elaboração de seus croquis. *A Avenida São Jerônimo*, *a Entrada do Bosque Municipal*, *a Calçada do Largo da Pólvora*, *a Praça Batista Campos* e *A catedral de Belém*³⁷⁶ aparecem, dentre outras obras da coleção da Prefeitura, registrados naqueles idos de 1905 a partir da paleta de Antônio Parreiras que, “...se lançaria ao estudo da natureza, escrupuloso com a poeira da piçarra, com uma observação da luz que não deixa de produzir efeitos sentimentais na alma do artista”³⁷⁷. Desde os finais do século XIX, como aconteceu na exposição de aquarelas de paisagens paraenses da artista francesa Louise Blaise, em 1898, já as cores da Amazônia suscitavam o interesse de artistas nacionais e estrangeiros e, cada vez mais, passaram a ser tema principal da produção artística local.

4.3 O Utinga na paleta dos artistas

Como já referido nestas páginas, as matas do Utinga desde sempre despertaram interesse nos pintores paisagistas que, encantados e preocupados em registrar a natureza amazônica em toda a sua exuberância, naquele sítio encontravam o local ideal para seu deleite. Pelas paletas dos diversos artistas, ao longo dos anos, surgiram inúmeras obras, cada uma carregando sua própria identidade, matizes, cores, e a alma de seu próprio autor. Longe de esgotar o assunto, ao longo desta pesquisa foram identificadas, principalmente como concorrentes à salões e como

³⁷⁵ FIGUEIREDO, Aldrin. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém, FUMBEL, 2011. p. 24.

³⁷⁶ FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELEM. *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

³⁷⁷ FIGUEIREDO, Aldrin. *Op. cit.*, p. 30.

participantes em mostras diversas, as seguintes obras que apresentam como tema central os recantos das matas do Utinga.

Trata-se da tela *Captação d'água*, do pintor Theodoro Braga, datada de 1905 e pertencente ao acervo do Museu de Arte de Belém – MABE³⁷⁸, apresentada na introdução deste trabalho, o primeiro registro encontrado. Neste caso, para além de um simples diletantismo com o ambiente que o cercava, o autor imprime ao seu trabalho um caráter documental já que, ao que se percebe, teria ele como objetivo principal deixar registrada, em seu quadro, uma visita de autoridades às recentes obras realizadas no local. Lembremos que Braga tinha como seu mecenas o Intendente Antônio Lemos que, em 1901, havia inaugurado os serviços de captação de água naquele local, feito que se constituía em mais um dos marcos de modernidade de sua administração. Sobre o quadro, comenta Figueiredo (2014):

Na tela, o que seria prioridade, uma visita das autoridades ao serviço público, fica em segundo plano, eclipsado pela cerca de árvores que percorre o primeiro plano da tela. A água é escura, de igarapé, de mata fechada e em nada sugere a velha mimeose dos riachos europeus representados por alguns artistas do século XIX³⁷⁹.

Para a *Exposição Nacional de 1908*, realizada no Rio de Janeiro, oportunidade em que o Estado do Pará, através de seus participantes, produtos e materiais expostos, se empenhava em apresentar uma vitrine de seus ares de metrópole moderna alavancada pelo dinheiro da borracha, como bem cabia ao propósito foi enviada uma tela com mesma temática da anterior, de autoria do pintor Francisco Estrada e denominada *Captação do Utinga*. O pintor, ao que se pode auferir, seguiu visitando e registrando o local em suas telas pois, no *Salão de Pintura*, promovido pelo Governo de Estado e realizado no Teatro da Paz em novembro de 1911 e no qual foi premiado, quatro dentre suas seis paisagens expostas recebiam a denominação de *Utinga*, todas em óleo sobre tela. Já no *Salão Paraense de Belas Artes*, organizado pela *Academia Livre de Bellas-Artes* e inaugurado em janeiro de 1921, quem comparece com um trabalho com aquela temática é o pintor Andreilino Cotta, que na ocasião concorreu com a obra *Igarapés, estrada do Utinga*.

³⁷⁸ Ver Figura 2. p. 21.

³⁷⁹ FIGUEIREDO, Aldrin. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). In: *Antítese*, v.7, n.14. p. 20-42. Jul – dez 2014 p. 26.

Figura 67: Arthur Frazão, *Estrada do Utinga*, s/data, óleo s/ tela.



Coleção particular

Como os que em Belém moravam, também os artistas de passagem pela cidade eram atraídos pela exuberância das matas do Utinga. Chaves (2017)³⁸⁰ reporta, em seu trabalho sobre a paisagem nas coleções de arte em Belém do Pará nas primeiras décadas do século XX, a presença de quatro telas apresentadas pelo pintor ítalo-brasileiro Ângelo Guido (1893-1969) em uma exposição do artista realizada em São Paulo, em 1927, dentre outras as denominadas de *Inferno verde – Utinga*, *Igarapé*, *Natureza selvagem* e *Água tranquila*. Guido por Belém esteve pintando no ano de 1926, ocasião da fatura da tela *Ver-o-Peso*, pertencente ao acervo do MABE.

Em sua estreia como concorrente no *I Salão Oficial de Belas Artes*, em 1940, o pintor Arthur Frazão expõe um conjunto significativo de sete aquarelas, onde registra paisagens da cidade e de seus arredores e que recebem os sugestivos títulos de *Praia do Chapéu Virado*, *Angelin rajado – Utinga*, *Clareira – Utinga*, *Igarapé – Utinga*, *Casebres*, *Boulevard Doutor Freitas* e *Travessa Lomas Valentinas*. Outros quatro trabalhos, com temas variados, completam o grupo de obras expostas pelo artista.

³⁸⁰ CHAVES, Igor Gonçalves. *O perto e o longe: o mundo da paisagem nas coleções de arte de Belém do Pará (1901-1929)*. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia) – UFPa. – Universidade Federal do Pará. Belém, 2017.

Note-se que, nesse momento, é possível observar que Frazão já fazia das matas do Utinga um de seus locais prediletos para exercitar suas atividades de pintura e, quando para lá se dirigiu com o Grupo a partir de 1944, já há muito andava por aquelas bandas. Ainda como correntes nos *Salões Oficiais*, mais cinco trabalhos trazem grafado o termo “Utinga”, três dos quais apresentados em 1947, quando a exposição já se realizava no Teatro da Paz. O veterano pintor José Veiga Santos apresenta *Trecho da estrada – Utinga*, Arthur Frazão e Benedicto Mello, estes participantes do Grupo do Utinga, concorrem, respectivamente, com *Paisagem - Utinga* e *Utinga*, provavelmente realizados durante as idas no grupo aquelas paragens. No IX e último, Frazão fecha os *Salões* com quatro obras, dentre as quais as telas intituladas *Paisagem – Utinga* e *Estrada do Utinga*.

Frazão, pintor incansável, conseguia capturar em suas telas meticulosamente as espécies botânicas, a luz, a ambiência, a umidade, daquelas florestas cortadas por inúmeros cursos d’água, e é ele o responsável pela maior coleção de telas que se tem daquele lugar. Leal (1995) refere que as artes paraenses nas décadas de 40 e 50 “...eram voltadas ao paisagismo, nas telas de Veiga Santos e Arthur Frazão, bem como na reprodução de alguns pontos pitorescos da cidade, como ficaram célebres as caminhadas pela estrada do Utinga, onde nasceram as mais belas telas de Frazão”³⁸¹. Na tela *Estrada do Utinga* (Figura 67), Frazão apresenta os caminhos rasgados na floresta, uma das estradas de terra batida que davam acesso ao interior da mata. O céu espalha-se pela tela, mostrando um dia claro, com nuvens. Ao centro, cercado pela mata, um largo caminho em curva, conduz o olhar do observador ao fundo do quadro, marcando a perspectiva. A paleta é clara, evidenciando luz no ambiente. Inúmeros outros quadros fez Frazão nas matas do Utinga, não só de seu patrimônio natural, como do edificado, momento que ficou registrado em imagem fotográfica do artista a pintar as ruínas do Engenho Murucutu³⁸². Também a pintora Irene Teixeira tomou a antiga capela do engenho como tema para seu trabalho. O acervo do MABE guarda três obras de autoria da pintora, realizados por ocasião dessas porfias artísticas: *Ruínas do Engenho Murucutu*, óleo sobre tela, 1952 (Figura 68); *Capela – Ruínas do Murucutu I (fragmentos)*, bico de pena, 1951 e *Capela – Ruínas do Murucutu II (fragmentos)*, bico de pena, 1951 (Figura 69).

³⁸¹ LEAL, Cláudio La Rocque. A crítica e as décadas de 1930 e 1940. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: catálogo*. Belém, 1995. p. 23.

³⁸² Ver: Figura 58 e Figura 59. p. 157.

Figura 68: Irene Teixeira, Ruínas do Engenho Murucutu, 1952, óleo s/ tela, 40,2 x 30,7 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

FIGURA 69: Irene Teixeira. À esquerda: *Capela - Ruínas do Murucutu I* (fragmento), 1951, bico de pena, 23,3 x 15,9 cm. À direita: *Capela - Ruínas do Murucutu II* (fragmento), bico de pena, 1951, 23,7 x 16,1 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

4.4 A paisagem amazônica dos pintores do Utinga

Da altura extrema da cordilheira, onde as neves são eternas, a água se desprende, e traça trêmula um risco na pele antiga da pedra: o Amazonas acaba de nascer. A cada instante ele nasce. Descende devagar, para crescer no chão. Varando verdes, faz o seu caminho e se acrescenta. Aguas subterrâneas afloram para abraçar-se com a água que desceu dos Andes. De mais alto ainda, desce a água celeste. Reunidas elas avançam, multiplicadas em infinitos caminhos, banhando a imensa planície cortada pela linha do Equador³⁸³.

A natureza amazônica encontra-se registrada com maestria pelos pintores do Grupo do Utinga, principalmente em seus quadros produzidos durante as décadas de 1940 e 1950. A exuberância da paisagem natural, com sua imensa diversidade e riqueza de espécimes vegetais, recortada por igarapés e furos, além dos grandes rios, baías e praias, constituía-se em fonte inesgotável de inspiração e de atração para os artistas. A ilha do Mosqueiro, as paisagens ribeirinhas, as embarcações típicas dos caboclos da região, tantas cores. Também a cidade de Belém, bucólica, em uma época em que ainda se iniciava sua verticalização, com suas ruas e becos estreitos da Cidade Velha e do Porto do Sal, o movimentado comércio da João Alfredo e do Ver-o-Peso, o *glamour* do Grande Hotel e do Café da Paz e o Reservatório Paes de Carvalho que, embora inoperante, marcava o horizonte da cidade, encontra-se retratada pelos pintores que, com seus materiais de trabalho, incorporavam-se à paisagem da cidade.

A trajetória dos pintores do Grupo do Utinga testemunha, cada qual a sua maneira, as transformações estéticas no período em questão, como a transição do figurativismo à um novo momento nas artes locais, que se deu com a chegada do abstracionismo, com suas polêmicas, dúvidas e debates. Destaca Derenji (2003) que “na maioria das trajetórias, a figura vence a abstração, mas em quase todas elas há idas e vindas que não devem ser interpretadas como avanços e retrocessos. Apenas como parte do caminho de sinuosas metamorfoses da arte moderna em nossa região”³⁸⁴. Ligia Arias (2017)³⁸⁵, no processo de seleção das obras para a mostra modernista do MABE a qual foi curadora, já aqui citada, privilegiou a produção de

³⁸³ MELLO, Thiago de. *Amazonas, a pátria da água*. Práxis, 1978.

³⁸⁴ DERENJI, Jussara. Entre a figura e a abstração. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Para: catálogo*. Belém, 2003. p. 41.

³⁸⁵ ARIAS, Ligia. Fundação Cultural Museu de Arte de Belém. *Imagens de Belém: acervo modernista do MABE*. Belém, 2017.

artistas locais apresentando trabalhos realizados, em sua maioria, nas décadas de 1940 e 1950 “...quando o movimento modernista tomou corpo no Pará e fundou-se, por exemplo, o chamado Grupo do Utinga, que reunia jovens pintores paraenses, ávidos por retratar a cidade de Belém com novos olhares”³⁸⁶. Reitera ainda o caráter modernista dos pintores Ruy Meira e Benedicto Mello, dentre outros presentes na exposição: “Esses pintores rompiam com a chamada pintura academicista, que era aquela pintura eminentemente fotográfica, e começavam a praticar a pintura modernista”³⁸⁷. A busca da mesma luz que, na França do século XIX, fez os paisagistas fugirem dos céus cinzas de Paris rumo à Barbizon, à Provence e à Bretanha aqui, com tons tropicais e muito tardiamente, também conduziu nossos pintores à suas “porfias” artísticas, à procura de captar as cores e os contornos da natureza do Pará. Dentre a vasta produção de quadros de Frazão, as paisagens praianas, realizadas quase em sua totalidade na ilha de Mosqueiro e as paisagens ribeirinhas, dentre outros temas regionais que tanto explorou, merecem destaque por acreditarmos bem representarem a grandeza de seu trabalho.

4.4.1 A ilha de Mosqueiro

Assim como as matas do Utinga, as paisagens praianas e bucólicas da ilha do Mosqueiro despertaram a atenção dos pintores paisagistas e foram por eles registradas incontáveis vezes desde que, por estas bandas, as quentes cores amazônicas passaram a ocupar o lugar das frias paisagens europeias e as águas barrentas dos rios substituíram os riachos transparentes. Um número infindável de obras, que tomaram aquele idílico local como tema, foram identificadas em exposições e salões dos mais diferentes artistas e épocas.

Rocha Moreira, em uma bela crônica publicada na revista *A Semana*, de 15 de dezembro de 1932, festejava saudoso as paisagens mosqueirenses produzidas por Arthur Frazão:

³⁸⁶ ARIAS, Ligia. Fundação Cultural Museu de Arte de Belém. *Imagens de Belém: acervo modernista do MABE*. Belém, 2017.

³⁸⁷ Idem.

Figura 70: Arthur Frazão, *Praia do Areião*, 1937, óleo s/ tela, 56,5 x 72,5 cm



Acervo: Museu de Arte de Belém

EPISTOLAS PRAIANAS

À Arthur Frazão

Escrevo-lhe da pitoresca villa do Mosqueiro, às quatro horas da manhã, quando a vida é silêncio, o céu apresenta a alcatifa prateada das estrelas e o rio-mar ressona, quebrando de leve as ondas sobre a praia.

Creio, amigo, que lhe não falo de paragens desconhecidas, pois que você, annos atrás, inebriado pelos aspectos da Natureza portentosa, aqui, copiou trechos da praia do Areião, que ficavam perpetuados na tela como um esplendido flagrante das praias paraenses.

Há dias, quando o navio defrontava aquella nesga de praia, que você retratou, Solerno Moreira teve uma espécie de extase, contemplando o lençol de alvas areias, que o fez evocar as lindas praias nataes com os seus morros altos de areais movediças.

Você sabe, meu caro, do religioso culto que eu professo por este recanto delicioso.

Dizem que o druida, para officiar ao seu Deus, escolhia a sombra do carvalho secular, considerada a árvore sagrada. Ah meu amigo, que bello seria, de que tocante aspecto se revestiria o acto de um sacerdote pagão que levantasse um altar sobre o alvor da praia, ao cantante rumor das ondas, para rezar missas ao Sol, quando o Astro do dia, tendo em redor o céu de um aul-porcellana, morre, para além da curva do horizonte, onde as águas parecem terminar, amortalhado em sangue!

Eu não sei, meu bom Frazão, a que preciosa tarefa, hoje, você se entrega: em que recanto do atelier dorme a sua palheta. Entretanto, aqui, o sol, o luar, a floresta, a praia, o mar desafiam sua inteligência admirável de artista de paisagens para que esbata na tela todas essas

maravilhosas manifestações da Natureza, que são obra do bom Deus, o divino estatuário.

Ahi, meu caro, na sua movimentada cidade, você será sempre um phantasista; aqui, porém, se aproximará do Artista Onnipotente, porque apanhará em flagrante a sua grande obra.

Mosqueiro, Dez. de 1932

Rocha Moreira³⁸⁸

Em um primeiro momento a crônica de Rocha Moreira nos remete de imediato à tela *Praia do Areião* (Figura 70), do pintor Frazão, porém não a esta mas, naquele momento, à quadros anteriores feitos pelo artista naquele local se referia nostálgico o escritor. Publicada anos antes da fatura desta obra pode-se, porém, considerá-la atemporal. O apelo lançado ao pintor para que voltasse a registrar, de forma inconfundível em seus quadros, a natureza única da ilha do Mosqueiro, de alguma forma, antecede a profícua e reconhecida produção de trabalhos de Frazão que imprimiu sua poética própria às praias e paisagens ali realizadas.

Dentre toda a produção do artista a tela *Praia do Areião* é considerada, pelo historiador da arte Aldrin Figueiredo, como a obra-prima do pintor onde, segundo o autor, pode-se encontrar um diálogo, ainda que tardio, entre o trabalho de Frazão, dos anos 1930, com o do pintor francês Paul Cézanne³⁸⁹. A tela de 1937 e pertencente ao acervo do Museu de Arte de Belém compõe, com a série de outras quatro obras de Frazão aqui apresentadas e realizadas pelo artista na ilha de Mosqueiro, de certo modo uma síntese de sua vasta produção tendo àquele local como tema.

Datada a primeira de 1915 (Figura 71), embora não traga em seu título qualquer referência à ilha, para a qual foi tomada a identificação de *Pará*, conforme grafado na tela pelo artista, tanto nessa como também em todos os seus trabalhos, é possível se associar a imagem a uma das tantas praias da ilha, atestando que por lá já estava o artista apenas quatro anos após seu retorno da Alemanha. Impressionado com a beleza do lugar, que frequentou durante todo o período em que atuou como pintor, é da ilha do Mosqueiro que vem também o seu último trabalho, que deixou ainda inacabado, com os troncos sem folhagens e sem assinatura, ao falecer no ano de 1967, aqui intitulado de *Último quadro*.

³⁸⁸ *A Semana*: revista ilustrada. Belém, 15 dez. 1932. Mantida grafia original.

³⁸⁹ FIGUEIREDO, Aldrin. Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle époque amazônica (1870-1920). In: MALCHER, Maria Ataíde et al. (Org.) *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquarello, 2012, v.1, p. 34.

Figura 71: Arthur Frazão, *Pará*, 1915, óleo s/ tela, 35 x 44 cm.



Coleção particular

Figura 72: Arthur Frazão, *S/título*, 1954, óleo s/ tela, 46 x 70 cm.



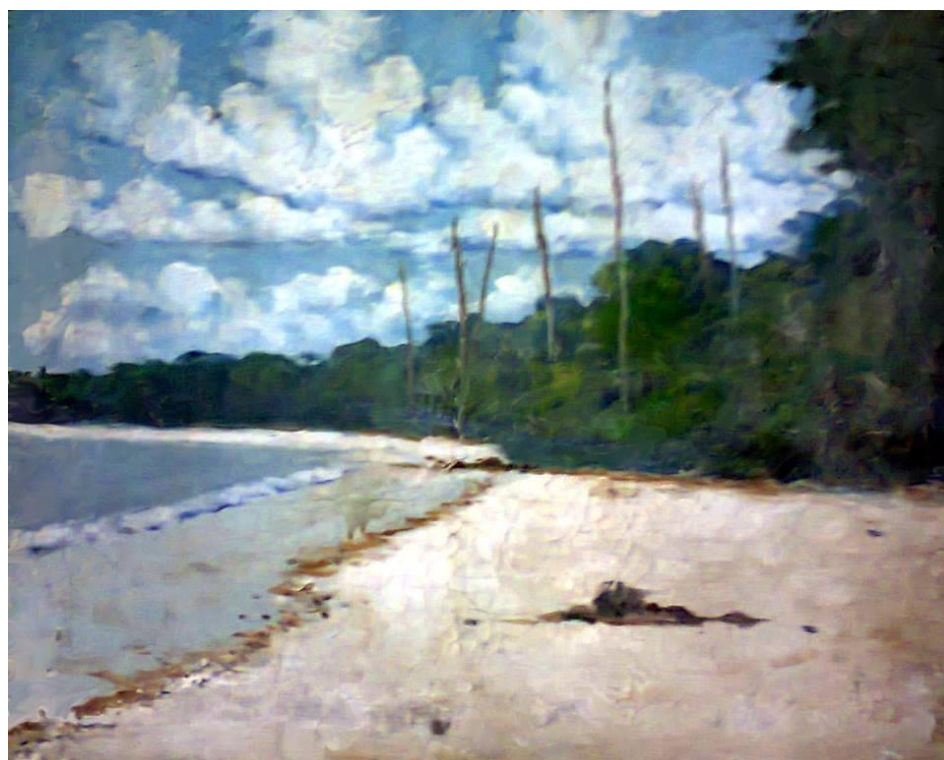
Coleção particular

Figura 73: Arthur Frazão, *Praia de Mosqueiro*, 1958, óleo s/ tela.



Coleção particular

Figura 74: Arthur Frazão, *Último quadro*, 1967, óleo s/ tela.



Coleção particular

O conjunto de cinco paisagens praianas, aqui apresentadas, abrange um período de praticamente cinquenta anos de atividade do pintor. Todas na técnica de óleo sobre tela, são elas: *Pará* (1915) (Figura 71); *Praia do Areião* (1937) (Figura 70); *Sem título* (1954) (Figura 72); *Praia do Mosqueiro* (1958) (Figura 73) e *Último Quadro*, de 1967 (Figura 74). Com exceção da *Praia do Areião*, as demais telas organizam-se a partir de uma faixa de areia que se estende em curva até o horizonte, ocupando ora o lado direito ora o lado esquerdo do trabalho, configurando as enseadas típicas das praias da região. Os grupos de pedras e a vegetação característica, que delineiam o litoral paraense, também compõem as obras. As águas calmas, que quebram em marolas, tomam tonalidades para uma paleta predominantemente azul que, em tons um pouco mais escuros, contrastam com um céu mais claro, povoado com algumas nuvens e que ocupa a maior parte das obras. Algumas canoas à vela se divisam ao longe. Nesse caso, há ausência total da figura humana, embora esta apareça muito discretamente em algumas outras paisagens do artista. As praias são aqui representadas como locais bucólicos e agradáveis e emanam a luz de um dia ensolarado.

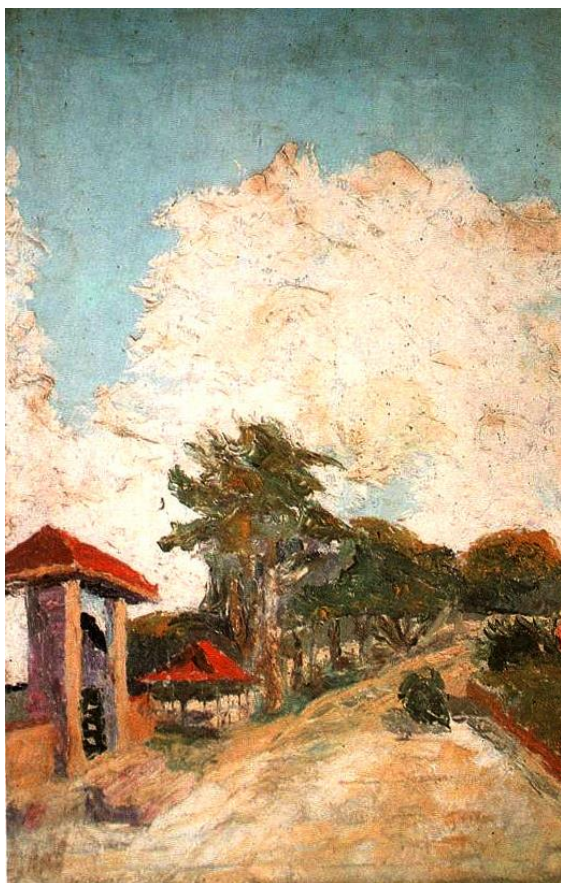
Também os pintores João Pinto, com a tela *Porto no Mosqueiro* (1947) (Figura 75) e Ruy Meira, com as obras *Praia do Farol* (1947) e *Paisagem no Mosqueiro* (1948) (Figura 76), trazem outros olhares e são também responsáveis por registros únicos daquelas paragens. Observe-se que, realizadas em um mesmo período, algumas no mesmo ano, as obras apresentam faturas bastante diferenciadas, evidenciando as técnicas características de cada artista.

Figura 75: João Pinto, *Porto no Mosqueiro*, óleo s/ tela, 1947, 45,6 x 64,3cm



Acervo: Museu de Arte de Belém

Figura 76: Ruy Meira. À esquerda: *Praia do Farol*, óleo s/ tela, 1947, 54 x 37 cm. Acervo particular.
À direita: *Paisagem no Mosqueiro*, óleo s/ tela, 1948, 72 cm x 59 cm. MABE



4.4.2 Paisagens ribeirinhas

Vem ver comigo o rio e suas leis.
Vem aprender a ciência dos rebojos,
vem escutar o canto dos banzeiros,
o mágico silêncio do igapó
coberto por estrelas de esmeralda³⁹⁰.

Dentre as incontáveis paisagens ribeirinhas de Frazão destacamos aqui as telas *Paisagem com rio* (1956) e *Paisagem ribeirinha* (1960), que retratam alguns dos tantos cursos de água, igarapés, furos e rios que correm pela Amazônia. Acreditamos que, mais do que em qualquer outro tema, aqui o pintor lança mão de seu repertório amazônico em plenitude, buscando levar ao observador a imagem de uma região agradável e praticamente imaculada, onde convivem em harmonia homem e natureza.

Em *Paisagem com rio* (Figura 77), uma faixa de água corta verticalmente o quadro deixando ver, em um primeiro plano, um dos tantos barrancos típicos da região, onde encontram-se atracadas três embarcações: duas canoas e um pô-pô-pô. Duas mulheres, em vestes claras, encontram-se de pé, próximas aos barcos e um homem, com chapéu, sentado no teto do maior deles. Uma solitária palmeira, que poderia ser um açaizeiro, compõe a cena. Em destaque ao centro da tela, sobre o rio, uma pequena canoa com seu remador, usando traje branco e chapéu. A mata, que se reflete sobre na água, apresenta-se como uma área em tons escuros da qual só se percebe os contornos. O céu traz um azul claro, com nuvens e a luz, que se espalha sobre a água, propositadamente conduz o olhar do observador para o fundo da tela, para a imensidão da floresta. Uma cena característica do interior da Amazônia,

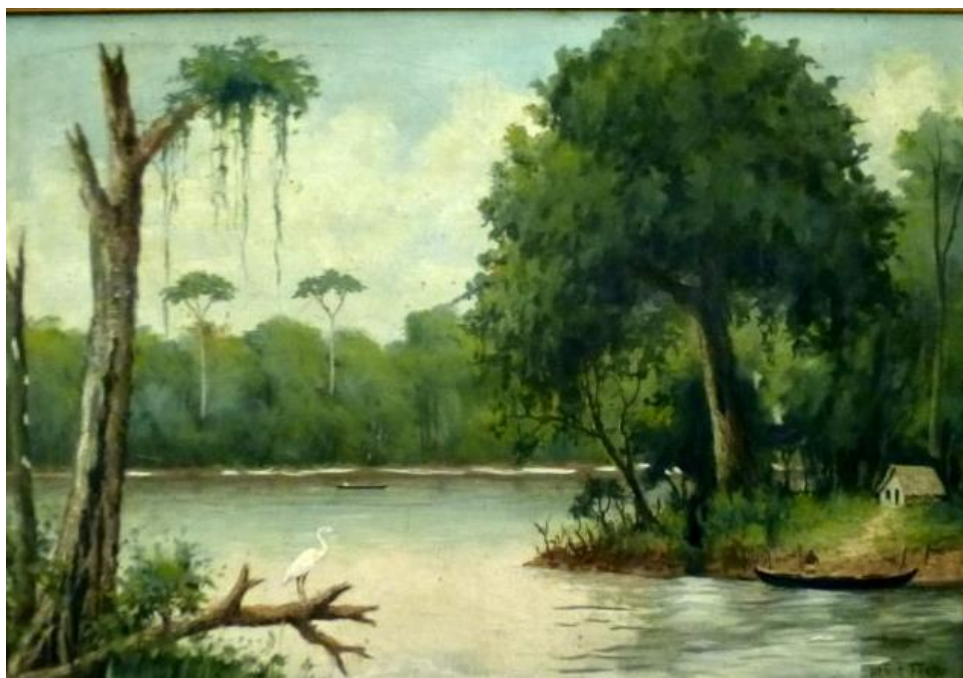
³⁹⁰ MELLO, Thiago de. *Amazonas, a pátria da água*. Práxis, 1978.

Figura 77: Arthur Frazão, *Paisagem com rio*, óleo. s/ tela, 1956, 29 x 39cm.



Coleção particular

Figura 78: Arthur Frazão, *Paisagem ribeirinha*, óleo s/ tela, 1960.



Coleção particular

Diferentemente da anterior, na obra seguinte (Figura 78) Frazão preocupa-se em extremo em apresentar uma natureza ainda mais preservada e recantos mais

recônditos, utilizando-se de uma paleta em tons de verde e de seu vasto repertório iconográfico para registrar a floresta amazônica, que aqui se apresenta exuberante. A faixa de água marca o centro do quadro e à esquerda, em primeiro plano, o pintor evidencia a flora e a fauna da região com a presença de um grupo formado por troncos secos de árvores, onde repousam uma garça branca e seu ninho. À direita, sob a frondosa mata, a presença do caboclo da região é representada pela canoa, à margem do rio, e por sua casa, que aparece minúscula sob a frondosa floresta. Ao fundo, ao centro da tela, quase imperceptível, outra canoa aparece sobre as águas, e uma faixa de árvores em diversos tons, onde é possível identificar os diversos espécimes vegetais.

Compondo com as praianas e as ribeirinhas, também as paisagens urbanas despertaram o interesse do artista. As feiras livres, monumentos, espaços públicos e os subúrbios da cidade foram temas de suas obras, onde são registradas paisagens caracterizadas por caminhos de terra e as casas típicas do morador interiorano. A partir da obra de Frazão é possível perceber a fauna, a flora e os costumes do homem amazônico.

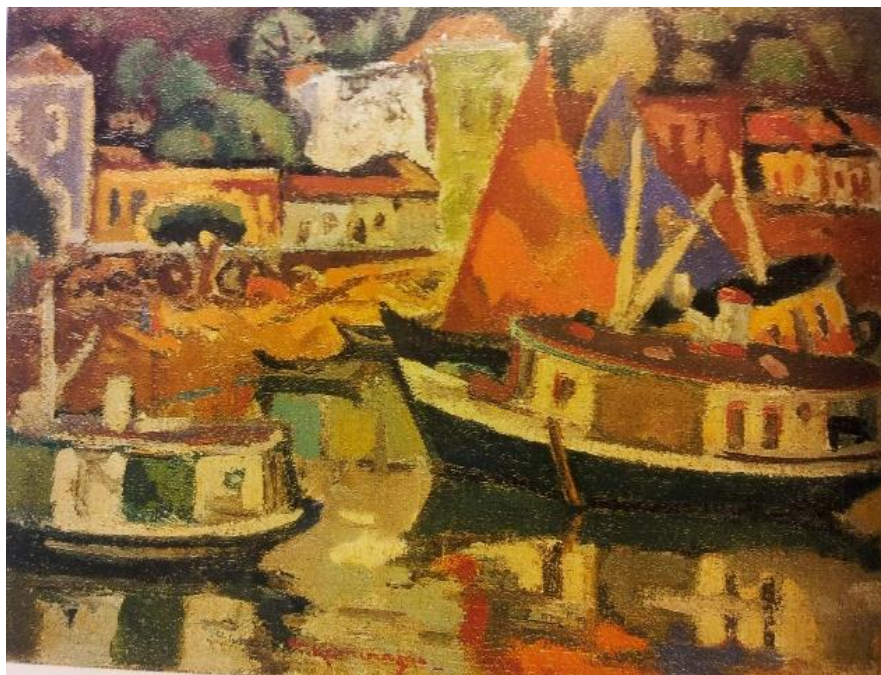
4.4.3 Pelos caminhos das águas

O pintor japonês Tadashi Kaminagai, que enquanto por Belém esteve participou junto com os pintores do Utinga em suas peregrinações artísticas, como já nos referimos no decorrer deste trabalho, também deixou fartamente registradas em suas obras as cores da região que tanto o encantaram. Com seus tons vibrantes e pinceladas fortes, depois de passar pela Escola de Paris e conviver, em seu longo período no Rio de Janeiro, intimamente nos círculos artísticos locais, a explosão de cores das paisagens brasileiras teve um grande impacto sobre sua obra. Como dizia o artista: “Gosto muito de viajar pela minha maneira de ser. Quando você viaja e conhece as coisas do lugar, principalmente a natureza que nos faz sentir, é importante tentar transmitir esses sentimentos”³⁹¹. E pelo Rio Amazonas viajou Kaminagai, registrando, além da natureza, os barcos regionais que tomam lugar importante em sua obra. Nas telas *Amazonie* (1953) (Figura 79), *Barcos no Rio Amazonas* (1953) (Figura 80) e *Paisagem de Belém* (1953) (Figura 81), são cascos, pô-pô-pôs,

³⁹¹ KAMINAGAI, Tadashi apud AMARAL, Aracy. *Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori*. Catálogo de exposição. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

montarias, canoas, igarités, vigilengas, batelões e gaiolas, atracados em portos ou a navegar pelos rios, nesses infindáveis e emaranhados caminhos que cortam, e transportam, pela profunda e obscura Amazônia.

Figura 79: Tadashi Kaminagai, *Amazonie*, óleo s/ tela, 1953, 46 x 61cm.



Fonte: Exibição de Tadashi Kaminagai: Catálogo. Tokio. Japão. 1987.

Figura 80: Tadashi Kaminagai, *Barcos no Rio Amazonas*, óleo s/ placa, s/data, 25 x 42cm.



Coleção particular

Figura 81: Tadashi Kaminagai, *Paisagem de Belém*, óleo s/ tela, 1955, 50 x 70



Coleção particular

Os barcos de João Pinto, em contraponto às fortes e agitadas pinceladas de Kaminagai, navegam em águas calmas e transmitem tranquilidade. As obras *Barcos paraenses* (1944) (Figura 82) e *Ancoradouro* (1953) (Figura 83), das primeiras fases da trajetória do artista, que depois tomou outros caminhos estabelecendo-se mais como escultor, apresentam as canoas com suas velas coloridas, típicas da região. No primeiro quadro, um grupo delas ocupa o lado esquerdo da tela, vendo-se à direita o rio, onde se refletem as velas e a luz do sol, e que se estende até o horizonte, marcado por uma estreita linha de vegetação. No segundo quadro, uma canoa com sua vela azul içada ocupa o centro da tela, tendo ao lado uma outra embarcação menor. Em primeiro plano, à esquerda, uma espécie de paredão, em pedra, que se configura como sendo o embarcadouro, referido no título da obra.

Figura 82: João Pinto, *Barcos paraenses*, 1944, óleo s/ tela, 56 x 79 cm



Acervo: Museu de Arte de Belém

Figura 83: João Pinto, *Ancoradouro*, 1953, óleo s/ tela, 28,3 cm x 20,1 cm



Acervo: Museu de Arte de Belém

4.4.4 Belém e seus arredores

Ruy Meira era uma sensibilidade atenta. Ele e seus companheiros, que acreditavam no mesmo sonho, e que iam aos arrabaldes das matas do Utinga a fim de vivenciar uma aventura estética, foram os retratistas da Belém da década de 40 e de um mundo que o tempo haveria de corroer e substituir, com exceção daquele que o "grupo do Utinga" deixava retratado³⁹².

Dentre os registros de “um mundo que o tempo haveria de corroer e substituir”, como se refere Bitar no excerto acima, significativas são duas vistas da cidade de Belém, de fins da década de 50 e início de 60: as telas *Caixa d’água* (1958), do pintor paraense Ruy Meira, e pertencente ao acervo do Museu Histórico do Estado do Pará e *Paisagem da Campina* (1962), do ítalo-brasileiro Armando Balloni, de coleção particular.

O Reservatório Paes de Carvalho surge imponente, ocupando o primeiro plano e, praticamente, toda a metade esquerda da vista de Belém, de autoria do pintor Ruy Meira, datada do ano de 1958 (Figura 84). Pintado a partir de um dos andares altos ou do *Automóvel Clube*, situado no último pavimento do edifício *Palácio do Rádio*, na Av. Pres. Vargas, o quadro deixa ver parte do bairro da Campina, onde está localizado o reservatório de água, na esquina das ruas 1º de Março com Ó de Almeida, estendendo-se até a Cidade Velha, onde encontra as águas barrentas do Rio Guamá e a vegetação da ilha das Onças, que marca a linha do horizonte. Utilizando-se de uma paleta onde predominam os tons terrosos, a Belém de Meira apresenta-se com poucas variações de cor, marcada mais pelos telhados e algumas edificações onde as linhas de contorno tomam um tom escuro. A cidade mostra-se praticamente estática, plana, sobressaindo, à direita da tela, as duas torres quadradas da Catedral da Sé e, no centro, ao longe, as da Igreja do Carmo. Sobre a antiga caixa d’água de ferro e seu entorno se reporta Theodoro Braga em seu *Guia do Estado do Pará*, quando descreve Belém a partir de um passeio nas várias linhas de *tramway* que serviam a cidade, em 1916:

³⁹² BITAR, Rosana. O doce rigor de Ruy Meira. In: Fundação Rômulo Maiorana. Salão Arte Pará: catálogo. Belém, 1995.

Figura 84: Ruy Meira, *Caixa d'água*, 1958, óleo s/ tela, 73 x 94 cm.



Acervo: Museu Histórico do Estado do Pará

Figura 85: Armando Balloni, *Paisagem da Campina*, 1962, óleo s/ tela.



Coleção particular

Regressando à cidade, fazemos o mesmo trajecto até a avenida 15 de Agosto, após a praça da República. Em meio a esta avenida, o *tramway* volta para a esquerda e entra na rua Paes de Carvalho, descendo novamente para o Ver-o-Peso, ponto da partida, e tronco da tracção dos *tramways*.

Antes, porém, ainda nessa rua, vemos à esquerda a massa colossal, simultaneamente grandiosa e bella de uma espécie de torre de ferro, suportando 3 enormes cubas cylindricas, tendo entre ellas um torreão, donde se descortina um esplendido panorama da cidade em todas as direcções. Essas três cubas estão sempre cheias d'água potável para o abastecimento da cidade. Mais adiante um pouco, a grande fábrica alimentícia e de panificação Palmeira, e à direita e em frente o lado da igreja de N. S. de Sant' Anna, voltada para o pequeno largo com seu nome: para ele está voltado também o Central Hotel com seu bem cuidado restaurante³⁹³.

A outra vista da cidade vem da paleta de Armando Balloni (Figura 85). O pintor, que trouxe sua experiência da Família Artística Paulista, esteve em Belém por duas vezes. A primeira, a convite de Frederico Barata, em 1955, quando, como já havia feito Kaminagai dois anos antes, integrou-se ao círculo artístico local, deixando suas influências tanto em Ruy Meira, como nos outros pintores do Utinga. Em um segundo momento, retornou à cidade em 1962, contratado pelo Governo do Estado para executar as pinturas do *foyer* do Teatro da Paz, ocasião em que realizou, pelo que se pode auferir, a partir de um dos dois prédios situados à esquina da Rua Oswaldo Cruz com a Av. Pres. Vargas³⁹⁴, o quadro em questão. Vendo-se no primeiro plano, à esquerda, um pouco em diagonal, os fundos da Igreja do Rosário da Campina, como na tela anterior aqui a vista também se espraia até o bairro da Cidade Velha onde é possível vislumbrar, ao longe e no centro do quadro, as torres da Igreja do Carmo e, à direita, a Catedral de Belém.

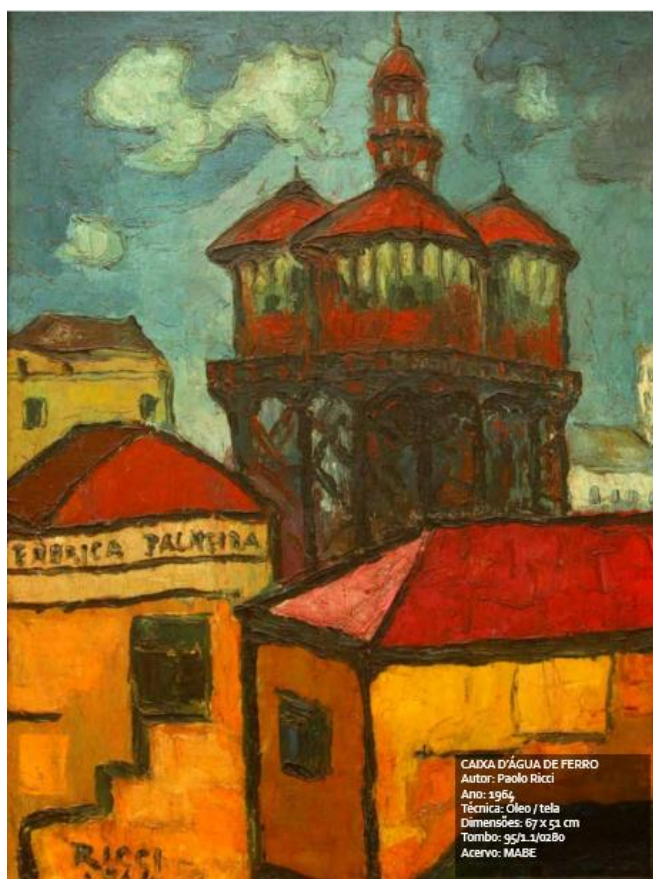
Assim como Ruy Meira, Paolo Ricci e Benedicto Mello, seus contumazes parceiros nas andanças e pinturas pela cidade, também deixaram registros visuais do Reservatório Paes de Carvalho, cada um à sua forma, cada qual a sua visão. Diferentemente da tela de Ruy, onde a grande estrutura de ferro encontra-se inserida

³⁹³ BRAGA, Theodoro. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Tipografia do Instituto Lauro Sodré, 1916. p. 48. Mantida grafia original. Apesar do depoimento otimista de Theodoro Braga, não foi bem assim que as coisas se comportaram. Inaugurado em 1912, o Reservatório Paes de Carvalho, que com suas três enormes cubas e sua bela estrutura em pilares de ferro, marcou por praticamente cinquenta anos o panorama da cidade. Encomendado pelo governo do Pará em 1899 foi projetado e executado pelas oficinas *Boudet, Donon & Cia, de Paris*. Depois de montado, as caixas que deveriam armazenar água nunca o fizeram a contento e, após diversas tentativas sem sucesso para resolver o problema e permanecer o reservatório por longos anos sem qualquer utilização, foi demolido em 1965.

³⁹⁴ Este ponto foi identificado, assim como o da obra de Ruy Meira, a partir de análises comparativas utilizando-se o site: <https://maps.google.com/>.

na paisagem da cidade, nos trabalhos de Ricci, *Caixa d'água de ferro* (1954) (Figura 86) e de Mello, *Caixa d'água* (195?) (Figura 87), a antiga caixa d'água é tomada em destaque, como tema principal da obra.

Figura 86: Paolo Ricci, *Caixa d'água de ferro*, 1954, óleo s/ tela, 67 x 51 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

A caixa d'água de Ricci ocupa o centro da tela, um pouco encoberta por detrás do prédio da antiga Fábrica Palmeira e do casario do bairro, que ocupam o primeiro plano do quadro. É evidente a preocupação do artista em registrar, em um mesmo momento, dois dos mais significativos símbolos da Belém da época, ambos hoje não mais existentes. Em cores fortes, chapadas, que vão do amarelo ao vermelho, e marcados por linhas de contorno bem evidentes, os edifícios e a estrutura de ferro contrastam com um céu com nuvens, em tons de azul, que variam do mais claro ao mais escuro, prenunciando um dia sem sol. O ponto de vista do artista, um pouco acima do telhado do prédio mais baixo e ao meio da caixa d'água, deixa conjecturar que, possivelmente, o quadro tenha sido executado a partir de uma das

tantas janelas dos altos sobrados do entorno. Paolo Ricci, que se iniciou na pintura a partir de 1951³⁹⁵, integrou-se ao Grupo do Utinga, passando a conviver e percorrer os mesmos espaços que Ruy Meira, Benedicto Mello e outros, e a receber orientações dos pintores Leônidas Monte e Raul Deveza.

Figura 87 : Benedicto Mello, *Caixa d'água*, 195?, óleo s/ tela.



Coleção particular

Executada com fatura e a partir de um ponto de vista diferentes do trabalho de Ricci, Benedicto Mello deixou registrada a antiga caixa d'água em uma tela que, acreditasse ser, da década de 1950. Em tons claros e posicionado em uma calçada de uma das ruas próximas, Mello escolheu um ângulo em que a caixa d'água se apresentasse por inteiro, contrastando seus tons marrons com um céu totalmente azul, ficando apenas encoberta, em uma pequena parte da sua base, por um casario colonial de baixa altura, que surge compondo a obra.

³⁹⁵ Cf. RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Pará*. 1984. Xerox. p. 286. Em seu extenso trabalho *As artes plásticas no Pará* o autor dedicada vários tópicos a sua própria trajetória como artista.

Figura 88: Ruy Meira, *Igreja da Trindade*, 1956, óleo s/ tela, 52 x 42 cm.



Coleção particular

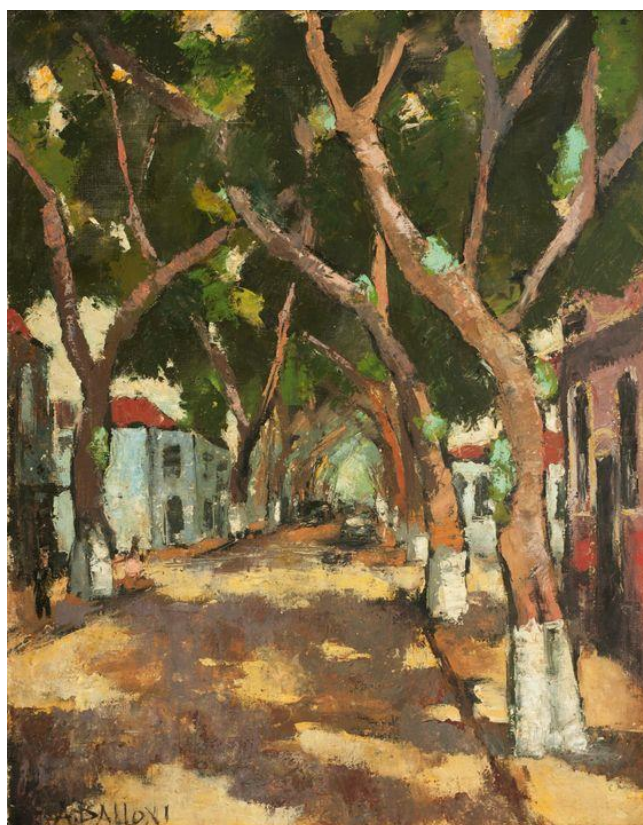
A *Igreja da Trindade*, 1956 (Figura 88) de autoria de Ruy Meira, compôs a primeira exposição individual do artista, realizada na BAP, no ano de 1956. O catálogo da mostra apresenta um conjunto das 32 obras em sua totalidade de paisagens, urbanas e rurais, todas em óleo sobre tela, realizadas em Belém e no Engenho Diamante, em Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte. A obra em questão retrata a esquina das atuais ruas Gama Abreu e Presidente Pernambuco onde o Largo³⁹⁶ e a Igreja da Trindade, assim como o casarão do lado oposto da rua, são representados em cores claras, em uma cidade calma e sem habitantes. A tonalidade amarelada, à altura da linha do horizonte, prenuncia um fim de tarde.

Balloni traz, em sua *Paisagem urbana* (Figura 89), um trecho de uma das muitas ruas arborizadas de Belém. A vegetação característica da cidade, o túnel de mangueiras é, certamente, o que deseja o artista evidenciar e marca a perspectiva da obra. Em cores fortes, o casario aparece discreto ao longo das calçadas e chama a atenção uma característica bem local que ficou registrada pelo artista: as “mangueiras

³⁹⁶ Que tem por nome oficial Praça Rui Barbosa.

de polainas”, como eram chamadas pelos habitantes de Belém as árvores que tinham seus troncos caiados até certa altura, pelo poder público, à título de embelezamento, tradição esta que atualmente foi abandonada. O dia ensolarado se deixa perceber pelas sombras que se projetam das copas das frondosas árvores.

Figura 89: Armando Balloni, *Paisagem urbana*, 1962, óleo s/ tela, 82 x 60 cm.



Acervo: Museu da UFPa.

O mercado do Ver-o-Peso e a sua feira são temas recorrentes e, possivelmente, os que mais chamaram a atenção dos pintores paisagistas da cidade de Belém e também dos que por ela passaram nas mais diferentes épocas. As obras *Ver-o-Peso I* (1970), de Benedito Mello, *Ver-o-Peso* (1953), de Tadashi Kaminagai, *Doca do Ver-o-Peso* (19?), de Paolo Ricci e *Feira livre* (1952), de Leônidas Monte trazem, a partir dos múltiplos olhares dos pintores do Utinga, aquele local representativo da cidade.

Em uma visão particular, Benedito Mello observa o seu *Ver-o-Peso I* (Figura 90), provavelmente, a partir da calçada que segue da Av. Portugal em direção a Baía do Guajará, olhando em direção ao bairro da Cidade Velha, onde é possível se perceber os sobrados da antiga Travessa do Seminário, atual Travessa Marquês de

Pombal e, por trás, as torres da Catedral. À direita, o Forte do Castelo com sua frondosa árvore, que o caracterizou por muitos anos e que já não existe. Em primeiro plano aparecem alguns pedaços de madeira, sobre a calçada da doca, onde várias embarcações registram o movimento do lugar.

Figura 90: Benedito Mello, *Ver-o-Peso I*, óleo s/ tela, s/data, 94,6 x 88 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

Figura 91: Tadashi Kaminagai, *Ver-o-Peso*, 1953, óleo s/ tela – 72 x 49 cm



Acervo: Lutfala Bitar

Tadashi Kaminagai trabalha o *Ver-o-Peso* (Figura 91) praticamente todo em tons de azul, que predominam na obra com exceção apenas de duas velas de barcos

e uma pequena canoa que, em cores fortes, se destacam na tela. Pintado a partir da calçada da Praça do Pescador, que se prolonga até a doca, vê-se ao fundo o quiosque-pavilhão, hoje enexistente. À esquerda, duas das quatro torres do Mercado de Ferro e a feira. À direita, a Baía do Guajará com seus barcos.

Figura 92: Paolo Ricci, *Doca do Ver-o-Peso*, s/ data, óleo s/ tela, 40 x 52 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

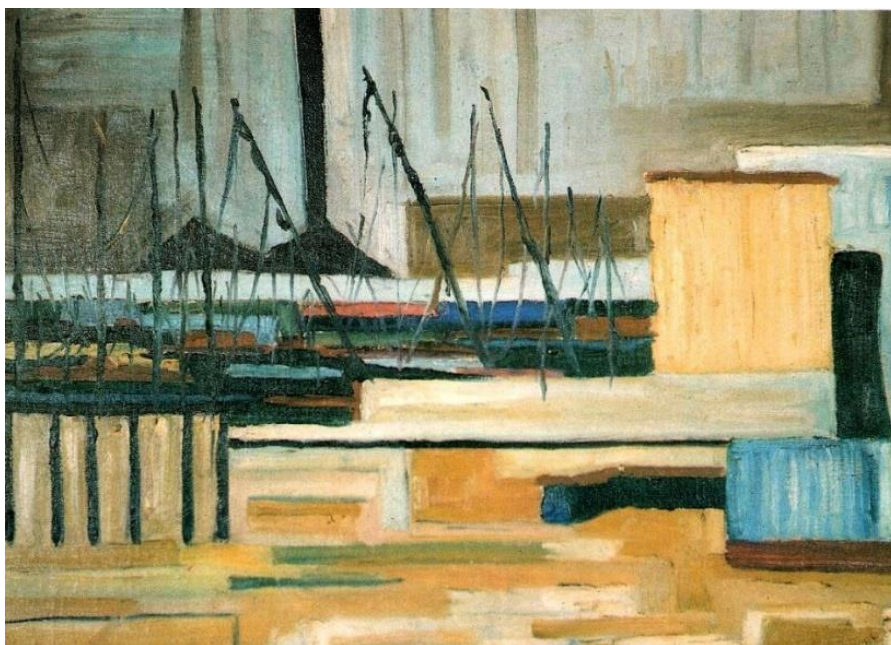
Figura 93: Leônidas Monte, *Feira livre*, óleo s/ tela, 1952, 65,5 x 72,5 cm.



Acervo: Museu de Arte de Belém

Os pintores Paolo Ricci, *Doca do Ver-o-Peso* (Figura 92) e Leônidas Monte, *Feira Livre* (1952) (Figura 93) privilegiam, em suas telas, as águas da Baía do Guajará, que em ambos aparecem em primeiro plano e ocupam grande parte das obras. Enquanto Ricci apresenta uma maré baixa, tomada pela lama, lixo e urubus, onde discretamente aparecem, à direita e complementando a composição, o paredão do cais tomado por um grupo de pessoas e, ao longe, umas das torres do Mercado Francisco Bolonha, a tela de Monte traz uma maré cheia, porém tranquila, onde se refletem nas águas as velas coloridas dos barcos, tendo ao fundo as encostas do Forte do Castelo.

Figura 91: Ruy Meira, *Porto do Sal*, 1960 , ól. s/ tela, 56 x 78 cm.



Coleção particular

Ao nosso entender, nenhuma outra obra melhor concluiria esta breve mostra da paisagem amazônica, aqui construída a partir das obras produzidas e deixadas como espólio pelos pintores do Grupo do Utinga, como a primeira tela abstrata³⁹⁷ de Ruy Meira, realizada em uma das peregrinações artísticas ao Porto do Sal, em 1960, junto com Benedicto Mello, João Pinto, Paolo Ricci e Dionorte Drummond e que, em nosso estudo, estabelece o final das atividades daquele Grupo de pintores.

³⁹⁷ Caminho que seguiu o pintor Ruy Meria ao longo de trajetória artística, sem haver mais retornado ao figurativismo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A semântica do espólio, como pintou El Greco, seminal para a história da arte, e que aqui tomamos como exercício histórico e narrativo, iluminou a trajetória deste trabalho, proposto a partir do reconhecimento da importância dos pintores do Grupo do Utinga, de suas matrizes artísticas, das obras por eles produzidas, de seus arquivos e guardados, aqui compreendidos como legado, patrimônio suscetível de ser reinterpretado e tomado como objeto de estudo. Os caminhos percorridos, nesse sentido, nos conduziram a examinar o processo de constituição e atuação do grupo de artistas e seu papel no contexto cultural de Belém, nos anos 40 e 50 do século passado e, particularmente, o percurso seguido pelo pintor Arthur Frazão que, determinante na condução deste processo, assumiu posição central nesta discussão e, de certa forma, orientou e conduziu nosso olhar. Sua intensa e extensa participação no cenário das artes em Belém, onde transitou por praticamente cinquenta anos, nos obrigou a retroceder ao ano de 1911 e, a partir daí procurar delinear um panorama do campo artístico da cidade, buscando assim melhor perceber os acontecimentos que lhe foram determinantes. Por este viés, tratamos de salões oficiais, de exposições particulares, de círculos artísticos e intelectuais e, a partir dos registros do *Álbum Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*, acreditamos ter trazido à tona novas referências sobre a movimentação dos “mundos da arte” na Belém dos anos 30, período pouco estudado e cujas informações eram escassas.

A partir das pesquisas realizadas nos arriscamos a levantar algumas questões pontuais. Entendemos que, apesar das dificuldades esperadas em uma cidade tida como distante dos considerados principais centros do país, a produção local de obras de arte era bastante consistente, movimentando um número significativo de artistas, inseridos e respaldados em um contexto cultural mais amplo onde circulavam intelectuais, literatos, professores, um grupo com interesses comuns, a quem muito se deve a realização e concretização de exposições, salões e outros eventos artísticos e culturais. Acreditamos que, em grande medida, pode-se considerar que esse quadro passou a se consolidar a partir da ampla movimentação artística e intelectual acontecida na cidade nos seus tempos de *belle époque*, período chave na história de entresséculos, amplamente estudado e lembrado, momento em

que se estreitam as conexões com a arte europeia e que se espraia, ainda que de forma mais tímida, algumas décadas mais tarde. Na Belém dos anos de 1930 e 1940 se produzia e discutia arte, com sua dinâmica própria e limitações geográficas, mas com ampla rede de contatos estabelecidos como “herança” pelo modernismo³⁹⁸.

A paisagem produzida pelos pintores do Utinga nos anos 1940 e 1950, traz um pouco de cada uma das várias gerações que os antecederam. De alguma forma Francisco Estrada, José Girard e outros mestres paisagistas de alguns destes pintores se encontram presentes, a partir dos ensinamentos e influências ministrados e absorvidos pelos seus discípulos. Como também é indiscutível a forte presença do pincel de Tadashi Kaminagai. Uma temática a partir de diferentes faturas, a paisagem amazônica, espólio produzido por aqueles artistas durante suas quase duas décadas de peregrinação por Belém e seus arredores, constitui-se em um conjunto único, crônica visual dos costumes, das gentes e da celebrada natureza da região. Este conjunto é aqui tomado como *ethos* artístico, estabelecido a partir de diálogos entre artistas e intelectuais, na construção de uma nova identidade da paisagem amazônica³⁹⁹.

Dentre estes vários pintores que, em sua maior parte, ao longo da carreira experimentaram técnicas e estilos diferenciados em seus trabalhos, Arthur Frazão se manteve fiel ao gênero da paisagem durante toda a seu percurso artístico e pode ser considerado como o mais legítimo representante da pintura paisagista paraense, não só pela sua fidelidade ao gênero como também por sua vastíssima produção, ainda hoje requisitada em leilões de arte e antiguidades, aqui e alhures. Tendo iniciado sua formação artística, por um breve período em uma academia em Dresden, convivendo com os cânones da pintura e pinacotecas conhecidas e, conseqüentemente, com paisagem alemã do início do século XX, Frazão completou sua formação com o pintor Francisco Estrada reconhecido, à época, pela excelência com que interpretava a natureza amazônica e com o pintor paisagista e também, como ele, fotógrafo José Girard. Com os mestres, Frazão carrega um forte repertório iconográfico havido como

³⁹⁸ FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: Maria Bernardete Ramos Flores; Patricia Peterle. (Org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

³⁹⁹ Cf. também, FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2014; FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os pintores e a cidade: Belém, arte e paisagem (séculos XIX e XX). In: SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. (Org.). *Belém do Pará: história, cultura e cidade - Para além dos 400 anos*. Belém: Editora Açai, 2016, p. 11-30; CHAVES, Igor G. *O longe e o perto: os mundos da paisagem nas coleções de arte de Belém do Pará (1901-1929)*. Dissertação (Mestrado em História). Belém: UFPA, 2017.

regional, também apreendido em suas viagens ao interior da Amazônia, e que utiliza com maestria em suas composições equilibradas e creditadas como únicas por seus clientes e patrocinadores. A fatura de Arthur Frazão configura, de certa forma, a vinculação de uma leitura romântica da paisagem num rescaldo misto de memória com formação acadêmica. Sua obra, em um contexto geral, carrega a tradição romântica travestida no mundo amazônico, o que, por certo, é parte do moderno repertório romântico de Frazão⁴⁰⁰.

A partir desta perspectiva e na busca de ampliar os horizontes de leitura da história contemporânea da paisagem na Amazônia, ao longo dessa pesquisa novas questões vieram à tona, apontando outras possibilidades de leitura, reencontro com acervos esquecidos e necessidade de estudos nesse campo. O Utinga, de mata fechada, manancial de águas, parque ambiental da cidade, com vasto estrato de memórias, trouxemos aqui como espólio artístico de um grupo de pintores que lutou para pensar a natureza como parte definidora da política das artes e da interpretação da história, da visualidade e da própria Amazônia pelas lentes da arte.

⁴⁰⁰ Sobre o romantismo para além das balizas consagradas pela historiografia da arte, ver MILZ, Manfred. *Facing mental landscapes: self-reflections in the mirror of nature*. New York: Georg Olms Verlag, 2011.

REFERÊNCIAS

Fontes manuscritas

ÁLBUM *Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942.*

CARTA do Sr. Frederico Sampaio Fortuna, secretário da Faculdade de Direito da Universidade do Pará, ao Sr. Arthur Frazão. 10 jun. 1961. Arquivo: ACRF.

CARTÃO postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt. 29 jul. 1911. Arquivo: ACRF.

CARTÃO postal enviado à Arthur Frazão pelo casal Max e Maria Júlia Burkardt. 15 set. 1911. Arquivo: ACRF.

CARTÃO postal enviado por Arthur Frazão à sua mãe, sra. Andréa Frazão. 1910. Arquivo: ACFR.

CARTÃO postal recebido por Arthur Frazão, na Alemanha, enviado por seus amigos José Braga e August Kapl...? Jun. 1910. Arquivo: ACRF.

CARTÃO postal de Quirino Campofiorito endereçado à Ruy Meira. Paris, 11 nov. 1987. Arquivo: RM

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Pintura, categoria Arte Clássica, ao Sr. Arthur Frazão. Belém, 05 nov. 1940. APEP. Fundo: Biblioteca e Arquivo Público. Caixa Salões de Belas Artes (1938-1944).

Fontes orais

Adolpho Cléodon Ribeiro Frazão. Entrevista. Belém, 22 fev. 2014.

Fontes impressas

Arquivo Público do Estado do Pará

Fundo: Biblioteca e Arquivo Público.

Série: Cópias de Ofícios. Caixa: 65

OFÍCIO do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP e enviado aos seguintes: Arquiteto Aluizio Baena, arquiteto Armindo Guimarães, arquiteto José Maria Rodrigues Pereira, arquitecto Dr. Gama Malcher, arquiteto Augusto Meira Filho, arquiteto Judah Levy e Sebastião Oliveira; aos professores: Carlos Custódio de Azevedo, Carmem Oliveira Souza, Veiga Santos, Antonieta Santos Feio, Barandier da Cunha, Lassance Cunha, Arthur Frazão, Andreilino Cotta e Roberto Reynoso; às Madres diretora do Colégio Santo Antonio, do Instituto Gentil Bittencourt, Colégio Santa Catarina, Instituto D.

Bosco, Colégio divina Providência e diretora do Colégio S. Geraldo Majela; as senhoras Irene Teixeira de Azevedo e Laura Acatauassú Chermont; as senhoritas Lucy Seraty, Lourdes Acatauassú, Cleide Lopes e Palomita Sabat; aos senhores Mayr Fortuanm Isaac Faracha, Geraldo Caetano Corrêa, João Pinheiro dos Prazeres, Aluizio Carvão, Garibaldi Brasil, Romeu Mariz Filho, Leonel Rocha, Leonidas Monte, A. Pinto, Arthur Jansen, Guiães de Barros, Hildério Tamegão, Miguel Azevedo, Paulo Azevedo, Paulo Castro, Armando Magalhães, Escobar de Almeida, Aloysio Marques, Beatriz Baliú, Alba Maranhão, Odir Carvalho, Álvaro Amorim e Ádila Charone, Augusto Morbach, Dr. Oséas Antunes, José Lemos, Clotilde Peixoto, Alfredo Norfini, Ormino Pinheiro. Convidando para participarem do I Salão de Belas Artes. Belém, 5 jul. 1940. OFÍCIO do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP e endereçado para as Prefeituras dos municípios de Belém, Bragança, Marabá, Santarém, Óbidos, Cametá, Castanhal, Vigia, Soure, Porto de Moz, Macapá, Chaves, S. Miguel do Guamá, e também para a Associação Comercial do Pará, Arsenal de Marinha, 8ª Região Militar, Comissão Demarcadora de Limites, Força Policial do Pará, Paysandu Sport Clube, Clube do Remo e Tuna Luso Comercial., solicitando apoio para os prêmios. Belém, 1 ago. 1940. OFÍCIO Nº 268, do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP ao Exmo. Sr. Dr. Gustavo Capanema. d.d. Ministro da Educação e Cultura, convidando para a abertura do Salão. Belém, 23 ago. 1940.

CARTA do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP ao Exmo. Sr. Dr. José Carneiro da Gama Malcher, Interventor Federal do Estado, solicitando, nos termos do artigo 4º do decreto-lei Nº 3.555, a nomeação do júri para o 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, s/data.

Série: Ofícios Expedidos.

Caixa: 68

NOTA Pública. Informando da realização do Salão. Belém, 25 jul. 1941.

OFÍCIO Nº 274/41. Do Sr. Osvaldo Viana, Diretor da BAP ao Professor Osvaldo Teixeira, Diretor da Escola Nacional de Belas Artes. apresentando Dalcídio Jurandir e solicitando informações sobre aquela instituição. Belém, 18 nov. 1941.

Caixa: 74

CARTA do Sr. Osvaldo Viana a Sra. Ruth Lisboa Alves de Souza, convidando-a para participar do III Salão de Belas Artes. Belém, 13 ago. 1942.

OFÍCIO Nº 68/42. Do Sr. Osvaldo Viana, diretor da BAP ao Sr. José Carneiro da Gama Malcher. Belém, 10 abr. 1942.

Caixa: 80

OFÍCIO Nº 89/44. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Exmo. Sr. Coronel Magalhães Barata. M. D. Interventor Federal. Belém, 24 jul. de 1944.

OFÍCIOS. Nº 105-106-107/44. Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP para os Srs. Barandier da Cunha, Arthur Frazão e Srta. Dhália Déa. Convidando para fazerem parte da "comissão de porta" do Salão. Belém, s/ data.

OFÍCIO Nº 120/44, De Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Exmo. Sr. Alberto Engelhard, Prefeito de Belém. Belém, 9 out. 1944.

Caixa: 81

NOTA Pública. Belém, s/ data.

OFÍCIO. Nº 266/43. Do Dr. José Cardoso da Cunha Coimbra, Diretor da BAP ao Sr. Presidente da Sociedade Brasileira de Belas Artes. Belém, 20 out. 1943.

Caixa: 88

OFÍCIO Nº 19/45. Do Sr. Lindolfo Mesquita. Diretor da BAP ao Dr. Eduardo Azevedo Ribeiro, Diretor Geral do Departamento de Educação e Cultura do Estado informando, a pedido deste, dados da movimentação dos Salões desde a sua fundação. Belém, 2 fev. 1945.

OFÍCIO Nº 147/45, Do Sr. Lindolfo Mesquita, Diretor da BAP ao Dr. João Lameira Bittencourt, Interventor Interino do Estado. Belém, 25 jul. 1945.

Série: Ofícios recebidos. Caixa: 89

OFÍCIO Nº 2785/45. Do Sr. João Lameira Bittencourt, Secretário Geral do Estado ao Ilmo. Sr. Diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 10 ago. 1945.

Caixa: Salões de Belas Artes (1938-1944).

ATA da sessão de fundação da Escola Livre de Belas Artes. Belém, 5 nov. 1941.

Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado do Pará em Sessão Solemne de abertura da 3ª reunião de sua 10ª legislatura a 7 de setembro de 1920, pelo Governador do Estado Dr. Lauro Sodré.

Decreto Nº. 1845, de 17 de outubro de 1911, que regulamentou o *Salão de Pintura*. Mensagem dirigida em 7 de setembro 1912 ao Congresso Legislativo do Pará pelo Dr. João Antonio Luiz Coelho, Governador do Estado. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1912.

Outras instituições:

Álbuns e Revistas

Almanack Administrativo, Mercantil e Industrial do Estado do Pará e Indicador para 1904-1905. Belém: F. Cardoso & Cº, 1904. p. 669.

QUATRO anos de governo do Dr. José C. da Gama Malcher. 1935-1939. Belém: Oficinas Gráficas do Instituto Lauro Sodré, 1939. p. 7.

Revista da Semana: edição semanal ilustrada do Jornal do Brasil. Número Especial do Pará. n. 436, v.13, set. 1908. 74p.

A VIDA nas praias. A Semana: revista ilustrada. Belém: [s.n.]. n.199. v.4. jan. 1922. 28p.

EPÍSTOLAS Praianas. A Semana: revista ilustrada. Belém, 15 dez. 1932.

ESCOLA de Bellas-Artes. A Semana: revista ilustrada. Belém: [s.n.], n. 85, v. 3, nov. 1919.

PRÊMIO Revista Branca. *A Cigarra*, magazine. Rio de Janeiro, jul. 1954. p.110.

Periódicos

- [nota avulsa]. *Commercio do Acre*. Xapuri, 17 jun. 1917. p.3.
- [nota avulsa]. *Commercio do Acre*. Xapuri, 27 maio 1917.
- 2º SALÃO de Bellas Artes do Pará. *Estado do Pará*. Belém, 7 dez. 1917. p.1.
- A CESAR o que é de Cesar. *O Liberal*, Belém, 24 ago. 1951. p.1.
- A PHOTOGRAPHIA Burkhardt. *Jornal do Recife*. Recife, 20 jul. 1920. p. 5.
- A VIDA mundana: Lucto. *Estado do Pará*. Belém, 13 mar. 1915. p. 2.
- ACADEMIA Livre de Bellas-Artes. *Estado do Pará*. Belém, 29 dez. 1921. p. 1.
- ACADEMIA Livre de Bellas-Artes. *Estado do Pará*. Belém, 9 abr. 1921. p. 2.
- AOS QUE me conhecem. *Estado do Pará*. Belém, 26 jun. 1911. p. 3.
- ARTES Plásticas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 14 abr. 1955.
- ARTES Plásticas. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 29 jun. 1954.
- ARTES Plásticas. Uma coisa e outra... *O Jornal*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1953. p. 7.
- AS TELAS e a fera: pagaram as obras de arte pelos caprichos da mulher do pintor. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 10 set.1952. p.9
- EDITAES. Impostos municipais. *A República*. Belém, 14 fev. 1892. p .2.
- EXPOSIÇÃO de pintura de Tadashi Kaminagai. *Correio Paulistano*. São Paulo, 20 jul. 1941. p. 12.
- EXPOSIÇÃO de pintura do japonês Tadashi Kaminagai. *Correio Paulistano*. São Paulo, 4 set. 1941. p. 2.
- EXPOSIÇÃO de pintura. *Estado do Pará*. Belém, 30 out. 1911. p. 1
- EXPOSIÇÃO de pinturas. *Correio Paulistano*. São Paulo, 26 ago. 1941. p. 16.
- EXPOSIÇÃO Nacional de 1908: Visita dos senhores Conselheiro Rodrigues Alves e Marechal Hermes da Fonseca. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1908. p. 5.
- FENOMENOS espíritas: um habitante do além fotografado nesta capital. *O Jornal*, São Luiz, 8 jun. 1920. p.1.
- FESTA de Belleza e Emoção. *Folha do Norte*. Belém, 17 ago. 1939. p. 5.
- FRANCO FILHO, Georgenor. A obra de Georgenor Franco – alguns subsídios. *Diário do Pará*. Belém, 02 abr. 1988. p. 23.
- GODINHO, Sebastião. A Lindatéia de Monte. *Diário do Pará*. Belém, 10 mar. 1987. p. 23.
- HISTÓRIA do Pará. *O Pará*. Belém, 18 jan. 1898.
- JAPONEZADA. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 11 Set. 1952
- MEIRA FILHO, Augusto. O pintor Frazão. *A Província do Pará*, Belém, 14 jan. 1967.
- MEIRA, Clóvis. Samuel Mac-Dowell, também poeta? *O Liberal*. Belém, 19 fev. 1989. p. 20.
- MODELO e esposa. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 9 jul. 1950. p. 40-41.
- NOTAS Artísticas. *A Folha do Norte*. Belém, 28 mar. 1897. p.3.
- NOTAS Artísticas: Galeria de pintura. *A Folha do Norte*. Belém, 23 abr. 1897. p. 2.
- NOTAS brasileiras. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro. 9 set. 1906. p.1.
- NOTÍCIAS do Norte do Império. *Diário de Pernambuco*. Recife, 30 maio 1888. p. 1.
- NÓTULAS d'Arte. Salão de Bellas Artes. *Estado do Pará*. Belém, 8 jan. 1921. p. 1.
- NÓTULAS d'Arte: Pelos mortos da guerra. *Estado do Pará*. Belém, 19 dez. 1918, p. 2
- O SANGUE ferveu nas veias de Rosita. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 set. 1951. p. 8.
- OBRA de combate à miséria - Assistência aos flagellados da secca. *Estado do Pará*. Belém, 11 maio 1915, p. 2.
- OS HÁBEIS photographos Bruno e Max Burkhardt (sic.). *A República*. Natal, 27 jan. 1902. p. 1.

PINTOR E poeta Kaminagai não chorou a perda de sua esposa. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 13 set.1952. p.9.
 SALÃO de pintura. *Estado do Pará*. Belém, 14 nov. 1911. p.1.
 SALÃO de pintura. *Estado do Pará*. Belém, 16 nov. 1911. p. 1.
 SALÃO Paraense de Bellas-Artes. *Estado do Pará*. Belém, 4 dez. 1921. p.3.
 UM RETRATO de Carlos Gomes. *Folha do Norte*. Belém, 20 set. 1896. p.2.
 VAPORES Allemães. Deixará hoje nosso ancoradouro. *Estado do Pará*. Belém, 20. jul. 1912. p. 2.
 VENDE-SE uma machina photographica. *Commercio do Acre*. Xapuri, 16 dez. 1917. p. 4.
 VIDA artística. Exposição de pintura e photographia. *A Província*. Recife, 14 nov. 1920. p.1.

Catálogos

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural de Belém. Museu de Arte de Belém. *Imagens de Belém: acervo modernista do MABE*. Catálogo. Belém, 2017.

CLUBE ASSEMBLEIA PARAENSE. *Exposições de arte realizadas na Assembleia Paraense*. Belém, 2016. Arquivo: Clube Assembleia Paraense.

ACERVO GALERIA DE ARTE. *Quirino Campofiorito Pinturas: catálogo*. Rio de Janeiro. dez. 1984 - jan. 1985.

PROGRAMA da Noite de Arte comemorativa do 67º aniversário de fundação da Biblioteca Pública. Belém, 25 mar. 1938.

EXPOSIÇÃO de Bellas Artes no recinto da Bibliotheca Pública do Estado. Catálogo. Belém, 19

Contracapa do Catálogo da Exposição de Bellas Artes. *Álbum Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará na administração de José Carneiro da Gama Malcher – 1935 a 1942*.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. *VIII Salão de Artes Plásticas do Governo do Pará*. Catálogo. Belém, 1947.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Exposição Arthur Frazão: catálogo. Belém, 1967. Arquivo: ACRF.

GOVERNO DO PARÁ. IX Salão Oficial de Belas Artes: catálogo. Belém, 1948. Arquivo: RM.

KAMINAGAI, Yo. *Exibição de Tadashi Kaminagai*: Catálogo. Galeria Yurakucho Asahi. Yurakucho Marion 11º andar. Tokio. Japão. 23 out. a 4 nov. 1987.

Fontes (livros, artigos)

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. *As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX*. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2010.

ALMEIDA, Marta Pinho de. *Lugares além do verde: natureza e memória nos jardins públicos*. O Jardim da Estrela. Dissertação (Mestrado em Antropologia - Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa). 233 p. ISCTE. Lisboa, 2000.

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceo ao Foyer: exposição de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 190 f. Dissertação de Mestrado. (Instituto de Ciências Humanas e Filosofia-Departamento de História). Universidade Federal Fluminense.

_____. *Caminhos trançados: a cidade de Belém e as exposições de arte no entresséculos*. 19&20. Rio de Janeiro, v. VIII, p.1, 2013.

AMARAL, Aracy. *Um círculo de ligações: Foujita no Brasil, Kaminagai e o jovem Mori*. Catálogo de exposição. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008.

AMORIM, Aníbal. *Viagens pelo Brasil*. Com oitenta gravuras. Do Rio ao Acre. Aspectos da Amazônia. Do Rio ao Mato Grosso. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1917.

ARANDA-PÉREZ, Francisco José; MARTIN-LÓPEZ, David (orgs). *La Toledo que alentó al Greco: paseos por la ciudad que confortó a un artista sorprendente*. Toledo: Antonio Pareja Editor, 2017.

BARATA, Mário. *Centenário de um jornalista – Frederico Barata*. *Jornal da ABI – Associação Brasileira de Imprensa*. Mar. – abril, 2000.

BATISTA, Marta Rosetti. *Os artistas brasileiros na Escola de Paris*. Anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *O Teatro do Estudante e o Teatro Amador no Pará (1941-1951)*. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis. Julho de 2015.

BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.

_____. *O doce rigor de Ruy Meira*. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: catálogo*. Belém, 1995.

BRAGA, Theodoro. *Guia do Estado do Pará*. Belém: Tipografia do Instituto Lauro Sodré, 1916.

BRASIL, Raymundo Pereira. *O Rio Tapajós na Exposição Nacional da Borracha de 1913, no Rio de Janeiro (com um mapa do Tapajós e cinquenta e sete ilustrações)*. Paris: Paiva Laurent & Cia, 1913.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Unesp, 2017.

CALDEIRA, Oswaldo. *Café Manduca: uma história recontada*. SECULT: Belém, 2004.

CHAVES, Igor Gonçalves. *O perto e o longe: o mundo da paisagem nas coleções de arte de Belém do Pará (1901-1929)*. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia) – UFPa. – Universidade Federal do Pará. Belém, 2017.

COELHO, Marinilce. *Memórias literárias de Belém do Pará: o Grupo dos Novos (1946-1952)*. Tese (Doutoramento em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2003.

DERENJI, Jussara. Entre a figura e a abstração. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Para: catálogo*. Belém, 2003.

ESTRADA, Osório Duque. *O Norte: impressões de viagem*. Porto: Lello & Irmão, 1909.

FERNANDES, Caroline. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio*. Belém: IAP, 2013.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Efêmeros e vândalos: narrativa, cânone e herança modernista na Amazônia (1916-1929). In: FLORES, Maria Bernardete; PETERLE, Patricia (Org.). *História e arte: herança, memória e patrimônio*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2014, p. 303-333.

_____. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém do Pará, arte, imagem e história*. Belém, FUMBEL, 2011.

_____. *O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940)*. In: *Antítese*, v.7, n.14. p. 20-42. Jul – dez 2014.

_____. Os pintores e a cidade: Belém, arte e paisagem (séculos XIX e XX). In: SARGES, Maria de Nazaré; LACERDA, Franciane Gama. (Org.). *Belém do Pará: história, cultura e cidade - Para além dos 400 anos*. Belém: Editora Açaí, 2016, p. 11-30.

_____. Para além de onde as vistas alcançam: história, natureza e paisagem na belle époque amazônica (1870-1920). In: MALCHER, Maria Ataíde et al. (Org.) *História, comunicação e biodiversidade na Amazônia*. São Paulo: Acquarello, 2012, v.1, p. 25-40.

GERODETTI, João Emílio; CORNEJO, Carlos. *Navios e Portos do Brasil: nos cartões-postais e álbuns de lembranças*. São Paulo: Solaris Edições Culturais, 2006.

GINZBURG, 2007; 260. O fio e os rastros. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 249-293.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGERLOF, Margaretha Rossholm. *Ideal landscape: Annibale Carraci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven: Yale University Press, 1990.

LEAL, Cláudio La Rocque. A crítica e as décadas de 1930 e 1940. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: catálogo*. Belém, 1995.

LENOBLE, Robert. *História da ideia de natureza*. Lisboa: Edições 70, 1969.

LOWENTHAL, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

MEIRA, Maria Angélica. *A arte do fazer: o artista Ruy Meira e as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980*. 2008. 148 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) – FGV – Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro.

MELLO, Benedicto. Benedicto Mello. Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: catálogo*. Belém, 1992.

MELLO, Thiago de. *Amazonas, a pátria da água*. Práxis, 1978.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*. Revista do Programa de Pós-Graduação de História da PUC-SP. Nº 10 (1993), p. 7-28.

PÁDUA, José Augusto. As bases teóricas da história ambiental. *Estudos Avançados*, vol. 24, n. 68, 2010, p. 81-101.

PARREIRAS, Antônio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Niterói Livros, 1999.

PEREIRA, Rosa Cláudia. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 189 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

RIBEIRO, Mariza. Centenário de nascimento de Arthur Frazão. O pintor da Amazônia. *O Liberal*. Belém, 6 jan. 1991. Caderno Dois. Arquivo: ACRF.

RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Estado do Pará*. Xerox. 1984.

SALGUEIRO, Valéria. *Antônio Parreiras: notas e críticas, discursos e contos: coletânea de textos de um pintor paisagista*. Niterói: EdUFF, 2000.

SALLES, Vicente. O engenho Murucutu. In: *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, ano 36, vol. 71, nº3, mar. 1968, p. 19-21.

_____. *O siso e o riso: Ângelus Nascimento* por Vicente Salles. In: Revista PZZ. Belém, n.1, 2005. p.21-31.

SANCHEZ, P. *Dictionnaire des Indépendants (1920-1950)*. Préface d'Emmanuel Bréon, Directeur du Musée de l'Orangerie. (3 volumes). Paris, 2008.

_____. *Dictionnaire du Salon d'Automne (1903-1945)* – Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. Préfaces d'Olivier Meslay. Conservateur au Musée du Louvre (3 volumes). Paris, 2006.

_____. *Dictionnaire du Salon des Tuileries (1923-1962)* – Répertoire des exposants et liste des oeuvres présentées. Préfaces de Josiane Sartre, Conservatrice générale de la Bibliothèque des arts décoratifs, et de Chantal Beauvalot. (2 volumes). Paris, 2007.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha na Amazônia: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos*. In: Anais do XX Simpósio Nacional de História - ANPUH. Florianópolis, julho 1999. v.2. p. 971-979.

SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

SOUZA, Alfredo. Impressões de arte. *Folha do Norte*, Belém, 4 jul. 1909.

WILLIAMS, Raymond. Ideias de natureza. In: *Cultura e materialismo*. São Paulo: UNESP, 2011, p. 89 - 114.

_____. The Bloomsbury Fraction. In: _____. *Problems in Materialism and Culture*. Londres: Verso, 1982. p. 148-169.

_____. Vistas agradáveis. In: _____. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 201-212.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ADDISON, Julia. *The art of the Dresden gallery; notes and observations upon the old and modern masters and paintings in the royal collection*. Boston: L.C. Page & Company, 1907.

ALBERTI, Verena. *Literatura e auto-biografia: a questão do sujeito na narrativa*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.4, n.7, 1991, p.66-81.

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt – o ateliê e o mercado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ALVES, Moema. *Representações de poder e propaganda política nas exposições de arte do Pará do início do século XX*. Cantareira (UFF). v.01, p.00, 2012.

AMARAL, Aracy. *Arte para que? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ARTIÉRES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.11, n.21, 1998.

BALADY, Sonia; PEREIRA, Rosa Cláudia. *Carimbos fisionômicos urbanos: produzidos por José Girard e Valério Vieira no início do século XX*. In: VII Simpósio Nacional de História Cultural. Anais do evento. Universidade de São Paulo. São Paulo, nov. 2014.

BARBOSA, J. Leda e seu renascimento. In: *Revista Renascença*. Anno IV. Nº 37. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. 1907. p. 109.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERMAN. M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEZERRA, José Denis de Oliveira. *Vanguardismos e Modernidades: a cena teatral no Pará (1941-1968)*. Tese de (Doutorado Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia) – UFPa. - Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: Ferreira, Marieta de Moraes & Amado, Janaína (coord.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183- 191.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta anos*. Revista do Instituto Histórico e Geographico do Pará. v.7. Belém, 1934. p. 151-159.

_____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: São Paulo Editora, 1942.

BRAUDEL, Fernand. *O modelo italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. *Paisagem, historicidade e ambiente: as várias naturezas da natureza*. In: Confluesi. Vol. 1, N. 1, pp. 136-157, 2009.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na arte italiana, ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTRO, Raimundo Nonato de. *Sobre o brilhante efeito: história e narrativa visual na Amazônia em Antônio Parreiras (1905 – 1908)*. 2012. 160 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins, 2007.

CLARK, Timothy James. *Pintura na vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLARK, Kenneth. *L'art du paysage*. Paris: Arléa, 2010.

CLOAREC, Jacques; COLLOMB, Gérard e KALOARA, Berbard. Crise du Paysage? In: *Etnologie Française*. Crise du Paysage? Paris: Armand Colin, 1989. p. 209-214.

COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COELHO, Geraldo Mártires. *Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares*. Escritos (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 5, p. 141, 2011.

_____. *Lemos, Montenegro e o mecenato: a economia política da imagem (1897-1910)*. Antonio Lemos: revisitando o mito (1913-2013). 1 ed. Belém: Editora Açai, 2014, v. 1, p. 15-25.

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira no século XIX?* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

COSTA, Laura Malosetti. *Los primeros modernos: arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

DE CAMPOS RIBEIRO, José. *Gostosa Belém de outrora*. Belém: Imprensa Universitária, s/d.

DÓRIA, Renato Palumbo. *Ver a paisagem, formar a nação: Notas sobre o ensino do desenho no Brasil a partir de Belém do Pará*. *Revista Estudos Amazônicos*, vol. VI, nº 1 (2011), p. 117-147.

FABRIS, Annateresa (org.). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel: EDUSP, 1987, p. 146-175.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *A árvore mestiça e a fortaleza de pedra: Theodoro Braga e a pintura histórica da fundação da Amazônia, 1893-1908*. In: I Encontro de

História da Arte do IFCH-UNICAMP - Revisão Historiográfica: O Estado da Questão. Campinas: IFCH-UNICAMP, 2005, v. 1. p. 35-42.

_____. A gênese do Progresso: Theodoro Braga e a Pintura da fundação de Belém. In: BEZERRA NETO, José Maia; GUZMÁN, Décio de Alencar (Org.). *Terra matura: historiografia e história social na Amazônia*. Belém: Paka-Tatu, 2002.

_____. A pintura da história: patrimônio e paisagem na Amazônia, 1890-1910. In: SILVEIRA, Flávio Leonel Abreu da & CANCELA, Cristina Donza. (Org.). *Paisagem e cultura: Dinâmicas do patrimônio e da memória na atualidade*. Belém: Edufpa, 2009, p. 229-243.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. (Tese de Doutorado), São Paulo: UNICAMP/IFCH, tese de doutorado, 2001.

_____. *Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: Arte e literatura no Pará dos anos 20*. Belém: IAP, 2012.

_____. *O vernissage da história: Antonio Parreiras, Benedito Calixto e Theodoro Braga em Belém do Pará, 1903-1908*. Concinnitas. Rio de Janeiro, v. 4, n. 5, 2003, p. 116-125.

_____. *Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908*. In: KUSHNIR, Beatriz (Org.). *Maços na gaveta: reflexões sobre mídia*. Niterói: EDUFF, 2009.

_____. *Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910*. Clio. Série História do Nordeste (UFPE), v.28, p.71-93, 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Bacelar. *Arte, poesia e abolição no Grão-Pará*. In: *Política Democrática: Revista de Política e Cultura*. Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2009. v. 24. pp. 171-176.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de; ALVES, Moema de Barcelar (Orgs.). *Tesouros da Memória: história e patrimônio no Grão-Pará*. Belém: Ministério da Fazenda/Gerência Regional de Administração no Pará/Museu de Arte de Belém, 2009.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Theodoro Braga e a história da arte na Amazônia. In: *A fundação da cidade de Belém*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2004, p. 31-87.

FONSECA, Cláudia Damasceno. Irregulares ou pitorescas? Olhares sobre as paisagens urbanas mineiras. In: Furtado, Júnia (org.). *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África*. São Paulo: Annablume, 2008. p. 303-318.

FRAIZ, Priscilla. *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo privado de Gustavo Capanema*. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.21, 1998.

GAMA, Fábio de Castro. *Cartografias da Modernidade de Belém*. In: Belém da Saudade. Belém: Secult, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

GÖRLING, A.; Meyer, B.; WOLTMANN, A. *Art treasures of Germany: A collection of the most important pictures of the galleries of Dresden, Cassel, Brunswick, Berlin, Munich and Vienna*. Boston: S. Walker & company, 1873.

GOVERNO do Estado do Pará (SECULT). *Belém da Saudade: A memória de Belém do início do século em Cartões - Postais*. 2. Ed rev. aum. Belém. SECULT, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.

HANFSTAENGL, François. *Les principaux tableaux de la Galerie Royale de Dresde, lithographiés d'après les originaux. Avec des explications historiques et concernant l'art*. Dresden: Gemäldegalerie, 1836.

HARTOG, François. A testemunha e o historiador. In: *Evidência da história: o que os historiadores veem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p.203-228.

HAUSER, Arnold. *História social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. *Goeldi, Shiró e Cildo Meireles – Infância: o Pará e a Arte*. In: Fundação Rômulo Maiorana. *Salão Arte Pará: Catálogo*. Belém. 1990.

KNAUSS, Paulo. *A cidade como sentimento: história e memória de um acontecimento na sociedade contemporânea – o incêndio do Gran Circus Norte-Americano em Niterói, 1961*. In: Revista Brasileira de História. Vol.27 nº53. São Paulo, Janeiro/Junho 2007, pp. 25-54.

_____. O cavalete e a paleta: arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 2001. v. 33. pp. 23-44.

LACERDA, Aline Lopes de. *Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais*. In: Acervo. Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n.1/2, jan/dez 1993.

LANDSBERG, Baron von; ALLEN, Alexander. *The Green Vaults, Dresden: illustrations of the choicest works in that museum of art*. Dresden: C. C. Meinhold and Sons, 1862.

LEAL, Cláudio La Rocque. A crítica e as décadas de 1930 e 1940. In: *A transição*. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1995.

_____. A modernidade em Belém e o pintor moderno. In: *A transição*. Catálogo de exposição. Belém, 1995.

LEITE, José Roberto Teixeira [et alii]. *Iconografia e Paisagem: Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1994.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1981.

MARANHÃO, Haroldo. *Pará, capital Belém*. Memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade. Belém, Supercores, 2000.

MICELLI, Sérgio. Por uma história social da arte. In: CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, pp. 9-18.

_____. *Imagens negociadas: Retratos da elite brasileira (1920-40)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILZ, Manfred. *Facing mental landscapes: self-reflections in the mirror of nature*. New York: Georg Olms Verlag, 2011.

MOKARZEL, Marisa. *Panorama da pintura no Pará: exposição de acervo*. Belém: SECULT/SIM, 2000. xérox.

NEEDEL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Benedito. *Belém e Manaus como centros culturais da América Latina*. Belém (mimeo), 1998.

_____. *O amigo Chico: fazedor de poetas*. Belém: SECULT, 2001.

NUNES, Benedito; Hatoum, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém – Manaus*. Belém; SECULT, 2006.

OSBORNE, Harold. *A Apreciação da arte*. São Paulo: Cultrix, 1978.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEREIRA, Rosa Cláudia. *Paisagens urbanas: fotografia e modernidade na cidade de Belém (1846-1908)*. 2006. 189 f. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

_____. *Percepção visual da cidade: Iconografia da natureza urbana de Belém (1808–1908)*; 2015; Tese de Doutorado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

PLIEGO, Nela. Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, 1849-1999. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1999.

POLLACK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.5, n.10, 1992, p.200-215.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos: Os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

PORTELLA, Isabel Maria Carneiro. *A pintura de paisagem no Brasil: a floresta na obra de Antônio Parreiras*. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Artes Visuais, UFRJ, 2001. (Dissertação de mestrado).

RAMINELLI, Ronald. *História urbana*. In: Ciro Flamarion CARDOSO & Ronaldo VAINFAS (orgs.) Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia. 5ª edição. Rio de Janeiro: Campus, 1997, PP. 185–202.

RIBEIRO, R. *Memórias de si, ou...* Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.21, 1998.

SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

_____. *Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SILVA NETO, João Augusto da. Na seara das cousas indígenas; cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém – Rio de Janeiro (1871-1929). 2014. Dissertação de Mestrado. (Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia). Universidade Federal do Pará.

THOMSON, Alistair. *Histórias (co)movedoras: História oral e estudos de migração*. Revista Brasileira de História. V.22, n.44, 2002, p.341-364.

VENANCIO, Giselle Martins. *Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna*. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.28, 2001, p.23-47.

VENTURI, Lionello. *História da crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2008. p. 25-39.