

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA

CAROLINE FERNANDES SILVA

O MODERNO EM ABERTO:
O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio

Niterói
2009

CAROLINE FERNANDES SILVA

O MODERNO EM ABERTO:

O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Knauss

Niterói

2009

CAROLINE FERNANDES SILVA

O MODERNO EM ABERTO:

O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em História.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. PAULO KNAUSS - Orientador
UFF

Profa. Dra. LUCIENE LEHMKUHL
UFU

Prof. Dr. ROBERTO CONDURÚ
UERJ

Prof. Dr. ALDRIN FIGUEIREDO
UFPA

Niterói

2009

Ao meu pai, Wilson, que me ensinou gostar das coisas do passado

À minha mãe, Beti, que me faz acreditar no futuro

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com a colaboração de muitas pessoas.

Agradeço o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Ao meu orientador, Professor. Paulo Knauss, que desde o início acolheu com muito carinho meu projeto, obrigada pela dedicação, por se preocupar comigo, por compartilhar sua experiência com tamanha generosidade.

Aos professores Maraliz Christo e Roberto Condurú, pela leitura atenciosa e sugestões dadas durante a qualificação, em agosto de 2008.

À Maria Lúcia Feio Marques, em nome da família da pintora Antonieta Santos Feio, que me recebeu gentilmente na sua residência em Santos, em janeiro de 2008.

Ao Márcio Meira, por permitir a consulta à Coleção Augusto Meira Filho no Museu Paraense Emilio Goeldi. À Vera Maria Pinto Duarte, filha do pintor João Pinto; e ao pintor Paolo Ricci, por me receberem para entrevista nas suas residências em Belém, em fevereiro de 2008.

Devo um sincero agradecimento aos funcionários das instituições onde pesquisei. Em Belém: Arquivo Público do Estado do Pará, Museu de Arte de Belém, Museu Histórico do Pará, Biblioteca Pública Arthur Viana, Museu da UFPA, especialmente à Diretora Jussara Derenji, Rosa Maria Cordeiro Gama e Silvana Modesto da Silva. No Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, Biblioteca Nacional.

Ao professor e amigo Aldrin Moura de Figueiredo, agradeço pelas conversas com bolo e café que deram origem às primeiras idéias da pesquisa, pelas sugestões e leituras sempre bem-vindas.

Aos professores, Hebe Mattos e Jorge Ferreira, pelas leituras e discussões durante as disciplinas cursadas no mestrado.

Muito obrigada aos amigos que, mesmo de longe, estiveram sempre por perto. À Rosa Arraes pelas leituras incansáveis, pela ajuda sempre tão solícita, pelos mínimos detalhes. À Moema Alves, por ser tão prestativa, responder e-mails desesperados, por nunca reclamar de reler tantas vezes o mesmo texto.

Agradeço ao Silvio Rodrigues pela generosidade com que me cedeu suas transcrições dos documentos do Fundo: Associação de Artistas Paraenses, do IHGP.

Obrigada também à Barbra Palha, pela ajudinha com as fontes, por ouvir minhas lamúrias e ter vindo me visitar.

Às amigas que me fazem sentir muitas saudades. Renata Anne da Conceição, Etiele Moussalen, Ana Sumaia da Silva, Thayane Franco, Simony Lira, Gabriella Sandres de Souza, Luciana Brahuna, Alna Luana Paranhos, Magna Abrantes e Maira Neves.

Aos novos amigos Mauro Amoroso, Mario Brum, Cristina Mello, Agenor Júnior e, especialmente, aos companheiros de toda hora, Herán Venegas e Douglas Thomáz, por me ajudarem a ser mais forte.

Agradeço imensamente a querida Walda Teixeira, que me recebeu nos primeiros dias e nunca mais me deixou ir embora, por me ensinar andar no Rio de Janeiro, pelas festas de família, pelas comidinhas deliciosas, obrigada.

Ao amigo mais cara-de-pau de todos os tempos, Fabrício Tuma, por segurar a barra, fazer mudança, emprestar o computador, a casa, um espaço no armário e no coração.

Aos tios que ganhei por aqui, obrigada à Hiléia, à Stela e ao Pedro Paulo pelo apoio, pelas conversas gostosas e pela acolhida tão carinhosa.

Agradeço, acima de tudo, a minha família linda. Aos Meus pais, Wilson e Beti, e minhas irmãs, Talita e Nathalia, pelo apoio incondicional, sempre. A minha avó Luisa, por me ensinar sobre as coisas da vida. Aos meus padrinhos Rosemi e Ângelo, por se preocuparem com tudo e estarem sempre prontos para ajudar. Aos meus tios Rosemae e Darci, meus primos queridos Aldine, Aline e Paulo, e também ao Christiano e ao Fábio, pelo tempo que passamos mais pertinho, pelo apoio e confiança.

Ao meu namorado, Alberto, por ser tão compreensivo, pela ajuda preciosa nas pesquisas, pelas fotos, por pegar livros emprestados na biblioteca, por auxiliar com os textos, por estar presente desde o início, enfim, por estar sempre por perto e me ajudar enxergar mais longe.

“Um dia os modernistas brasileiros descobriram o Brasil”

Mário Quintana

RESUMO

No Brasil, a diversidade surgida das experiências artísticas regionais e locais permitiu o desenvolvimento de uma produção heterogênea ao longo do século XX. Os mundos da arte na cidade de Belém do Pará são o ponto de partida deste trabalho para a análise das obras de arte e dos vários significados atribuídos a elas. Nesse intuito, foram percorridos os caminhos da construção de uma coleção pública, a Pinacoteca Municipal, passando pela oficialização dos salões de arte na década de 1940, como parte do processo de institucionalização das artes na capital do estado e, finalmente, acompanhando a trajetória da pintora paraense Antonieta Santos Feio, suas incursões e diálogos com o moderno.

Palavras-chave: mundos da arte – pintura – modernismo

ABSTRACT

In Brazil, the diversity arose from regional and local arts experiences led to the development of a heterogeneous production during the twentieth century. The worlds of art in Belém, capital of Pará, are the starting point for this work to the analysis of work of arts and the several meanings attributed to them. In order, it were ran paths of building a public collection, the Municipal Art Gallery, officialising through the halls of art in the 1940's, as part of process of institutionalization of arts in the capital of the state and, finally, following the trajectory of the Pará's painter Antonieta Santos Feio, her incursions and dialogues with the modern.

Key words: worlds of art – painting – modernism

LISTA DE IMAGENS E TABELAS

Imagem 1: Domenico De Angelis & Giovanni Capranesi. <i>Últimos Dias de Carlos Gomes</i> , 1899, óleo s/ tela, 224 x 484 cm	27
Imagem 2: Antonio Parreiras. <i>Avenida São Jerônimo</i> , 1905, óleo s/tela, 64,4 x 54 cm.	30
Imagem 3: Theodoro Braga. <i>Fundação da Cidade de Belém</i> , 1908, óleo s/tela, 226 x 504 cm.	31
Imagem 4: Carlos de Servi. <i>Atelier (ou Arte e Pátria)</i> , 1900, óleo s/tela, 90,5 x 62,3 cm.	33
Imagem 5: Georges Wambach. <i>Av. Independência</i> , 1939, aquarela, 36 x 62 cm.	36
Imagem 6: Georges Wambach. <i>Teatro da Paz</i> , 1939, aquarela, 37 x 64 cm.	37
Imagem 7: Alfredo Norfini, <i>Assalto dos Cabanos ao Tem</i> , 1940, aquarela, 93,3 x 69 cm.	38
Imagem 8: Maurice Blaise. <i>Retrato do Intendente José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó</i> , 1894, óleo s/tela, 75,2 x 63.	43
Imagem 9: Carlos Azevedo. <i>Retrato do Intendente Antonio José de Lemos</i> , 1904, óleo s/tela, 76,8 x 62 cm.	44
Imagem 10: Antonieta Santos Feio. <i>Retrato do Prefeito Alcindo Comba do Amaral Cacela</i> , 1937, óleo s/tela, 64,3 x 49 cm.	45
Imagem 11: Arthur Frazão. <i>Retrato do Prefeito Euclides Comaru</i> , 1948, óleo s/tela, 65,5 x 50,4 cm.	46
Imagem 12: Waldemar da Costa. <i>Vendedor de Caranguejo</i> , 1940, óleo s/tela, 1950 x 123 cm.	48
Imagem 13: Armando Balloni. <i>Feira do Ver-o-Peso</i> , 1956, óleo s/tela, 92 x 73 cm.	51
Imagem 14: Tadashi Kaminagai. <i>Igreja das Mercês</i> , 1953, óleo s/tela, 60,3 x 72 cm.	52
Imagem 15: Cândido Portinari. <i>Seringal</i> , 1957, óleo s/papel, 22,3 x 54 cm.	53
Imagem 16: Catálogo do VIII Salão Oficial de Belas Artes, organizado pela SAI em 1947.	59
Imagem 17: Catálogo do VIII Salão Oficial de Belas Artes, organizado pela SAI em 1947.	59
Imagem 18: Fotos do I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.	61
Imagem 19: Fotos do II Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.	61
Imagem 20: Inauguração do Salão Oficial de Belas Artes organizado pela SAI em 1948, no foyer do Teatro da Paz. Na foto: Antonieta Santos Feio, Leônidas Monte, João Pinto, Irene Teixeira, Carmem Souza, Benedito Melo e Artur Frazão.	69
Imagem 21: Dahlia Déa. <i>Auto-retrato</i> . Óleo s/ tela, 84,7 x 56,5 cm, 1941.	76

Imagem 22: Foto do II Salão Oficial de Belas Artes na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Note o Auto-retrato, deslocado levemente à esquerda do eixo central da imagem.....	76
Imagem 23: Garibaldi Brasil. Cabeça de negro. Nanquim, 1938.....	79
Imagem 24: Foto do I Salão Oficial de Belas Artes na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. À direita, algumas obras expostas pelo artista João Pinto: vasos e pratos com estilização marajoara.	81
Imagem 25: Foto de I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.....	84
Imagem 26: Antonieta Santos Feio, Chico Preto. Óleo s/ tela, 1947.....	86
Imagem 27: Barandier da Cunha. Maracatu. Nanquim, 1939.....	87
Imagem 28: Antonieta Santos Feio, <i>Retrato do Prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont</i> , 1950, óleo s/ tela, 65,4 x 50,4 cm.....	94
Imagem 29: Antonieta Santos Feio, <i>Mendiga</i> , c. 1951, óleo s/ tela, 82 x 61 cm.	95
Imagem 30: Exposição de Antonieta Santos Feio. Sem referência. À esquerda, tela <i>Mendiga</i> , entre paisagens e naturezas-mortas.....	96
Imagem 31: Almeida Júnior, <i>Estudo da Mendiga</i> , 1899, óleo s/ tela, 58 x 35 cm.....	97
Imagem 32: Almeida Júnior, <i>Caipira Picando Fumo</i> , 1893, óleo s/ tela, 202 x 141 cm.....	99
Imagem 33: Antonieta Santos Feio, <i>Vendedora de cheiro</i> , c. 1947, óleo s/ tela, 105,6 x 74,3 cm.	103
Imagem 34: Anita Malfatti, <i>Tropical</i> , c. 1916, óleo s/ tela, 77 x 102 cm.	106
Imagem 35: Ilustração de Davi Osipovitsch Widhopff publicada em “A Província do Pará” de 1895.....	109
Imagem 36: Anita Malfatti. <i>Mulher do Pará</i> , c. 1927, óleo s/ tela, 80 x 65 cm.	109
Imagem 37: Tarsila do Amaral, <i>A negra</i> , c. 1923, óleo s/ tela, 100 x 83 cm.	112
Imagem 38: Cândido Portinari, <i>Baiana</i> , 1941, óleo s/cartão, 48,5 x 35 cm.	114
Imagem 39: Emiliano Di Cavalcanti, <i>Mulatas</i> , 1927, óleo s/cartão, 50 x 39 cm.	116
Imagem 40: Henry Chamberlain, <i>Quitandeiras na Lapa</i> , 1819 - 1820, aquarela, 15 x 22 cm.	119
Imagem 41: Jean Baptiste Debret, <i>Vendedores de arruda</i>	120
Imagem 42: José Christiano Júnior, <i>Escrava Vendedora de Fruta</i> , 1865, álbum e cartão de visita.....	122
Imagem 43: José Christiano Júnior, <i>Escrava Vendedora de Fruta</i> , 1865, álbum e cartão de visita.....	122
Imagem 44: Erotides Américo de Araújo Lopes, <i>Tipos baianos de rua</i> . Séc. XIX.	124
Imagem 45: Orózio Belém. <i>Negra da Bahia</i>	125
Imagem 46: Lucílio de Albuquerque, <i>Doceira baiana</i> , c. 1925, óleo s/ tela.	127

Imagem 47: Antonieta Santos Feio. <i>Vendedora de Tacacá</i> . Óleo s/ tela, 94,6 x 118,2 cm, 1937.	128
---	-----

Tabela 1: Galeria de retratos de intendentess e prefeitos Câmara Municipal de Belém, 1948.	40
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
Capítulo 1 <i>Imagens em trânsito: a construção da Pinacoteca Municipal de Belém</i>	23
1.1 Primeiras aquisições.....	25
1.2 Outro olhar sobre a cidade através das aquarelas	35
1.3 A Galeria de Retratos.....	39
1.4 Belém dos anos 40 e 50: novas interpretações.....	48
Capítulo 2 <i>Os Salões Oficiais de Belas Artes</i>	56
2.1 Salão: espaço oficial e cívico.....	56
2.2 O salão como instituição.....	64
2.3 Os prêmios e as aquisições do Estado	73
2.4 Pintura da Amazônia.....	77
2.5 O moderno em aberto.....	81
Capítulo 3 <i>Antonietta Santos Feio, pintora</i>	90
3.1 História em retratos.....	90
3.2 As mulheres do Brasil.....	100
3.3 História de vendedoras: arte e visualidade.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	134
APÊNDICE	149

INTRODUÇÃO

Existem vários Brasis dentro do moderno.

A arte moderna produzida no Brasil é plural, se constituiu na ação integrada de vários sujeitos ao longo do tempo e de todo território brasileiro. Na capital do Estado do Pará, a pintura teve um importante papel como canalizadora de esforços vindos de várias direções, definindo um perfil particular para as artes locais em diálogo com o que vinha sendo produzido por todo país. Os sentidos atribuídos a estas obras de arte são o objeto do presente trabalho de pesquisa, que se constitui num esforço de conhecer e fazer conhecer os mundos da arte moderna em Belém dos anos 1940 e 1950.

A história da arte no Pará tem uma forte tradição republicana, menos pela falta dessa produção antes do século XIX e muito mais pela forma como essa história foi contada por intelectuais comprometidos com a ideologia da República. As coleções públicas de pintura, por exemplo, são bastante representativas desse período e alguns artistas, como o pintor Theodoro Braga, tiveram participação ativa nesse processo, ele, particularmente, dedicou-se ao estudo do passado como forma de afirmar as mudanças que o fim do império representava para a sociedade paraense, que então passara a desfrutar de uma nova posição frente ao mundo civilizado. Isso se deu num momento de fartura econômica propiciada pela comercialização de borracha no mercado externo e foi incentivado por representantes políticos como o intendente de Belém entre 1897 e 1911, o Sr. Antonio José de Lemos. Entre as políticas desenvolvidas para a capital paraense, ele foi responsável por uma série de reformas urbanas voltadas não só para a melhoria de condições de salubridade e saúde pública, mas também para o embelezamento da cidade. Na administração do intendente, a arte mereceu um cuidado especial, demandando investimentos voltados para produção de artistas locais, assim como incentivando a vinda de artistas de outros estados brasileiros e

estrangeiros, estendendo ao estado, por meio da administração municipal, o papel de mecenas das artes.

Durante os primeiros anos do século XX, a rotina da capital paraense foi marcada por diversas exposições e eventos artísticos, não só de artes plásticas, mas também relacionados à música e ao teatro¹. Nesse período começou a ganhar corpo uma coleção de pinturas iniciada alguns anos antes, a Pinacoteca Municipal, reunindo trabalhos dos vários artistas que passavam por Belém. Muitas dessas telas, inclusive, tinham como temática a própria cidade, a natureza e a história local, integrando os esforços de autopromoção do poder público viabilizado pelo papel legado às artes. Aquela intensidade dos eventos culturais teve motivos para o arrefecimento das décadas posteriores, pois a crise econômica que encobriu a região pouco antes da década de 1920 constrangeu muitos investimentos que financiavam aquelas iniciativas. Por outro lado, o trabalho dos artistas locais perseverou, e muitos esforços garantiram a permanência, por mais esparsa que fosse, de exposições e eventos voltados às Belas Artes. Chegou-se até a conceber uma instituição de ensino como a Academia Livre de Belas Artes, uma entidade organizada pelos membros da Sociedade Artística Paraense. Daí sugira alguns empreendimentos para a criação de um salão de arte que comportasse a produção local e desse espaço para que os artistas pudessem mostrar seus trabalhos. Ao longo dos anos 20 e 30 foram organizados de forma pontual alguns desses salões e exposições, mas na década seguinte o evento seria oficializado pelo poder estadual, ganhando um novo *status* de origem pública.

Em 1940 foi instituído pelo governo do estado do Pará o *Salão Oficial de Belas Artes*, os trabalhos inscritos eram avaliados por uma comissão julgadora instituída por decreto, a qual tinha como finalidade selecionar e distribuir a premiação para cada categoria. Os prêmios eram doações de comerciantes da cidade e de prefeituras de municípios do interior do estado. A inauguração do salão coincidia com os festejos cívicos de comemoração do dia da pátria e contava com a presença de várias autoridades políticas. Desde sua concepção, o salão foi dividido em duas categorias: Arte Geral ou Clássica e Arte Moderna. Durante as várias edições do evento, os artistas inscreviam seus trabalhos de acordo com a divisão proposta pelos organizadores, mas nem sempre isso se deu de forma pacífica e sem grandes discussões. Em 1944, por exemplo, no *V Salão Oficial de Belas Artes*, os critérios de inscrição foram questionados pela comissão do Júri e tanto os trabalhos como os prêmios

¹ SALLES, Vicente. *Em Épocas do Teatro no Grão-Pará: ou Apresentação do Teatro de Época*. Tomos I e II, Belém: Editora UFPA, 1994; SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

foram redistribuídos dentro das categorias. Na ocasião, os jurados concluíram que nenhuma das obras apresentadas deveria concorrer na categoria de Arte Moderna.

É bom que se diga logo, não será possível escolher um sistema conceitual bem definido para pensar o modernismo, justamente porque o ponto de partida é uma noção em processo de construção do que significava “ser moderno” no Brasil no século XX. E neste processo, foram muitos e diversos os critérios utilizados não só por artistas, como pela crítica e por historiadores da arte para definir bem ou mal os contornos dessa suposta modernidade. Tadeu Chiarelli propõe um paradigma radical e bastante interessante para analisar artes plásticas no Brasil, chamando atenção para uma noção menos inovadora, por assim dizer, de “modernismo”, considerando-se como contexto o que era produzido, por exemplo, na pintura moderna universal. Para ele, o que comumente se considera moderno na arte brasileira não conseguiu nem mesmo superar o figurativismo, consistindo apenas na estilização das imagens; o realismo da iconografia tipicamente brasileira fez permanecer o academicismo e o naturalismo da representação².

Essa perspectiva permite repensar os padrões que durante muito tempo foram adotados para a definição daquilo que é ou não moderno na arte brasileira. Se o conceito de modernismo foi historicamente impregnado por uma leitura que toma como ponto de partida algumas experiências pictóricas que envolviam experimentação com as cores e as formas, tendo como referência as obras produzidas principalmente por artistas paulistas a contar dos anos 20, a noção de moderno, por sua vez, se apresenta como uma possibilidade mais abrangente. Ainda nas décadas de 1940 e 1950, por exemplo, muitos artistas, com aval de críticos e do próprio público, investiram numa pesquisa mais voltada para aspectos regionais na sua arte. O regionalismo aparece, pois, como uma temática diversas vezes recorrente nos mais diferentes gêneros da pintura e marca o debate sobre a arte moderna em várias regiões do Brasil, inclusive no sudeste, apesar do caráter nacionalizante que a leitura sobre esse contexto consagrou. Isso, porém, não significou necessariamente afastar-se das referências universais e contemporâneas da arte.

A trajetória de alguns artistas que viveram e participaram desse debate pode revelar a complexidade da questão e as várias possibilidades que a arte moderna comportou em meio a esse processo. Nesse sentido, a obra de Antonieta Santos Feio servirá de guia nesse trabalho. A pintora paraense, nascida em Belém no final do século XIX, construiu sua obra entre os

² CHIARELLI, Tadeu. Entre Almeida Jr. e Picasso In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994. p. 57-65.

anos de 1920 e 1960 no Pará, no tempo em que os salões oficiais estaduais e as aquisições governamentais institucionalizaram o mundo das artes no estado. Ela foi personalidade desse mundo e sua criação artística esteve presente como produto desse movimento de afirmação das artes na região. Apesar de nunca ter se identificado como praticante de uma pintura modernista, concorrendo sempre nas categorias de Arte Geral, trouxe para o circuito de arte de Belém muitas obras de temática regionalista, dando destaque a sujeitos com menor visibilidade social, apresentando sua própria versão sobre a natureza da região, a cidade e seus habitantes. Em suas telas, congregou o realismo das cores e das formas com soluções temáticas, por assim dizer, modernas, estabelecendo diálogos entre elementos da tradição e questões pertinentes ao debate do modernismo do Brasil de sua época.

A historiografia brasileira sobre a arte moderna durante muito tempo teve dificuldades em deslocar o olhar para um espectro mais amplo de visão, além dos horizontes do grupo paulista de 1922 e, quando muito, do Rio de Janeiro depois da década de 1930, isso porque, como explica Annateresa Fabris, “boa parte do que conhecemos do modernismo foi produzida por seus protagonistas e por uma geração de críticos e historiadores empenhados na defesa da causa da arte moderna (...)”³. Recentemente, porém, esse padrão vem ganhando novos contornos com o desenvolvimento de pesquisas cujo foco é redirecionado para realidades regionais e locais, um processo que tem caminhado junto com o crescimento do número de programas de pós-graduação em história em outros núcleos universitários brasileiros, fora do sudeste, nas últimas décadas. Nessa perspectiva, a nova série de trabalhos tem apontado para uma noção complexa e diversificada de modernismo, capaz de contemplar semelhanças e contradições nos vários lugares onde ocorreu, colocando em xeque antigos critérios baseados numa interpretação linear da utilização de recursos técnicos e opções estilísticas dos artistas num determinado período.

Como exemplos da afirmação cada vez maior dessa nova tendência surgiram publicações coletivas bastante recentes. *A casa do Baile: estética e modernidade em Santa Catarina*, organizado por Maria Bernadete Ramos Flores⁴ trouxe muitos elementos para a construção do debate acerca do modernismo no Brasil, mais especificamente nas faces que tomou no estado do sul, especialmente na cidade de Florianópolis, no sentido de entender a produção artística como parte constitutiva do discurso histórico, do qual a obra de arte tem

³ FABRIS, Annateresa. *Modernismo e vanguarda: o caso brasileiro*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994, p. 9.

⁴ FLORES, Maria Bernadete Ramos (org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

lugar não apenas pelas imagens intercaladas ou como simples procedimento retórico, mas como acontecimento histórico. As décadas de 1940 e 1950 aparecem, então, como momento importante de mudança na forma de ver e representar o homem comum, rumo a uma elevação do status do tema do cotidiano, indicando a valorização dos aspectos de simplicidade como parte da sensibilidade moderna⁵.

No extremo oposto do país, a tese *Eternos modernos: uma história da arte e da literatura na Amazônia*, de Aldrin Moura de Figueiredo, apresenta uma leitura inovadora sobre a pintura acadêmica no Pará na virada do século XIX para o XX⁶, deixando ver a busca por novas concepções temáticas para a representação de uma história e uma arte regional. A partir da concepção da tela histórica de Theodoro Braga ganha corpo uma investigação sobre o circuito artístico em Belém até os anos 20, perpassando os mais destacados grupos intelectuais que mobilizavam o debate artístico e político na cidade naquele período.

Nessa perspectiva foram realizados muitos outros trabalhos de pesquisa em várias regiões brasileiras, como o livro de José Augusto Avancini a respeito do artista Ado Malagoli no Rio Grande do Sul⁷; as investigações de Maria Helena Flexor acerca da arte moderna no estado da Bahia⁸; ou os estudos de Ivone Luiza Vieira que analisam a Escola Guignard e o modernismo em Minas Gerais⁹. Esses exemplos pontuais, dos quais emanam vários outros, ilustram o caminho percorrido pelo amadurecimento dos estudos regionais sobre a história da arte brasileira que, cada vez mais, tem deixado de ser privilégio dos estados do sudeste, evitando-se as generalizações e os estereótipos tão prejudiciais à historiografia que se pretende nacional.

O objetivo deste trabalho, portanto, é caracterizar os mundos da arte em Belém, a partir do circuito cultural que girava em torno da produção e consumo de pinturas e a formação de coleções. Nesse sentido, a análise se apresenta como um esforço para trazer à tona uma diversidade de sujeitos que participaram desse processo, formando uma rede de cooperação capaz de dar sentido aos trabalhos que resultaram dessa ação coletiva. Conhecer um pouco mais sobre as imagens que circulavam na capital paraense durante a primeira metade do século XX permite ainda traçar paralelos comparativos em relação a outros centros de produção de arte no Brasil, garantindo que debates em torno de conceitos como o de

⁵ Ibid. p. 74 e 75.

⁶ FIGUEIREDO, Aldrin *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

⁷ AVANCINI, J. A. C.; BRITES, B. Ado Malagoli: Tradição e Modernidade. In: EXPOSIÇÃO Retrospectiva da Obra de Ado Malagoli. Porto Alegre: Bankorp Cultural, 2004. v. único. p. 13-161 2004.

⁸ FLEXOR, Maria Helena Ochi. *A Modernidade na Arte Baiana*. Salvador: Museu de Arte Moderna, 1994.

⁹ VIEIRA, Ivone Luzia. *A Escola Guignard na cultura modernista de Minas, 1944-1962*. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 1988.

modernismo sejam pensados como portadores de características particulares em contextos específicos, longe de padrões evolutivos pré-determinados e inflexíveis.

Mais especificamente, a investigação busca dar visibilidade a um acervo rico e diversificado, porém pouco estudado, como é a coleção do Museu de Artes de Belém (MABE), cuja origem está nas primeiras aquisições para a pinacoteca pública da cidade no século XIX. Chamar atenção para o acervo é um esforço de fomentar a discussão acerca do papel do museu na sociedade e da responsabilidade social de todos, inclusive do poder público, sobre o patrimônio da instituição que, no caso do MABE, vem sofrendo nos últimos anos com uma ação omissiva do Estado.

Lançar essa reflexão requer uma compreensão da arte como processo que vai além de um simples produto, fruto da ação de um único sujeito. O trabalho do artista, a partir da perspectiva interacionista proposta pela sociologia norte-americana, não pode mais ser considerado de forma isolada, mas no centro de uma rede de cooperação entre pessoas, cada uma responsável por uma fase essencial, dependentes uns dos outros, mesmo em atividades aparentemente solitárias, como a de um pintor. Nesse exemplo, o trabalho do pintor depende não só da fabricação das telas, tintas e pincéis, da negociação com colecionadores, curadores de museus, apoio financeiro, mas também de críticos, do público, assim como de outros pintores contemporâneos e também os do passado, que criaram as tradições capazes dar o suporte necessário para que o trabalho faça sentido no presente¹⁰.

Diferentemente de algumas tendências sociológicas para o estudo e compreensão da arte enquanto uma dimensão social, Howard Becker enfatiza o papel do presente na interação entre os indivíduos sem negar as determinações externas, para ele as convenções viabilizam, com maior eficiência, a coordenação das atividades entre as pessoas envolvidas com a produção. Essa referência amplia também a noção da arte como produto de um só indivíduo dotado de talentos e habilidades especiais, desvelando um universo de sujeitos e atividades que fazem parte de um complexo e interdependente sistema. Nesse sentido, as convenções tornam possível o trabalho artístico e dão sentido a ele, mas também elas próprias impõem limites aos artistas, pois eles não existem isoladamente, e sim como integrantes de um grupo. Isso não quer dizer que as convenções sejam rígidas ao ponto de não poderem ser mudadas, mudar, porém, exige grandes esforços, porque mesmo uma pequena alteração irá implicar em várias outras.

¹⁰ BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California, 1982. p. 24.

Howard Becker é um sociólogo norte-americano formado pela Universidade de Chicago, cuja trajetória nas ciências sociais, como ele próprio afirma, foi intensamente marcada pela experiência como músico de Jazz durante a juventude. Essa estreita relação com a música e com as pessoas que transitavam pelos bares da cidade nas noites contribuiu para afirmar seu olhar sobre a arte e as metodologias de pesquisa que guiaram seus trabalhos. Para o intelectual identificado com a Escola de Chicago, a noção de interação simbólica foi determinante para pensar sobre a organização social, entendida como “pessoas que fazem a mesma coisa juntas, de maneira muito semelhante, por muito tempo”¹¹. Assim surge um conceito fundamental para as análises propostas por Becker, a *ação coletiva*. O interesse da sociologia, nessa perspectiva, é estudar essa ação de pessoas que se reúnem para fazer coisas em comum, como se organizam para coordenar as atividades assim como para produzir o que quer que disso resulte¹².

Considerando que no mundo social, e a arte não é uma exceção, tudo muda constantemente, Howard Becker propõe uma análise processual da arte, isso quer dizer que não se pode falar sobre trabalho artístico como uma coisa estável¹³. As coisas não acontecem de uma vez só, mas em etapas, assim, as tentativas de determinar o ponto de partida ou de chegada de certos eventos, de um trabalho, um estilo, um gênero, acabam sendo arbitrárias, pois há sempre uma coisa relevante que precede a outra e isso não tem fim, a menos que nós o proclamarmos. Na pesquisa, essa noção tem fortes implicações, inclusive na delimitação da abrangência do estudo, já que o ponto escolhido por nós para iniciar ou interromper o trabalho não é uma coisa que se dá naturalmente. A solução apresentada pelo sociólogo norte-americano é que estejamos atentos às trajetórias e estágios característicos que possamos encontrar em nossas investigações, à descrição de como se dá esse processo, quando e onde ele ocorre, sem nos prendermos a leis sobre a necessária evolução dos gêneros¹⁴.

Pensar a arte como uma ação coletiva que envolve vários sujeitos pertencentes a uma rede de cooperação, de divisão de trabalho, e como um processo em andamento permite a Becker destacar a comparação como uma maneira eficaz de descobrir coisas sobre um caso a partir de outro que pareça similar em diversos aspectos. Olhar dois ou mais casos permite perceber, então, como o mesmo fenômeno – a mesma atividade coletiva, o mesmo processo – tem diferentes formas em diferentes lugares, e perceber também do que essas diferenças

¹¹ BECKER, Howard. A escola de Chicago. *Mana*. 1996, v. 2, n. 2, pp. 177-188.

¹² BECKER op. cit., passim

¹³ BECKER, Howard S. *New Directions in the Sociology of Art*. ESA Colloque in Paris, April 2003.p. 5.

¹⁴ Ibid. p. 2

dependem e como elas possuem resultados distintos¹⁵. Os mundos da arte de que nos fala Becker são, pois, uma forma de olhar para o fazer artístico, capaz de criar novos problemas para pesquisa empírica¹⁶. Nesse sentido, o mundo existe e pode ser apreendido a partir da atividade de cooperação entre as pessoas, não como uma estrutura ou organização. Assim, o conceito de mundos da arte não é desvinculado ou separado do restante da sociedade, embora se trate de um grupo de indivíduos que se reúnem para produzir algo que eles, no mínimo, chamam de arte, daí por diante devemos procurar pelas outras pessoas que são tão necessárias quanto os demais para a produção, construindo gradualmente a imagem da rede de cooperação que envolve a todos no trabalho em questão.

Ou seja, o conceito de mundos da arte de Becker não tem o propósito de criar ou identificar os limites para o estudo do fazer artístico, pelo contrário, pretende ampliar a noção de que há um só produto final e um só sujeito responsável por ele. Os artistas passam a ser percebidos como um subgrupo entre os participantes dessa totalidade maior, embora tenham uma indispensável contribuição para o trabalho e, por meio disso, façam de seu próprio trabalho arte. Os mundos da arte, portanto, produzem trabalhos e também garantem a eles valor estético, o julgamento sobre esse valor, no entanto, é também um fenômeno característico da ação coletiva. Desse ponto de vista, a interação entre os envolvidos produz um referencial de valor para o que foi feito coletivamente, quer dizer, o valor artístico do trabalho realizado é estimado e atribuído mutuamente por meio das convenções que compartilham¹⁷.

Assim, as obras de artes produzidas em Belém durante o século XX, especialmente as pinturas, assumiram um papel fundamental no presente trabalho de pesquisa, pois elas foram o ponto de partida para se pensar a ação coletiva em torno de sua concepção, produção, aquisição, e os sentidos atribuídos a elas ao longo do tempo. O Estado e o aparato governamental por meio do qual ele opera aparece como importante agente desse processo. Seguindo a inspiração da reflexão de Howard Becker, essa participação se materializa na elaboração das leis, em sua interpretação, e na burocracia que as administram, pois a atividade dos demais sujeitos que cooperam na produção e no consumo dos trabalhos artísticos, como artistas, espectadores, fornecedores, é realizada dentro da estrutura que provem dessas leis¹⁸. Esse monopólio estatal sobre as leis garante à ação do Estado um papel importante nesse

¹⁵ BECKER op. cit., passim

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibid. p. 39.

¹⁸ Ibid. p. 165.

contexto, sua intervenção interfere de forma direta no trabalho dos artistas e sua produção, seja por meio de auxílios e patrocínios, seja pela censura ou mesmo pela omissão.

De resto, a investigação foi possível a partir da caracterização geral do acervo da Pinacoteca Municipal de Belém, buscando-se perceber os vários sentidos atribuídos às obras de arte que compunham aquela coleção, em diálogo com os discursos produzidos pelo poder público sobre o papel da arte na cidade de Belém durante o século XX. As versões oficiais puderam ser acompanhadas na documentação produzida pelas instâncias governamentais, como relatórios, mensagens, decretos e leis de responsabilidade dos poderes estadual e municipal. A imprensa local foi um importante instrumento para análise da discussão pública, assim como porta de acesso aos rituais cívicos que muitas vezes se conectavam com os eventos artísticos na capital paraense. Além disso, a documentação produzida pelos grupos que estiveram à frente de entidades e eventos foi fundamental para garantir acesso ao debate gerado internamente entre artistas, jurados, organizadores e financiadores, por meio de registros, atas, recibos, correspondências, certificados e catálogos.

Nessa perspectiva, o primeiro capítulo deste trabalho, *Imagens em trânsito: a construção da Pinacoteca Municipal de Belém propõe* pensar as imagens que circulavam pela capital paraense durante o século XX, tomando como ponto de partida a formação de uma coleção específica, a pinacoteca pública da municipalidade, cuja iniciativa partiu do próprio poder administrativo da cidade por volta do final do século XIX. O segundo capítulo, *Os Salões Oficiais de Belas Artes*, acompanha o processo de institucionalização das artes no Pará por meio dos esforços e da articulação de artistas e intelectuais locais em prol da efetivação de um espaço para as artes na capital. As diversas iniciativas dos grupos envolvidos culminaram com a oficialização de um evento que reunia e mobilizava vários setores da sociedade nos anos 40. Finalmente, o terceiro capítulo, *Antonietta Santos Feio, pintora*, apresenta a trajetória e as obras da artista paraense como exemplo pontual e possibilidade de analisar mais detalhadamente como a produção artística estava inserida num ambiente complexo e diversificado das artes em Belém. As obras da pintora paraense, em diálogo com vários outros trabalhos de artistas, ajudam a pensar sobre a visualidade e o processo de construção dos referenciais adotados pelos artistas na concepção e execução de sua obra como ação coletiva.

Capítulo 1 *Imagens em trânsito: a construção da Pinacoteca Municipal de Belém*

No ano de 1963, o pintor, professor e crítico de arte Quirino Campofiorito escreveu no jornal *O Fluminense*, em Niterói, um artigo sobre o pai, Pedro, no qual narra episódios de sua formação artística, da vinda para o Brasil e da estadia na capital do estado do Pará, aconselhado pelo pintor Zeferino da Costa¹⁹. O italiano Pedro Campofiorito chegou a Belém na última década do século XIX com a finalidade de integrar e dirigir uma Escola de Belas Artes do Pará que seria criada pelo governo do estado. “O maestro Carlos Gomes, convidado, transfere-se para Belém na mesma época e passa a dirigir o curso de Música, que seria parte daquela Escola”²⁰, como destaca Quirino. Apesar de Pedro ter permanecido na cidade paraense mais de uma década, seguindo depois com a mulher e os filhos para o Rio de Janeiro, o projeto da Escola de Belas Artes não foi concluído. Coincidentemente, porém, o falecimento do maestro deu início a outro projeto que, quase um século depois, viria culminar numa importante instituição de arte, que conserva a memória da produção artística na região com a criação de uma pinacoteca pública da cidade de Belém. Isso porque a morte de Carlos Gomes foi o tema eleito para a tela dos pintores Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, *Últimos dias de Carlos Gomes*, de 1899, adquirida pela intendência municipal, inaugurando uma coleção que receberia diversos investimentos nos anos seguintes, principalmente durante a gestão do intendente Antonio Lemos²¹.

Mas foi somente em 1983, que a Pinacoteca Municipal de Belém foi instituída, ganhando forma em sede provisória, sem infra-estrutura adequada para guardar as obras do acervo, o que resultou em danificações e perdas²². Mais tarde, em 1986, por meio da Lei Municipal nº 7348, de 20 de outubro, a pinacoteca deu lugar ao Museu da Cidade Belém

¹⁹ CAMPOFIORITO, Quirino. O pintor Pedro Campofiorito. *O Fluminense*, Niterói, 16 jun. 1963.

²⁰ Ibid.

²¹ Sobre o mecenato de Antonio Lemos em Belém, cf. FIGUEIREDO, Aldrin. *Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908*. Dez. 2008. Trabalho inédito.

²² PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. *Tempo passado/Tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

(MUBEL). Naquele momento, cerca de 300 obras foram classificadas²³. O *status* da coleção mudou novamente em 1991, quando foi, finalmente, criado o Museu de Arte de Belém, cuja existência passou a ser vinculada, como um departamento, à Fundação Cultural do Município de Belém (FUMBEL). Três anos depois, inserido nos festejos de comemoração do 378º aniversário da capital paraense, o museu foi reinaugurado na sede do Palácio Antônio Lemos, em 12 de janeiro de 1994, marcando o retorno de seu acervo à antiga sede da Intendência Municipal, atual residência administrativa da Prefeitura de Belém.

A concepção museológica do MABE, objetivamente traçada no catálogo apresentado ao público em 1997, respeitando os pressupostos do Conselho Internacional de Museus (ICOM); deixa claro que o objetivo da instituição é tratar “o museu não apenas como espaço e entidade de salvaguarda, conservação, catalogação e exposição de seu acervo, mas também, e principalmente, como local de referência sobre a História da Arte no Pará (...)”²⁴. A própria trajetória de constituição de seu acervo e a atenção que lhe foi voltada, de formas diferentes, ao longo do tempo, garante a importância desta coleção para se pensar os caminhos percorridos pela arte em Belém, e a memória projetada sobre eles.

O século XIX foi um momento fundamental para o mercado de arte no Brasil, muito associado à transferência da Corte portuguesa para a colônia americana, tanto pelas mudanças que essa chegada iria proporcionar à vida cultural brasileira, quanto aos impactos do fim do monopólio comercial, que teve sérias repercussões não só políticas, mas também econômicas. Essas condições permitiram uma renovação dos padrões de consumo no Brasil, “identificados com a cultura do luxo da Corte e o caráter aristocrático da organização social reforçada pela proximidade com a Coroa”²⁵. Na região amazônica, por outro lado, o crescimento das exportações de látex para fabricação de borracha, principalmente na segunda metade do século XIX, rendeu ao cofre das elites altas somas de capitais, que circularam pela região juntamente com grande número de pessoas, mercadorias e obras de arte. A coincidência da vinda da Corte com o enriquecimento de alguns estados do norte do Brasil garantiu aos oitocentos uma fabulosa relevância para os estudos sobre a arte brasileira.

O projeto da Pinacoteca Municipal, gestado nos anos finais do século XIX, ganhou forma com o passar dos anos, incorporando diversas obras ao longo do século XX. Ao trazer para a coleção obras de artistas locais e estrangeiros que estavam de passagem em Belém, ela

²³ Ibid.

²⁴ Ibid.

²⁵ KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Ministério da cultura/ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Rio de Janeiro, 2001. Vol. 33. pp. 24.

reuniu um conjunto bastante representativo de imagens que circulavam pela capital paraense naquele período, oferecendo modelos pictóricos freqüentemente recorridos, o que permite identificar as tendências da arte e do gosto do público da época. Nesse ambiente, a pintura foi elevada ao mais alto grau de valor artístico, merecendo destaque e investimentos inclusive do poder público local.

1.1 Primeiras aquisições

Quando saiu o primeiro inventário do acervo do MABE, em 1996, o museu contava com 938 obras entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, fotografias, mobiliário, objetos decorativos, cartões-postais, medalhas, entre outros. De lá para cá outras obras foram incorporadas àquele conjunto. Deve-se lembrar, no entanto, que poucas vezes antes de 1996 houve uma sistematização dos elementos que compõem essa coleção, pelo menos ao que tivéssemos acesso, como foi ressaltado pela historiadora Ruth Burlamarqui de Moraes²⁶. Em 1948, no relatório apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo prefeito Senhor Rodolfo Chermont²⁷ há um item específico sobre a Pinacoteca, onde aparece uma descrição do prédio da antiga Prefeitura a partir da enumeração dos quadros ordenados em cada sala. Nota-se, na descrição, que embora a pinacoteca não tivesse o *status* de uma instituição autônoma, como aconteceria anos mais tarde, ela mereceu ser destacada entre os bens do município. Isso pode ser percebido, por exemplo, na observação de que aquele governo mandara “proceder uma nova catalogação e avaliação de todos os quadros, por uma comissão constituída pela Professora Irene Teixeira de Azevedo, Sr. Mariano Salém e Luiz Jorge Figueroa, estes dois últimos de nacionalidade mexicana”²⁸. A iniciativa de organização do catálogo demonstra uma preocupação com a coleção, muito ligada à necessidade de conhecê-la melhor, mas também de avaliar seu mérito. Ademais, a comissão responsável pelo trabalho legitima os investimentos em sua execução. Além dos dois estrangeiros, faz parte desta equipe a paraense Irene Dias Teixeira de Azevedo, nome relevante para o cenário das artes plásticas em Belém, como professora de Desenho e Artes Aplicadas em importantes instituições de ensino,

²⁶ “Não havia inventário, apenas listas lacunosas. A partir daí iniciou-se um trabalho de garimpagem pelas secretarias e órgão da Prefeitura e onde mais houvesse indício de encontrá-las, numa busca detetivesca quase completamente malograda”. PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM, op. cit., passim

²⁷ RELATÓRIO apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo Prefeito da Capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949.

²⁸ Ibid. p. 59.

chegando a assumir a Cátedra de Desenho na antiga Escola Normal, com a vaga deixada pela morte de José Girard²⁹.

No relatório de 1948, a Pinacoteca Municipal é referida como uma das mais ricas coleções de arte do estado do Pará com uma soma total de 448 pinturas, pertencendo a ela obras de artistas consagrados como Antonio Parreiras, Domenico De Angelis, Benedito Calixto, Aurélio Figueiredo, e artistas locais, por vezes não menos renomados, como Theodoro Braga. Com relação às telas, mereceu destaque o quadro *Últimos dias de Carlos Gomes*, de Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, “que na última avaliação mandada proceder para efeito de seguro foi calculado ao preço mínimo de Cr\$ 500.000,00”. De acordo com aquela avaliação, a Pinacoteca foi calculada em um milhão trezentos e quinze mil cruzeiros, preço inferior ao valor real³⁰. Essas estimativas demonstram a preocupação com a coleção de pinturas enquanto parte do patrimônio público da cidade, preciosa não somente pelo valor simbólico, artístico e histórico, mas também pelo aspecto econômico, que ajudava a valorizá-la.

Para pensarmos sobre as diferenças conceituais entre a coleção e o acervo, tomamos a distinção proposta por Maria Cecília França Lourenço em *Museus Acolhem Moderno*³¹. Neste trabalho, a autora associa a *coleção* aos voluntarismos na eleição de objetos, segundo orientação de gosto pessoal, enquanto o *acervo* “implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos”³². É necessário perceber, por outro lado, que esses conceitos se relacionam de forma dinâmica e não devem ser vistos como estanques ou excludentes: os museus, dessa forma, detêm tanto acervos como coleções, “ficando na dependência da comunicação gerada por exposições, atividades educativas e edições, que podem evitar a mera sacralização”³³.

A distribuição dos quadros pelo prédio da municipalidade em 1948 deixa ver um senso de organização bastante claro, demonstrando o gérmen de um trabalho de expografia para disposição das obras em cada ambiente da repartição pública. As salas destinadas à Câmara Municipal correspondiam a uma Galeria de Retratos de Prefeitos e Intendentes; já na sala destinada à Assembléia Legislativa se encontrava a Galeria de Retratos de Governadores;

²⁹ José Girard, além de sua atuação no ensino de artes, destacou-se na pintura de paisagens e retratos. Participou de inúmeras mostras individuais e coletivas dentro e fora de Belém; fez parte da geração de artistas que trabalhou pelo desenvolvimento das artes no Pará, inclusive como membro da Associação de Artistas Paraenses, os quais fundaram em 1918, a Academia Livre de Belas Artes.

³⁰ RELATÓRIO, op. cit. p. 59.

³¹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

³² Ibid. p. 13.

³³ Ibid.

no Salão de Sessões da Assembléia Legislativa havia uma única tela, intitulada *Primeira Assembléia*, de L. Mendelson. Os desenhos tinham uma seção específica na sala do Protocolo, assim como as aquarelas, que adornavam as paredes da sala da Contadoria. A maior parte das obras, as pinturas a óleo, estavam divididas entre as salas da Tesouraria, o Departamento da Fazenda, o corredor, a Secretaria Geral, a Chefia do Gabinete e o Gabinete do Prefeito. Nesta última, encontravam-se diversas telas de artistas de certa projeção na história da arte brasileira, como é o caso de Benedito Calixto, Antonio Parreiras, Manoel Pastana, Theodoro Braga, Domenico De Angelis.

Imagem 1: Domenico De Angelis & Giovanni Capranesi. *Últimos Dias de Carlos Gomes*, 1899, óleo s/ tela, 224 x 484 cm



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

A relação tem início no Gabinete do Prefeito, com a tela *Últimos dias de Carlos Gomes*, que inaugurara a coleção ainda no século XIX. A cena de interior foi composta cuidadosamente pelo pintor. Cada elemento foi inserido e mereceu destaque relativo a sua participação simbólica na tela. Ao centro, vemos o maestro Carlos Gomes, enfermo, sentado em uma poltrona e, ao seu redor, várias autoridades locais, representantes do poder político, militar e eclesiástico. As fisionomias sérias e a postura corporal criam um ambiente tenso para a cena. À esquerda, no canto inferior, o piano com uma partitura aberta faz menção ao trabalho desenvolvido pelo músico. A presença daqueles homens no quarto de Carlos Gomes,

anunciando a despedida, demonstra a importância do personagem entre as várias esferas do poder local.

Nos anos seguintes, outras obras foram adquiridas e encomendadas para fazer parte da pinacoteca pública. O Palácio que serve atualmente de sede para a Prefeitura da cidade de Belém, assim como para o MABE, situado no centro da capital paraense, durante a década de 1950, recebeu o nome de Palácio Antonio Lemos, em homenagem a uma conhecida figura da política local, que esteve à frente da administração municipal durante o período de 1897 a 1911, quando foi expulso do Pará depois de sérios problemas políticos. Seu governo, naquele momento de fartura econômica, propiciada pelos altos preços de exportação de borracha, foi marcado por políticas públicas voltadas para o reordenamento urbano; o intendente implementou obras e reformas necessárias para uma elevação do *status* da cidade ao nível dos padrões europeus de civilização e progresso e interferiu diretamente nos hábitos da população, com a publicação de novos códigos de posturas, além de novas regras para edificação das casas, definição das fachadas, a demolição de prédios considerados inapropriados e abertura de largas avenidas em substituição às ruas apertadas do centro.

Além disso, Antonio Lemos ficou conhecido por incentivar artistas e instituições culturais e de arte, sendo um dos grandes responsáveis pela ampliação da Pinacoteca Municipal de Belém, adquirindo para aquele acervo diversas obras que se juntavam às que haviam sido compradas para o antigo Paço Municipal. Durante sua administração, foram organizadas várias exposições na cidade, muitas, inclusive, ao seu convite, o que colaborou para criar uma imagem de grande mecenas das artes na região:

*Freqüentadores assíduos dos salões de arte, homens de letras, profissionais liberais, educadores e seus familiares compunham uma parte importante da elite cultural da cidade. Na primeira década do século XX, este círculo em grande medida esteve relacionado com a figura do intendente Antonio Lemos. Para se ter uma idéia disso, seria interessante citar a exposição de arte organizada como parte dos festejos de seu aniversário em 1908. Não é exagero dizer, portanto, que Antonio Lemos estava no foco central dessa exposição*³⁴.

Toda essa promoção da imagem do intendente parece ter sido parte de uma estratégia política bem delineada, posta em prática por meio de um projeto civilizador empreendido pelo mecenas que tinha a arte como um dos seus eixos estruturantes. O incentivo e a divulgação do gosto pela arte, assim como a investida numa dilatação do mercado de obras de arte no estado do Pará, não foram pensados separadamente da procura por um lugar para a

³⁴ FIGUEIREDO op. Cit., passim

cidade dentro do mundo civilizado, como revelam os mais recentes estudos da historiografia local³⁵. Esse plano executado pelo poder público, porém, não estava isolado de toda dinâmica que movimentava a sociedade paraense na virada do século XIX para o XX. O capital da exploração do látex contribuiu, de maneira mais abrangente, para movimentar o mercado de arte no Brasil na medida em que a cidade de Belém recebia não só artistas estrangeiros, como também os mais importantes artistas brasileiros da época, configurando, principalmente, um espaço para florescimento da pintura acadêmica.

A exposição de Antonio Parreiras em 1905 teve grande destaque no meio artístico local. Inaugurada no *foyer* do Teatro da Paz, a mostra esteve aberta durante 20 dias corridos, nos quais foram vendidas todas as obras trazidas pelo pintor fluminense. A encomenda foi feita pelo Intendente Antonio Lemos ao artista, naquela ocasião, para pintar oito telas que representassem os principais logradouros e monumentos da cidade de Belém. Como afirma Aldrin Moura de Figueiredo, o ato “inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem do intendente Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico”³⁶. Importa frisar que se definiu, então, o papel do poder municipal como mecenas oficial da cidade. As demais telas dessa coleção, que também fazem parte do acervo do MABE, retratam ainda o Bosque Municipal, a Catedral da Sé, a Praça da República, a Calçada do Largo da Pólvora e a Praça Batista Campos, ambas encomendadas ao artista. Assim, como consequência do mecenato municipal, a cidade se afirmou como um motivo de destaque na pintura, naquele contexto do início de século XX.

De outro lado, entre as telas vendidas por Parreiras à intendência Municipal durante a primeira exposição estão *Luz matutina*, *Vila Antiga* e *A morte da Ovelha*, listadas entre as telas do Gabinete do Prefeito em 1948, assim como e *Entrada do Bosque Municipal*, uma das telas que fora encomendada ao artista em 1905, sobre a cidade de Belém. Outras cinco telas do pintor estavam dispostas na sala da Chefia do Gabinete, entre elas a *Av. São Jerônimo*. Esta última, por sua vez, nos permite lançar várias questões relevantes para a coleção, pois, inicialmente, apresenta numa mesma composição a importância da natureza na cidade amazônica e seus limites diante dos avanços tecnológicos trazidos pelas reformas urbanas implementadas durante os primeiros anos do século XX. Como propôs sensivelmente Rosa Arraes, nesta obra, Parreiras monumentaliza a natureza perante a figura humana, destacando suas impressões sobre a vegetação, investindo num trabalho de iluminação que tem muito a

³⁵ Cf. SARGES, Maria de Nazaré. Memória iconográfica e mecenato durante a época áurea da borracha: o projeto artístico-civilizador de Antonio Lemos. In SIMPÓSIO Nacional da Associação Nacional de História, *História: fronteiras*. São Paulo: Humanitas; Anpuh, 1999, v.2, p.971.

³⁶ FIGUEIREDO op. Cit., passim

ver com sua trajetória na pintura ao ar livre e na inspiração impressionista: “demonstrava muito cuidado na escolha de sua paleta de cores, utilizando nas folhas um colorido de verdes ocre e amarelos que fazem explodir uma natureza melancólica do entardecer equatorial”³⁷. Por outro lado, a exuberância da natureza que ocupa grande parte da tela não exclui a preocupação em destacar as qualidades de uma cidade urbanizada, como pode ser percebido no calçamento da rua, ou mesmo na modernização, presente nos trilhos do bonde que marcam o eixo central da rua, conduzindo o olhar o expectador até o ponto mais profundo da tela.

Imagem 2: Antonio Parreiras. *Avenida São Jerônimo*, 1905, óleo s/tela, 64,4 x 54 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Muitos artistas que passaram por Belém desde o século XIX trouxeram em suas mostras pinturas de eventos históricos, ao lado de paisagens, cenas de gênero e retratos. A recorrência ao tema tem alguns exemplos na pinacoteca municipal, entre eles uma das telas mais visitadas é a *Fundação da Cidade de Belém*, de Theodoro Braga, bastante representativa da coleção. Foi encomendada por Antonio Lemos depois do sucesso que teve a exposição do artista em 1906. Para esse trabalho o pintor dedicou intensa pesquisa, inclusive nos arquivos

³⁷ ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Belém, 2006. Dissertação (Mestrado em História). – Programa de Pós-Graduação em História da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

de Portugal. A tela foi concebida por Theodoro Braga a partir de vários núcleos, cenas que dialogam no conjunto. Na primeira delas, à direita, está em questão o que o historiador Aldrin Moura de Figueiredo chamou de uma “nova percepção do encontro” que, muito além de representar a curiosidade ou admiração dos índios com relação aos europeus, coloca em evidência o fato histórico de que os brancos já eram conhecidos dos nativos da região, em razão dos conflitos vindos de outras partes do Brasil até chegar ao Pará. O pintor privilegiou, então, a chegada das embarcações e, em terra, os índios Tupinambás que observavam enfurecidos, dando especial atenção ao estudo das vegetações nativas para ambientação da cena³⁸.

Imagem 3: Theodoro Braga. *Fundação da Cidade de Belém*, 1908, óleo s/tela, 226 x 504 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Do lado esquerdo do espectador, a cena que exigiu grande esforço do artista retoma as origens da ocupação, evidenciando o trabalho da empresa colonizadora que começa a aparecer na igreja em homenagem a Nossa Senhora de Belém, feita em taipa e coberta de palha, assim como modestas ocupações dos colonos, ao fundo, e o forte do Presépio, alvo de grandes polêmicas, tudo isso por trás da movimentação de trabalhadores portugueses e indígenas. No centro da tela há uma referência à viagem ao Maranhão de Pedro Teixeira, cujo objetivo era notificar a fundação da cidade. A ambientação da cena mereceu grande atenção por parte de Theodoro Braga, que escolheu para as árvores que dividem os dois momentos da tela, antes e depois da chegada dos colonizadores, a seringueira e a imbaubeira. A primeira

³⁸ FIGUEIREDO, Aldrin. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

representava o momento contemporâneo ao artista, o progresso econômico gerado pela exploração do látex; a segunda correspondia à majestosa floresta tropical, ou seja, duas árvores simbolicamente eloqüentes para a região amazônica. Finalmente, a composição do céu demonstra sua cuidadosa preocupação com a fidelidade aos aspectos físicos e climáticos da região, sinalizando a variação do tempo e a constância das chuvas em determinadas partes do dia, como se vê nas nuvens mais escuras no canto direito da tela. Não é a toa que *Fundação da Cidade de Belém* tem merecido cada vez maior atenção da historiografia, como destacou Aldrin Moura de Figueiredo:

*Theodoro Braga, com essa tela, aproximou as fronteiras tênues entre os pincéis e as letras na tentativa de constituição de uma outra história nacional, na qual a Amazônia, melhor ainda que outras paragens do país, pintadas por seus colegas de ofício, deveria ocupar um lugar de destaque.*³⁹

Para Theodoro Braga, esta tela equivale ao “monumento do grande fato histórico”⁴⁰, seus esforços, tanto de pintor quanto de historiador, foram destinados a escrever uma outra versão para a história da Amazônia, capaz de garantir seu lugar, não mais à margem, porém, agora, no centro da história nacional. A referida obra possui uma estreita relação com o conjunto da pinacoteca, não só pelo fato de ter sido encomendada para fazer parte do palácio da administração municipal. *A Fundação da Cidade de Belém* é a tela incumbida de acolher o visitante do MABE, está presente logo na entrada do Museu e é a partir dela que o restante da coleção deve ser desvendado. No relatório de 1948 a tela aparece localizada em uma das salas da Câmara Municipal, onde se encontrava a Galeria de Retratos de Intendentes e Prefeitos.

Outras telas que aparecem entre as relativas ao Gabinete do Prefeito, no final da década de 1940, mereceram importante destaque: *Atelier*, de Carlos de Servi; *Andaluza*, de Luis Graner y Arrufy; *Aparição de São Lucas*, de Theodoro Braga; *Recanto do Jardim I*, de Benedito Calixto. As primeiras aquisições e encomendas foram feitas naquele cenário promissor dos últimos anos do século XIX, muitas delas vinham entre os trabalhos trazidos para determinada exposição do artista, por isso os temas não se concentram na cidade de Belém em si, mas nem por isso são menos representativas das opções estéticas valorizadas naquela época, tanto que foram compradas pela Intendência com objetivo de serem incorporadas à coleção de pinturas iniciada alguns anos antes.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ BRAGA, Theodoro. *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*. Belém: Secção de Obras d'A Província do Pará, 1908, p.15 apud FIGUEIREDO, op. cit., passim

Imagem 4: Carlos de Servi. *Atelier (ou Arte e Pátria)*, 1900, óleo s/tela, 90,5 x 62,3 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Assim como Parreiras, outros pintores tiveram êxito em suas exposições em Belém, inclusive com considerável número de telas vendidas durante a mostra. Carlos de Servi chegou à capital paraense anunciado por uma carta de apresentação publicada nos jornais, endereçada às autoridades religiosas, assinada pelo Arcebispo do Rio de Janeiro, devido à quantidade razoável de obras sacras que trazia⁴¹. A exposição foi inaugurada em julho de 1909 no Teatro da Paz e a crítica chamou logo atenção para suas habilidades em lidar com a luz natural e a artificial, destacando as diversas soluções apresentadas pelo artista em suas obras. A tela *Arte e Pátria*⁴² foi adquirida por Antonio Lemos para integrar a Pinacoteca Municipal, trata-se de uma pintura de interior, na qual ganha destaque a figura de uma mulher artista. A cena de um ateliê, bastante comum na época, vai ganhando forma na composição, cada objeto mereceu rigorosa atenção para os detalhes; o uso das cores atenua a superposição dos elementos por meio da complementaridade, por exemplo, entre o vermelho dos vasos de faiança e a cortina verde, ao fundo; o tecido do vestido usado pela pintora é realçado pela

⁴¹ ARRAES, op. cit., passim

⁴² Atualmente pertence ao acervo do Museu de Arte de Belém, registrada com o título *Atelier*.

luminosidade, que percorre os vincos até a ponta que pende ao chão. Sob uma coluna, à esquerda do espectador, repousa indiscretamente um busto de mármore do Barão do Rio Branco, personalidade política do Brasil, reconhecido por seus méritos de jornalista, diplomata, além de sua atuação como geógrafo e historiador, tendo sido, inclusive, membro da Academia Brasileira de Letras.

A presença do político que mereceu distinção do Império brasileiro, com participação até mesmo nas missões da Guerra do Paraguai, é interessante pela representatividade que teve antes e depois da proclamação da República, sendo respeitado intelectual. Por um lado, sua imagem remete ao papel do intelectual nos rumos da nação, uma combinação semelhante à proposta do pintor no título da tela, *Arte e Pátria*. Por outro lado, o Barão do Rio Branco também era bastante festejado por suas contribuições no caso das fronteiras do Brasil, inclusive na questão do Amapá, que na época pertencia ao estado do Pará. Logo acima da escultura, podemos ver a pintura de um busto feminino, com a cabeça levemente pendente para esquerda, envolta num ambiente de serenidade. A mulher tem na face uma expressão suave, os cabelos soltos, olhar contemplativo, essa imagem tem grandes semelhanças com as alegorias femininas da República brasileira, sintetizando simbolicamente a composição da tela.

Uma imagem de tom político republicana era bastante conveniente para estar no Gabinete do Prefeito, como parte integrante da Pinacoteca da cidade, pois funcionava como afirmação de uma história da civilização paraense, na qual a arte cumpria importante papel simbólico, e que era contada tendo como marco originário e impulsionador a instauração do Regime Republicano. Alguns intelectuais foram longe nessa perspectiva, Theodoro Braga, por exemplo, construiu uma retrospectiva das artes no Pará⁴³, entre os anos de 1888 e 1918, na qual não havia espaço para o mundo colonial: “sob o ponto de vista do pintor-historiador, a história da pintura no Pará começou com o limiar da República”⁴⁴.

Em resumo: paisagem representando a natureza local, pintura histórica tematizando a Amazônia e alegoria política davam o tom da pinacoteca nos primeiros tempos de aquisição de obras, dando a medida das imagens em circulação na virada do século XIX e XX em Belém.

⁴³ BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto historico dos ultimos trinta annos*. RIHGP. Belém, 1934. p. 149-159.

⁴⁴ FIGUEIREDO, op. cit., passim

1.2 Outro olhar sobre a cidade através das aquarelas

No conjunto da coleção, observa-se que nos anos de 1930 as aquisições são retomadas. Segundo o catálogo de 1948, a sala da Contadoria se definia como uma seção de aquarelas composta por 19 obras de artistas locais e outros estrangeiros, como Alfredo Norfini, Leônidas Monte, Georges Wambach, Osvaldo Goeldi e Gil Coimbra. A maioria delas também tinha como tema paisagens da cidade de Belém. Em 1948, a coleção de aquarelas revelava uma face mais recente das aquisições, pois se tratavam de pinturas da década de 1930 em diante. Além disso, através delas já era anunciado o papel dos eventos de exposição, onde podia ser visto o resultado do trabalho de artistas contemporâneos paraenses ou que passavam pela cidade.

Nas aquarelas de Georges Wambach, de 1939, é a luz que ganha destacada importância e se revela em grandes proporções. O artista belga que veio para o Brasil em 1935, percorrendo o território brasileiro em busca de novas pesquisas para suas obras, pintou diversos monumentos e aspectos urbanos das cidades por onde passou. *Avenida Independência* foi pintada quando de sua estadia na capital paraense no ano de 1939 e retrata uma importante avenida da cidade, atualmente chamada Avenida Magalhães Barata, paralela à antiga Avenida São Jerônimo, hoje chamada de Avenida Governador José Malcher. A perspectiva escolhida por Wambach cria um forte paralelo com a obra de Antonio Parreiras, analisada anteriormente, pois, coloca no centro da composição a horizontalidade da rua que se prolonga infinitamente, acompanhada pelos trilhos do bonde elétrico, valorizando a profundidade da tela. O enquadramento da paisagem deixa ver com maior clareza a arquitetura local das residências à margem da via urbana, reveladas num colorido harmonioso que dialoga com o restante da composição.

As figuras humanas surgem também na aquarela, mas não merecem grandes detalhes, apenas pertencem à paisagem e se diluem nas opções cromáticas. Diferentemente da solução apresentada por Parreiras, que optou pela sugestão da passagem do bonde por meio dos trilhos riscados no chão, Wambach traz o bonde à sua tela, rompendo de forma amena com a cena estática. O túnel de mangueiras motiva a incidência irregular de luz; a entrada de luz pelos vãos entre as folhas das árvores cria uma sensação de calor amenizada pela predominância da sombra que se forma abaixo, tudo isso possibilitado pelos tons de verde e amarelo utilizados por Wambach nas folhas, assim como a referência do azul que aparece no céu e reflete nas paredes de algumas casas.

A pintura do artista belga, pintada no final da década de 1930, não expressa com a mesma intensidade da idealização proposta por Parreiras em 1905. Aquele ambiente bucólico dos passeios de fim de tarde, engrandecido pelo tempo simbólico a que remete, quando da *belle époque* paraense, dá lugar a uma cena mais cotidiana, quase banal. As árvores gigantescas de Parreiras, cuja perspectiva elevava verticalmente em direção ao céu, deixando a figura humana diminuta em relação à natureza, são representadas na aquarela com menor pretensão; a folhagem, menos densa, deixa penetrar a luz com maior facilidade, abrindo pequenos vãos por onde vê-se o azul acinzentado do céu. Wambach escolheu cores bem diferentes daquelas usadas em 1905, pois os tons de terra ficaram restritos principalmente ao chão iluminado, para as folhas das árvores preferiu investir na força do verde, com bastante amarelo.

Imagem 5: Georges Wambach. *Av. Independência*, 1939, aquarela, 36 x 62 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Imagem 6: Georges Wambach. *Teatro da Paz*, 1939, aquarela, 37 x 64 cm.



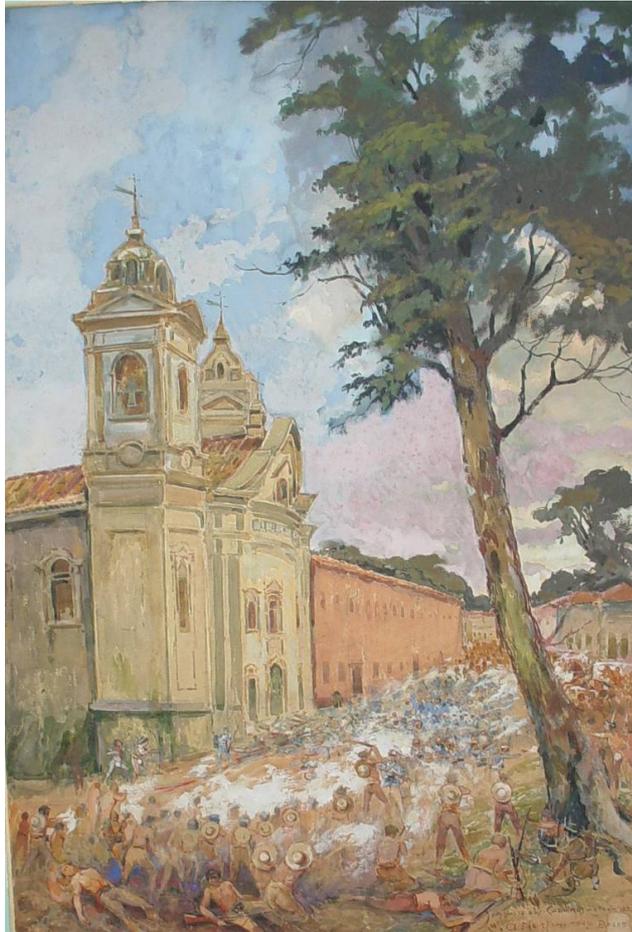
Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Em contraponto à *Avenida Independência*, temos outra aquarela de 1939, cujo tema central é um monumento arquitetônico da cidade de Belém: o *Teatro da Paz*. Dessa vez, a intensidade da luz foi substituída pela sobriedade das cores, que circulam predominantemente em tons de azul. Ganha destaque, no lugar da natureza, a construção urbana, monumental não só por suas dimensões, agigantadas em relação aos homens que passam na calçada, perto do edifício, como também por suas dezenas de portas, janelas e colunas que garantem a suntuosidade da construção eclética. O calçamento da rua, mas também as árvores e a organização do jardim criam as referências espaciais do teatro localizado na Praça da República. O céu, tomado por nuvens, carrega uma densidade especial, pois, apesar da presença do sol, demarcada principalmente nas sombras projetadas pelas copas das árvores no chão, a presença da chuva se aproxima, partindo do canto esquerdo da tela em cinza, atrás das folhas, parecendo vir em direção ao extremo oposto mais limpo do céu.

Em 1940, o italiano Alfredo Norfini pintou *Assalto dos Cabanos ao Trem*, uma referência temática ao evento histórico que remete a meados do século XIX, quando o grupo formado por adeptos ao movimento social que ficou conhecido como Cabanagem enfrentou as tropas oficiais nas ruas da cidade de Belém. Seu pai, Luigi Norfini, foi um pintor de batalhas e diretor da Academia de Belas Artes de Lucca. Sua chegada ao Brasil se deu por volta de 1898, tendo morado em Campinas, São Paulo e Rio de Janeiro. No ano de 1940,

esteve em Belém, chegando a participar como concorrente de honra do *I Salão Oficial de Belas Artes do Pará*. Naquela ocasião, escreveu um artigo para o jornal *Folha do Norte* no qual discutia as artes locais. Em forma de elogio à produção dos artistas paraenses, Norfini afirmava que o que faltava para os artistas brasileiros era serem regionais⁴⁵.

Imagem 7: Alfredo Norfini, *Assalto dos Cabanos ao Tem*, 1940, aquarela, 93,3 x 69 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Nesta aquarela, o pintor foi buscar na história respaldo para as referências de uma identidade local. Ao eleger um dos episódios da Cabanagem, o artista faz uso de sua imaginação para criar a imagem do *Cabano* que mereceu outra tela no mesmo ano⁴⁶. A enorme diversidade social dos homens que compunham o grupo identificado com o movimento da Cabanagem no Pará, durante o século XIX, como propõe atualmente a historiografia atual, acabou sendo reduzida por Alfredo Norfini a uma imagem sintética, cuja

⁴⁵ NORFINI, Alfredo. Notas Artísticas: 1º Salão Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 10 set. 1940.

⁴⁶ RICCI, Magda. Cabano paraense de Alfredo Norfini. *Nossa História*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 50 - 53, 01 mar. 2005.

descrição corresponde a um homem de estatura mediana, pardo, e vestido de maneira peculiar: calça rasgada na altura dos joelhos, dorso nu, chapéu de palha na cabeça, armado com uma espingarda. Na tela, centenas de personagens com esse mesmo estereótipo aparecem no primeiro plano em combate contra homens fardados, representando a demanda oficial do governo local. A multidão enfurecida que se enfrenta na rua permanece anônima, esquemática, até o limite da profundidade da tela, quando os perdemos de vista.

Apesar do apelo às origens de uma identidade popular estabelecida pelo motivo da luta, os cabanos aparecem na tela sem individualidade, conformando uma massa homogênea. O monumento arquitetônico cristão, a Igreja das Mercês⁴⁷, é vista em perspectiva lateral, gigante com relação aos homens, como que garantindo a supervisão divina sobre o que se passava na terra. A cena de batalha, que a princípio poderia remeter às telas pintadas pelo pai, Luigi Norfini, o que estabelece também um diálogo com uma longa tradição na pintura acadêmica no Brasil, principalmente durante o século XIX, apresenta solução diversa, dando destaque e assegurando o fardo heróico a um grupo de homens do povo, trabalhadores, pobres, mestiços, rebeldes. Além disso, subvertendo o padrão usual do óleo sobre tela, Norfini apresenta uma aquarela de 93,3 x 69 cm, na qual aparece sua opção usual pelo figurativismo e pelo uso de tons de terra, propondo soluções diversas para opções temáticas tradicionais.

Assim, no conjunto das aquarelas da pinacoteca se observa que o gosto pela pintura de paisagem, que valorizava a natureza local e a cidade de Belém, bem como a pintura histórica continuaram em voga nos anos 30 do século XX. Em contrapartida, se os temas persistem, cabe ressaltar a diversidade das formas plásticas e técnicas pictóricas, o que indica que o mundo da pintura de Belém não era homogêneo.

1.3 A Galeria de Retratos

Na história da arte no Brasil, os retratos tiveram um papel importante, não só como elemento fundamental para construção das imagens da individualidade brasileira⁴⁸, como

⁴⁷ Alfredo Norfini foi contratado pelos Frades Mercedários para restaurar duas grandes telas e a Igreja das Mercês em Belém, por volta de 1939, onde provavelmente encontrou documentos sobre os rebeldes cabanos que pintou naquela época. Cf. ARRAES, Rosa. *Pintura colonial em Belém do Pará: as iconografias religiosas de Pedro Alexandrino de Carvalho na Igreja de Santana (1729-1810)*. Belém, 2008. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-Graduação em Preservação do Patrimônio Cultural Universidade Federal do Pará/Fórum Landi, Belém, 2008.

⁴⁸ CIPINIUK, Alberto. *A Face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 20.

também por que sua prática se constituía na porção privilegiada do mercado de arte no país, destacadamente para sobrevida do trabalho de muitos pintores⁴⁹ O relatório apresentado pelo prefeito Rodolfo Chermont em 1948, sobre a disposição das obras da Pinacoteca Pública no Palácio da Administração Municipal, indica que havia pelo menos duas salas onde ficavam expostos os retratos: a sala destinada à Câmara Municipal - Galeria de Retratos Prefeitos e Intendentes, e a sala da Assembléia Legislativa - Galeria de Retratos de Governadores⁵⁰.

Tabela 1: Galeria de retratos de intendentes e prefeitos Câmara Municipal de Belém, 1948

RETRATO	PINTOR(A)
Roso Danin	Antonieta Santos Feio
Dr. Antônio Pereira Guimarães	Francisco Estrada
Coronel Antonio Pimenta de Magalhães	Vieneg et Moriss
Dr. Lourenço Paes de Sousa	R. Wiegant
Dr. João Diogo Clemente Malcher	Vieneg et Moriss
Major Antonio Nobre Ledo	Manoel Pastana
Dr. José da Gama Malcher	Francisco Estrada
Intendente Arthur Índio do Brasil	Domenico De Angelis
Dr. José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó	Francisco Estrada*
Dr. Antonio Joaquim da Silva Rosado	Francisco Estrada
Intendente Antonio José de Lemos	Carlos Azevedo
Intendente Dr. Virgílio Martins Mendonça	Irineu Sousa
Dr. Dionísio Ausier Bentes	Autor ignorado
Dr. Antonio Martins Pinheiro	Theodoro Braga
Intendente Dr. O de Almeida	Veiga Santos
Dr. Cipriano José dos Santos	Baltazar da Câmara
Dr. José Olinto Barroso Rabelo	Antonieta Santos Feio
Dr. Manoel Waldomiro Rodrigues dos Santos	Antonieta Santos Feio
Dr. Antonio Crespo de Castro	Manoel Pastana
Dr. José Maria Camisão	Antonieta Santos Feio
Cel. Antonio Faciola	Manoel Pastana
Dr. José Carneiro da Gama Malcher	Leonel Rocha
Padre Leandro Pinheiro	Veiga Santos

⁴⁹ Uma análise atenta das obras apresentadas no catálogo do Mabe publicado em 1997 deixa ver que no conjunto deu-se pouca relevância aos retratos, uma parte extremamente importante da coleção do Mabe, até mesmo porque representam uma soma expressiva numericamente.

⁵⁰ RELATÓRIO, op. cit. p. 63.

* As pesquisas desenvolvidas no Museu de Arte de Belém identificaram a autoria do *Retrato do Intendente José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó*, como sendo do pintor francês Maurice Blaise.

Professor Abelardo Condurú	Manoel Pastana
Sr. Ildefonso Almeida	Leonel Rocha
Alcindo Cacela	Antonieta Santos Feio
Dr. Jerônimo Cavalcanti	Arthur Frazão
Dr. Alberto Engelhard	Arthur Frazão
Dr. Augusto Serra	Arthur Frazão
Sr. Manoel Figueiredo	Arthur Frazão
Sr. Euclides Comarú	Arthur Frazão

Fonte: Relatório apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo Prefeito da Capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949. p. 63.

Os retratos de intendentes e prefeitos formavam uma galeria nas duas salas da Câmara Municipal, pintados e encomendados em tempos diversos e compunham uma linha do tempo do poder político da capital paraense, acompanhando a trajetória das personalidades que estiveram à frente da administração municipal. Aquelas telas foram pintadas por várias gerações de artistas e levam a crer que o convite para tal empreitada era significativo tanto para a personalidade representada, que entraria definitivamente para a história da instituição, como para o próprio pintor ou pintora, já que garantia visibilidade para seu trabalho a partir da encomenda oficial. Por outro lado, a escolha do artista pressupunha certa legitimidade de sua obra, reconhecida e apreciada ao menos por alguns setores da sociedade local, justificando sua escolha entre os demais pintores para realização do trabalho.

Quando esteve em Belém, por exemplo, Domenico De Angelis pintou o *Retrato do Intendente Arthur Índio do Brasil e Silva*, de 1890. No mesmo período o pintor foi responsável por trabalhos de grande importância na cidade, como a pintura da sala de espetáculos do Teatro da Paz, além da tela *Últimos dias de Carlos Gomes*, sem contar com as obras de semelhante destaque que deixou em Manaus, capital do estado do Amazonas. Theodoro Braga, pintor paraense formado na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde mereceu prêmio de Viagem ao exterior⁵¹, foi um artista de grande destaque nas artes plásticas brasileiras, especialmente no Pará. Recebeu apoio oficial principalmente do Intendente Antonio Lemos, sendo responsável por várias exposições e obras como a tela da *Fundação da*

⁵¹ “Sua formação artística havia iniciado no Recife, pela mão do paisagista Telles Júnior, por volta de 1892, quando, aos 20 anos, cursava o penúltimo período da Faculdade de Direito daquela capital. Isso foi apenas o começo de uma longa carreira. Em 1894, depois de se formar, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde, na Escola Nacional de Belas Artes, foi orientado por três nomes há muito reconhecidos: Belmiro Almeida, Daniel Bérard e pelo já citado Zeferino da Costa. Aprovado com ‘distinção’, em 1899, recebeu, o prêmio de viagem à Europa por cinco anos. Seguindo para a França, fixou-se em Paris por dois anos onde recebeu aulas de Jean-Paul Laurens (...)”. Cf. FIGUEIREDO, op. cit., passim

Cidade de Belém, de 1908. No conjunto dos retratos localizados na Câmara Municipal em 1948, o *Retrato do Intendente Antonio Martins Pinheiro* era de sua autoria; ele também foi professor mestre de jovens artistas, assim como o espanhol Francisco Estrada, que esteve em Belém na mesma época e assinou nada menos que quatro telas da referida galeria, segundo o relatório de 1948.

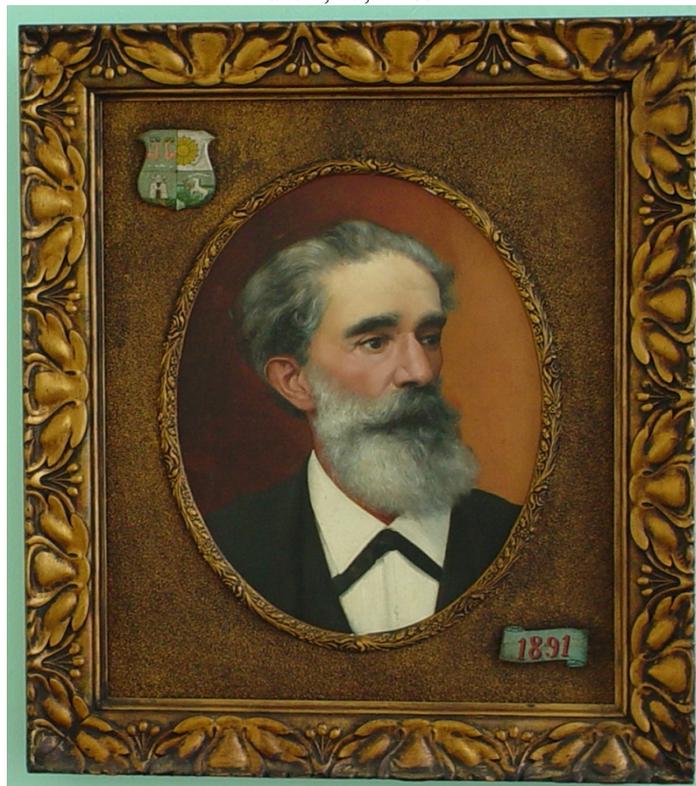
Manoel Pastana foi aluno tanto de Theodoro Braga como de Francisco Estrada e pintou o *Retrato do Intendente e Comendador Antonio Rocha Faciola*, *Retrato Intendente Antonio Crespo de Castro*, *Retrato do Prefeito Abelardo Leão Condurú*, todos de 1934, além de outros tantos retratos de personalidades paraenses. Ademais, teve considerável participação no cenário artístico em Belém, não só como professor de desenho em importantes instituições de ensino da época, mas também participando de projetos como a Associação de Artistas Paraenses, inclusive estando presente na fundação da *Academia Livre de Belas Artes* em 1918, junto com outros artistas locais⁵². Na ocasião, estavam presentes também Carlos Azevedo, Arthur Frazão e a jovem pintora Antonieta Santos⁵³.

Maurice Blaise, a quem é atribuída a autoria do *Retrato do Intendente José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó*, foi um pintor francês que veio para o Brasil nos final do século XIX, fixando residência na capital paraense. Entre seus trabalhos está o livro *Desenho Linear Geométrico*, publicado em 1904 pela Editora Ailland, em Paris e Lisboa. Também é de Blaise o Brasão d'Armas do Município de Belém, atualmente parte do acervo do MABE. Este Brasão, inclusive, aparece no canto esquerdo ao alto da moldura dos retratos que fazem parte da Galeria Municipal.

⁵² ATA da sessão de Diretoria da Associação de Artistas Paraense realizada em 19 de junho de 1918. IHGP: Fundo Associação de Artistas Paraenses/Atos de Assentamento (1918-1922).

⁵³ Nome de solteira da pintora Antonieta Santos Feio, como ficou conhecida posteriormente e assinou grande parte de suas obras mais conhecidas.

Imagem 8: Maurice Blaise. *Retrato do Intendente José Coelho da Gama Abreu, Barão do Marajó*, 1894, óleo s/tela, 75,2 x 63.



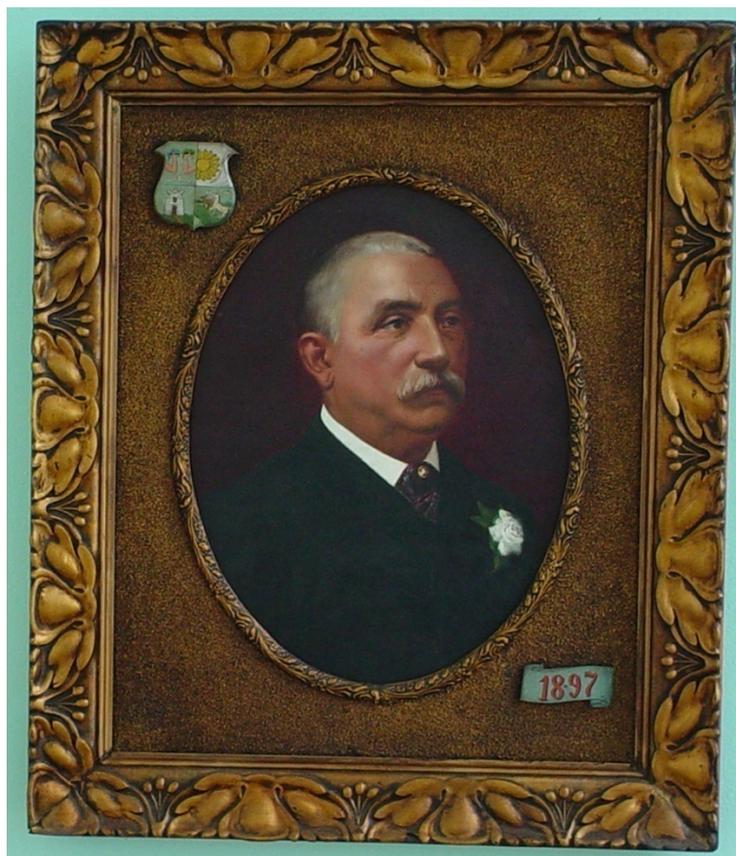
Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Carlos Azevedo nasceu em Belém ainda no século XIX, realizou seus estudos na Europa⁵⁴, e apesar de ter participado da vida artística paraense, principalmente como professor, expôs poucas vezes naquela cidade. Em 1904 pintou o *Retrato do Intendente Antonio José de Lemos*, um item de grande valia para a galeria da Câmara Municipal, considerando a projeção da personalidade retratada perante a coleção, tanto que foi homenageado dando seu nome ao palácio onde funciona a administração municipal. Há outras telas de sua autoria na pinacoteca: *Coradouro de Roupa*, de 1903, *Coqueiros*, e *Entrada do Círio no Arraial de Nazaré*, ambas de 1905, esta última descrita no relatório de 1948 entre as telas localizadas na Tesouraria, junto com as demais, intituladas genericamente de *Paisagens*⁵⁵.

⁵⁴ Em Paris, estudou com Jules Lefebvre, Loucien Doucet, Marcel Baschet, F. Schowmer e Paul Sain.

⁵⁵ No acervo do Mabe há uma tela com o mesmo título, *Paisagem*, que está desaparecida.

Imagem 9: Carlos Azevedo. *Retrato do Intendente Antonio José de Lemos*, 1904, óleo s/tela, 76,8 x 62 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Os pintores Maurice Blaise e Carlos Azevedo viveram em Belém na mesma época, faziam parte da mesma geração de artistas, juntamente com Theodoro Braga, Julieta França, Irineu Sousa, José Girard, entre outros. Os retratos apresentados deixam evidentes as particularidades de cada um deles, mas também podem ser notadas algumas semelhanças, como a pincelada delicada, que não deixa marcas, a tinta bem diluída. A utilização das cores, no retrato de Antonio Lemos, evita contrastes, o fundo escuro absorve a figura do intendente, destacando-se somente o colarinho e o cravo branco no peito; essa combinação, associada à postura - cabeça levemente erguida, olhar fixo - garantem a solenidade do retrato. O pintor francês, por outro lado, investe na luminosidade das cores quentes ao fundo, fazendo uma transição do vermelho em direção ao amarelo; dessa forma, o Barão do Marajó vai se destacando pouco a pouco do fundo.

Antonieta Santos Feio foi uma pintora paraense cujo trabalho resultou em diversas telas da coleção da Pinacoteca, entre elas uma série de retratos. Em 1948, já havia pintado *Retrato do Intendente Manoel Waldomiro Rodrigues*, de 1927, *Retrato do Intendente Olinto Barroso Rebelo*, de 1934, *Retrato do Prefeito Alcindo Comba do Amaral Cacela*, de 1937,

além de *Retrato de Roso Danin* e *Retrato de José Maria Camisão*, que apesar de aparecerem no relatório de 1948, não constam no inventário do MABE, de 1996. Seu talento como retratista, aperfeiçoado com os estudos desenvolvidos na Itália, justifica as várias encomendas recebidas pela artista durante sua trajetória, mas o destaque na sociedade paraense se deve também a sua atuação como professora de desenho em instituições públicas de ensino e em seu próprio ateliê, assim como à participação ativa no movimento artístico local, tendo participado de inúmeras mostras individuais e coletivas, além de ter concorrido diversas vezes nos *Salões Oficiais de Belas Artes*, nos quais recebeu vários prêmios. Outros trabalhos da pintora foram adquiridos pela Prefeitura Municipal, havendo obras suas espalhadas por diversas instituições públicas e particulares de Belém, e em residências por todo Brasil, nas cidades por onde passou com suas exposições.

Imagem 10: Antonieta Santos Feio. *Retrato do Prefeito Alcindo Comba do Amaral Cacela*, 1937, óleo s/tela, 64,3 x 49 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Arthur Frazão foi aluno do espanhol Francisco Estrada e fez parte da Associação de Artistas Paraenses junto com Antonieta Santos Feio e Manoel Pastana, concorreu nos *Salões Oficiais de Belas Artes do Pará* e possui várias telas na coleção do MABE, principalmente paisagens e marinhas. As telas *Retrato do Prefeito Euclides Comarú*, de 1948, *Retrato do*

Prefeito Jerônimo Cavalcante, Retrato do Prefeito Coronel Alberto Engelhard, Retrato do Prefeito Augusto Serra e Retrato do Prefeito Manoel Figueiredo, ambos de 1946, são de sua autoria. Outros pintores, como Irineu Sousa, José Veiga Santos, Leonel Rocha e o pernambucano Baltazar Câmara, também assinaram retratos de intendentess e prefeitos que faziam parte da referida galeria, na mesma época, seus nomes podem ser encontrados em mostras individuais e coletivas noticiadas em Belém, ou mesmo fazendo parte de eventos oficiais como os salões organizados pelo governo do estado do Pará.

Imagem 11: Arthur Frazão. *Retrato do Prefeito Euclides Comaru*, 1948, óleo s/tela, 65,5 x 50,4 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

É possível perceber que as telas dos pintores Antonieta Santos Feio e Arthur Frazão apresentam novas soluções para os retratos de prefeitos, as pinceladas são mais fortes e mais evidentes, não há tanta preocupação com a mistura homogênea da tinta, principalmente na escolha das cores para o fundo. No retrato de Alcindo Cacela, a pintora não rompe definitivamente com a composição limpa da imagem, mas as pinceladas garantem mais solidez às formas, por outro lado, o equilíbrio é rompido pelas manchas de tinta ao fundo, onde predominam tons de azul. Diferente dos demais, o prefeito retratado por Antonieta olha à frente, encara o espectador, a posição do corpo, com um leve giro dos ombros minimiza a

intensidade desse olhar, que não chega a ser severo. A tela de Arthur Frazão é mais planar que as demais, a própria composição do fundo, com a utilização de cores, que se repetem no rosto de Euclides Comaru, contribuem para essa percepção. As marcas das expressões faciais foram evidenciadas pelo pintor, dando um ar de austeridade ao rosto.

As molduras utilizadas nos retratos dos quatro pintores criam um padrão para as telas que compõem a galeria, mas as diferenças ficam evidentes desde a escolha dos trajes usados pelos personagens, revelando modelos de vestimenta adequados para ocasiões solenes ao longo do século; como as diferentes tendências pictóricas que inspiram a utilização das cores, dos pincéis e o tratamento do tema. Na Pinacoteca Municipal esses aspectos formam um conjunto diversificado que depende não somente da época em que foi executado o retrato, como também das características de cada artista, sua formação pessoal, assim como as exigências da encomenda.

O caráter oficial dos retratos, encomendados pelo poder público municipal, contribuía para que o processo de criação e escolha do artista não fosse estritamente individual, em consonância com o que destacou Alberto Cipiniuk⁵⁶, mas sim coletivo. Isso se dava por meio da participação de outras pessoas, como o próprio sujeito a ser retratado, membros da família ou mesmo da municipalidade. Além disso, o retrato oficial exigia o cumprimento de certas formalidades para que o resultado final da obra correspondesse ao objetivo da encomenda, estabelecendo limites para atuação do artista. Não podemos esquecer também que as fronteiras que separavam as noções do público e do privado não eram tão bem definidas assim, fazendo com que o retrato, ao ganhar um lugar na galeria pública, deixasse o espaço doméstico, mas levasse consigo o poder patriarcal que legitimava⁵⁷. Ao longo dos anos, porém, é possível observar diferenças formais de composição e estilo entre as telas que compunham a galeria do município de Belém.

A análise dos retratos permite, ainda, reconhecer o universo dos artistas da cidade. Se, no início, observa-se a presença de pintores estrangeiros, chama atenção o percurso de formação dos artistas nascidos em Belém ou no estado, uma vez que a maioria estudou em grandes centros de ensino, inclusive estrangeiros. A França e a Itália parecem ter sido os dois centros mais privilegiados, o que pode ser explicado pela referência que algumas cidades italianas e francesas representavam para artistas de todo mundo, tanto em razão das instituições de ensino renomadas, como pelos consagrados espaços para exposições e salões de arte. O trânsito entre artistas italianos em Belém, particularmente, parece ter forte relação

⁵⁶ CIPINIUK op. cit. p.43.

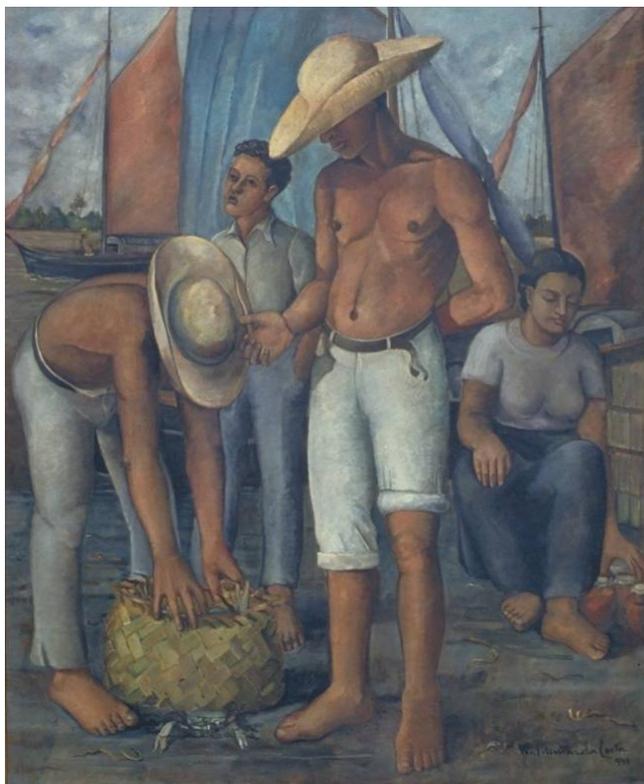
⁵⁷ Ibid. p 33.

com a vinda do pintor Domenico De Angelis no final do século XIX, dando início a uma rede de contato entre artistas locais que realizavam os estudos na Itália e artistas italianos que vinham para capital paraense, onde conseguiam espaço de destaque para exposições, vendiam suas obras, recebiam propostas e encomendas, e assim permaneciam por algum tempo na cidade.

Esse percurso de formação no exterior, seja fora do país ou em outros centros brasileiros, como a cidade do Rio de Janeiro, era muito comum em razão da falta, na cidade de Belém, de instituições de ensino de arte capazes de suprir a necessidade da formação dos jovens artistas. Isso explica também as várias iniciativas para criação de um espaço para o ensino e aprimoramento artístico na capital paraense, desde o projeto inicial da *Escola de Belas Artes do Pará* que deveria ser dirigida por Pedro Campofiorito, passando pelas demais iniciativas ao longo do século XX, com destaque à *Academia Livre de Belas Artes* de 1919 e a *Escola Livre de Belas Artes* da década de 1940.

1.4 Belém dos anos 40 e 50: novas interpretações

Imagem 12: Waldemar da Costa. *Vendedor de Caranguejo*, 1940, óleo s/tela, 1950 x 123 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Quando Waldemar da Costa pintou a tela *Vendedor de Caranguejo*, em 1940, o tema do trabalho e do trabalhador já havia inspirado a produção de vários artistas brasileiros, retomada pelo movimento paulista conhecido como modernismo, nos anos 20, motivava pintores ainda anos 40 como uma oportunidade de por em debate a sociedade brasileira contemporânea. Apesar de ter nascido na cidade de Belém do Pará, Waldemar da Costa não foi conhecido propriamente pela identidade de pintor paraense, menos pelo fato de ter crescido em outras cidades, do que por ter construído sua trajetória nas artes plásticas em outras paragens, o que justifica não ter sido uma figura presente entre o grupo de artistas que viveu e lutou pelas artes na região⁵⁸. Os pormenores da biografia do pintor ajudam a pensar melhor sobre o lugar de onde parte o olhar do artista, um lugar intermediário, nem estrangeiro propriamente dito, nem artista local. Ao longo do tempo, revelou sua influência expressionista, percorreu os caminhos da geometrização figurativa até chegar no abstracionismo. A tela que pintou em Belém dá os primeiros sinais da valorização geométrica, compondo com figuras sólidas, cujo equilíbrio é possibilitado pelo uso das cores. A cena descrita é típica da cidade de Belém, remete aos trabalhadores das feiras livres - mais especificamente da feira do Vêr-o-Peso⁵⁹ - homens simples, com cestos de palha onde carregam os animais que seriam comercializados. O homem no centro da tela está em pé, ombros relaxado, com a cabeça pendente levemente à frente, chapéu encobrendo parcialmente o rosto, deixando ver somente o nariz e a boca. À direita, uma mulher sentada, segurando um dos frascos de vidro que estão no chão; à esquerda, outro homem, com o corpo curvado, as mãos pendem sobre o cesto, formam a base triangular cuja extremidade mais alta termina no chapéu usado pelo primeiro homem. Embora um quarto personagem surja pouco atrás dos demais, a cena se desenrola num mesmo plano; ao fundo, as velas dos barcos ancorados no cais, ou dos que navegam pelo rio garantem a contextualização da cena. As cores usadas pelo pintor criam contrastes a partir dos tons de vermelho e azul, nos corpos humanos, volumosos, porém rígidos, estáticos, destacando-se o leve desvio nas proporções, principalmente no tamanho dos pés em relação ao corpo.

O pintor italiano Armando Balloni esteve em Belém na década de 1950 e, entre as telas que deixou sobre a cidade, está a *Feira do Ver-o-Peso*, de 1956. Embora a paisagem seja

⁵⁸ Em 1928 mudou-se para Portugal, onde realizou seus estudos, freqüentando a Escola Superior de Belas Artes. Na década de 1930 mudou-se novamente para Paris. De volta ao Brasil em 1933, residiu no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, sendo um dos fundadores da Família Artística Paulista. Voltou a morar em Portugal na década de 1960, mas retornou a São Paulo alguns anos depois, passando ainda pelo Rio de Janeiro e Curitiba, onde faleceu em 1982.

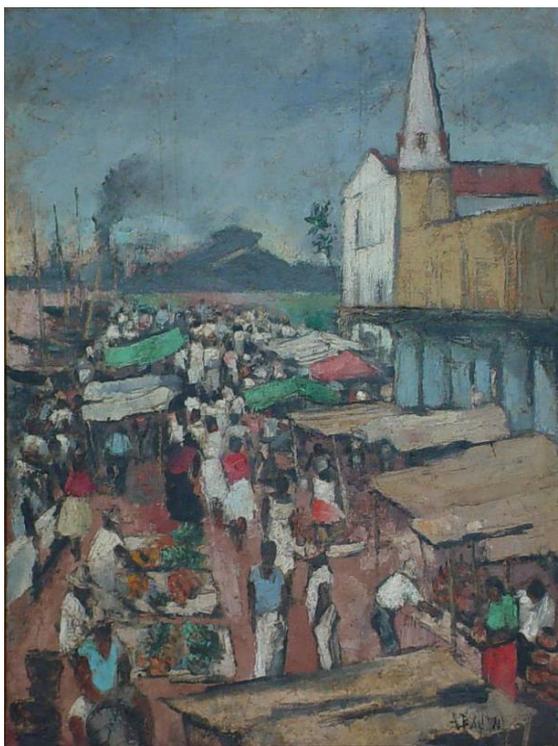
⁵⁹ Na relação da Pinacoteca de 1948 aparece uma tela intitulada *Ver-o-Peso*, de autoria de Waldemar da Costa, provavelmente trata-se de *Vendedor de Caranguejo*, nome recebeu quando do registro no Mabe.

bastante diferente, o lugar escolhido pelo pintor foi o mesmo onde Theodoro Braga quis representar uma de suas cenas da *Fundação da Cidade de Belém*, no texto que reúne o resultado do trabalho de pesquisa e os documentos levantados para execução da tela, o pintor explica que o lugar onde estavam os nativos, à direita do espectador, é o que mais tarde foi chamado Ver-o-Peso⁶⁰.

Na época em que Theodoro Braga pintou o episódio da fundação de Belém, já havia naquele lugar uma concorrida feira que reunia mercadorias vindas de várias partes do estado e de fora dele e que movimentava a cidade. Na década de 1950, Balloni representou as barracas, repletas de frutas, legumes, peixes, o que valorizava principalmente o movimento da feira, o vai e vem das pessoas, o aglomerado de gente realizando diversas funções - uns vendem, outros compram, outros carregam, outros conversam, outros observam. Toda essa dinâmica cria um ambiente bastante sensorial para a tela, da qual parece ecoar diversos sons e cheiros que competem com as cores vibrantes. O céu, como nas paredes do mercado de ferro, à direita, assim como pontualmente numa e noutra roupa usada pelos personagens da feira, cria um contraste com a cor usada para pintar o chão, terra, intensificada pelos usos de tons de vermelho desde o telhado no canto direito superior, como também nas frutas e nas roupas. Na parte central da tela, o predomínio do branco projeta uma linha que se estende na vertical, cortando a tela e lhe garantindo profundidade. Nota-se, ainda, o rio que passa ao largo de onde se realizam as trocas, ao fundo alguns barcos parados trazem certa calma que vem das águas para equilibrar a agitação urbana da feira. Ao longe, no fundo, vemos o contorno da vegetação da Ilha das Onças, que havia aparecido anteriormente na tela da fundação, de Theodoro Braga. Armando Balloni, outro artista italiano que veio para o Brasil e se integrou principalmente no cenário artístico de São Paulo, onde fixou residência, tendo participado de várias mostras coletivas e individuais, recorreu mais uma vez, nessa tela, a um de seus temas prediletos, que são as paisagens urbanas.

⁶⁰ .FIGUEIREDO, op. cit., passim

Imagem 13: Armando Balloni. *Feira do Ver-o-Peso*, 1956, óleo s/tela, 92 x 73 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Tanto Waldemar da Costa como Armando Balloni apresentam em suas telas uma solução bastante diferente daquela proposta por Theodoro Braga. Na tela de 1908, retomando a cena primeira do contato, o local, à beira do rio, onde mais tarde se organizaria a feira do Ver-o-Peso, aparece como pano de fundo para a presença do grupo de nativos indígenas que observa a aproximação dos europeus. A vegetação natural, imaculada, sede lugar para a agitação urbana das décadas de 1940 e 1950, à movimentação de pessoas e mercadorias que caracteriza a feira livre de Belém. Os personagens centrais da representação também são outros: no óleo de Armando Balloni uma multidão anônima preenche a tela, cercada por edificações arquitetônicas de um lado, e as águas do rio, onde estão estacionados alguns barcos, de outro; no fundo, a Ilha das Onças. Waldemar da Costa, por sua vez, escolhe entrar no debate sobre o Ver-o-Peso a partir de uma perspectiva de aproximação, dando destaque ao lado humano da cidade, os homens e mulheres que dão vida à feira. Dessa forma, garante visibilidade ao trabalhador e às atividades por ele desenvolvidas, fala da totalidade a partir de um aspecto pontual. Como nas outras telas, o pintor deixa ver o rio, os barcos e suas velas, a ilha no horizonte, as mercadorias e as pessoas, a problemática, contudo, é outra, aponta para o vendedor de caranguejos como elo entre todos os demais elementos.

Imagem 14: Tadashi Kaminagai. *Igreja das Mercês*, 1953, óleo s/tela, 60,3 x 72 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

Outra imagem sobre a cidade é produzida na tela *Igreja das Mercês*, de Tadashi Kaminagai, um óleo de 1953. A obra do artista japonês que estudou pintura em Paris junto com grandes nomes da arte ocidental, como Matisse, Chagal e Braque, e veio para o Brasil na década de 1940, quando se aproximou de nomes consagrados do que se convencionou chamar de modernismo brasileiro, como Pancetti, Djanira e Portinari, explora o figurativismo com fortes pinceladas e grossas camadas de tinta. Os contornos e as formas são evidenciados por linhas bastante aparentes em tons mais escuros, muitas vezes usando o preto. A paisagem urbana retratada na obra de Kaminagai deixa ver uma estreita rua do centro da cidade, num dos bairros mais antigos da capital paraense, saltando aos olhos a arquitetura empregada na construção das casas, como os azulejos na fachada do edifício à direita. O título da obra nos faz buscar em meio ao emaranhado de cores a igreja construída pelos mercedários no século XVII, ainda em taipa, posteriormente reconstruída em alvenaria. Predomina na tela variações de azul que, empregado intensamente no céu em tons que oscilam do mais claro ao mais escuro, dão a impressão que a paisagem é noturna; a disposição dessas cores e o movimento dos pincéis garantem uma sensação de movimento. Um lado e outro estão repletos de edificações, porém, no centro da tela para uma rua deserta, que conduz o olhar do espectador ao fundo da paisagem, quando, então, ele se perde no contínuo eterno da cidade. Algumas silhuetas demarcam a presença de transeuntes pelas calçadas, mas eles não são capazes de

desviar a atenção, a ponto de perdermos o foco na imensidão da cidade que se projeta sem fim.

Imagem 15: Cândido Portinari. *Seringal*, 1957, óleo s/papel, 22,3 x 54 cm.



Acervo do Museu de Arte de Belém (PA)

A exploração de borracha havia sido retomada no Brasil, especialmente na Amazônia, durante a Segunda Guerra Mundial e, na década de 1940, levou centenas de trabalhadores nordestinos deixarem sua terra natal para dar cabo ao projeto do governo brasileiro, em aliança com os Estados Unidos, de aumentar a produção do látex com objetivo de abastecer os fronts europeus, eram os chamados “soldados da borracha”. *Seringal* é outra tela bastante valorizada da pinacoteca, assinada por Cândido Portinari, em 1957. Pintada a óleo sobre papel, representa o trabalho dos seringueiros nas florestas da Amazônia, sangrando o tronco das árvores para extração do látex, trata-se de um estudo para confecção de um painel de grande formato, que deveria ter sido realizado para o Banco da Amazônia, mas o projeto foi interrompido.

Portinari pintou uma grande variedade de telas abordando o tema do trabalho e do trabalhador brasileiro no campo, nas cidades, nas indústrias, nos garimpos, dedicando algumas delas ao trabalho dos seringueiros. Em *Seringal*, a preocupação com a individualidade do homem, do trabalhador, cede lugar para a representação da dinâmica engendrada pelo coletivo e, nesse conjunto, as diversas funções realizadas aparecem no interior da floresta escura. Vários núcleos autônomos formam a totalidade da cena, que inclui a descrição do fazer do seringueiro passo a passo, desde a preparação da árvore, os cortes característicos que culminam no armazenamento da secreção produzida pela seringueira, até a

obtenção das bolas de borracha para o transporte da matéria-prima. Investindo numa composição que utiliza matizes de cores em segmentos planos, com pouca mistura, joga com a complementaridade entre o vermelho e o verde, principalmente na parte inferior da tela; e na parte superior, as cores frias permeiam as matizes entre o verde e o violeta, criando um ambiente sombrio. Sobre esse fundo plano, silhuetas de figuras humanas e de animais completam a obra juntamente com os troncos das árvores que se projetam verticalmente ao infinito, extrapolando os limites da tela.

Como se vê, a história dos mundos da arte em Belém é marcada pelo contexto da economia da borracha da virada do século XIX para o XX até os anos anteriores à década de 1950. A Pinacoteca Municipal vai reunir o maior conjunto de obras de arte da época na cidade. Ela revela o papel do poder municipal como mecenas e, ao mesmo tempo, expõe o papel das artes no projeto civilizador que caracterizava a construção da sociedade local naquela conjuntura. Nesse sentido, observa-se não apenas o destaque dado na pintura aos temas que retratavam a cidade e a história amazônica, mas igualmente aos retratos oficiais dos chefes do governo. A Pinacoteca, por outro lado, apresentava um conjunto de artistas estrangeiros e de outras paragens do país que foram pintar em Belém atendendo à encomenda de estado. Ao lado disso, a coleção também revela a obra de artistas de grande apuro que eram nascidos na cidade, mas que buscaram sua formação fora, inclusive, no exterior. Observa-se, assim, uma inserção da criação artística local num movimento universal.

O curso da coleção cuja origem está na Pinacoteca Pública, culminando com a formação de um Museu de Arte de Belém, é capaz de mostrar que o mundo da arte local da capital do estado do Pará estava integrado no circuito nacional e internacional de Belas Artes. Isso se observa não somente pela presença de obras de artistas renomados, mas também pela qualidade das obras produzidas por artistas locais. A trajetória de formação de muitos pintores paraenses demonstra que seguiram percursos semelhantes a outros artistas brasileiros. Tanto os artistas nascidos na região, como os de fora, possuíam uma trajetória marcada por viagens de formação que tinha a Europa como referência. Contudo, apesar da experiência de formação universal, as obras da Pinacoteca Municipal deixam ver a frequência com que se recorria a temáticas locais, mesmo no trabalho de artistas de fora, que produziram obras que ficaram na cidade porque eles estiveram em Belém e, além disso, fizeram do local um tema e buscaram motivos para sua criação.

Certamente, o papel do poder municipal como mecenas pode ser definido como determinante nesse contexto. E, seguramente, o universo plástico não era reduzido a isso. A

presença de pinturas como a tela *Atelier (ou Arte e Pátria)*, de Carlos de Servi, que integrou a coleção ao lado de outras obras com temáticas desvinculadas da problemática da cidade demonstra um espectro largo de imagens artísticas que circulavam na cidade. Por essa exceção, é possível afirmar que o mundo da arte em Belém no início do século XX também convivia com temas e motivos pictóricos que não eram apenas os de referência local. A tela do ateliê faz do próprio ato de criação um tema de interrogação para as artes, trazendo ao debate o fazer artístico como meio de pôr em questão não só papel do artista enquanto intelectual, como do poder político e das instituições.

Ademais, é possível observar também a diversidade de soluções artísticas ao longo das décadas. Se no fim do século XIX, nos primórdios da coleção, o gosto academicizante se instalou na cidade, ao longo do século XX a renovação das formas plásticas é afirmada pela criação de imagens com outro tratamento das cores e da perspectiva, apresentando soluções figurativas não miméticas, influenciadas pelos padrões do expressionismo, do fauvismo e do cubismo. O trânsito de imagens e artistas estrangeiros em Belém, assim como as experiências dos artistas paraenses em contato com diversas tradições artísticas e produções que estavam ocorrendo em várias partes do Brasil e do mundo, contribuiu decisivamente para esse aspecto heterogêneo e para a própria riqueza da coleção da Pinacoteca de Belém.

A opção por temáticas regionais, portanto, não quer dizer que há artistas isolados localmente, nem mesmo uma forma local por si mesma, mas sim que a cidade manteve sua conexão com o restante do país, muitas vezes se transformando em local de passagem e paradeiro de pintores de outras regiões e países. O que importa destacar, pois, é o papel do estado nesse contexto, como propositor, assumindo o atributo de mecenas, e como a pintura se integrou ao processo de afirmação de uma ordem de poder, que tinha na vida urbana e na imagem da capital do estado um dos seus elementos de definição. Se o Estado pode ser visto como um elemento homogeneizador e de continuidade, a análise da criação artística na cidade apresenta um mundo diversificado de formas, revelando um universo de diversidade de imagens artísticas que circulavam entre o fim do século XIX e do século XX em Belém.

Capítulo 2 *Os Salões Oficiais de Belas Artes*

2.1 **Salão: espaço oficial e cívico**

O decreto lei nº. 3.555 de cinco de setembro de 1940 instituiu o Salão Oficial de Belas Artes pelo Governo do estado do Pará⁶¹, que deveria ser inaugurado a cada sete de setembro “obedecendo às normas dos Salões do Museu Nacional”⁶². Essa iniciativa estava ancorada e justificada no sucesso de pelo menos outras três exposições realizadas em novembro de 1911, em dezembro de 1917 e maio de 1938⁶³. Como o próprio nome diz, o salão oficializava um espaço e um tempo das artes na cidade e no estado, garantindo aos artistas locais e regionais uma oportunidade para pôr em evidência seu trabalho e suas obras.

Na ocasião, o interventor era o Sr. José da Gama Malcher e a implementação do salão de arte fazia parte de suas políticas para a Secretaria de Educação e Cultura, mais especificamente pensadas para a Biblioteca e Arquivo Público, dirigida pelo Sr. Oswaldo Vianna. No relatório apresentado ao presidente da República, Getúlio Vargas, em 1940-1941, essa instituição aparece como importante elemento para construção de um discurso sobre a superioridade das ações daquela administração sobre os governos anteriores, acusados de deixarem a biblioteca em situação calamitosa:

Procurando encaminhá-lo pelos novos rumos das bibliotecas norte-americanas, a nossa se não tem limitado a uma casa em cujo interior existem livros para serem lidos. A difusão da cultura aí se opera por todos os meios ao alcance da mais frágil

⁶¹ RELATÓRIO apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças Homero Cunha. Belém, 1940.

⁶² Refere-se provavelmente aos Salões realizados no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, então capital federal.

⁶³ BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta annos*. RIHGP. Belém, 1934. Vol. VIII, ano 1933, p. 151-159.

inteligência, em palestras, em conferências, em aulas, em seratas [sic] artísticas, em exposições de jornais, em exposições de Belas Artes, etc. ⁶⁴.

Além da significativa ampliação das verbas destinadas à biblioteca no orçamento anual, dividida entre pessoal fixo e variável, material e despesas diversas, o governo do estado do Pará arcava ainda com as despesas dos Salões Oficiais de Belas Artes. Na descrição do exercício de 1940, entre as despesas eventuais, consta ainda uma fatura quatro vezes maior que os gastos com o primeiro salão, referente à *Exposição Nacional de Pernambuco*⁶⁵. O que mostra o empenho da administração em apoiar eventos relacionados às artes plásticas no estado, embora eles tenham ficado circunscritos, muitas vezes, à capital.

Nos anos seguintes, durante toda a década, o salão de belas artes paraense foi mantido e reinaugurado diversas vezes na cidade de Belém, figurando em gestões de vários interventores⁶⁶. Na maioria dos casos, a sede do evento foi mesmo a biblioteca pública e o diretor era o principal organizador, com exceção das últimas edições, de 1947 e 1948, realizadas no Teatro da Paz. No relatório que trata da gestão do interventor Magalhães Barata, entre 1943-1945, consta que o diretor da Biblioteca e Arquivo Público, Sr. José Cardoso da Cunha Coimbra, escritor e jornalista, promoveu o *IV Salão Oficial* “reunindo a produção artística de nossos pintores, escultores, desenhistas, ceramistas, etc., numa mostra pública de nosso grau de cultura na espécie”⁶⁷.

Naquele relatório, chama atenção o debate em torno da educação, pensada no sentido de uma visão cívica e de valorização das coisas da terra, chegando à exigência de que os professores deveriam manifestar uma atitude de amor à pátria que justificasse o exercício de sua profissão como ato de abnegação e entrega, valendo, inclusive, o sacrifício. Nesse contexto, o ensino da arte, através da disciplina *Desenho artístico*, aparecia como um dos cursos técnicos, indispensáveis para formação do trabalhador.

Esse tipo de atribuição técnica ao estudo do desenho não era novidade, pois algumas décadas antes já pairava no discurso oficial. Numa mensagem apresentada em 1926, ao Conselho Municipal pelo Intendente Dr. Manoel W. Rodrigues dos Santos, na sessão destinada à Instrução, destaca-se: “Faz-se necessário o ensino de desenho nas nossas escolas,

⁶⁴ RELATÓRIO apresentado ao Presidente da República, Sr. Getúlio Vargas, pelo Interventor federal Sr. José C. da Gama Malcher: 1940-1941. Belém: Oficina Gráfica do Instituto Lauro Sodré, 1943. p. 132.

⁶⁵ É possível que o estado tenha patrocinado artistas locais para representar o Pará no referido evento, realizado na cidade de Recife em 1939. A pintora Antonieta Santos Feio participou da exposição, sendo laureada com medalha de ouro. A medalha permanece na coleção da família da artista.

⁶⁶ O *Salão Oficial de Belas Artes* aparece durante toda a década de 1940 na capital paraense. A partir dos anos 50, porém, as referências a um evento em padrões similares ocorre pelo nome Salão Paraense.

⁶⁷ RELATÓRIO apresentado ao Presidente da República, Sr. Getúlio Vargas, pelo Interventor federal Joaquim de Magalhães Barata, em 1944. Belém: Revista da Veterinária, 1944. p. 171.

indispensável que é às profissões e ofícios operários”⁶⁸. Sendo assim, o espaço destinado às artes plásticas nas políticas locais voltadas para educação, preocupadas na maioria das vezes com a formação técnica, ganha novos incentivos na década de 1940 com o decreto que oficializava os salões, abrindo caminho para se pensar uma outra forma de instrução através da arte, numa perspectiva de elevação do espírito e da civilização.

As edições de 1947 e 1948 do salão oficial tiveram um caráter distinto das demais, principalmente pelo fato de que, apesar de manterem o apoio do governador do estado, que concedia os principais prêmios, foram organizadas pela Sociedade Artística Internacional (SAI), seção do Pará: uma agremiação de intelectuais voltada para promoção de eventos artísticos na região, na maioria das vezes no campo da música, embora tenha realizado várias mostras de artes plásticas. O diretor da SAI, Sr. Augusto Meira Filho, esteve à frente da organização dos salões, juntamente com outros membros⁶⁹. No ano de 1947, mais especificamente na ata da diretoria do dia 25 de julho, o presidente informava os demais integrantes da associação que estava em contato com artistas paraenses na intenção de apresentar um salão de pintura; na ocasião ele mencionou a pintora Antonieta Santos Feio, que há alguns anos já se dedicara às artes plásticas, não só com sua obra, mas também como professora de desenho de diversas instituições de ensino na cidade de Belém, falando de seu interesse manifesto pelo mesmo objetivo⁷⁰. Pouco mais que um mês depois, em ata do dia 31 de agosto, Augusto Meira Filho fazia menção ao *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, que viria a ser realizado em novembro, e deveria ser organizado pela SAI⁷¹. A novidade era o empenho em conseguir doações para prêmios, “principalmente pensando em estimular os jovens artistas”⁷². Naquele ano, a oitava edição do salão oficial de belas artes teve duas versões para o catálogo, uma apresentada diretamente pela SAI e outra, seguindo o padrão de edições anteriores, promovida pelo governo do estado do Pará.

⁶⁸ BELÉM. Mensagem apresentada ao Conselho Municipal de Belém pelo Intendente Dr. Manoel W. Rodrigues dos Santos em 20 de maio de 1926. p. 06.

⁶⁹ LIVRO de Atas da Diretoria. Sociedade Artística Internacional, Seção do Pará. Museu Paraense Emílio Goeldi, Serviço de Arquivo – Doc. Arquivo Permanente, Fundo Augusto Meira Filho. Caixa 55.

⁷⁰ ATA da diretoria da SAI do dia 25 de julho de 1947. In: LIVRO op. cit. fl. 5, verso.

⁷¹ ATA do dia 31 de agosto de 1947. In: LIVRO op. cit. fl. 8, verso.

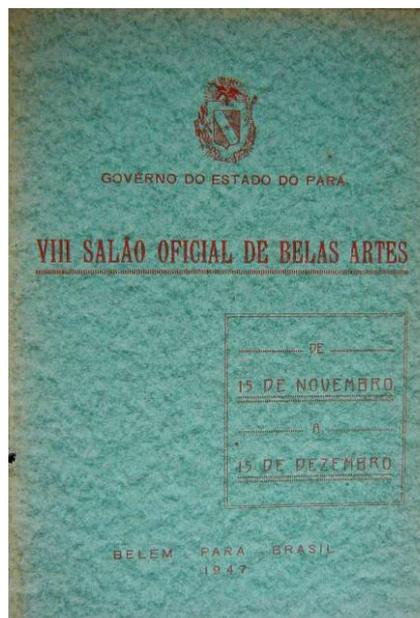
⁷² Ibid.

Imagem 16: Catálogo do VIII Salão Oficial de Belas Artes, organizado pela SAI em 1947.



Acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi, Serviço de Arquivo – Doc., Fundo Augusto Meira Filho, Caixa 27.

Imagem 17: Catálogo do VIII Salão Oficial de Belas Artes, organizado pela SAI em 1947.



Acervo do Museu da UFPA, Coleção Vicente Salles.

Os salões oficiais de belas artes realizados até 1947 foram inaugurados no espaço nobre da Biblioteca e Arquivo Público do estado do Pará. Como se pode ver nas fotografias de algumas dessas mostras, em 1940 e 1941, uma parede era improvisada nas laterais da sala, acompanhando a disposição das colunas, formando um novo retângulo. Atrás delas, as grandes estantes adquiridas para organizar o acervo permaneciam em seus devidos lugares. Nas paredes provisórias, as obras eram expostas do alto até bem perto do chão, procurando-se aproveitar ao máximo o espaço existente. A disposição das telas respeitava os trabalhos apresentados pelo artista expositor, cujas obras figuravam lado a lado, mesmo que concorrendo em categorias diferentes. Uma pequena placa com o nome do autor da obra era colocada sobre ou entre os trabalhos, assim como os números que as identificavam, não havendo outras indicações.

Para as esculturas, quando necessário, recorria-se a um suporte, que poderia ser uma prateleira para as obras menores e mais leves, ou um pedestal. Percorrendo distâncias mais ou menos proporcionais, lâmpadas eram colocadas na parte superior dos planos laterais, garantindo a iluminação equivalente para todos os trabalhos da mostra. Algumas mesas e cadeiras que aparecem nas imagens de época dão a idéia de que o mobiliário da biblioteca era

mantido na sala mesmo durante a exposição, levando a crer que a dinâmica de circulação no espaço dos visitantes girava em torno do trajeto demarcado entre as linhas retas das paredes e o espaço central onde ficavam os móveis. Para os quadros emoldurados havia a possibilidade de serem pendurados na vertical, rente à parede e paralelo a ela, ou então se recorria a outra técnica também bastante conhecida, que projetava a parte superior da tela para frente, distanciando-a levemente do suporte.

Apesar de não haver fontes suficientes para afirmar as razões da mudança do local onde aconteciam os salões, um dos motivos prováveis pode ser o fato da Biblioteca Pública não ter tido condições espaciais para comportar o salão oficial e suas novas dimensões com o passar dos anos. Na ata da diretoria da SAI de 10 de novembro de 1947, o presidente notificava que, até aquele momento, estavam inscritos pelo menos 30 artistas no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, o que dava uma média de 300 trabalhos concorrendo aquele ano⁷³. Não só para acomodar com maior conforto os visitantes da mostra, mas também para melhor disposição dos trabalhos e até mesmo para as solenidades de inauguração e encerramento, o *foyer* do Teatro da Paz se mostrava mais conveniente.

⁷³ ATA de 10 de novembro de 1947. In: LIVRO op. cit. fl. 9, verso.

Imagem 18: Fotos do I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.



Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Imagem 19: Fotos do II Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.



Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

No decreto que originou os salões oficiais, em 1940, consta que o evento deveria acontecer a cada ano em todo dia sete de setembro. Certamente, a escolha desta data não parece ingênua, pois remete a um episódio simbólico para a construção da identidade nacional, faz referência ao dia em que se comemora a Independência do Brasil. Interessante, contudo, é pensar o sete de setembro como uma escolha pouco usual na opção das datas simbólicas no Pará. Desde o século XIX, até as primeiras décadas do século XX, a principal data recorrida para inaugurações de obras públicas e eventos comemorativos era justamente o dia 15 de agosto, dia em que se rememorava a adesão do Pará à Independência do Brasil. A partir da década de 1930, contudo, as comemorações pela data da Independência passaram a ser incentivadas em todo território nacional. Na capital paraense os festejos cívicos envolviam uma série de eventos, com a participação das diversas autoridades do estado, entre eles estavam as marchas pelas ruas da cidade, paradas de militares, desfiles estudantis, inauguração de obras públicas e, em Belém, nos anos 40, a abertura dos salões oficiais de belas artes.

Nas páginas da imprensa, a abertura do salão aparecia entre os principais eventos oficiais da programação, e contava com a presença de muitas autoridades civis e militares, inclusive o interventor federal, como foi o caso do *IV Salão Oficial de Belas Artes*, inaugurado às 17 horas do dia da Pátria, como era chamado o sete de setembro, em 1943. Na ocasião, além do interventor, o Coronel Magalhães Barata, discursou também o diretor da Biblioteca e Arquivo Público, Dr. Cunha Coimbra, que enfatizou e agradeceu publicamente o apoio do interventor federal apontando o salão como exemplo do desenvolvimento artístico estadual. Entre as homenagens da cerimônia estava um retrato do general José Joaquim de Magalhães, avô do homenageado, Magalhães Barata, pintado pelo artista Leônidas Monte. Com a palavra, o interventor agradeceu o tributo prestado ao seu antepassado, destacando suas ações realizadas em nome da pátria, principalmente nas campanhas do Paraguai e do Uruguai:

Recebeu ele ferimentos, que são o maior atestado do desprendimento da vida de um patriota na luta pela Pátria. Natural da Bahia, fixou-se nesta terra, onde criou filhos e comandou corpos e tropas. Achando-se a frente de uma unidade, por ocasião da proclamação da República, teve a compreensão dos sentimentos patrióticos, obedecendo à vontade da nação, que esperava pelo grande acontecimento de 15 de novembro de 1889. Portanto, não se trata de um vulto obscuro, mas de um soldado que alcançou o último posto da hierarquia militar de

*então e que, em sua vida, prestou durante dezenas de anos seus serviços ao país, com patriotismo e desprendimento pessoal*⁷⁴.

E assim decorreu o ritual de inauguração do *IV Salão*, caracterizando-se como uma instância oficial e momento para o exercício do civismo, tempo para relembrar grandes nomes (ou nomes engrandecidos) do passado regional, enfatizando seus feitos, e despertando a atenção dos presentes para uma noção de unidade que congregava no dia da Pátria o sentimento nacional. Depois de percorrer toda a exposição, relata a gazeta *Folha do Norte*, “o chefe do Estado deixou seu nome no livro de assinaturas”⁷⁵, dando-se por encerrado o evento inaugural. Embora notícias sobre os salões de arte e as solenidades de abertura e encerramento tenham aparecido com frequência nos jornais de Belém, o caso de 1943, em que até os discursos das autoridades foram publicados pela imprensa, pode ser considerado uma exceção. Na maioria das vezes, as notas limitam-se a citar o nome dos presentes mais ilustres e algum ou outro detalhe sobre o evento, privilegiando circunstâncias mais gerais, como o período da mostra, os horários de visitação, etc.

Voltando à escolha da data para dar início às mostras oficiais, é relevante destacar que o sete de setembro não foi mantido em todas as edições do *Salão Oficial de Belas Artes* do estado do Pará. Em 1947 e 1948 a cerimônia de abertura foi realizada em outra data cívica, no dia 15 de novembro, enquanto o encerramento era previsto para um mês depois, dia 15 de dezembro. Nas fontes consultadas, sejam elas periódicos locais, documentos oficiais, catálogos, atas de comissões julgadoras, entre outras, não há qualquer justificativa para o deslocamento do evento do mês de setembro para o mês de novembro. Contudo, sabe-se que a nova data escolhida também marca uma efeméride, dia em que se rememora a proclamação da República brasileira, por isso também é uma data marcada por festejos.

A seleção da data marca o caráter cívico do Salão Oficial no Pará. De um lado, é fácil compreender que a data de 15 de agosto não condizia mais com os ideais patrióticos em tempos de nacionalismo, pois rememorava não somente divergências políticas entre as regiões brasileiras no século XIX, quando o poder local paraense demorou a aceitar a Independência e a juntar-se às outras partes do Brasil em apoio à nova configuração nacional. Por outro lado, o sete de setembro também continha uma ambigüidade, porque o dia da Pátria também tinha uma história associada a instituições bastante tradicionais, como a própria monarquia, além de um contexto de predomínio do latifúndio que há muito interferia não só na produção agrícola

⁷⁴ INAUGURAÇÃO do 4º Salão de Belas Artes. *Folha do Norte*. Belém, 09 set.1943.

⁷⁵ *Ibid.*

do país, como tinha força de representação e poder político regional. De forma geral, a opção pelo 15 de novembro minimizava questões e desavenças de ordem histórica, pelo menos a princípio, reunindo no ideal republicano um solução pacífica para o problema de uma nacionalidade tão frágil e polissêmica quanto a noção de uma totalidade chamada Brasil.

2.2 O salão como instituição

Em sua viagem pelo norte do Brasil - que na realidade correspondia não só à região Norte como também ao Nordeste e parte do Centro-oeste -, Osório Duque Estrada⁷⁶ conheceu na capital paraense dos primeiros anos do século XX importantes coleções de obras de arte, como o acervo do Dr. Paes Barreto, ficando impressionado por identificar ali trabalhos de grande relevância, não só de artistas brasileiros, como também de estrangeiros⁷⁷. Um relato como este não é surpreendente para um período de prosperidade econômica como o que vivia a região amazônica em tempos de grandes exportações de borracha. A dinâmica da circulação de capitais neste período, mas também de pessoas, mercadorias e até mesmo artistas corroborava para uma fase de intensa produção de artes plásticas no Pará. A ação de Antônio Lemos, no período em que foi intendente da cidade de Belém e empreendeu as reformas urbanas do início do século, marcou o mecenato na região, encomendando obras, importando exposições e concedendo bolsas de estudos para artistas locais⁷⁸.

Em meio ao momento áureo da *Belle Époque* paraense, durante as últimas décadas do século XIX até as primeiras do século XX, foi cogitada inclusive a criação de uma Academia de Belas Artes para reunir artistas e intelectuais da região em torno dos assuntos artísticos. Pedro Campofiorito, ao regressar ao Brasil depois de uma de suas estadas na Europa, optou pela capital do estado do Pará como destino, por sugestão do pintor Zeferino Costa, para integrar o corpo de professores da tal escola que se pretendia criar. Este projeto, como tantos outros, não vingou, e alguns anos mais tarde uma profunda crise viria assolar a região, provocada pelos baixos preços da borracha no mercado internacional. Somada a isso,

⁷⁶ Osório Duque Estrada (1870-1927) foi um intelectual brasileiro que atuou como crítico, poeta, ensaísta, professor. Colaborou para imprensa durante vários anos, foi membro da Academia Brasileira de Letras e é bastante conhecido pela autoria da letra do Hino Nacional.

⁷⁷ ESTRADA, Osório Duque. *O Norte: impressões de viagem*. Porto: Lello & Irmão, 1909.

⁷⁸ Cf. ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Belém, 2006. Dissertação (Mestrado em História). – Programa de Pós-Graduação em História da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006; FIGUEIREDO, Aldrin. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

o arrefecimento do mecenato lealista após 1912, quando o ex-intendente foi expulso de sua própria casa tamanha a insatisfação causada a seu respeito, coroou o início de tempos difíceis para as artes locais. A partir daquele momento, como destacou Vicente Sales, os artistas e intelectuais que optaram por permanecer em Belém passaram a depender praticamente só de seus próprios recursos⁷⁹.

Pouco tempo depois, inusitadamente, em 1918 um grupo de artistas e intelectuais se reuniu à rua Frutuoso Guimarães n°. 33, em Belém, onde funcionava a sede da Associação Artística Paraense, para fundar a *Academia Livre de Bellas Artes*. Entre os sócios fundadores estavam José Girard, Carlos de Azevedo, Clotilde Pereira, Adalberto Lassance, Manoel Santiago, Antonio Ângelo de Abreu Nascimento, Manoel Pastana, Dr. Oséias Antunes, Arthur Frazão, Othon Souza, Raymundo Roneiro, Suintino Corêa, Lauro Cambe da Rocha, Luiz Mota de Carvalho, e João Motta Rodrigues do Nascimento. A contar pela documentação da Academia, sua existência durou somente até o ano 1922, quando foram encontrados os últimos registros.

A iniciativa do grupo de artistas locais deixa transparecer um ponto de tensão que envolvia o debate artístico na cidade de Belém. O próprio nome dado à instituição de ensino expõe essa questão, pois reúne no mesmo título conceitos diferentes de metodologias de ensino de arte. *Academia* pressupõe o respeito a padrões historicamente rígidos, com etapas bem definidas para o desenvolvimento das técnicas; enquanto o termo *Livre* remete a uma proposta metodológica diferenciada, mais flexível para o artista, podendo ser relacionada, inclusive, com as experiências da pintura ao ar livre praticada pelos impressionistas, rompendo com os muros da instituição e do formalismo acadêmica.

Essa junção de termos que a princípio parece paradoxal, tanto foi considerada plausível para os artistas e intelectuais paraenses da época, que batizou a instituição de ensino por eles criada e mantida. Isso mostra que a arte no Brasil não necessitou de consensos para se constituir enquanto proposições em constante mutação, adaptação, resistência e inovação. O ponto central desse debate vai se desdobrar momentos mais tarde, já nos anos 40, em torno dos conceitos de moderno e clássico, chegando a gerar polêmicas nos *Salões Oficiais de Belas Artes*. As próprias dificuldades vivenciadas pelos artistas locais podem ser fator agregador dessas diversidades, a falta de investimentos e infra-estrutura para o trabalho é forte motivo para a criação de grupos como a Associação de Artistas Paraenses ou mesmo a criação da *Academia Livre de Belas Artes*.

⁷⁹ SALLES, Vicente. *O siso e o riso de Mestre Ângelus*. Brasília: Micro-edição do Autor, 1998.

No decorrer dos anos, as atas das reuniões dos membros da *Academia* dão uma mostra das dificuldades pelas quais seus integrantes passaram para garantir sua permanência e funcionamento. Na reunião de 15 de maio de 1919, por exemplo, o consócio Manoel Pastana vinha solicitar da diretoria que votasse uma verba ou porcentagem para auxiliar os professores que, como ele, mantinham-se no cargo com grande sacrifício, pois que não recebiam qualquer remuneração pelo trabalho prestado, trabalho esse que lhe tomava todo tempo, impedindo que se afastasse para tratar até mesmo de assuntos pessoais. Apesar de ratificar seu desejo de permanecer na instituição, Pastana se posiciona de forma radical ao afirmar que caso sua solicitação não fosse atendida, colocaria o cargo à disposição daquela diretoria para que fosse substituído por outro professor. A assembléia, presidida pelo Sr. Raymundo Albuquerque, considera Pastana merecedor do auxílio, “porque muito se tem esforçado pelo progresso e engrandecimento de nossa associação”, e aprova sem restrições seu pedido.

Numa outra sessão, de 20 de dezembro de 1919, foi discutida a petição de alguns alunos requerendo sua exclusão do quadro social e a devolução dos cavaletes de duas alunas que se achavam depositados na sede da referida Academia. Os pedidos foram aceitos, com a condição de que fossem pagas as mensalidades em atraso. Situações como essa, demonstram o quanto o trabalho dos membros dessa associação era fruto do comprometimento pessoal de cada um com as finalidades da instituição. Em 30 de dezembro de 1920, a fragilidade financeira da Academia deu sinais mais fortes. Naquela ocasião, os participantes da Associação de Artistas Paraenses mandaram uma petição ao Conselho Municipal de Belém solicitando auxílio para *Academia Livre de Belas Artes*, nos termos seguintes:

Ao Illustre Conselho Municipal de Belém – Lutando a “Associação de Artistas Paraense” com dificuldade em suas finanças para manter a Academia Livre de Bellas Artes, em virtude da módica contribuição dos seus associados, o que é preciso manter afim de que fique ao alcance de todos o ensino das Artes, resolvem appelar a esse digno Conselho, contando a boa vontade e patriotismo dos que compõem, afim de conseguir um auxilio na verba orçamentaria para que possamos manter o equilibrio e não vermos ruir o fruto de tão grandes esforços que vem prestando ao Estado e município determinados serviços como podem ultimamente realizar a referida Academia Livre de Bellas Artes. Convictos de que não deixareis de tomar em consideração este justo appelo, aguardamos o deferimento – Belém do Pará, 3 de janeiro de 1920 – (a) Adalberto Lassance Cunha, Josué Ismael Nunes, Luiz da Motta Carvalho⁸⁰.

⁸⁰ ATA da sessão de Diretoria da Associação de Artistas Paraense realizada a dia 30 de dezembro de 1920. IHGP: Fundo Associação de Artistas Paraenses/Atos de Assentamento (1918-1922).

A petição foi votada na segunda reunião do Conselho Municipal, designando verba de 2: 400\$000 anuais, durante o ano de 1921, a serem pagos em prestações mensais de 200 e 2000. Naquela mesma reunião, o presidente da sessão fez a leitura do ofício encaminhado ao governador do Estado do Pará, reafirmando a intenção de inaugurar o seu 1º Salão de Belas Artes, como já havia tornado público, no mês de dezembro seguinte, o que não seria possível, entretanto pela falta de recursos pecuniários. No texto, a associação ressaltava a necessidade de realização do evento como forma de “chamar sobre ela a atenção do meio que até hoje se tem conservado na ignorância ou na indiferença, achando-nos em tão séria circunstância que por várias vezes temos pensado em fechar a Academia por falta de meios para sua manutenção”, e mais “a fim de vermos se com a abertura do Salão, conseguimos aumentar o número de matriculados que a muito vêm escasseando”⁸¹. Como até aquele momento o ofício não havia tido nenhuma resposta, a assembléia decidiu pelo adiamento do proposto salão até o início do ano seguinte.

No dia 06 de janeiro de 1921, finalmente, foi inaugurado o primeiro Salão Paraense de Bellas-Artes⁸², a comissão nomeada para “organizar e arrumar” o respectivo evento era composta por José Girard, professor Escobar de Almeida, Adalberto Lassance Cunha, Manoel Pastana, Arthur Frazão, Alfredo Lopes Mello e Augusto Cezar. Para administrar os trabalhos estavam o Dr. Amunajas Filho, Alberto Lassance Cunha e Manoel Pastana; e para a comissão do júri: d. Clotilde Pereira, José Girard, Carlos de Azevedo, mlle. Antonieta Santos, Escobar de Almeida e o Dr. José de Castro Figueiredo.

No artigo *A arte no Pará*, publicado na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, Theodoro Braga faz um retrospecto histórico dos últimos anos, até 1918, dando enfoque aos eventos que marcaram as belas artes naquele estado desde o século XIX, enumerando as diversas exposições e artistas que passaram pela cidade de Belém, percorrendo exposições escolares de desenho até mostras de pintores renomados. Entre os momentos mais relevantes, ele destaca a primeira *Exposição Paraense de Belas Artes*, realizada no Teatro da Paz em 1910, com a presença de 23 expositores e cerca de 177 trabalhos⁸³. Também estão presentes o *Salão de Pintura*, instituído por decreto oficial em 1911 e o *II Salão de Belas Artes do Pará*, inaugurado em 1917. Deste último, sabe-se que participou a pintora Antonieta Santos Feio, assim que voltara da Europa, na condição de *hors concours*.

⁸¹ Ibid.

⁸² ATA da sessão de Diretoria da Associação de Artistas Paraense realizada dia 28 de março de 1921. IHGP: Fundo Associação de Artistas Paraenses/Atos de Assentamento (1918-1922).

⁸³ BRAGA, op. cit. p. 156.

Em 1938, um outro evento mobilizou a comunidade intelectual na capital paraense: a *Exposição de Belas Artes Comemorativa do Cinquentenário da abolição dos escravos*, realizada em 13 de maio daquele ano. Participaram não só artistas como Arthur Frazão, Percy Deane, Antonieta Santos Feio, Leônidas Monte, Dahlia Déa, Romeu Mariz Filho, Barandier da Cunha, Laura Acatauassú Nunes, Álvaro Amorim e Anita Teixeira da Costa; apresentaram monografias na categoria literária nomes como Bolívas Bordalo da Silva, dr. Amazonas de Figueiredo, Dr. Manoel Lobato, Alfredo Lamartine, Ricardo Borges, Bruno de Menezes, Augusto Meira, Luiz Teixeira Gomes, Jorge Gamacho, Romeu Mariz, Dulcinéa Paraense e Marcelino Barata; e na categoria de música, Ulysses Nobre e Elmira Lima, Alberto Falcão e Eugenio Tavares, Theophilo Magalhães e Antonia Bahia.

A partir dessa perspectiva, é possível perceber que, ao contrário do que se supõe à primeira vista, e apesar da importância da participação do poder público, o processo de oficialização dos Salões de Belas Artes e a institucionalização das artes plásticas no Pará foi conquistado mediante a luta e a persistência pessoal e de grupos de artistas locais, empenhados em desenvolver projetos de incentivo e educação de jovens talentos, de valorização das artes plásticas, de ampliação de público e de mercado para as artes, organizando mostras e exposições, reivindicando ações e a colaboração do Estado, ou seja, exigindo e reafirmando espaços próprios no conjunto da sociedade.

Alguns anos se passaram e em uma das reuniões da comissão julgadora do *II Salão Oficial de Belas Artes*, realizada em 05 de novembro 1941 - “dia consagrado à Cultura” por ser data do nascimento do Ruy Barbosa - realizou-se a fundação de uma sociedade civil, a *Escola Livre de Belas Artes*. Declarada fundada a escola, uma comissão foi nomeada para organizar seus respectivos estatutos; faziam parte dela Adalberto Lassance Cunha, Clotilde Pereira, Antonieta Santos Feio, Dr. Osvaldo Viana e Paulo Mendes⁸⁴. Na ata de fundação a previsão para que a sociedade fosse instalada era antes do início do próximo ano letivo, mas não há mais notícias daí em diante.

⁸⁴ Além dos respectivos membros da comissão, estavam presentes na reunião, conforme consta na ata, Carmen Sousa, Leônidas Monte, Antonio Ângelo de Abreu Nascimento, João Pereira de Castro, Bolívar Bordalo da Silva, Oscar Pereira de Carvalho, Artur Frazão, Geraldo Corrêa, João Pinto, Romeu Mariz, Hildério Tamegão Lopes, Aloísio Carvão, Roberto Reynoso, Maria Lúcia Santos Feio e Dahlia Déa. Cf. ATA da Fundação da Escola Livre de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1941.

Imagem 20: Inauguração do Salão Oficial de Belas Artes organizado pela SAI em 1948, no foyer do Teatro da Paz. Na foto: Antonieta Santos Feio, Leônidas Monte, João Pinto, Irene Teixeira, Carmem Souza, Benedito Melo e Artur Frazão.



Fonte: *A Província do Pará* no dia 29 de setembro de 1974, 3º caderno, p.5.

A comissão julgadora dos *Salões Oficiais* era composta de intelectuais de diferentes áreas de atuação, mas principalmente professores, jornalistas e artistas. Sabe-se que o júri de cada *Salão* era nomeado por decreto em diário oficial pouco antes da inauguração do evento, pelo governador do estado. Mas os critérios para essa seleção e quem efetivamente sugeria os nomes é difícil apontar com segurança, embora seja possível supor que a indicação partia do organizador da mostra, geralmente o diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Pará, no caso dos primeiros salões, ou o diretor da SAI, para os últimos. Na primeira edição do salão, o nome dos membros do júri não consta no catálogo, por isso, só nos é possível saber quem são através de documentos, por eles assinados, concedendo os prêmios aos devidos artistas. Entre os nomes aparece o de Clotilde Pereira, professora do Colégio Moderno, uma das fundadoras da *Academia Livre de Belas Artes* em 1918, e que presencia quase todas as comissões dos Salões Oficiais na década de 1940. Também consta nesta, e na edição seguinte, Eduardo Azevedo Ribeiro, assim como o do professor Francisco Paulo Mendes, o qual integrará a comissão julgadora de vários outros salões; e o próprio interventor José da Gama Malcher.

No *II Salão Oficial*, além de Clotilde Pereira, o júri foi composto pelos artistas: Antonieta Santos Feio, José Veiga Santos, Leônidas Monte; o jornalista Francisco Paulo Mendes e Helena de Jesus Lambert. A cada novo salão, entretanto, a comissão era formada por diferentes artistas, como é o caso de Eladio Lima, Oséas Antunes e Feliciano Seixas no

evento seguinte. Já em 1945, foi a vez de Augusto Meira Filho, juntamente com Oséas Antunes. Mas em 1947, no *VIII Salão Oficial*, os artistas deram lugar a uma comissão do júri integrada basicamente por professores e jornalistas. Na ocasião, estiveram presentes Maria Luiza Costa Rego, diretora de Educação, os professores Francisco Paulo Mendes; Clotilde Pereira; Serra Freire, diretora da Escola Normal; e Paulo Eleutério Sênior, além do historiador Ernesto Cruz, do advogado Raimundo Moura e dos jornalistas Frederico Barata, Machado Coelho e de Campos Ribeiro. No ano seguinte, foram nomeados novamente Maria Luiza Costa Rego, Frederico Barata, Machado Coelho, Clotilde Pereira, de Campos Ribeiro, Raimundo Moura; além do engenheiro Petrônio Barcelos.

Uma característica dos *Salões Oficiais* organizados pelo governo do estado do Pará durante a década de 1940, e que o tornava bastante interessante, é que eles sintetizavam um encontro de gerações. Não parece ter havido algum critério exclusivo para impedir a participação de artistas. Pelo contrário, em alguns desses salões houve a participação até mesmo de alunos de escolas públicas do estado. No catálogo do *I Salão Oficial*, de 1940, por exemplo: o Colégio Progresso Paraense apresentou *Desenhos estilizados* na categoria Arte Decorativa; o Colégio São Geraldo Majela e a Escola Normal de Santa Terezinha apresentaram diversos trabalhos na categoria Arte Aplicada⁸⁵. Inclusive alguns desses alunos chegaram a receber prêmios periféricos, como alunos da Escola Noturna de Val-de-Cans que receberam Prêmio Animação no *II Salão Oficial*, de 1941, na categoria Desenho Industrial⁸⁶. Esse mesmo prêmio também foi dado naquele ano a alguns alunos do Instituto Gentil Bitencourt, porém na categoria Desenho Escolar, o que nos leva a crer que em algumas edições do evento, a presença dos grupos escolares não só era prevista como também havia uma ala própria destinada a eles.

Ao lado dos jovens amadores, havia ali artistas de carreira, como o pintor Lassance Cunha, Arthur Frazão e Ângelus do Nascimento, sócios fundadores da *Academia Livre de Belas Artes*⁸⁷ em 1918, que tiveram sua parcela de contribuição para fortalecer a iniciativa do salão oficial, desde as primeiras tentativas de implementar as exposições de desenhos dos alunos da escola, assim como do *1º Salão Paraense de Belas Artes em 1921*. Junto com eles, uma nova geração de artistas da terra, como João Pinto, que fora aluno de Lassance Cunha; Geraldo Corrêa, que estudou com Ângelus Nascimento; e Carmen Sousa, entre outros da geração mais jovem. Muitas vezes, os artistas e seus mestres dividiam as paredes da mostra,

⁸⁵ CATÁLOGO do 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1940.

⁸⁶ RELAÇÃO dos premiados no 2º Salão Oficial de Belas Artes.

⁸⁷ ATA da sessão de Diretoria da Associação de Artistas Paraense realizada dia 19 de junho de 1918. IHGP: Fundo Associação de Artistas Paraenses/Atos de Assentamento (1918-1922).

como aconteceu, por exemplo, em 1947, no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, quando a pintora Antonieta Santos Feio e sua aluna, Dahlia Déa, ambas expuseram suas obras para avaliação do júri. Também havia os artistas vindos de fora, estrangeiros ou não. No *III Salão Oficial*, em 1942, Waldemar Costa não só esteve presente, como foi congratulado com o 2º prêmio de Pintura Moderna com o retrato do Dr. Pedro Borges. Em 1940, o pintor italiano Alfredo Norfini foi concorrente de honra, extra concurso, trazendo cinco aquarelas com paisagens que pintou no estado do Pará, inclusive uma intitulada *Vêr-o-peso*.

Não raro, artistas que foram membros do júri apareciam como concorrentes do salão em edições posteriores e vice-versa. Não havia uma limitação rígida para a participação e, como se vê, ocorria uma circulação de pessoas em lados diferentes dependendo da ocasião. O que existe de comum entre a maioria dos membros do júri é o fato de serem pessoas ligadas a atividades de ensino ou próximas ao debate cultural, que por isso podem revelar certa afinidade pelo tema e, tanto pelo cargo que ocupavam quanto pela função que desenvolviam, possuíam relativa projeção pública, justificando, e de certo modo legitimando, a comissão nomeada. Por outro lado, isso demonstra a falta de afirmação do mundo da crítica no Pará, obrigando a recorrer a pessoas sem envolvimento profissional com as artes para serem jurados, ao mesmo tempo que e os próprios artistas exerciam função de críticos.

De forma geral, entre as várias iniciativas citadas ao longo da primeira metade do século XX, é fácil constatar como muitos dos nomes que aparecem num ou noutro evento, numa e noutra mostra, na *Escola Livre de Belas Artes* ou nos salões oficiais, se repetiam constantemente. A jovem pintora de 20 anos de idade que participou na condição de *hors concours* do *II Salão de Belas Artes do Pará* em 1917, recém-chegada do Velho Mundo, é a mesma artista que integra a comissão julgadora do primeiro salão organizado pela *Escola Livre de Belas Artes* um ano depois. Também é Antonieta Santos Feio uma das expositoras na mostra de 1938, dos salões oficiais da década seguinte, e eis que apareceu novamente no Teatro da Paz em 1948. Bem se vê, essa repetição não tem nada de fortuita, mas fala do engajamento e da presença de determinados artistas, de diferentes gerações, no processo de produção e institucionalização das artes plásticas paraense.

A década de 1940 representa um momento importante para as instituições dedicadas às artes no Brasil. No pós-guerra, particularmente, surge um parcela significativa dos museus de arte⁸⁸; associado às mudanças político-sociais experimentadas nos anos anteriores e nas novas configurações do poder mundial, os artistas modernos investem numa empreitada de

⁸⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999. p. 11.

transformar a arte moderna em cultura urbana. Daí nascem vários espaços por todo país com objetivo de divulgar e levar ao conhecimento do público aquilo que vinha sendo produzido nas últimas décadas, na perspectiva de “aprimoramento dos hábitos e costumes” em nome do bem coletivo. Esse processo encontra eco nos projetos do governo federal que, a partir do referencial norte-americano, se esforça para internalizar os sentimentos em torno de uma nação forte, incentivando a defesa e a união entre as regiões brasileiras com apelo para origem comum, e como forma de justificar as aspirações compartilhadas⁸⁹.

Na capital paraense, contudo, a criação do Museu de Arte de Belém levaria pelo menos meio século a mais para acontecer, florescendo num contexto histórico bastante diferente daquele vivenciado no pós-guerra. Por outro lado, artistas locais, apoiados por intelectuais e autoridades, vinham concentrando forças para a criação, ainda nos anos 40, de uma instituição de ensino de arte, a *Escola Livre de Belas Artes*, como instrumento para fomentar e regular o campo de produção artística na região. Isso mostra que a preocupação dos grupos locais era, antes de tudo, garantir viabilidade para a continuação do trabalho do artista.

Podemos perceber, então, o quanto todos projeto pensado para as artes no Pará esteve centrado em dois eixos: o ensino e a exposição. O ensino esteve ligado a instituições que pudessem oferecer formação específica para novos artistas, como a *Academia Livre de Belas Artes* ou a *Escola Livre de Belas Artes*; a exposição permeou diversas mostras e salões organizados em diferentes momentos. De um lado, exemplos evidentes de fracasso nos dizem que a referência ao “ensino”, desse projeto uno, não vingou. Por outro lado, a oficialização dos salões de arte na década de 1940 assegurou o sucesso da “exposição” - o próprio caráter oficial garantiu sua afirmação -, demarcando a importância do papel do Estado, na fase definidora desse processo de institucionalização das artes no Pará. Além de instituir em decreto o salão, o poder público incentiva a produção local adquirindo obras apresentadas nas mostras e dá continuidade à formação de acervos que, posteriormente, abrirão as portas dos museus.

⁸⁹ Ibid.

2.3 Os prêmios e as aquisições do Estado

Recorrendo novamente a Osório Duque Estrada em seu livro *O norte: impressões de viagem*, em meio aos relatos sobre sua estadia na cidade de Belém em 1908, o crítico entrevista o colecionador de obras de arte Dr. Paes Barreto, questionando sobre a utilidade da criação de galerias e museus públicos em todo país. Em resposta, o apreciador pondera que as belas artes são o instrumento mais poderoso para agir sobre o espírito do povo, mais até que a imprensa, a religião ou o trabalho. A utilidade pública dos museus seria, na opinião do Dr. Fernando de Castro Paes Barreto, a formação do senso da população, afirmando ainda que, diferente do que vinha acontecendo no período colonial, em que pouco valor foi dado às artes, e seguindo o exemplo da França, o Brasil deveria investir na formação de acervos públicos como caminho para construção de sua identidade e garantia de um futuro próspero à nação⁹⁰.

No Pará, muito tempo se passou até que fosse criado o primeiro museu de arte, mostrando que apesar das idéias radicais de homens como o colecionador entrevistado por Osório Duque Estrada, nem todos acreditavam no poder das artes como ponto fundamental das políticas públicas. Mesmo assim, algumas iniciativas contribuíram, ao longo do tempo, para a formação gradual de coleções que posteriormente seriam incorporadas aos museus.

Na pasta referente ao *V Salão Oficial de Belas Artes*, realizado em 1944, pertencente ao Arquivo Público do Pará, cerca de oito cópias de telegramas, assinados por artistas que haviam participado do evento, foram endereçados ao diretor da Escola Nacional de Belas Artes; à Sociedade Brasileira de Belas Artes; à Sociedade Paulista de Belas Artes; à Escola de Belas Artes da Bahia; ao Presidente Getúlio Vargas; ao prefeito de Belém, Sr. Alberto Engelhard; ao Interventor federal, Coronel Magalhães Barata; e ao Ministro da Educação e Cultura, Sr. Gustavo Capanema. O conteúdo dos telegramas informava a inauguração do salão, organizado pelo poeta e escritor Lindolfo Mesquita, então diretor da Biblioteca e Arquivo Público, e agradecia publicamente, perante as instituições das mais tradicionais e respeitadas do Brasil, o apoio do governo paraense de Magalhães Barata, assim como a iniciativa do Prefeito Alberto Engelhard, que adquiriu alguns trabalhos de expositores para o acervo da Pinacoteca Municipal.

Este acervo começou a ser formado no final do século XIX, com a encomenda ao pintor Domenico De Angelis da tela *Os últimos dias de Carlos Gomes*. Até as primeiras décadas do século XX, muitas obras foram incorporadas, tendo havido certo arrefecimento nas aquisições em virtude da diminuição de capital que circulava pela administração

⁹⁰ ESTRADA, op. cit., passim

municipal depois da crise de exportação da borracha. Ao que tudo indica, porém, a partir da década de 1940, um novo esforço foi lançado no sentido de atualizar a pinacoteca, que somente na década de 1980 seria, então, instituída por lei. Esta coleção deu origem, em 1991 ao Museu de Arte de Belém (MABE), ligado a Fundação Cultural do Município⁹¹.

No estado do Amazonas, a Pinacoteca foi criada pela Lei N°. 2333 de 18 de junho de 1965, mas um ano antes seu projeto começava a sair do papel, quando Arthur Cezar Ferreira Reis foi nomeado governador do estado. Naquela altura o acervo já contava com aproximadamente 90 obras de várias técnicas diferentes, e de artistas de todo Brasil. A idéia surgiu de uma conversa com o artista Moacir Andrade, que começou sua vida artística nos anos de 1940 com a participação nas primeiras exposições, e foi integrante de movimentos importantes no Amazonas, como o Clube da Madrugada, fundado em 1954, na cidade de Manaus. Durante alguns anos, lá também funcionou um curso de desenho e pintura, incentivando o trabalho de novos artistas. Fundada com o objetivo de promover e conservar o patrimônio artístico e cultural do estado do Amazonas, a Pinacoteca deveria promover o desenvolvimento da cultura artística, mantendo exposições de artes plásticas e iconográficas, em caráter permanente ou temporário.

No caso do MABE, especificamente, apesar das informações a respeito dos marcos limites, como o início da constituição da Pinacoteca Municipal de Belém, não há registro sobre a aquisição das obras, nem mesmo a data em que elas chegaram, se foram compradas ou doadas, entre outras coisas. No entanto, os telegramas enviados pelo grupo de artistas paraenses, congratulando a atitude do prefeito Alberto Engelhard por adquirir obras que haviam sido expostas no salão, demonstra que embora não houvesse uma política específica de incentivo à produção artística, o administrador dispunha de recursos para beneficiar os artistas locais, e uma forma de fazer isso era incorporar suas obras a acervos públicos. Aparentemente, não havia um critério rígido para as aquisições, e elas não tinham uma relação direta com os prêmios instituídos pela comissão julgadora dos salões oficiais. Quer dizer, nem sempre as obras premiadas eram adquiridas, e nem sempre as obras adquiridas haviam sido premiadas.

Um bom exemplo pode ser percebido no *VIII Salão Oficial*, em 1947, quando a tela *Chico Preto*, de Antonieta Santos Feio, foi agraciada com o 2º prêmio de Pintura Clássica. Porém, naquele mesmo salão a pintora havia concorrido com outras 18 telas, entre elas *A*

⁹¹ PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. *Tempo passado/Tempo presente: Acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

*mulata do cheiro*⁹² que, apesar de não ter sido premiada, foi a escolhida para ser adquirida pela Prefeitura. No relatório apresentado pelo prefeito Rodolfo Chermont, referente ao exercício do ano de 1948, já faziam parte do acervo da Pinacoteca Municipal, entre os trabalhos da pintora, além de *A mulata do cheiro*, a tela *A Tacacázeira*⁹³, de 1937, mais alguns retratos de intendentes e prefeitos. Alguns anos depois, em 1951, a tela *Mendiga*⁹⁴, ganhadora do 1º prêmio de Pintura do salão organizado pelo governo do estado do Pará naquele ano, viria se juntar às demais obras da pintora naquela instituição.

Além disso, trabalhos de artistas menos experientes e conhecidos pelo público paraense também foram incorporados às coleções públicas, obras expostas, inclusive, desde as primeiras edições do *Salão Oficial*. Das três pinturas, que pertencem ao Museu de Arte de Belém, da artista Dahlia Déa (aluna de Antonieta Santos Feio e que na época do salão contava com mais ou menos 20 anos de idade), pelo menos uma delas, um auto-retrato, foi exposto no *II Salão Oficial*, como podemos observar nas imagens a seguir. Embora não possamos afirmar que elas foram adquiridas na época do salão, não é menos curioso pensar no que motivou sua escolha para fazer parte do acervo da pinacoteca do município de Belém. Apesar de não ser uma tela de grandes qualidades estéticas, não podemos desprezar o empenho da jovem pintora em empregar as lições técnicas. O que mais chama atenção, contudo, é justamente a expressão em que se auto-representou, sem pretensões de esconder a insegurança que transparece no olhar tenso, na postura e rigidez da musculatura do pescoço, na boca entreaberta, na forma como segura com força a palheta na mão esquerda, empurrando-a contra o peito, temerosa.

⁹² No catálogo do VIII Salão Oficial de Belas Artes, a tela aparece intitulada *A Mulata do Cheiro*, porém, no relatório referente ao exercício do ano de 1948, apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo prefeito Rodolfo Chermont, na sessão relativa à Pinacoteca, a tela é citada com o título *A mulata*. Anos mais tarde, a mesma obra foi tombada pelo Mabe com o nome *Vendedora de cheiro*.

⁹³ Tombada com o título *Vendedora de Tacacá*. O título da obra se refere a um prato típico da região, chamado tacacá, receita com base nas tradições indígenas. É feito de tucupi, um suco extraído na mandioca, goma, também extraída da mandioca, folhas de jambú, uma planta da região que, ao ser mastigada, dá a sensação de dormência na língua e nos lábios, e camarão. Costuma-se comer com pimenta. O tacacá há muito tempo é vendido nas ruas, tradicionalmente por mulheres, e até hoje muito consumido pelos moradores da região durante a tarde.

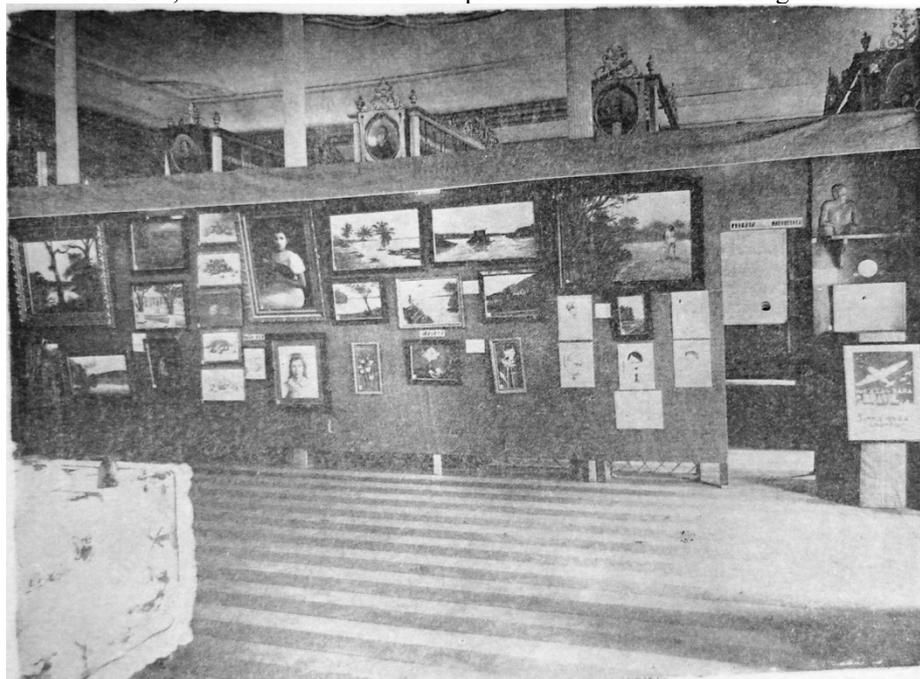
⁹⁴ Tombada pelo Mabe.

Imagem 21: Dahlia Déa. *Auto-retrato*. Óleo s/ tela, 84,7 x 56,5 cm, 1941.



Acervo Museu de Arte de Belém

Imagem 22: Foto do II Salão Oficial de Belas Artes na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. Note o Auto-retrato, deslocado levemente à esquerda do eixo central da imagem.



Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Portanto, no caso dos salões oficiais financiados pelo governo do estado do Pará na década de 1940, como evidenciaram os exemplos citados, foram as aquisições – e não os prêmios – que favoreceram a institucionalização das artes por meio da criação de museus, como é o caso do MABE, alguns anos mais tarde. O caminho para esse processo foi traçado justamente a partir dos salões, enquanto parte fundamental do projeto pensado para as artes locais por artistas e intelectuais engajados da divulgação do tema, pois eles foram o instrumento de ação do poder público, culminando com a consagração do espaço de exposição.

2.4 Pintura da Amazônia

A representação da natureza foi bastante recorrente enquanto temática das obras apresentadas nos salões, seja de forma descritiva, como algumas ilustrações em aquarela para uma obra científica do artista Eladio Lima, inscritas na seção de pintura do *I Salão Oficial de Belas Artes*, como *Sussurana*, *Onças*, *Mucura d'água* e outras; seja como aparece no painel decorativo *Tupan*, de Ângelus Nascimento, que mereceu o 2º prêmio de Arte Aplicada no *II Salão Oficial*, de 1941. Naquele mesmo salão, a escultora Carmen Sousa levou sua obra em gesso intitulada *Arapapá*, inspirada num pássaro com o mesmo nome. Essa natureza exuberante também podia ser percebida em composições formais como as naturezas mortas, principalmente na presença de frutas e flores, como nos trabalhos *Bacuris*⁹⁵, que Maria de Lourdes Acatauassú Nunes apresentou no *I Salão Oficial*, ou a tela intitulada *Pupunhas*, de Dahlia Déa, exposta no *V Salão Oficial* e que recebeu, juntamente com outras obras da artista, prêmio animação pelo conjunto; e *Orquídeas – coleção do Museu E. Goeldi*⁹⁶, aquarela de Alba Maranhão apresentada no salão de 1940.

O 1º prêmio de Ilustração em 1942 foi dado a Barandier da Cunha, pelo desenho *Vitória régia*. Essa bela planta aquática, típica da região amazônica, também foi o tema escolhido pelo pintor peruano Roberto Reynoso, que na época estava exilado no Brasil, vivendo na cidade de Belém, para a tela vencedora do 2º prêmio de Pintura no *II Salão Oficial de Belas Artes*, em 1941. Rios e igarapés ganharam destaque em *Margem do Guamá*, pintura de Eloi Silva; *Maré cheia*, de Graciema Cruzeiro; *Pororoca*, desenho à nanquim de Raimundo

⁹⁵ Fruta da região amazônica.

⁹⁶ O Museu Paraense Emílio Goeldi é o mais antigo museu de história natural do Brasil, foi criado ainda no século XIX para apoiar expedições, formar cientistas e iniciar coleções que pudessem ser preservadas no país.

Viana, ambos apresentados no *III Salão Oficial*; e no óleo *Igarapé*, que a pintora Antonieta Santos Feio expôs no salão de 1947. Não poderiam faltar também as marinhas, como *Barcos do Guajará* e *Por do sol* de Arthur Frazão, expostas em 1947 no *VIII Salão Oficial*; *Praia de Ariramba*, óleo de Andreilino Cotta, concorrente do *I Salão*; ou simplesmente *Marinha*, de Álvaro Amorim, obra que mereceu o 1º prêmio de Aquarela do *V Salão*, em 1944.

Também foi grande o número de paisagens, entre os trabalhos que concorreram aos salões na década de 1940, explorando recantos do interior do estado e paisagens urbanas. Aquelas cuja referência era lugares e regiões interioranas, deixando ver a grande diversidade que compõem a região e principalmente o estado do Pará em termos geográficos. Alguns exemplos dessas paisagens são *Ponta do Farol*, de Maria de Nazaré Figueiredo, exposto no *III Salão*; *Ponte de Mosqueiro*, óleo de Benedito Melo e *Vista de Salinópolis*, óleo de Antonieta Santos Feio, ambas apresentadas no *VIII Salão*, em 1947; *Marajó*, aquarela de Alfredo Norfini, Concorrente de honra do *I Salão Oficial* em 1940.

Entre as paisagens, destacam-se aquelas cuja motivação foi a cidade de Belém, em especial dois aspectos foram os mais explorados: monumentos urbanos e as famosas feiras livres. Como exemplo, podemos citar duas telas premiadas na sessão de pintura - uma na categoria de Arte Geral ou Clássica e a outra como Arte Moderna. São, respectivamente, *Paisagem (trecho da rua do Marco)*, óleo de Artur Frazão, 2º prêmio do *V Salão*; e a aquarela de Leônidas Monte *Oitão da Igreja das Mercês*, 3º prêmio no *III Salão*, em 1942. Mas também aparecem as obras de arquitetura, como *Anteprojeto do Mercado Municipal*, um guache de Arnaldo Baena apresentado em 1940, ou *Projeto do Instituto Carlos Gomes e seus detalhes* de Davi Lopes, que mereceu o Prêmio Único de Arquitetura na 5ª edição do salão oficial. Além disso, são expressivas as obras como a série *Relíquias de Sta. Maria de Belém* apresentada por Irene Azevedo no *VIII Salão*, da qual fazia parte *Beco do Cardoso* em bico-de-pena; *Canto dos Jurunas*, de Artur Frazão, exposta no mesmo ano, assim como a aquarela de Leônidas Monte *Recanto do Vêr-o-peso*, que concorreu como Arte Moderna do *III Salão Oficial*, e *Ver-o-peso*, obra de Geraldo Correa, pintura moderna, apresentada no *VIII Salão*.

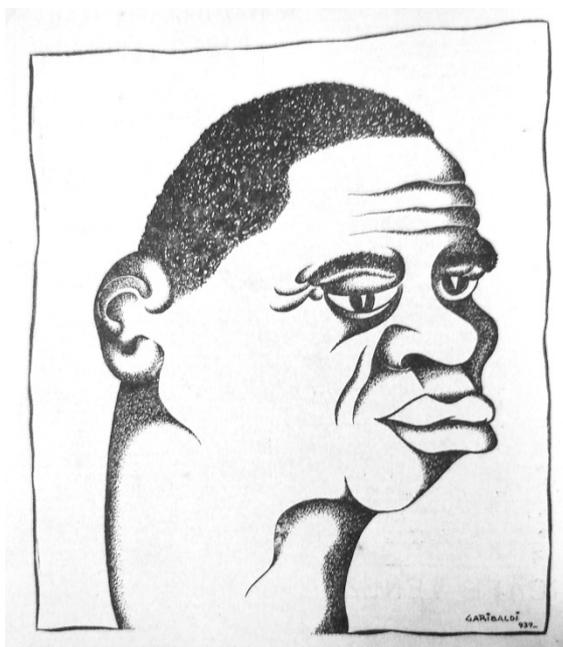
No *I Salão Oficial* em 1940, Garibaldi Brasil, redator desenhista da *Revista Terra Imatura*⁹⁷, levou seu trabalho intitulado *Cabeça de negro*, que havia sido publicado naquele magazine um ano antes⁹⁸ para concorrer na categoria Ilustração. Tratava-se de um interessante nanquim que representa a cabeça de um homem negro em perfil, olhos abertos, cabisbaixo,

⁹⁷ Periódico escrito e produzido por intelectuais e jovens da capital paraense, tratava de temas da atualidade política e cultural, perfil de crítico e posicionamento político de esquerda.

⁹⁸ REVISTA Terra Imatura, Nº. 10, ano II, Belém, set. 1939.

testa franzida, numa postura reflexiva e pessimista. O artista acentua algumas características do rosto, como a boca grossa e o nariz largo com traços leves e sinuosos, lembrando a técnica da caricatura. O pescoço alongado dá um ar de estranheza para os padrões do corpo humano. Os olhos são bem demarcados e fixos num ponto só, porém corroboram para garantir a noção de devaneio. A contração da musculatura facial, enfatizada nas dobras da testa, aliada ao olhar introspectivo, aparenta o cansaço desse homem que deixou para trás há alguns anos a vitalidade da juventude. A não ser pelos aspectos mais psicológicos do desenho, não podemos alcançar a identidade desse homem, por isso ele nos parece anônimo, um homem qualquer, bem diferente do *Chico Preto*, de Antonieta Feio, premiado em 1947.

Imagem 23: Garibaldi Brasil. Cabeça de negro. Nanquim, 1938.



Fonte: Revista Terra Imatura, Nº. 10, Ano II, setembro de 1939.

No *III Salão Oficial*, Raimundo Viana levou um desenho a nanquim cujo título era *Cabano*, uma referência aos revoltosos de um dos movimentos com maior participação popular do Brasil, que ocorreu na primeira metade do século XIX no estado do Pará, a Cabanagem (1835-1840). Muitas memórias foram sendo construídas sobre a Cabanagem ao longo dos anos, cada qual privilegiando uma determinada faceta do evento, mas é possível pensar na escolha do cabano como ícone representativo do povo paraense, em sua virilidade e

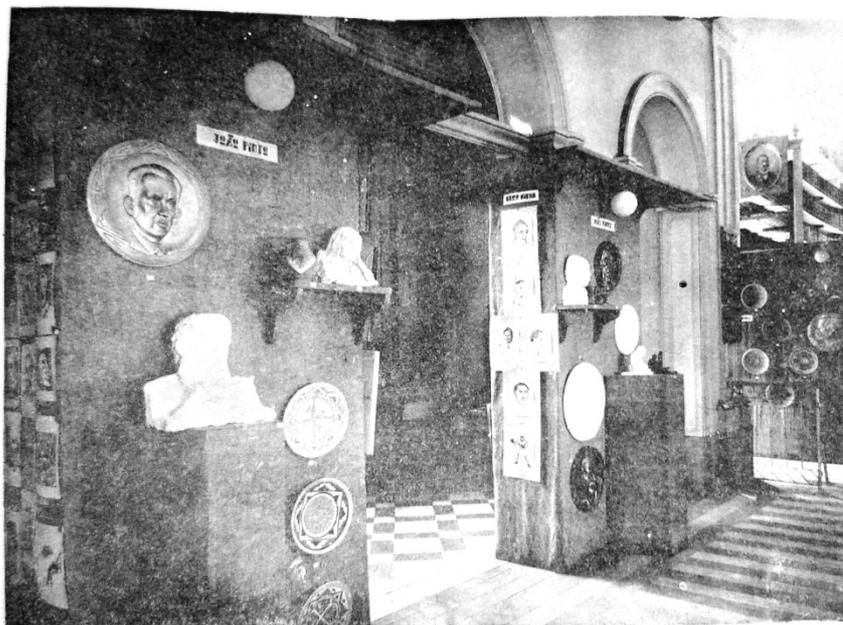
coragem⁹⁹. No *II Salão Oficial*, Augusto Morbach ganhou o 2º prêmio de Desenho com a obra *Índios*. Tarquinino Lopes Neto concorreu na mesma categoria, no ano seguinte, com o desenho *Índia*. Outras obras, como o óleo *Pescando pirarucu*, de Maria de Lourdes Acatauassú Nunes, apresentada no I Salão Oficial e *A mulata do cheiro*, de Antonieta Santos Feio, exposta no salão de 1947, são exemplos da representação de homens e mulheres da região, tipos sociais comumente encontrados nas margens dos rios ou nas cidades, representativos de uma cultura comum¹⁰⁰. Além disso, muitos trabalhos também se empenharam em problematizar ambientes mais íntimos, como os lugares de moradia, Benedito Melo levou *Casa da lavadeira* ao *VIII Salão Oficial*, Maria de Lourdes Acatauassú Nunes expôs *Casa de caboclo* no em 1940.

Finalmente, a inspiração da arte indígena, com destaque à marajoara e à tapajônica, se fez presente nos salões principalmente nos trabalhos de arte aplicada. No *I Salão Oficial*, de 1940, João Pinto concorreu com algumas obras, como vasos e pratos ornamentais, com estilização marajoara, como podemos ver na imagem a seguir. No *III Salão Oficial*, Álvaro Amorim foi congratulado com o 3º prêmio de Arte Aplicada pela obra *Prato de parede estilização marajoara*, um ano antes, Lassance Cunha havia recebido o 2º prêmio de Arte Aplicada pelo trabalho *Vaso com estilização marajoara*.

⁹⁹ No acervo do Mabe há uma tela chamada *Cabano paraense*, do pintor italiano Alfredo Norfini, datada de 1940. Esta tela mostra um caboclo forte, com peitos desnudos, chapéu de palha na cabeça, segurando armas, numa postura imponente, sugerindo virilidade.

¹⁰⁰ Esta tela merecerá uma análise mais cuidadosa no capítulo seguinte.

Imagem 24: Foto do I Salão Oficial de Belas Artes na Biblioteca e Arquivo Público do Pará. À direita, algumas obras expostas pelo artista João Pinto: vasos e pratos com estilização marajoara.



Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940

Em 1940, o artista italiano Alfredo Norfini, que na época se encontrava na cidade de Belém, publicou um texto na coluna *Notas Artísticas* sobre o *I Salão Oficial de Belas Artes*. Em suas observações, Norfini pondera que “o que falta aos artistas brasileiros é serem regionais”¹⁰¹, num elogio ao conjunto das obras dos artistas locais e os trabalhos por eles selecionados para participar da mostra na capital paraense. O breve panorama de obras expostas ao longo da história dos salões oficiais no Pará, na década de 1940, revela o quanto os temas relacionados ao local e ao regional foram caros às artes plásticas produzidas e no estado. Na mesma perspectiva, foram os trabalhos com motivos regionais os que mais interessaram ao poder público na constituição de acervos, como exemplifica o Museu de Arte de Belém.

2.5 O moderno em aberto

O debate em torno da arte moderna no Brasil, desde o início do século XX, esteve envolvido pela busca de uma definição de como seria o homem brasileiro, o que marcou

¹⁰¹ NORFINI, Alfredo. *Notas Artísticas: 1º Salão Oficial de Belas Artes. Folha do Norte*, Belém, 1019set. 1940.

intensamente a produção de vários artistas nacionais. Isso contribuiu para que, apesar dos artistas confessos modernos partirem de um plano de ação em oposição – mesmo que limitada – ao que vinha sendo produzido, principalmente pelas últimas gerações de pintores históricos, por vezes as incursões de artistas como Almeida Júnior nas temáticas regionalistas fossem bem-vistas e inspiradoras. Por esta razão o pintor paulista foi considerado um ponto de interseção entre a Arte Acadêmica e a Moderna no Brasil, valorizado, por exemplo, pelo crítico Sérgio Millet.

Ao contrário deste último, o paraense Frederico Barata, que foi um dos grandes nomes da crítica de arte no Pará e esteve presente em vários salões organizados na região, inclusive como membro do júri de alguns deles, nega essa presença embrionária do modernismo em Almeida Júnior. O artista, na visão do crítico, embora tenha estado na Europa nos anos finais do século XIX para realizar seus estudos, praticamente permaneceu ileso às novas problemáticas das vanguardas da época. Por outro lado, chama atenção para o pintor Eliseu Visconti, o qual, em sua opinião, “não passou pelo estágio europeu sem experimentar várias reações”¹⁰².

Pensar a crítica de arte a partir de suposições e atribuições de significados diferentes para a mesma manifestação artística é a forma de percorrer um caminho mais sólido para compreensão do debate travado na capital paraense nas primeiras décadas na segunda metade do século passado. Somente a percepção dessa diversidade de paradigmas é capaz de dar conta da complexidade do debate histórico sobre a arte, o papel do artista, o gosto do público e as exigências do mercado de arte.

Embora eventualmente fossem publicadas, principalmente nos periódicos de grande circulação, críticas sobre as obras e os salões, é importante que se diga que a leitura metódica e atenta dos jornais da década de 1940 nos faz pensar que não havia críticos de arte dedicados a este ofício e atuantes de forma sistemática no Pará. Essa afirmação não exclui, é bom que se diga logo, a relevância de alguns intelectuais, que vez ou outra expuseram suas considerações ao público maior numa das gazetas paraenses. Isso quer dizer que, apesar da tentativa de organização e periodicidade do salão como evento, a crítica não teve a essa mesma fluência.

Na imprensa local, a grande repercussão das primeiras edições dos *Salões Oficiais* não foi constante nas edições posteriores, e a crítica acabou ficando mais e mais escassa. Quando da inauguração do primeiro *Salão Oficial*, em 1940, várias notas sobre o evento e impressões do salão apareciam nas páginas dos jornais, escritas por artistas da terra e

¹⁰² BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944. p. 77.

estrangeiros, além de diversos intelectuais. Alves Cardoso publicou uma crítica em 4 de outubro daquele ano intitulada *Outros aspectos da Exposição de Belas Artes*. Seu texto é interessante porque nos permite percorrer os espaços do salão por meio da descrição das obras, as quais ele divide em cotações: “excelentes e acessíveis”, “caros e úteis para estabelecimentos de ensino”, “muito bons”, “originais e acessíveis” e os de “primeiro plano”, que merecem destaque em sua análise. Nesta última categoria, o crítico enquadra os painéis de Eladio Lima, trabalhos que concorreram entre as obras de Arte Decorativa, ressaltando seu valor estético:

O primeiro representa a raça originária do caldeamento dos outros três. O segundo representa a terra brasileira em sua primitiva selvageria, o terceiro representa o ambiente hostil da 'Hilae Americana' que se defende da invasão do homem branco, postando aqui as suas colunas de índios bravios e guerreiros e ali e ali as manadas invencíveis de suas feras. São três quadros nacionais, três quadros valiosíssimos. Estes não pude adquirir para minha coleção, porém o Estado, o Município ou quaisquer sociedade ou instituto científico, histórico, etnográfico, geográfico, etc., poderão adquiri-los, pois honram qualquer salão, inclusive o de Belas Artes do Rio de Janeiro. (Grifo nosso)¹⁰³

Podemos ter uma idéia das obras citadas a partir da fotografia do salão, elas estão à esquerda do observador e são facilmente identificadas pelas suas grandes dimensões, principalmente se comparadas com outros trabalhos apresentados no mesmo evento, como podemos perceber ao lançar o olhar mais ao fundo da imagem, chegando ao lado direito da fotografia. A primeira obra mencionada por Alves Cardoso é *Poema Ameríndia*. Trata-se da terceira na imagem, vendo-se da esquerda para direita; a segunda é *Índio pescador*, localizado entre as outras duas; e, por último, *Janguaia, Rei das Selvas*, no canto esquerdo. Nos trabalhos, como também na crítica, há toda uma construção romântica do que seria nacional, através da idealização do índio como raça originária, e da natureza, como força criadora, aproximando-se de uma imagem idílica do nascimento do povo e da nação brasileira, bem ao tom do romantismo literário do século XIX. As composições dos painéis são artificializadas como recurso da idealização, e os elementos concorrem entre si transparecendo uma colagem que não permite uma integração visual completa, mas cada detalhe parece pedir atenção para ser observado em separado.

¹⁰³ CARDOSO, Alves. Outros aspectos da Exposição de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 04 out. 1940

Imagem 25: Foto de I Salão Oficial de Belas Artes, na Biblioteca e Arquivo Público do Pará.



Fonte: Relatório apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças, em comissão, Homero Cunha. Belém: 1940.

Note-se que na parte inferior da primeira, como da terceira obra, três outros trabalhos figuram lado a lado, em dimensões sensivelmente menores. Apesar de não ser possível apreciar com clareza essas imagens, em função da qualidade da reprodução fotográfica, podemos supor que se tratam de aquarelas que Eladio Lima levou ao salão para concorrer na categoria Pintura, mencionadas como *Ilustrações para obra científica*¹⁰⁴. No catálogo as aquarelas são intituladas *Sussurana*, *Onças*, *Capivara*, *Mucura d'água* e *Cachorrinho do mato 'Vinagre'*, fazendo referência a animais selvagens da fauna amazônica. Pela própria finalidade das ilustrações, parte de uma obra científica, não é difícil acreditar que o trabalho do artista deve ter sido cuidadoso com relação às minúcias na descrição dos animais, como necessidade do caráter científico imposto pela obra. Essa mesma minúcia aparece nos grandes painéis decorativos, mas a preocupação racional com a descrição fiel da realidade dá lugar a uma ambientação mais teatralizada, como se fosse preciso criar um cenário e compor com personagens uma encenação histórica.

Esses recursos, à primeira vista, nos parecem anacrônicos para a década de 1940, talvez fizessem mais sentido um século antes. A percepção do crítico, porém, é controversa, pois ele não só considera os três quadros valiosíssimos, como destaca o fato de serem

¹⁰⁴ CATÁLOGO do 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1940.

“nacionais”. O que quer dizer que são nacionais? O que significa para o campo artístico brasileiro, no Pará, daquele período dizer uma obra é nacional? Mais adiante, Alves Cardoso afirma que, embora não pudesse adquirir as obras, isso deveria ser feito por uma das instituições do estado, município ou até mesmo sociedades e demais agremiações voltadas para o conhecimento científico, tamanho era o valor mensurado das obras.

A teoria sociológica que constitui pano de fundo sobre o qual as questões formais são projetadas é sintetizada no texto do crítico pela palavra “caldeamento”. O debate gira em torno da idéia de que o Brasil era fruto da mistura de três raças fundadoras, os ameríndios nativos, os colonizadores brancos e os africanos trazidos para trabalhar nas diferentes culturas ao longo dos séculos. Essas questões permearam o debate intelectual no Brasil a partir dos anos 30, e ganharam adeptos de várias versões. Tangenciando as proposições de Gilberto Freyre, por exemplo, a crítica de Alves Cardoso sobre os trabalhos de Eladio Lima parece se aproximar mais dos argumentos de intelectuais como Cassiano Ricardo, no sentido de que a miscigenação é apontada como a origem democrática do Brasil¹⁰⁵.

O *Salão Oficial* instituído pelo governo do estado do Pará foi dividido *a priori* nas seções de Pintura, Escultura, Arquitetura, Gravura, Arte Aplicada e Desenho, sendo esta última subdividida em Ilustração, Cartaz e Caricatura. No relatório apresentado pelo diretor geral do Departamento de Finanças, Homero Cunha, ao interventor Dr. José da Gama Malcher em 1941, ganha destaque o fato do salão, logo que implementado, ter sido desdobrado em duas categorias: Arte Clássica e Arte Moderna, “circunstância que dava ao Pará a vanguarda da iniciativa em todo Brasil”¹⁰⁶. Assim sendo, desde seu surgimento, o *Salão Oficial* já colocava em discussão o estatuto do moderno na arte como questão fundamental para pensar a produção contemporânea.

Para se ter uma idéia mais verossímil daquilo que se considerava moderno ou não nos eventos, seria interessante confrontar dois exemplos de premiação nas duas categorias diferentes. Porém, embora tenhamos muitas informações sobre obras premiadas, poucas são aquelas que conhecemos, por fazer parte de coleções públicas. Uma solução menos apropriada, mas que pode ser positiva na medida em que permite uma visualização mais precisa, pelo menos, dos critérios estéticos que diferenciavam a participação na categoria

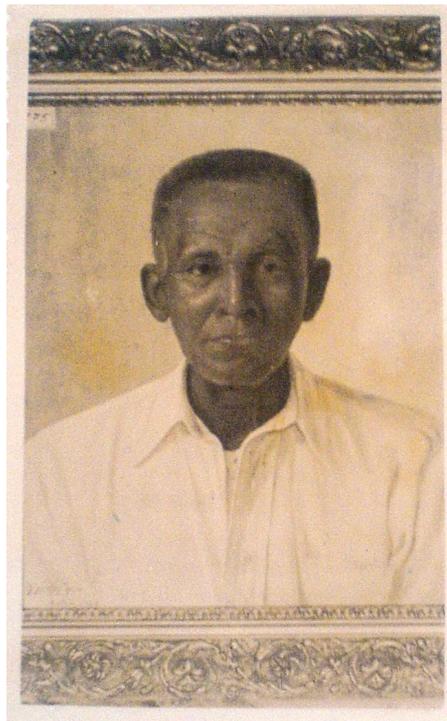
¹⁰⁵ Cf. RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940; CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o ‘mito da democracia racial’: uma versão modernista em movimento. *Revista USP*, 2005. v. 68, p. 140-155, 2005

¹⁰⁶ RELATÓRIO apresentado ao Exmº Snr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças Homero Cunha. Belém: 1940, pg. 133. A divisão em duas categorias distintas para concorrentes da Arte Geral ou Acadêmica e os da Arte Moderna foi adotada no Salão Nacional, no Rio de Janeiro, no mesmo ano de 1940, e somente em 1952 o evento foi desdobrado em dois salões distintos com a criação do Salão de Arte Moderna.

geral ou na moderna, seria analisar um exemplo de cada, mesmo que em seções e anos diferentes.

Em 1947, no *VIII Salão Oficial*, o 2º prêmio de Pintura na categoria geral foi conferido ao óleo *Chico Preto*, da pintora Antonieta Santos Feio. A tela representava um homem negro, não muito idoso, deixando ver o busto até a altura do peito. Ele veste uma camisa clara, com os primeiros botões do colarinho abertos, revelando uma outra camiseta embaixo daquela. Ereto e de frente, ele posa de olhos abertos, encarando o observador. Pela postura e expressão, não seria difícil pensar que a tela tenha sido pintada a partir de uma fotografia, como era bastante comum na época, principalmente se a encomenda do retrato tivesse sido feita após a morte do sujeito retratado. A pintora parece ter sido fiel às marcas das expressões faciais, dando veracidade ao rosto, apesar de haver um distanciamento psicológico.

Imagem 26: Antonieta Santos Feio, Chico Preto. Óleo s/ tela, 1947.



Fonte: Álbum da pintora, acervo família Feio Marques

Por um lado, esse homem não parece ter sido apresentado como um outro qualquer, e o título da obra serve justamente para evidenciar esta assertiva, ele tem um nome, Chico Preto, o que o individualiza e garante a confirmação de sua identidade. No catálogo do salão onde a tela foi premiada, entre parênteses, ao lado do título, há uma referência “herói de Canudos”. A partir desse dado, podemos pensar de forma especulativa que o retrato

provavelmente era de um membro das tropas oficiais, arregimentadas na região norte, para reprimir a insurreição na Bahia no final do século XIX. Por outro lado, isso gera também uma possibilidade alternativa, na qual poderíamos classificar a tela como um retrato histórico, minimizando a individualidade do sujeito, identificado genericamente como representante de um determinado grupo, porém, desprovido de uma identidade própria e diferenciadora.

Barandier da Cunha concorreu ao salão de 1942, na categoria de arte moderna, com um desenho intitulado *Maracatu*, publicado na *Revista Terra Imatura* de 1939¹⁰⁷. Trata-se de um nanquim representando um homem e uma mulher dançando. Mais do que a nudez, a sensualidade da dança está no movimento dos corpos e na sensação rítmica causada pela presença da sombra de ambos, em tamanho agigantado, projetada no plano de trás. A brincadeira da obra parece sugerir que há quatro pessoas na dança, como se o casal estivesse interagindo com as sombras, que ganham autonomia ao mesmo tempo em que estão ligadas a eles. O maracatu, embora seja uma dança associada aos estados do nordeste brasileiro, como o Pernambuco e Ceará, principalmente, acaba trazendo ao público paraense a imagem das tradições afro-brasileiras, bastante fortes nas obras do artista, remetendo-se a música de intensa influência da percussão, aos movimentos desencadeados nos corpos, e até mesmo a homenagem aos orixás.

Imagem 27: Barandier da Cunha. *Maracatu*. Nanquim, 1939.



Fonte: Revista Terra Imatura, Nº. 10, Ano II, Setembro de 1939.

¹⁰⁷ REVISTA op. cit., passim

Em *Maracatu*, o desenho é apresentado num mesmo plano, onde as figuras humanas e suas sombras convivem e se destacam de uma seqüência de linhas horizontais que contorna suas silhuetas. Esse confronto entre a horizontalidade das linhas brancas e pretas e a verticalidade dos corpos que dançam, construídos a partir de formas arredondadas, que se explicitam nos seios da mulher, expostos e tesos, fornece uma oposição que se materializa nos contrastes. Em *Chico Preto*, por outro lado, a perspectiva assumida pelo retrato busca uma aproximação maior possível com o homem que se representa, desprovido de qualquer movimento, estático, olhar sério, rosto sereno. Apesar da reprodução da tela que nos é conhecida não permitir aprofundar o debate acerca das cores, podemos sentir na tela de Antonieta Santos Feio uma preocupação com as passagens graduais entre tonalidades e a apreensão da luz, característica das tradicionais escolas de Pintura Clássica.

As duas categorias a partir das quais fora organizado o salão direcionavam a inscrição das obras, a repartição dos prêmios e o veredicto da comissão julgadora nos eventos que seguiram sua criação. No *V Salão Oficial de Belas Artes*, porém, a avaliação do júri questionou de forma crítica aquela instituição. Na ata da sessão de instalação a comissão nomeada pela Interventoria Federal do Pará para julgar os trabalhos expostos, em 26 de setembro de 1944, reunida no salão nobre da Biblioteca e Arquivo Público, curiosamente, depois de examinar as obras expostas e trocar impressões entre si, deliberou uma reforma na classificação dos trabalhos¹⁰⁸. Então, os quadros inscritos na categoria de Pintura Moderna foram redirecionados para a categoria geral, que correspondia à Pintura Clássica, pois o júri não reconheceu como moderno nenhum dos trabalhos apresentados aquele ano.

Em seguida, o mesmo critério foi utilizado em relação à categoria Escultura Moderna; também sofreu modificações a classificação dos trabalhos de alguns artistas inscritos em Arte Decorativa e Ilustração, sendo que uns passaram a concorrer na seção de Arte Decorativa, outros na Ilustração e outros entre os Desenhos. Além disso, algumas obras foram separadas das seções onde foram apresentadas para concorrerem em três novas seções: Pintura Técnica, Desenho e Aquarela. Por fim, os prêmios foram redistribuídos conforme as alterações da comissão julgadora¹⁰⁹. Na ata da sessão seguinte, realizada no mesmo lugar e hora, no dia 28 de setembro de 1944, quando os membros do júri divulgariam o resultado

¹⁰⁸ ATA da sessão de instalação do Júri nomeado pela Interventoria no Pará para julgar os trabalhos expostos no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 26 set. 1944.

¹⁰⁹ Esta comissão do júri era composta dos membros: Carmem Chermont Ribas de Farias, presidente da Legião Brasileira de Assistência, seção do Pará; Gabriel Melguizo Gutierrez, cônsul da Colômbia e crítico de arte; José Cardoso da Cunha Coimbra, diretor geral do Departamento de Imprensa e Propaganda, jornalista; Francisco Paulo Mendes, professor catedrático da Escola Normal e crítico de arte; Augusto Meira Filho, engenheiro, diretor do Serviço de Águas do Estado. Outros dois membros não compareceram à reunião: Eduardo de Azevedo Ribeiro, diretor de Educação e Cultura; e Oséas Antunes, médico e pintor.

final do salão e a distribuição dos prêmios, uma *Exposição de motivos* foi apresentada para justificar as modificações sancionadas na reunião anterior. O texto dizia que apesar de notar a presença de telas com exaltações de cor, ou mesmo de tendência impressionista, nesses trabalhos faltava fatura e inquietude moderna: “É que eles não se acham isentos da clássica tradição”, tendo sido por isso julgados numa única ordem de premiação.

Como se vê, o estatuto do moderno na arte não foi uma questão que passou pelos salões oficiais em Belém sem ser notada ou debatida. Isso não significa que os artistas que participavam das mostras ou mesmo os organizadores, os jurados, os críticos e até os visitantes tenham chegado a uma intercessão comum sobre os limites desse conceito. Pelo contrário, tudo indica que tenha havido várias interpretações e utilizações diferentes, inclusive antagônicas, do mesmo critério de “modernidade”, o que não nos habilita a construir uma avaliação coerente e sistemática de padrões estéticos bem demarcados como forma de compreender o moderno na arte paraense da década de 1940. Mais do que isso, é fundamental perceber esse conjunto de nuances como parte de um debate em aberto, não só no Pará, como uma possibilidade de rever os estigmas há muito tempo pensados para o modernismo brasileiro e suas próprias definições.

Desse modo, se os salões serviram para institucionalizar o mundo das artes plásticas e especialmente da pintura no Pará na década de 1940 e 1950, o moderno não se institucionalizou, não ganhando contornos próprios na crítica local, mantendo-se a forma do moderno em aberto.

Capítulo 3 *Antonieta Santos Feio, pintora.*

3.1 História em retratos

Nascida em 1897 no estado do Pará, filha de um comandante paraense e uma italiana, a pintora Antonieta Santos Feio deixou o Brasil por alguns anos para estudar pintura em Florença, onde foi hospedada pela família materna. Tendo regressado a Belém por causa da Segunda Guerra Mundial, voltaria à Itália alguns anos mais tarde, depois de casada, para dar continuidade aos estudos, especializando-se em retratos.

O conjunto da obra da artista paraense é bastante vasto, mas apesar de ter pintado muitas paisagens e naturezas mortas, os retratos formam uma parcela importante de seu legado, principalmente por que eles somam a maior parte das telas de Antonieta Santos Feio que fazem parte de acervos públicos, por este motivo são mais acessíveis ao público de uma forma geral. No Museu de Arte de Belém (MABE) há vários retratos de prefeitos e intendentes assinados pela pintora. Também há obras suas em outras instituições de destaque, como o *Retrato do Maestro Carlos Gomes* no acervo da Escola de Música Carlos Gomes; *Retrato de Dom Mário de Miranda Vilas Boas*, no Arcebispado de Belém; além dos 27 retratos dos catedráticos da Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará¹¹⁰. Todas essas telas e muitas outras foram encomendadas à pintora entre as décadas de 1920 e 1960, algumas delas, inclusive, já destinadas a compor o panteão dos líderes políticos do estado nos palácios municipal e estadual.

Em *A face pintada em pano de linho*, Alberto Cipiniuk destaca a necessidade de compreendermos o retrato como prática social, não apenas individualmente como um gênero pictórico, mas pensando-o como resultado e parte integrante de todo um sistema de

¹¹⁰ Atualmente sob a guarda do Museu da UFPA, para restauro.

relações¹¹¹. Propondo acompanhar certa “genealogia” do retrato no Brasil, em diálogo com a história do gênero pictórico ao longo da história da arte e sua utilização social em experiências diversas, o historiador afirma: com o tempo “o espaço que legitimava o poder patriarcal pelo retrato, que era doméstico, se torna público e migra de volta para os consistórios das igrejas de irmandades, para chegar aos paços municipais e finalmente aos museus”, e “tal como o museu de arte, a idéia da ‘galeria de retratos’ se associa às criações culturais do século XIX”¹¹².

Um bom exemplo para pensarmos sobre os papéis atribuídos ao retrato, na sociedade paraense nas primeiras décadas do século XX, pode ser a organização de um evento em comemoração ao primeiro aniversário do Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP), em 1918. A proposta vencedora incluía, entre programação mais vasta, “uma exposição no Salão do Teatro da Paz de retratos a óleo ou *crayon* de homens ilustres, que trabalharam para o desenvolvimento moral, intelectual e industrial do Pará”¹¹³. Para compor a mostra, as obras tiveram as mais variadas procedências, desde coleções de prédios públicos, acervos de agremiações, da imprensa local, da associação comercial, até as residências das viúvas, filhos e netos. Uma pequena biografia foi impressa em catálogo para acompanhar as imagens.

A forma como foi proposto e organizado o panteão nos faz pensar que, para esta galeria de vultos históricos, o *status* artístico da obra não foi nem de longe uma preocupação prioritária; mais necessário do que saber quem eram os artistas, e que critérios definiriam a qualidade das telas coletadas, era preciso garantir a presença simbólica dos homens ilustres. A pintura e a fotografia compunham a mostra sem distinção de status, naquele evento, especificamente, os retratos foram tidos como elementos fundamentais para demarcar a história local, através do exemplo dado por personalidades que, tendo ou não nascido no Pará, ou mesmo no Brasil, contribuíam para o engrandecimento de sua história. Nesse caso, eles deixam as paredes e a intimidade das casas, assim como o ambiente mais restrito das instituições, para serem exibidos ao público em geral, vistos por um grande número de pessoas, com os mais variados interesses e expectativas.

Alguns anos depois, na década de 1930, um ofício encaminhado pelo senhor Pedro Celso Uchôa Cavalcanti, presidente do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico do

¹¹¹ CIPINIUK, Alberto. *A Face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003. p. 14.

¹¹² *Ibid.* p. 35.

¹¹³ ATA da sessão de administração e estudos do IHGP, realizada a 23 de Janeiro de 1918. IHGP: Livro de Atas (1917 – 1919). Pacote 02. Apud RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Efemérides Paraenses: O Tricentenário de Belém e a nova história da Amazônia, 1915 – 1918*. Belém, 2005. Monografia (Conclusão de Curso de Graduação em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.

Pernambuco, ao Instituto Histórico e Geográfico do Pará (IHGP) permite inferir que em meio à discussão política sobre o papel de guardiões da memória delegado aos institutos, os retratos ocupavam lugar de destaque. Na ocasião, Uchôa informava sobre um ato resultante do governo daquele estado, em seqüência da “vitória da revolução” que, entre outras coisas, proibia toda e qualquer homenagem à pessoa viva com o nome de localidade, rua ou escola, além da aposição de retratos em repartições públicas. Conseqüentemente mandava apagar os nomes onde haviam sido colocados e retirar os retratos, exceto quando se tratava de galeria histórica. Determinava ainda que nenhum prefeito desse nome a rua, localidade ou escola, nem os substituísse, sem a aprovação antecipada do Instituto Histórico: “com esses princípios concretizados na lei em vigor não devem de subsistir apenas em Pernambuco mas em todo Brasil, pede-vos o Instituto Arqueológico trabalheis para que sejam adotadas também nesse estado”¹¹⁴.

Infelizmente não é possível saber qual a repercussão daquele ofício entre os membros do IHGP, nem mesmo saber ao certo se houve uma incitativa de fiscalização por parte dos correligionários, contudo, no relatório apresentado à Câmara Municipal de Belém em 1948, pelo prefeito Senhor Rodolfo Chermont¹¹⁵, há uma detalhada descrição das obras da pinacoteca municipal, organizada pelas salas onde se encontravam. Neste documento oficial, os retratos só aparecem em três salas: na Câmara Municipal e na Assembléia Legislativa, sendo a primeira trata-se de uma Galeria de Retratos de Intendentes e Prefeitos, e a segunda, Galeria de Retratos de Governadores. Aparentemente, então, a organização da pinacoteca respeitava as regras informadas pelo Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico do Pernambuco, limitando-se à exceção que resguardava a possibilidade de exposição de retratos em repartições públicas que estivessem em galerias históricas.

Embora não existam registros de encomendas das telas para as galerias, o procedimento para composição das mesmas parece seguir critérios mais ou menos regulares, como pode ser observado pela sistematização das obras, pela colocação e datação das molduras e pelas datas das pinturas. De forma geral, a moldura vinha com a data do primeiro ano de mandato do intendente ou prefeito, mas a assinatura do artista e datação da tela indica que foi pintada depois, provavelmente após o encerramento do mandato ou próximo dele, apesar disso alguns foram pintados décadas mais tarde. Isso quer dizer que a iniciativa da encomenda poderia partir do próprio retratado, para que sua imagem viesse a integrar a

¹¹⁴ Ofício nº. 181 de 31 de março de 1932. Arquivo Público do Estado do Pará, Fundo Gabinete do Interventor, Série Ofícios, Caixa nº. 23, Pasta Institutos – IHGP. Cópia.

¹¹⁵ RELATÓRIO apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo Prefeito da Capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949.

galeria histórica. Quanto à escolha do artista, não se sabe ao certo que critérios eram utilizados, porém, uma primeira análise dos períodos em que foram pintadas sugere que essa escolha era feita não só por motivos de afetos políticos, mas também pela visibilidade do artista no cenário da época. A maioria deles era de pintores locais, ou estrangeiros que na ocasião se encontravam na cidade - não sendo exagero afirmar que estes, os estrangeiros, representavam uma minoria. Assim como Antonieta Santos Feio, outros pintores de sua geração assinaram um número expressivo de telas, entre eles estão Arthur Frazão, Manoel Pastana e José Veiga Santos.

Dentre as pinturas de Antonieta Santos Feio que fizeram parte da Pinacoteca Municipal de Belém - e posteriormente foram incorporados ao Museu de Arte de Belém (MABE) -, está o *Retrato do Prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont*, de 1950. A falta de informações sobre a tela deixa dúvida sobre o processo de produção da obra. Na época, não era incomum que esse tipo de trabalho fosse feito a partir de uma fotografia, o que evitava a necessidade de posar para o artista, embora não possamos afirmar que esta tenha sido a opção escolhida por ambos. O posicionamento do prefeito é frontal, apesar do leve deslocamento dos ombros, seu olhar encara o observador com firmeza e certa austeridade, elevando a atmosfera de seriedade e confiabilidade que paira sobre a tela. O terno, bem alinhado, compõe com elegância o vestuário do homem público. O plano ao fundo foi completamente preenchido por tonalidades de azul e verde, mais escuro do lado esquerdo do espectador, com mais brilho do lado direito. A artista assina no canto inferior acima do ombro, à esquerda, dada a utilização da moldura com recorte oval. Um homem maduro, porém jovem, digno de ser representante de uma tradicional família de imigrantes franceses que há várias gerações vivem em terras paraenses, essa é a imagem do senhor Rodolfo Chermont no retrato pintado pela artista.

Imagem 28: Antonieta Santos Feio, *Retrato do Prefeito Rodolfo da Silva Santos Chermont*, 1950, óleo s/ tela, 65,4 x 50,4 cm



Acervo Museu de Arte de Belém (PA)

Um ano depois, a artista paraense seria premiada pela tela *Mendiga*, com o 1º prêmio no Salão Paraense de 1951, realizado em Belém. Pelo conjunto das características formais, trata-se também de um retrato, mas neste caso a modelo foi uma senhora negra, miserável, que sobrevive de pequenas doações arrecadas em seu chapéu de palha. Já à primeira vista esta obra opõe-se essencialmente à outra. Se, por um lado, as significações deste gênero pictórico sempre estiveram condicionadas a discutir com sua própria época, inclusive por seu caráter funcional ou utilitário; o retrato, de forma genérica, esteve envolto numa atmosfera simbólica de poder, independente dos critérios de verossimilhança adotados e exigidos. E sua concepção esteve diretamente ligada a uma fórmula simbólica que emoldura a individualidade, ou seja, ele pode ser compreendido como “parte do sistema que ordena a individualidade enquanto quadro epistemológico”¹¹⁶. Mas como relacionar poder e individualidade com uma personagem anônima, que vive nas ruas das grandes cidades como um não sujeito, a não ser por seu caráter antitético?

¹¹⁶ CIPINIUK op.cit. p. 17.

Imagem 29: Antonieta Santos Feio, *Mendiga*, c. 1951, óleo s/ tela, 82 x 61 cm.



Acervo Museu de Arte de Belém (PA).

Através de notas em jornais, sabe-se que no ano de 1952 a tela esteve entre outras obras da pintora expostas em mostras organizadas em algumas capitais nordestinas, como Fortaleza, Recife e Salvador. Posteriormente, ela foi adquirida para o acervo da Pinacoteca Municipal, fazendo parte, atualmente, do Museu de Arte de Belém (MABE). *Mendiga* é um retrato de meio corpo de uma mulher negra, idosa, cabelos embranquecidos e presos atrás da cabeça, vestida com roupas sujas e precárias. Na camisa de botões e cor clara, na altura do braço esquerdo, há uma fenda no tecido maltrapilho, indicando degradação. No pescoço carrega uma corrente com pingente em forma circular; sentada, ombros relaxados, segura com as duas mãos um chapéu de palha, ao fundo do qual vemos algumas moedas. A expressão do olhar é bastante intensa, a face envelhecida, bem demarcada pelas rugas que dão volume ao rosto, boca fechada, nariz largo, olhos tristes e suplicantes. No plano ao fundo, linhas verticais

em verde, azul e marrom delimitam as tábuas de madeira enfileiradas quase sem ordem, deixando ver a luminosidade do verde que brilha mais atrás¹¹⁷.

Imagem 30: Exposição de Antonieta Santos Feio. Sem referência. À esquerda, tela *Mendiga*, entre paisagens e naturezas-mortas.

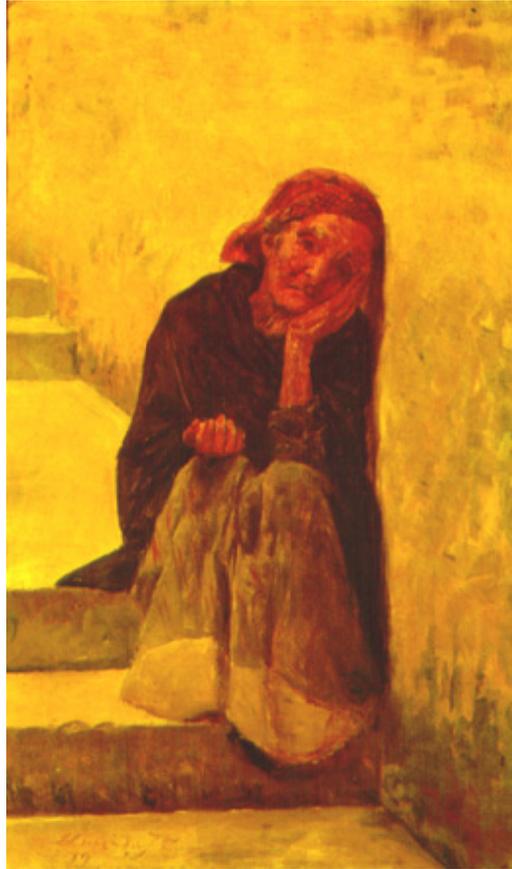


Acervo Maria Lúcia Feio Marques

A tela *Mendiga* é desconcertante. Se pensarmos nas funções historicamente legadas ao retrato, e os lugares que ele deveria ocupar tanto socialmente como temporal e espacialmente, a obra cria um paradoxo. A iniciativa de encomendar este tipo de trabalho, ao longo do tempo, e mesmo no âmbito da história desse gênero no Brasil, esteve muito fortemente ligada a uma necessidade de manter um vínculo através da memória, seja de projeção no futuro ou mesmo de auto-afirmação no presente. Obviamente, a encomenda não poderia partir da mendiga, deslocando a partir de então o eixo da relação que se estabelece entre o artista e o sujeito através da obra. Por outro lado, a tela não cumpriria uma função privada, destinada ao interior de um espaço doméstico; tão pouco seria conveniente para figurar entre os expoentes no ambiente público.

¹¹⁷ A solução encontrada pela pintora para o plano de fundo, e que contribuiu decisivamente para ambientação da mendiga, esteve presente em outras pesquisas anteriores, como por exemplo, em *Vendedora de cheiro*, de 1947.

Imagem 31: Almeida Júnior, *Estudo da Mendiga*, 1899, óleo s/ tela, 58 x 35 cm.



Coleção Particular

A mendiga também foi representada em uma obra de Almeida Júnior de 1899. No centro da tela um corpo pequeno e franzino de uma mulher idosa sentada entre os degraus de uma escadaria, recostada na parede, com as pernas flexionadas, cotovelo esquerdo sobre o joelho, mão esquerda apoiando o rosto e a outra com a palma para cima, caracterizando sua condição de pedinte. Vestida com roupas simples e sujas, com um lenço amarrado na cabeça, a senhora lança ao espectador um olhar triste de súplica e humilhação. Uma discreta sombra faz a transição entre o corpo e a solidez da parede, a iluminação da tela é bastante forte, com predomínio do amarelo, cuja intensidade causa mal-estar.

Na tela do pintor paulista Almeida Júnior, diferente da *Mendiga* de Antonieta Santos feio, não houve a preocupação com as características étnicas da velha mulher, o ponto central permaneceu no debate em torno daquela situação degradante e decadente do ser humano, sobrevivendo como um marginal na sociedade brasileira que se urbanizava. Nas duas telas, por outro lado, o olhar lânguido, desesperançado, suscita compaixão, estabelecendo um vínculo emocional com o espectador. Embora isso pareça com mais clareza no retrato da

artista paraense, por causa da aproximação dada no enquadramento, nos detalhes das expressões do rosto, bem demarcadas.

Na tela paraense, datada do início dos anos 1950, a escolha de uma mulher negra para *Mendiga* não parece ser uma opção fortuita. A filha da pintora, Sra. Maria Lúcia Feio Marques, na ocasião da entrevista em sua residência em janeiro de 2008, revelara que a mãe gostava de pintar “gente de cor”, o que pode ser percebido do conjunto de sua obra. Diferente de Almeida Júnior, a geração de artistas brasileiros que trabalhou ao longo da primeira metade do século XX vivenciou diversos debates sobre a arte produzida no Brasil, nos quais a questão racial entrava como tópica importante para se pensar e representar o povo Brasileiro.

No ano de 1917, o recém fundado Instituto Histórico e Geográfico do Pará já começava a pensar nas solenidades que marcariam seu primeiro ano de fundação, seus membros, imbuídos da responsabilidade de registrar uma memória paraense, começam a incentivar produções monográficas sobre temas relacionados com a história da região, a serem publicados na revista do Instituto. Com um leque vasto de assuntos e temporalidades, que iam desde a conquista e colonização do Pará até a adesão à República, os intelectuais do IHGP demonstraram um interesse inovador pelo negro como integrante da nação brasileira, chegando a solicitar um trabalho capaz de dar conta da “introdução da raça negra no Grão-Pará e sua influência no novo meio”¹¹⁸.

Alberto Cipiniuk sinaliza que o grande debate teórico sobre a arte no Brasil do século XIX não foi sobre concepções estéticas propriamente ditas, como clássica *versus* romântica, mas sobre como a história brasileira deveria ser contada¹¹⁹. Nesta perspectiva, o que vai ser considerado como inovação começa a aparecer na forma como alguns assuntos passam a ser tratados, até então tidos como assuntos de pequeno gênero, a partir de então abordados com os mesmos princípios de execução do gênero histórico. Em outras palavras, pode-se dizer que embora a forma exterior resguarde, em larga medida, a tradição, o conteúdo e os sujeitos são outros.

Rodrigo Naves, num artigo sobre *Caipira Picando Fumo*^{de Almeida Júnior}¹²⁰, de 1893, corrobora com a idéia de que a noção da história do Brasil que deveria ser contada está presente na produção do artista, destacando ainda o compromisso de seus caipiras, entre as obras regionalistas, com o engrandecimento simbólico dos paulistas. Por outro lado, assegura

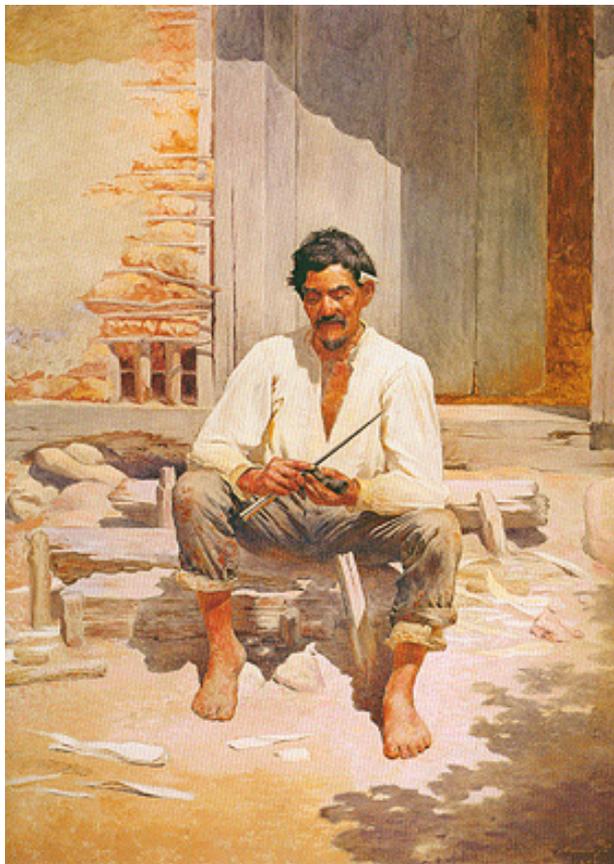
¹¹⁸ TESES a serem enviadas para a solenidade do 1º aniversário do IHGP (12/12/1917). apud: RODRIGUES op. cit., passim

¹¹⁹ CIPINIUK op.cit. p. 113.

¹²⁰ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. In: *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

que não é apenas tematicamente que Almeida Júnior consegue ir além em suas telas, mas também na busca por uma maneira de pintar em sintonia com aqueles temas.

Imagem 32: Almeida Júnior, *Caipira Picando Fumo*, 1893, óleo s/ tela, 202 x 141 cm



Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)

Esse caráter diferenciador aparece em algumas produções, quando o pintor paulista traz para o centro referencial de suas telas sujeitos de um cotidiano banal que, ao contrário dos grandes vultos da galeria paraense organizada em 1918 pelo IHGP, não representam nem participaram de importantes eventos da história nacional ou local. Entretanto, para Naves, sobretudo a luz tem um função definidora do rompimento com sua formação tradicional, revelando a influência das inovações introduzidas pela pintura francesa, mesmo que deixado claros os limites impostos pelo meio brasileiro, “social e tecnologicamente atrasado [e que] não permitia que a luz tornasse a vida e a realidade mais porosas e plásticas”¹²¹.

Dessa mesma geração de pintores, Modesto Brocos também ficou conhecido pelos trabalhos como *Redenção de Cã*, de 1895, onde representa uma família brasileira pobre, colocando em questão a condição de negritude e a possibilidade de transgressão dessa

¹²¹ Ibid. p. 58.

condição através da mestiçagem. Para Naves, porém, há nos trabalhos de Brocos, como nos de Antonio Ferrigno, uma idealização que nos afasta da real condição de pobreza daquela população, cuja aridez não consegue ser revelada como em Almeida Júnior.

De certa forma, o debate em torno dos novos sujeitos da arte no Brasil tem uma forte ligação com as discussões que motivaram diversos intelectuais ao longo do século XX, acerca do negro na sociedade brasileira. Uma série de artigos foi escrita sobre essa questão por intelectuais de diversas partes do país, e com formações bastante variadas. Ganhou destaque os temas relacionados ao cotidiano, a preocupação com o caráter científico das pesquisas e a forte presença de análises que fazem usos de métodos quantitativos e comparativos. A mestiçagem foi uma preocupação latente para muitos estudiosos, e o problema do lugar legado ao negro na sociedade brasileira se revelava como um ponto de tensão.

Partindo do pressuposto de que a obra de arte não tem autonomia em relação ao tempo em que está inserida, a produção plástica da pintora Antonieta Santos Feio pode ser analisada perante esse complexo cenário que se apresenta no Brasil, principalmente na primeira metade do século XX. E sua experiência como retratista, motivo que deu início a esta sessão, pode ser vislumbrada justamente como o elemento inovador de sua pintura. Se esta afirmação parece contraditória à primeira vista, poderá ser mais bem compreendida a partir da análise de algumas de suas telas, em diálogo com outros trabalhos e outros artistas.

Quando Antonieta Santos Feio, em *Mendiga*, aproximou o olhar, tirando aquele sujeito do segundo plano das telas, dos cantos e lugares mais desprazíveis, e colocou diante do espectador uma mulher que, além de velha e miserável, é negra, enquadrando-a nas molduras de um retrato, buscando em seu olhar o que há de mais profundo e mais íntimo, revelando uma individualidade maior até que aquela dos homens públicos que também pintou; ela está se posicionando de outra forma perante as convenções. Quando subverte os elementos tradicionais do gênero pictórico para dar visibilidade a um sujeito socialmente invisível, a artista dialoga com o que havia de mais contemporâneo no debate sobre a cultura brasileira.

3.2 As mulheres do Brasil

Retomando a análise de Rodrigo Naves sobre Almeida Júnior, é interessante coerente sua articulação acerca da luz em *Caipira picando o fumo*, quando chega afirmar que

o grande personagem desta tela é o sol. Recorrendo a um artigo de Antonio Candido sobre o livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo, publicado em 1890, Naves constrói uma trama para compreendermos um pouco do perfil da sociedade brasileira no final do século XIX, a partir de teorias muito correntes na época sobre uma valorização negativa da natureza num país de civilização incipiente, como era o Brasil. Nas palavras de Naves, Antonio Candido:

*Revela de modo preciso como o naturalismo de Aluísio de Azevedo enfatizará sobretudo o sol como elemento definidor do meio brasileiro – meio esse que para todos os naturalistas constituía uma das chaves para compreensão das atitudes humanas, de par com a hereditariedade (raça) e outras determinações biológicas -, ainda que o sol possa se infiltrar nos homens pela mediação étnica da mulata, figura racial que também faz as vezes de elemento quase natural*¹²².

Essa relação quase que atávica entre a natureza brasileira e a mulata extrapola as páginas da literatura e aparece com insistência nas artes plásticas, principalmente nas primeiras décadas do século XX, construindo uma visualidade que se difere das questões apontadas sobre o regionalismo novecentista. Em *Arte Afro-brasileira*, Roberto Condurú chama atenção para a maneira difusa como a plasticidade africana emerge no Brasil desde o século XVI. Nesse sentido, o historiador aponta para uma série de imagens ficcionais e pejorativas que “constroem um lugar social e hierarquicamente inferior para a mulher negra ao configurar sua imagem entre o animal e a coisa”¹²³, explorando sua condição associada ao trabalho físico.

Essa questão, porém, não foi tratada sempre da mesma forma. No século XX o valor do componente africano na formação da cultura brasileira é o grande diferencial entre o modernismo vinculado à arte acadêmica e o que surgiu em oposição àquele. A miscigenação étnica, pois, deixa de ser vista como negativa e degeneradora para ganhar *status* positivo¹²⁴. A questão da negritude, nessa perspectiva, caracteriza o processo de modernização artística e ganha contornos diferentes ao longo do tempo. O ideal do modernismo brasileiro perpassa, então, pela manifestação de valores locais na tentativa de conciliar universal e regional, erudito e popular, arte e religião, como parte de um processo de construção da nação brasileira. Nos anos de 1940 e 1950, especificamente, o debate sobre o negro e o mulato na

¹²² Ibid. p. 43.

¹²³ CONDURÚ, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

¹²⁴ Ibid, p. 51.

sociedade brasileira surge de um novo ponto de vista, que suscitou trabalhos de intelectuais, artistas, instituições e movimentos culturais capazes de garantir uma dimensão nacional¹²⁵.

Em 1947, a tela *Mulata do cheiro*¹²⁶ da pintora paraense Antonieta Santos Feio foi exposta no *VIII Salão Oficial de Belas Artes*, organizado pela Sociedade Artística Internacional na capital do estado do Pará. Em seguida, a obra foi adquirida pela Prefeitura Municipal de Belém, integrando a pinacoteca pública. A tela é um retrato de uma mulher mestiça, de meia idade, vestida com saia florida, blusa branca com renda, adornada com brincos, colar e pulseira dourados, flores vermelhas e brancas nos cabelos presos no topo da cabeça. O corpo ereto, olhar à frente, ela apóia a mão direita na cintura, e com a esquerda segura um cesto de palha repleto de raízes e plantas de cheiro forte¹²⁷.

Vendedora de cheiro é uma pintura a óleo com 105,6 x 74,3 cm de dimensão, na qual o desenho é extremamente importante para a estruturação da tela, principalmente no contorno do corpo da modelo, há todo um equilíbrio na distribuição do espaço e na utilização das cores. A luz, que entra pela lateral esquerda do espectador invade a parte superior da pintura, somada à recorrência de cores quentes, como o amarelo e o vermelho, garante uma sensação de calor amenizada, como são os fins de tarde em cidades amazônicas a exemplo de Belém. A composição é harmônica, e há uma preocupação com a distribuição das cores como instrumento de aproximação e verossimilhança. O olhar é marcante, por toda intensidade psicológica que comporta, e contribui para um processo de individualização da mulher retratada. *A priori*, esta vendedora poderia ser apenas uma referência generalizante, uma mulher comum que trabalha nas ruas vendendo suas plantas cheirosas, mas é possível que experiência de retratistas da pintora Antonieta Santos Feio tenha prevalecido, e contribuído para a individualização do sujeito.

Essa mesma experiência na execução de retratos garantiu soluções importantes para a tela em questão. O fundo é dinâmico, se comporta como um dado regional, pois remete às construções arquitetônicas bastante comuns na cidade de Belém do Pará, feitas de feixes de madeira enfileirados. Por outro lado, consegue manter-se suficientemente neutro, dando destaque a figura da mulher representada com interferências mínimas. Ao construir o plano de

¹²⁵ Ibid, p. 65 e 68.

¹²⁶ Esta tela foi tombada pelo Mabe com o nome *Vendedora de Cheiro* em 1995. As próximas referências serão com o nome de tombamento.

¹²⁷ O cheiro de papel, até hoje encontrado nos mercados públicos ou vendido pelas ruas de Belém, resulta de uma combinação de raízes, cascas e paus aromáticos, ralados e misturados a trevos, jasmims e rosas, embrulhados em pedaços de papel. Os envelopes cheirosos são colocados em gavetas, baús e armários, perfumando as roupas.

fundo, a pintora Antonieta Santos Feio consegue simular uma profundidade de forma bastante planar, sobrepondo o corpo da vendedora.

Imagem 33: Antonieta Santos Feio, *Vendedora de cheiro*, c. 1947, óleo s/ tela, 105,6 x 74,3 cm.



Acervo Museu de Arte de Belém (PA)

O arranjo de flores brancas e vermelhas preso aos cabelos evidencia o embate cromático através das pinceladas rápidas e fortes, exclamando atenção para o rosto, cujas expressões faciais bem demarcadas explicitam a tensão da musculatura da face. Antonieta utilizou bem o jogo de luz e sombra, evidenciando as formas e aumentando a noção de perspectiva, deixando ver os detalhes do corpo e a expressividade do rosto. O colorido do arranjo de flores mantém uma ambígua relação com a face sem alegria. Apesar dessa preocupação com a coloração do corpo, as cores aparecem com mais desprendimento e leveza nas flores que estampam a saia, deixando ver as marcas dos pincéis. Seu rosto nos provoca também reflexões sobre o tempo, um tempo mágico compreendido e experimentado com a diversidade naturalizada de crenças e valores, presentes na corrente dourada pendurada no

pescoço, da qual pendem pingentes que simbolizam uma religiosidade sincrética. A cruz remete à fé cristã católica, de um lado, e de outro a figa como elemento de práticas e crenças de origem afro-brasileira, emblema do ato sexual, introduzindo a questão do sagrado e do profano, da sexualidade, convivendo de forma naturalizada, sem inquirições ou conflito¹²⁸.

Na história da arte brasileira, a mulher foi o tema dominante nas representações de afro-descendentes, aparecendo desde as recorridas imagens de escravas de ganho de Jean Baptist Debret, passando pelas baianas nas esculturas de Rodolfo Bernadelli, ou mesmo nas gravuras de Oswaldo Goeldi. Na obra de muitos artistas brasileiros ao longo do século XX, a mulata ganhou contornos de síntese do debate sobre a cultura brasileira. Mas esse movimento de valorização da cultura africana não se deu no Brasil de forma particular ou isolada, se integrou ao um processo de inclusão cultural e simbólica da cultura africana na sociedade ocidental. Em países latino-americanos como o Brasil, isso ocorreu em grande parte associado a um projeto nacional para construção de uma identidade comum¹²⁹.

Essa associação resultou num processo característico no qual os negros são identificados como brasileiros e como mestiços: “identidade negra brasileira foi, antes de tudo, uma construção política, de ‘frentes’ e de ativismo antidiscriminatório, pouco reivindicando, até os anos 1970”¹³⁰. Mesmo entre os intelectuais do século XIX a mestiçagem já aparece como uma marca do Brasil, embora compreendida como elemento de degradação, motivadora do atraso e barreira para o desenvolvimento da nação¹³¹. Mais tarde, a mestiçagem passa a ser encarada de um ponto de vista mais positivo, nos anos 1930 essa visão toma corpo em teorias sobre a sociedade baseadas, por exemplo, no mito das três raças formadoras e sua convivência harmônica. O negro ganha, então uma interpretação positiva como mestiço e este emerge como definidor da sociedade nacional. Assim, a mestiçagem minimiza fatores étnicos e raciais, se confundindo com o conceito de classe social¹³².

¹²⁸ A historiadora Silvia Hunold Lara, chama atenção para a polissemia dos sinais diacríticos que aparecem em registros sobre mulheres escravas no Brasil, que podem ter significados atribuídos a diferentes origens culturais, por exemplo, “A cruz, que aparece pendurada em vários pescoços femininos, tanto poderia simbolizar a junção deste mundo com o outro mundo, segundo os povos de fala kikongo, quanto ter seu significado fixado pela cultura ocidental-cristã”. Cf. LARA, S. H. *Mulheres Escravas, Identidades Africanas*. In: I SIMPÓSIO Internacional O desafio da Diferença: articulando gênero, raça e classe, Salvador, 2000.

¹²⁹ GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. *Modernidade negra*. Apresentação de texto no XXVI Encontro da ANPOCS. Caxambu, 2002.

¹³⁰ *Ibid.* p. 18

¹³¹ ALMEIDA, Marina Barbosa. *As mulatas de Di Cavalcanti: representação racial e de gênero na construção da identidade brasileira (1920-1930)*. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007. p. 56.

¹³² *Ibid.* p. 63 e 64.

Esse aspecto é particularmente importante para compreensão do movimento que começa a se auto-identificar como modernista no Brasil por volta dos anos 1920, especialmente em São Paulo, em oposição à arte que vinha sendo produzida até então. O projeto modernista, em sintonia com uma tendência internacional, bradava a valorização da história e da cultura nacional, numa busca que acabou produzindo representações de “ambientes idealizados, personagens estereotipados, criando uma brasilidade imaginária e ideológica”¹³³. Nesse sentido, o(a) mulato(a) aparece como padrão de representatividade nacional, em oposição aos discursos eugênicos e do embranquecimento¹³⁴.

Desde o início da Primeira Guerra Mundial, como destaca Tadeu Chiarelli, a conjuntura artística internacional começava apresentar um recuo em relação ao experimentalismo das vanguardas, na perspectiva de valorização das tradições nacionais, dando novo lugar de destaque ao *local* nas artes produzidas mundo à fora¹³⁵. Esse projeto tinha como pressuposto uma arte capaz de refletir a realidade social e exercer sua função de conscientização política, por isso, o homem popular passou a ser o centro dessa definição temática¹³⁶.

Essa discussão permeou a produção de vários artistas brasileiros na primeira metade do século XX. Na polêmica exposição de 1917 que gerou o famoso artigo de Monteiro Lobato¹³⁷, em meio às telas de forte inspiração expressionista, de cores fortes e vibrantes, a jovem artista paulista Anita Malfatti expôs *Tropical*, pintada com discreta desarmonia de proporções e equilíbrio e alguma ousadia nas cores, em relação ao que Lobato chamava de os princípios imutáveis da arte, referindo-se de forma geral aos manuais de pintura clássica.

Naquela época, a artista retornava de um período de estudos nos Estados Unidos. O crítico identificava nas telas de Malfatti “acentuadíssimas tendências para uma atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de Picasso e companhia”, censurando sua aproximação com a arte moderna, uma forma de arte que ele julgava “torcida para má direção”, apesar de reconhecer o talento da pintora, aconselhando, por meio de duras críticas, uma retomada dos “princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem do tempo nem da latitude” pelos quais todas as artes são regidas. Essa crítica de Lobato foi interpretada por muitos como causadora de forte impacto sobre Anita Malfatti; tornou-se comum, inclusive por alguns de

¹³³ Ibid, p. 28.

¹³⁴ Ibid.

¹³⁵ CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti*: Reorientando uma velha questão. São Paulo, ago. 2003. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹³⁶ ALMEIDA, op.cit. p. 29.

¹³⁷ Artigo escrito por Monteiro Lobato criticando ferrenhamente a exposição de Anita Malfatti em 1917, conhecido pelo título “Paranóia ou identificação”.

seus biógrafos, associar ao referido artigo à mudança ocorrida em sua pintura naquele momento. O próprio Mário de Andrade chegou a escrever com pesar sobre essa repercussão, encabeçando um grupo de intelectuais e artistas que se manifestaram em defesa da pintora paulista e da arte moderna no Brasil, encaminhamentos que chegaram aos manifestos da famosa semana de 1922¹³⁸.

Imagem 34: Anita Malfatti, *Tropical*, c. 1916, óleo s/ tela, 77 x 102 cm.



Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP)

As viagens de Anita Malfatti foram muito importantes para o caráter de sua mostra na capital paulista, na Alemanha e nos Estados Unidos a pintora pôde estudar e conviver intensamente com tendências de vanguarda da pintura européia. Mas o contexto de seu retorno ao Brasil e os anos seguintes trouxeram outras questões para a obra da artista, Tadeu Chiarelli sugere, neste caso, que houve uma supervalorização do impacto que a crítica de Monteiro Lobato assumiu perante a pintora paulista. Mais do que isso, afirma o historiador, as obras produzidas naquele período subsequente indicam uma tentativa concreta de reorganização da poética da artista¹³⁹.

A tela *Tropical* representa uma mulher vestida de blusa branca e simples, sem rendas ou botões, segurando um cesto com frutas, entre as quais é possível distinguir bananas, mamões, laranjas e abacaxi. As feições da face apresentam olhos redondos, lábios grossos,

¹³⁸ BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2006.

¹³⁹ CHIARELLI, op. cit., passim

apesar de contornos delicados no conjunto do rosto; cabelos escuros que parecem estar presos atrás da cabeça. A pintora não dá tratamento ao fundo, porém, no segundo plano destacam-se as folhas de bananeira, do lado esquerdo do espectador e, mais ao fundo, do lado direito, o vulto de uma palmeira. Somente estas plantas garantem a ambientação da cena, que se constrói a partir de certo tom exótico.

Mais uma vez, o trabalho aparece como referência temática para a tela. A mulata de Anita Malfatti remete a imagem da mulher vendedora de frutas que poderia ser uma escrava de ganho no século XIX, como também uma mulher livre, descendente de escravos, que vivia de seu trabalho nas ruas das grandes cidades brasileiras na primeira metade do século XX. Mesmo se tratando de um tipo de atividade prioritariamente urbana, a pintora prefere folhas de bananeira para o plano de fundo, optando – ou melhor – não fazendo questão de negar a profunda relação entre essa mulher e a natureza, até mesmo na utilização das cores, que obedece a uma escala quase linear, criando um aspecto de integração entre os planos que, pouco a pouco, se fundem no olhar.

O olhar que busca a brasilidade, neste caso, o olhar da artista em busca do elemento mais particular do ambiente brasileiro, é um olhar investigativo, de experimentação. O fato de ser brasileira, apesar de ser uma mulher branca e participe dos círculos intelectuais paulistas das primeiras décadas do século XX, não faz de Anita uma mulher como aquela de sua tela, reconhecida como parte de grupos sociais tanto intelectual como economicamente menos abastados. A artista está posicionada justamente na linha tênue e tensa que separa o “eu” e o “outro”, por um lado está dentro, porque de certa forma compartilha experiências culturais na sociedade brasileira, apesar das distinções sociais aí implícitas. Porém, seu próprio exercício de pesquisa na arte partiu, em larga medida, e foi construído juntamente com a experiência no estrangeiro, no lugar de onde olha o “outro”, nos círculos de arte internacional, nos parâmetros da arte ocidental - mesmo que de vanguarda.

O título inicial dessa obra era *Negra Baiana*, como destaca Chiarelli, “ao investir nos aspectos raciais e regionais da figura estava endereçada a intervir no debate sobre o nacionalismo na arte brasileira e, para tanto, valia-se do caráter descritivo de uma cultura visual de cunho naturalista”¹⁴⁰. Por outro lado, a mudança para *Tropical* desloca a atenção de uma região específica do Brasil para uma imagem mais ampla, assumindo um caráter de alegoria que ameniza a filiação de caráter naturalista, incômoda para uma pintora expoente do modernismo paulista¹⁴¹.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

O esforço empreendido no sentido de olhar e representar cenas cotidianas não era tão recente no Brasil, desde o século XVIII muitos viajantes percorreram as terras do que hoje corresponde ao território brasileiro descrevendo, entre outras coisas, cenas de trabalho e de convivência doméstica, principalmente no século XIX, tendo centrado foco, por exemplo, na escravidão e na imagem do negro¹⁴². Pintar uma negra ou uma mulata, como fez Anita Malfatti, pode não parecer novidade perante a história da produção artística no Brasil; mesmo alguns viajantes já haviam representado o trabalho de mulheres nas ruas de cidades brasileiras como Salvador e Rio de Janeiro, com destaque às escravas vendedoras ambulantes.

Em 1917, um ano depois das comemorações do tricentenário de Belém, uma exposição sobre os três séculos da moda paraense, organizada pelo comendador e crítico de arte João Affonso do Nascimento, era aberta ao público no salão nobre da Associação de Imprensa do Pará. Entre as obras expostas, havia menção aos tipos populares da região, como a mulata paraense: descendente das pretas de Mina, a mulata correspondia àquelas mulheres trabalhadoras, como as cozinheiras e costureiras, amassadeiras de açaí ou vendedoras de tacacá, descritas por João Affonso como originais no jeito de vestir, de feição bonita, mestiça, robusta e elegante, amante do asseio e dos perfumes fortes.

Essa caracterização da mulata paraense envolvia elementos especificamente locais, identificando um tipo urbano bastante popular na capital do estado do Pará, que foi descrito por diversos intelectuais e artistas. A própria Anita Malfatti, em vários momentos diferentes, falando sobre suas viagens, contou sobre uma ocasião em que seu navio precisou aportar em Belém e, passeando pelas ruas da cidade, ela se deparou com uma curiosa mulher tomando sol na sacada, vestida com roupão transparente, sandálias e o cabelos muito armados entremeados de flores brancas. Anos mais tarde, esse episódio ganhou cores em sua tela *Mulher do Pará*, de 1927, que participou do *Salão de Outono* em Paris¹⁴³.

¹⁴² KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

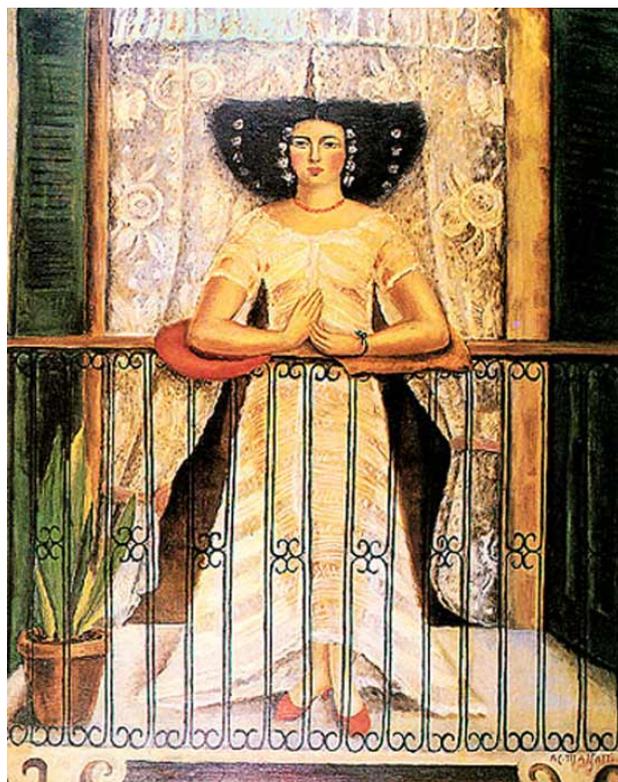
¹⁴³ BATISTA op. cit., passim

Imagem 35: Ilustração de Davi Osipovitch Widhopff publicada em “A Província do Pará” de 1895.



Fonte: Nascimento, João Afonso. *Três séculos de moda (1616-1916)*. Belém: Tavares Cardoso & Cia, 1923.

Imagem 36: Anita Malfatti. *Mulher do Pará*, c. 1927, óleo s/ tela, 80 x 65 cm.



Coleção particular.

Naquele ano de 1917, quando da polêmica exposição de Anita Malfatti e da exposição de João Affonso, Antonieta Santos Feio regressava a Belém, vinda de Florença, na Itália, onde se dedicava ao estudo da pintura. Nos anos seguintes participara de diversos eventos na capital paraense, inclusive de vários *Salões Oficiais de Belas Artes*. Assim como Anita, sua trajetória continuou como professora de desenho e pintura, além de seguir com diversas exposições por todo país. A opção pelo retrato tem grande destaque na sua obra, mas medir o quanto dessa opção deve-se ao gosto da própria artista e o quanto pode ser relacionado com a necessidade de produzir sob encomenda para dar continuidade à pintura, é por demais temerário. No entanto, seu interesse pela pintura de tipos regionais é notório, quer dizer, por pessoas anônimas que de alguma forma identificavam elementos da cultura local, principalmente a partir dos anos 1930, a exemplo mesmo da *Vendedora de cheiro*, ou da *Vendedora de Tacacá* (1937), também pertencente ao acervo do Museu de Arte de Belém (MABE).

Na região amazônica, a produção e circulação de artistas e obras de arte durante a primeira metade do século XX girava em torno, principalmente, das capitais Belém e Manaus. Essa dinâmica era alimentada por exposições e salões cuja iniciativa partia prioritariamente de grupos de artistas reunidos em torno de projetos comuns, apoiados pelo poder público – diferente do que parece ter havido em outros centros urbanos, como o Rio de Janeiro¹⁴⁴-, embora isso não significasse a produção estilos e opções formais ou temáticas homogêneas. No que se refere às mostras levadas a outras cidades brasileiras por Antonieta Santos Feio, a imprensa parece ter recebido com muito gosto os trabalhos da pintora, reconhecendo nessas obras a representação do homem e da mulher amazônica. Suas telas serviam, então, para “ficar conhecendo um valor real da cultura brasileira”, visualizada “no sentido realista das cores, cujas tonalidades naturais a pintora sabe dar com maestria e segurança”¹⁴⁵.

Antonieta Feio deu elevada expressividade ao contorno regional em suas telas, é através dos elementos regionais que o nacional começa a ser delineado na totalidade da

¹⁴⁴ A historiadora Ângela Ancora da Luz afirma que os Salões de Arte realizados no Rio de Janeiro em grande parte foram resultado de iniciativas que partiam do poder público em suas várias instâncias. A presente pesquisa sobre os salões no estado do Pará, que merece destaque no capítulo anterior, mostra que a dinâmica da institucionalização das artes nesse estado, ao contrário, esteve muito ligada a projetos individuais e de grupos intelectuais autônomos, que pouco a pouco ganharam projeção entre as políticas públicas, garantindo o apoio de líderes políticos locais. Cf. LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

¹⁴⁵ A PINTURA paraense em Manaus. *Folha do norte*, Belém, 05 dez. 1940. Sobre algumas críticas às mostras da pintora paraense cf. INAUGURA-SE, hoje, o ‘Stand’ do Pará na 2ª Feira de Amostras do Ceará. *O Nordeste*, Fortaleza, 05 dez. 1940; EXPOSIÇÃO de pintura no Instituto Brasil-Estados Unidos. *O Povo*, Fortaleza, 03 jun. 1952; NOTA. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 13 jun. 1952; A EXPOSIÇÃO de pintura de Antonieta Santos Feio. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 11 jun. 1952; ENCERRADO o Salão de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 31 mar. 1953.

composição. A pintora buscou subsídios no trabalho urbano de mulheres comuns nas ruas da capital paraense, a *Vendedora de cheiro*, que carrega o cesto de palha repleto de plantas e raízes, apreciadas pelo cheiro forte, que exhibe nos cabelos um indiscreto arranjo de flores brancas e vermelhas compondo com a blusa branca e a saia florida, pelos feixes de madeira que aparecem nos fundos, característicos de habitações populares na região.

Em 1923, Tarsila do Amaral, artista de família tradicional da cafeicultura paulista, voltando da estadia na Europa, apresentou sua tela *A negra*, trazendo para o cenário artístico da época um processo de geometrização e subversão do espaço, aproximando do primeiro o segundo plano da pintura, culminando numa certa excentricidade nas formas, se assim pensarmos nos padrões de exigência de uma crítica que, embora heterogênia, em grande parte resistia a algumas tendências da arte moderna, como era o caso de Monteiro Lobato. No caso de *A negra*, é por meio da referência a uma experiência cotidiana que a pintora acompanhou bastante de perto ao longo de toda sua infância e juventude, da vida na fazenda convivendo com os resquícios mais banais da escravidão - na figura das amas que cuidavam das crianças da casa-grande -, que Tarsila vai buscar o “quê” de brasileiro em sua tela, tomando o trabalho nas plantações de café em São Paulo como referência para falar de tradição

A negra, de Tarsila do Amaral, chocou pela simplificação das formas, pela economia de detalhes e o agigantamento do corpo, prevalecendo alguns membros sobre outros. A dualidade entre as curvas do corpo da mulher e o plano de fundo geométrico e abstrato já marca inicialmente a observação do quadro. A influência das pesquisas européias mais contemporâneas como o cubismo e o construtivismo pode ser sentida nessa tela de 1923 que, no entanto, traz como tema a imagem de um Brasil arraigado na tradição, vindo da experiência das fazendas cafeeiras do interior paulista, onde cresceu Tarsila, e marcado pra sempre pela experiência colonial da escravidão. Naquele momento, a artista já falava da intenção de pintar sua terra¹⁴⁶, e escolheu a mulher negra para falar dela, para falar por ela. Mais uma vez a fronteira entre a natureza brasileira e o homem da terra é estreitada na imagem da mulher negra, aquela mulher da terra, do trabalho na terra, aquela mulher cuja sexualidade há muito provoca inquietação. As formas do corpo deixam ver uma sensualidade indiscreta, que chama atenção para os lábios protuberantes e exagerados, para o peito comprido e verticalizado que pende à frente, o mesmo peito que desperta o desejo, amamenta, alimentando a nação infantil.

¹⁴⁶ AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975.

Imagem 37: Tarsila do Amaral, *A negra*, c. 1923, óleo s/ tela, 100 x 83 cm.



Acervo Museu de Arte Contemporânea da USP (SP)

A referência figurativa do segundo plano geométrico é mais clara na tela de Antonieta, remetendo às paredes ou portas de uma casa popular, enquanto isso, a opção pelas linhas em Tarsila não possui nenhuma referência possível de ser identificada num primeiro olhar, a não ser pela presença da folha de bananeira¹⁴⁷ que constrói a diagonal da tela por trás da figura da mulher, servindo de elemento de transição entre os planos e a dualidade das formas. Assumindo proposição análoga, as folhas aparecem também em *Tropical*, criando uma diagonal no sentido oposto, cortando momentaneamente uma outra criada pelo braço da mulher, estendido à frente para segurar o cesto de frutas. Nessa pintura, Anita Malfatti dá bastante atenção às cores e ao desenho, diferentemente dos trabalhos que pintou nos Estados Unidos, mas revela uma pequena distorção nas noções de volume, proporção e perspectiva, apesar de evidenciar domínio de todas essas habilidades na composição das frutas na parte inferior da tela. O plano do fundo se aproxima do primeiro sem maior pudor, mas ainda não como fez Antonieta ou Tarsila em *A negra*.

¹⁴⁷ Não há como precisar a folha de bananeira na tela de 1923, essa inferência é feita com base nos estudos que serviram de base para confecção da tela.

Antonieta deixa ver ao fundo as tábuas de madeira, comumente empregadas em construções arquitetônicas populares, amplamente recorridas ainda hoje nas periferias das grandes cidades e por populações ribeirinhas. Temos aqui, então, mais um elemento a ser acrescentado nessa ampla rede de debates fornecida pela pintura da artista paraense: os espaços sociais, que caracterizam a cidade e fazem parte de experiências distintas dos grupos e indivíduos. Mas o recurso dos feixes de madeira enfileirados preferencialmente na posição vertical e em menor número na horizontal, colaborando para o alongamento da imagem, faz lembrar o recurso utilizado por Tarsila em *A negra*, que assume um tom construtivista, marcado pela horizontalidade das linhas, demarcadas pela diferenciação das cores, usando pouca mistura na coloração.

Cândido Portinari dedicou sua vida à pintura e à militância política. Paulista, além de pintor foi gravador, ilustrador, professor, estudou na *Escola Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, recebeu prêmio de viagem ao exterior na *Exposição Geral de Belas Artes*, tendo passado, então, por várias cidades européias. Pintou muitas obras ao longo da vida, é conhecido pelos projetos oficiais que desenvolveu ao lado de outros intelectuais como Lúcio Costa, e Oscar Niemeyer.

Assim como para Antonieta Santos Feio, os retratos tiveram um papel importante na carreira de Portinari, principalmente nos primeiros momentos; ele pintou retratos de outros artistas, mas também de personalidades políticas e membros das elites brasileiras. O conjunto e sua obra é bastante vasto, percorre os caminhos do desenho, gravura, pintura, pintura mural, vitral, etc. Os temas também são variados, mas além dos retratos e naturezas-mortas, dedicou-se à representação da natureza, cultura brasileira, temas históricos, religiosos e ao debate social. Nesse sentido, possui obras sobre o trabalho e os trabalhadores brasileiros, tipos e eventos populares. Entre elas está a tela *Baiana*, de 1941, uma mulher negra, no corpo um vestido branco com pequena e discreta estampa em amarelo, turbante na cabeça, adornada por brincos e pulseiras douradas. A mulher está sentada sobre um caixote, ou uma maleta, com as mãos desancadas sobre as pernas e unidas ao centro, corpo ereto, pés largos tocando o solo dão início à conexão que seu corpo estabelece entre a terra, com forte tendência ao vermelho, e o céu azul, pálido, frio.

Imagem 38: Cândido Portinari, *Baiana*, 1941, óleo s/cartão, 48,5 x 35 cm.



Coleção particular.

A cena em *Baiana* é noturna, no fundo planar pinceladas horizontais de variações de azul preenchem a parte superior, à direita do espectador uma esfera branca deixa ver ao longe a lua cheia. Na faixa intermediária do eixo central predominam pinceladas de branco, elas criam um horizonte para a cena ao fundo, mas a profundidade não se efetiva nessa tela. O rosto da *Baiana* não ganha expressões próprias, apenas uma mancha de tinta, sem detalhes, sem individualidade. Ao contrário, Portinari apresenta um tipo genérico, anônimo, identificado pelo conjunto dos elementos que o compõe. O ambiente representado cria uma atmosfera de idealização, a figura feminina emerge num mundo mágico.

Além dessa tela, Portinari pintou várias outras baianas, mulatas, mães-pretas, mulheres comuns que compõem a cultura brasileira com sua diversidade. Além disso, o tema do trabalho mereceu uma atenção especial na obra do artista, segundo Annatersa Frabris essas escolhas têm a ver com toda discussão político-filosófica na qual Portinari estava engajado. As figuras que ele cria para representar os trabalhadores no conjunto dos *Ciclos*

*Econômicos*¹⁴⁸, por exemplo, são sintéticas, “com traços essenciais e determinadas volumetricamente pela cor, inserindo-se na topologia espacial, igualmente construídas por intermédio de manchas cromáticas, de maneira a criar uma tensão equilibrada”¹⁴⁹. Frabis chama atenção justamente para a incidência da representação do negro nas obras de Portinari, o que não acontecia com semelhante destaque nem mesmo nos estudos especializados da época. Par a historiadora, a figura humana tem um papel fundamental na poética de Portinari que tem a ver com uma visão pictórica e social do artista¹⁵⁰.

Enquanto o pintor paulista investe numa imagem genérica como forma de dar visibilidade a sujeitos socialmente esquecidos, Antonieta Santos Feio, ao pintar suas telas pessoas comuns, dá prioridade aos aspectos individualizantes dos sujeitos anônimos, resgatando tensões psicológicas, características particulares, ao lado de elementos que garantam uma identificação geral com padrões iconográficos mais difundidos, como é a vendedora ambulante. A pose, a vestimenta, os adornos são comuns na tradição visual brasileira, mas a composição vai além e traz para tela elementos particularizadores, como o cesto de palha com as raízes cheirosas, a solução do plano de fundo.

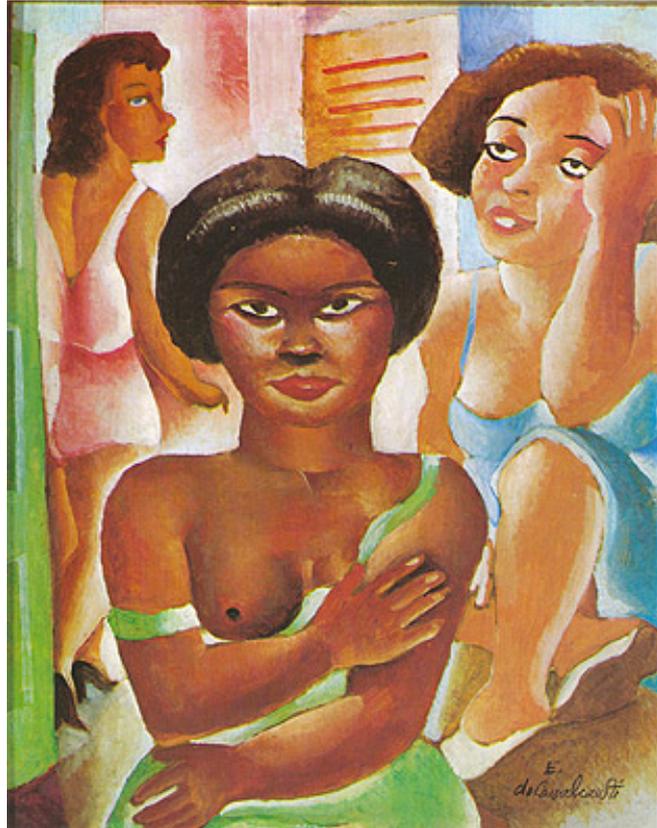
Emiliano Di Cavalcanti foi um pintor carioca que participou ativamente dos grupos artísticos brasileiros, engajado inclusive no movimento modernista se São Paulo nos anos 1920. Fez parte dos organizadores e colaboradores da Semana de Arte Moderna na capital paulista em 1922 e se destacou na pintura irreverente de cenas de interior, mulheres e festas. Em diferentes fases de sua carreira a passagem pelos grandes centros europeus deixou suas marcas nas experiências pictóricas do artista, que apesar de não ter aberto mão do figurativismo, combinou sua poética com cores fortes e vibrantes, simplificação de formas nas composições.

¹⁴⁸ Ministério da Educação e Saúde.

¹⁴⁹ FABRIS, Annateresa. Portinari e a arte social. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXXI, n.2, p. 79-103, dez. 2005.p. 96.

¹⁵⁰ Ibid. p. 99.

Imagem 39: Emiliano Di Cavalcanti, *Mulatas*, 1927, óleo s/cartão, 50 x 39 cm.



Fonte: MARTINS, Luis & ALMEIDA, Paulo Mendes de. *Emiliano Di Cavalcanti: 50 Anos de Pintura, 1922-1971*. São Paulo: Gráficos Brunner, 1971.

A tela *Mulatas*, de 1927 pode ser exemplificativa da importância dessas personagens femininas na pintura de Di Cavalcanti. Nesta obra, três mulheres jovens completam a totalidade da tela, uma aparece em posição privilegiada, central, pele morena em relação a qual se destaca o verde do vestido decotado, caído por sobre o ombro direito, deixando ver o peito nu, a mão direita apoiada sobre o peito esquerdo numa pose que aparece em outras telas do pintor. Pouco atrás daquela, no canto direito do espectador, outra mulher aparece sentada, pernas flexionadas, cotovelo apoiado no joelho, rosto reclinado sobre a mão esquerda, que apóia a cabeça com desdém. A segunda mulher usa um vestido azul com decote insinuante, chamando atenção para o peito meio encoberto, boca semi-aberta, olhar distante e contemplativo garantem o apelo sensual da tela. Mais atrás, do lado esquerdo de quem olha, a terceira mulher aparece de costas, com o rosto levemente voltado para o lado, revelando-se em perfil, a roupa mais uma vez apela para as formas do corpo que se percebem no volume da roupa com tons de rosa e vermelho e nas formas das pernas, braços e costas que surgem sem restrição. As cores das roupas usadas pelas mulheres se repetem em outras partes da tela, o

fundo remete a um ambiente interior, sugerindo logo atrás uma janela e as vigas verticais das paredes.

Na obra de Di Cavalcanti, a mulata assume um papel metafórico e sintético da cultura e da sociedade brasileira, por meio dessas figuras femininas o artista se envolve com o debate artístico cultural modernista¹⁵¹. Em diálogo com a literatura brasileira desde o século XIX, o pintor elabora a imagem da mulata em oposição à mulher branca, mas também a negra, tradicionalmente associada ao trabalho. Investe na sensualidade dos gestos, na exposição do corpo, no olhar lânguido, na sexualidade que desperta desejo. Os lugares escolhido por Di Cavalcanti, diferente do espaço da rua que remete a mulher vendedora, são espaços noturnos, ambientes festivos, locais envoltos de sensualidade e beleza, mas também aparecem em lugares fechados, em momentos de descanso e solidão¹⁵².

A opção pelo tema da mulher negra para falar sobre e para o Brasil, no caso dos artistas mencionados, parece dar significado à natureza brasileira, tão essencial e definidora do perfil de uma cultura. O elemento feminino não só parece estar integrado à natureza tropical como, em larga medida, se confunde com a própria noção de natureza e dá maiores proporções a ela. A mulata, mulher da terra, afro-americana, gera um ambiente de oposição entre uma cultura local, valorizada na representação também por significar uma oposição à cultura branca, ocidental. Poderia até mesmo dizer que o esforço empreendido pelos artistas brasileiros sugere um contraponto à própria concepção de arte dessa cultura branca, mas não pode ser desvinculada dela por sua relação profundamente ambígua de delimitação dos espaços do eu e do outro.

No século XX, uma nova iconografia do homem comum foi proposta na arte brasileira, pensada juntamente com as inovações técnicas incorporadas à pintura, muitas delas resultado das pesquisas desenvolvidas por artistas que tiveram contato com diferentes grupos de vanguarda internacional. De um lado, diferentemente daquele projeto empreendido por viajantes europeus no século XIX, porém muitas vezes resguardando o estranhamento ou prezando pelo exotismo da cultura nacional, este novo projeto foi pensado e edificado por vários intelectuais e artistas, tendo tido contribuições importantes das ciências sociais. Como é possível apreender dos três exemplos abordados, a expressão da cultura ganha destaque através das pinceladas num sentido mais amplo e agregador, nas representações de gênero e etnia.

¹⁵¹ ALMEIDA, op.cit., passim

¹⁵² Ibid.

Os caminhos da arte moderna no Brasil a partir do século XX, como pode sugerir a análise do conjunto apresentado, estiveram fortemente ligados a um deslocamento do paradigma artístico, que encontra na cultura instrumento fundamental para compreender e representar o nacional, para compreender e se auto-representar, para se compreender e representar o outro. É dentro desse emaranhado de possibilidades e espaços que artistas como Antonieta Santos Feio, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Cândido Portinari e Emiliano Di Cavalcanti saíram em busca do aperfeiçoamento técnico, da adequação de sua produção às suas próprias concepções políticas, suas concepções sobre a arte e o papel do artista, mas também em busca da aceitação e reconhecimento do público.

3.3 História de vendedoras: arte e visualidade

Vendedora de cheiro é um retrato de meio corpo de uma mulher negra em perfil, vestida com blusa branca e saia florida, nos cabelos um indiscreto arranjo de flores brancas e vermelhas, compondo com os brincos, pulseira e corrente dourada no pescoço. Na mão direita segura um cesto de palha com cheiros de papel. Pode-se dizer que a imagem remete a uma figura bastante popular nas ruas da capital paraense desde o século XIX, como mostram as referências tanto de viajantes, como de escritores e artistas locais. A tela foi pintada por Antonieta Santos Feio em 1947, que buscou no trabalho urbano de mulheres comuns a referência para sua obra. Particularmente, o trabalho das mulheres vendedoras, das quitadeiras, aparece repetidas vezes na produção de artes plásticas feita no Brasil, seja em aquarelas, gravuras e desenhos de pintores-viajantes, assim como em fotografias de cartões de visita do século XIX; percorrendo a produção de artistas de várias gerações ao longo do século XX. O objetivo desta incursão, pois, é acompanhar algumas soluções presentes em trabalhos de artistas que, em diferentes tempos e utilizando-se de técnicas variadas, forneceram elementos para construção de uma visualidade capaz de dar suporte à experiência visual da vendedora.

Quando esteve no Brasil, entre 1815 e 1820, o desenhista e pintor inglês Henry Chamberlain observou o dia-a-dia da cidade do Rio de Janeiro e dedicou algumas obras à representação de aspectos desse cotidiano urbano. Algum tempo depois de deixar o continente americano, ele publicou em Londres o álbum *Views and Costumes of the City and Neighbourhood of Rio de Janeiro*, com as impressões que levara daqui. Além das 36 gravuras

que compunham a edição, deixou pinturas como a aquarela *Quitandeiras da Lapa*, que apresenta, no primeiro plano, uma linha horizontal composta de sete pessoas, duas delas em pé de cada lado e três ao centro, sendo dois adultos, sentados, e uma criança. No segundo plano o desenho revela construções arquitetônicas da cidade, tirando a imagem da planaridade sugerida a princípio e garantindo uma sensação de profundidade. A linha horizontal do primeiro plano é acompanhada pela outra, havendo uma quebra no eixo que se desloca do centro para o lado esquerdo do espectador, com a torre da igreja que se eleva na vertical ao alto, preenchendo o espaço superior da imagem. Essa forma de estruturar a imagem dá destaque aos corpos humanos que se enfileiram de forma simétrica.

Imagem 40: Henry Chamberlain, *Quitandeiras na Lapa*, 1819-1820, aquarela, 15 x 22 cm.



Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (SP)

Pouco a pouco são fornecidos elementos para compreensão da cena em seu próprio tempo, os pés descalços e a utilização das cores asseguram que se trata de negros escravizados: marrom escuro para definição da cor da pele, variando entre o branco das blusas das mulheres e das calças dos homens, do azul e do vermelho nas saias, nos coletes, nos panos e tabuleiros que carregam à cabeça. Pontualmente aparecem o amarelo e o verde, dando forma para as frutas nos cestos de palha no chão, assim como sinalizando os acessórios utilizados pelas duas mulheres à esquerda, no evidente contraste entre a pele marrom e os colares e pulseiras amarelas. Todos os que estão em pé carregam nas cabeças um tabuleiro ou cesto, provavelmente com alimentos e objetos para serem vendidos pelas ruas. Sentadas à sombra, outras duas mulheres vendem frutas debaixo de uma barraca improvisada com varas de pau e palha; uma delas, aquela que está mais ao centro da imagem, tem o rosto virado na direção do

menino a sua frente, como se conversasse com ele; o garoto, também descalço, aparece de costas para o observador.

Numa outra aquarela, agora do pintor parisiense Jean Baptist Debret, intitulada *Vendedores de arruda*, o artista faz referência aos escravos e escravas negras ou seus descendentes que vendiam pelas ruas do Rio de Janeiro plantas de cheiro forte da família das rutáceas, conhecida como arruda. Essa planta, apreciada há muitos anos em diversas partes do mundo, tinha usos variados no Brasil colonial, e sua utilização era associada a diferentes funções. Por seu efeito emenagogo, ou seja, por favorecer ou provocar a menstruação, a arruda era usada como abortivo, mas a infusão da planta para fazer chá também tinha diferentes indicações medicinais. Outra função delegada à arruda estava relacionada à crença em seus poderes sobrenaturais de repelir espíritos do mal, podendo ser usada como amuleto, garantindo proteção e atraindo a sorte. Associada às práticas de origem africana, essa crença não parece ter sido restrita a escravos e descendentes, podendo ser recorrida por diversos sujeitos da sociedade em questão.

Imagem 41: Jean Baptiste Debret, *Vendedores de arruda*.



Fonte: Debret, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*. Belo Horizonte /São Paulo: Itatiaia, 1978.¹⁵³

A obra do artista francês apresenta, no primeiro plano, mulheres negras caracterizadas por serem vendedoras ambulantes; vestidas de forma particular, apesar de exemplificarem tipos de vestimenta comuns à época, cada uma delas exibia de forma

¹⁵³ A primeira edição brasileira de *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil* foi no ano de 1940.

diferente um cesto ou tabuleiro onde reservava a planta a ser negociada. No segundo plano, logo atrás das mulheres, vê-se uma parede de edifício, ao seu lado uma porta de madeira, presumida pelos vincos verticais dos feixes de madeira enfileirados e proporcionais, aos poucos a imagem vai se distanciando cada vez mais do primeiro plano, aprofundando o olhar até chegar às casas e telhados que caracterizam o espaço urbano onde é descrita a cena.

Os pés descalços, assim como os adornos: colares de várias voltas, brincos, pulseiras e o turbante na cabeça, e também os modelos das saias, das blusas e dos mantos, algumas vezes deixando ver o colo e ombros desnudos, afirmavam a condição cativa das vendedoras. É interessante notar que as duas negras das extremidades, por exemplo, aparecem com ramos de arruda pendurados atrás das orelhas, sob o turbante, a da esquerda do observador faz um gesto com a mão direita como se estivesse acomodando a planta no busto, escondida nos seios, como parece ser a maneira comum de se beneficiar dos poderes da arruda. Esta mesma mulher, com o rosto levemente voltado para direita, carrega no braço esquerdo o cesto onde provavelmente armazenava os ramos da planta aromática, e este é mais um elemento de aproximação visual da tela pintada pela artista paraense Antonieta Santos Feio em 1947.

Os cheiros de papel que aparecem no cesto de palha da *Vendedora de cheiro*, usados entre outras coisas para aromatizar roupas guardadas em gavetas, baús e armários, são resultado da combinação de raízes, cascas e paus aromáticos ralados, misturados a trevos, jasmim e rosas. Os ingredientes mais conhecidos, além da arruda, são a macaca-poranga, cipó-catinga, patchuli, japana, cumaru, alecrim, baunilha, mangerona, açucena, casca preciosa, louro amarelo, jasmim, priprioca e alfazema. A infusão na água de ervas, cascas e raízes cheirosas, flores e essências vegetais é tradicionalmente conhecido no Pará como “banho de cheiro”, prática noticiada por viajantes e descrita por intelectuais pelo menos desde o século XIX, ao qual se atribui o poder de trazer a felicidade, reatar amores desfeitos e abrir as portas da prosperidade e da bem-aventurança, principalmente se tomado em junho, nas noites de São João.

Nas fotografias de José Christiano Júnior, uma estética diferente daquela utilizada anteriormente, por exemplo, na pintura, faz referência ao trabalho de escravos nas ruas das cidades brasileiras, mas o deslocamento dos sujeitos para um ambiente artificial do estúdio cria outras possibilidades para a representação. Na primeira imagem a mulher carrega o tabuleiro com frutas sobre a cabeça, ela está em pé, com os dois braços dando apoio à sustentação do peso das frutas. O enquadramento do fotógrafo, explorando os limites superiores e inferiores da imagem, dá um sentido de alongamento vertical à fotografia, que acompanha o corpo, estático na pose. As roupas simples e sujas nos dão noção da

precariedade da vida nas ruas, do trabalho árduo, das privações, dando destaque à relação de poder que compreendia a personagem representada.

Imagem 42: José Christiano Júnior, *Escrava*
Vendedora de Fruta, 1865, álbum e cartão de visita.



Acervo Museu Histórico Nacional (RJ).

Imagem 43: José Christiano Júnior, *Escrava*
Vendedora de Fruta, 1865, álbum e cartão de visita.



Acervo Museu Histórico Nacional (RJ).

O cartão de visitas cuja imagem central é uma escrava negra vendedora de frutas não dá espaço para a individualidade da mulher, não é exatamente ela o elemento em destaque, mas aquilo que ela representa enquanto ícone de submissão devida ao seu senhor, já que o título garante tratar-se de uma escrava. Na fotografia seguinte, a mesma mulher está sentada ao lado do tabuleiro de frutas, apoiado sobre um caixote, atrás dele um menino negro segurando uma cesta, descalço e posicionado em diagonal, dirige o olhar à mulher a sua frente. Esta imagem tem uma organização mais horizontal, diferente da primeira, preenchendo o espaço de uma lateral à outra. Se pensarmos numa perspectiva de comparação, as duas formas de organização da pose, uma segurando o tabuleiro sobre a cabeça, em pé; a outra sentada diante das frutas sobre o caixote, eram comuns nas demais obras até aqui analisadas, aparecem, por exemplo, nas quitandeiras de Chamberlain. Nestes casos, contudo, o plano ao fundo dá lugar a um cenário inexistente; este menor interesse na ambientação das imagens favorece o direcionamento do olhar nos sujeitos, embora, deve-se repetir, sem aprofundar na individualidade, diluída na categoria mais extensa da escravidão.

O tema das vendedoras ambulantes também foi explorado em técnicas tridimensionais, como nas quatro esculturas que fazem parte de um conjunto de nove estatuetas de casca de cajazeira intituladas *Tipos baianos de rua*, do artista baiano Erotides Américo de Araújo Lopes, nascido em Salvador em 1847, pertencentes ao acervo do Museu Histórico Nacional (RJ). Com dimensões aproximadas, as quatro peças representam diferentes mulheres vendedoras: *Vendedora de mamão*, *Vendedora de bananas*, *Negra peixeira*, *Vendedora de frutas*, personagens urbanos da capital baiana no século XIX, classificadas pela instituição que lhes guardam como “estatuetas folclóricas”¹⁵⁴. As imagens seguem um mesmo padrão de ordenação formal, as quatro mulheres carregam tabuleiros sobre a cabeça, onde equilibram os alimentos que vendem; ambas têm um braço estendido e outro flexionado junto ao corpo; as duas últimas exibem adornos como pulseiras na altura do pulso, sendo que a *Negra peixeira* deixa ver ainda brinco e colares, ao redor do pescoço. Somente nesta há uma referência explícita à negritude no título, como característica definidora, embora se presume que as demais também contenham elementos para pensarmos em negras escravas ou descendente de escravos, tanto pela fisionomia quanto pela função que desempenhavam nas ruas da cidade.

¹⁵⁴ ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996, p. 156-157.

Imagem 44: Erotides Américo de Araújo Lopes, *Tipos baianos de rua*. Séc. XIX.



Acervo Museu Histórico Nacional (RJ)

A imagem da baiana, como representativa desses tipos populares urbanos foi recorrente na produção artística feita no Brasil, principalmente a partir do século XX, e estava bastante associada à figura da mulher vendedora. Algumas décadas mais tarde, durante o período do Estado Novo no Brasil, investiu-se na imagem da baiana como representante da cultura brasileira, capaz de sintetizar um ideal de nacionalidade por meio da figura estereotipada de Carmem Miranda, que foi muito bem aceita por diversos grupos sociais em todo país e no exterior. Além de se harmonizar com a idéia de miscigenação, destacadamente entre brancos e negros, segundo proposições de diversos intelectuais e estudiosos do processo de construção da nação brasileira, por exemplo, ela representava frequentemente a mulher trabalhadora, vendendo comidas em seu tabuleiro¹⁵⁵, iconograficamente análoga à mulher pintada por Antonieta Santos Feio. Neste contexto, pois, a *Vendedora de cheiro* parece ter sido pensada como uma solução diferente, ou mesmo como um contraponto à imagem da baiana, apontando outras possibilidades.

¹⁵⁵ KERBER, Alessandro. Carmem Miranda: entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. In: REVISTA ArtCultura. Vol. 7, nº. 10. Uberlândia, jan. - jun. 2005. pp. 121-132.

Imagem 45: Orózio Belém. *Negra da Bahia*.



Fonte: Catálogo do XI Salon de Rosário, Comision Municipal de Bellas Artes. Rosário, 1929.

Não é à toa que encontremos uma tela do pintor brasileiro Orózio Belém no catálogo do XI Salão de Rosário¹⁵⁶, organizado pela Comissão Municipal de Belas Artes, na Argentina, cuja estrutura visual já nos parece tão familiar. Em *Negra da Bahia*, o artista retrata uma mulher negra, vestida com sai florida e blusa branca, adornada por pulseira, turbante e colar com pingentes, um deles uma cruz. Com as mãos na cintura, corpo levemente inclinado, ela carrega no braço direito um cesto de palha repleto de flores e frutas. O olhar, contido na tela, é acentuado pela expressão séria do rosto, boca fechada e músculos tencionados. Apesar da imagem da reprodução não permitir uma análise mais precisa das cores, o contraste nos ajuda a presumir que a escolha do marrom que colore a pele tende para o preto, enfatizando a descendência africana da baiana brasileira.

Em *Negra da Bahia*, a pose, a combinação da roupa, a pulseira, o colar com pingentes, o cesto de palha são bastante semelhantes aos da tela *vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio, executada em 1947. Muitos detalhes, contudo, deixam evidentes as

¹⁵⁶ CATÁLOGO do XI Salon de Rosário. Comision Municipal de Bellas Artes. Rosário, 1929.

diferenças. O porte altivo, desafiador da negra representada por Orózio Belém dá lugar ao olhar triste e sem ânimo da *Vendedora de Cheiro*, na cabeça, enquanto uma exibe o turbante, outra apresenta a combinação de flores, o conteúdo do cesto varia, na tela de Antonieta os cheiros de papel trazem uma identificação local para a personagem. Além disso, obra que foi exposta no Salon de Rosário não recebeu tratamento no fundo, ao contrário da tela de 1947, que apresenta os feixes de madeira enfileirados como se fosse uma parede ou porta. Como se vê, mesmo se tratando de um mesmo padrão de representação da mulher vendedora, iconograficamente parecida, Antonieta Santos Feio acrescenta diversas novidades dentro dessas categorias.

De forma distinta, *Doceira baiana* é uma tela de 1925, executada pelo pintor brasileiro Lucílio de Albuquerque, que apresenta alguns elementos similares a partir de outra concepção estética. Vê-se, no primeiro plano, uma pequena e singela mesa de madeira sobre a qual estão dispostos os doces à venda, atrás desta mesa, sentada nos degraus que se elevam do chão, está uma mulher de pele escura, vestida com longa saia vermelha, blusa branca rendada, turbante na cabeça, colar de ouro no pescoço e um manto preto pendendo sobre o ombro direito. No segundo plano, outra mulher sentada no chão, também tem os cabelos ocultados pelo turbante, mas parece estar envolta num comprido manto; vista em perfil, com as pernas flexionadas em noventa graus, a cabeça pende em direção aos joelhos com desesperança. O plano de fundo desta cena, seguindo um padrão mais ou menos constante, deixa ver somente os vincos de uma parede e, à direita do espectador, a indicação de uma porta de madeira. A cena é melancólica e a não ser pelos contrastes de cores na figura central da doceira, prevalecem tons pastéis. Nota-se que não há uma pretensão de engrandecimento da figura da mulher, mas a narrativa visual é empreendida num sentido mais descritivo, de constatação e registro do que enaltecimento. A própria postura da doceira, sentada, além da presença da outra mulher ao fundo, corpo pendente, garantem uma expressão de precariedade e decadência.

Imagem 46: Lucílio de Albuquerque, *Doceira baiana*, c. 1925, óleo s/ tela.



Fonte: ACQUARONE, Francisco & VIERIA, Adão de Queiroz. *Primores da Pintura no Brasil*.

[Rio de Janeiro]: s.n., 1941.

Dez anos antes de pintar a *Vendedora de cheiro*, a artista Antonieta Santos Feio apresentou a tela *Vendedora de Tacacá*, também pertencente ao acervo do MABE. Como no trabalho posterior, a pintora enche a tela de vários tons de verde e variações de marrom, no centro da tela prevalece o branco da roupa da mulher e das toalhas sobre a mesa. No primeiro plano há uma mesa rústica de madeira, coberta por uma grande toalha branca, encima dela panelas de barro tampadas com pratos e cuias de diferentes tamanhos¹⁵⁷, no prato que cobre um dos recipientes, algumas pimentas de cheiro que acompanham a bebida. Atrás da mesa, no segundo plano, uma senhora robusta, vestindo blusa branca com rendas, colar e brincos vermelhos, bracelete dourado no braço direito e os cabelos presos com um arranjo de jasmims, nas cores branco e vermelho.

¹⁵⁷ O tacacá é consumido em cuias, nome que se dá a recipientes ovais extraídos a partir de uma planta da região.

Imagem 47: Antonieta Santos Feio. *Vendedora de Tacacá*. Óleo s/ tela, 94,6 x 118,2 cm, 1937.



Acervo Museu de Arte de Belém (PA).

A feição da mulher demonstra a idade, denunciada por alguns fios grisalhos que brilham em seus cabelos, olhos e boca pequenos, com uma feição que demarca a mestiçagem indígena, ressaltada pela cor da pele morena. O olhar da vendedora é firme, porém simpático, encara o observador como se aguardasse sua aproximação para servi-lo uma cuia de tacacá, que segura com a mão esquerda. Do lado direito de quem olha, há um jarro de barro encima de um vão na parede, que cria uma diagonal com o cesto de palha no chão, à esquerda do espectador; pouco mais atrás, uma bacia cheia de água onde flutuam algumas cuias, que provavelmente eram lavadas para depois serem reutilizadas. Uma linha vertical desce do teto e se perde de vista ao encontrar a mesa, quase ao centro da tela, como um vinco onde se encontram duas paredes, dando volume ao ambiente, no ponto onde termina essa linha, para os olhos do observador, desdobram-se outras duas retas em direção às extremidades da mesa, formando um triângulo, que caracteriza a espacialização da cena. A pintora preza pelos detalhes do objeto e dos adornos, a parede, no canto perto do jarro de barro, tem sinais de degradação, precariedade.

Antonieta assina no canto inferior da tela e, antes da data, faz questão de anotar “Belém, 1937”, num esforço de enfatizar o caráter tipicamente local da cena. Aquela é uma mulher paraense, compreendida entre as características físicas, a natureza dos adornos, e toda

experiência visual construída a partir de hábitos dos moradores da cidade de Belém. De forma geral, em meio a um processo de institucionalização das artes no estado do Pará - com incentivos oficiais para realização de salões de arte e aquisição de obras para cervos públicos - sua obra pode ser pensada a partir da inserção num contexto mais amplo, tanto espacial como temporalmente, de construção de referências estéticas e experiências visuais que relacionam a tradição pictórica do realismo *fin de siècle* e o modernismo brasileiro.

Depois de percorrer algumas obras exemplares da produção artística feita no Brasil desde o século XIX, é possível perceber que o motivo da vendedora de rua que inspirou a tela *Vendedora de cheiro*, pintada em 1947 num contexto bastante específico, é antigo na história visual brasileira. Ao longo do tempo, ele aparece de diversos modos e por meio de várias expressões como em gravuras, aquarelas, esculturas e fotografias. Num primeiro momento, somente na fotografia é que o retrato aparece, mas com um caráter essencialmente descritivo, onde não há preocupação com o contexto, nem emerge o sujeito. Neste caso, o tipo social se afirma em sua neutralidade subjetiva. Por outro lado, na pintura modernista o gênero do retrato é atualizado e além da mulher, a vendedora de rua como tipo social popular é tratada como representante da identidade coletiva, sublinhando a questão nacional, encarnando a noção de povo.

Antonieta Santos Feio com sua *Vendedora de Cheiro* integra esse movimento de afirmação da imagem da mulher vendedora, da mulata como representante da identidade coletiva. Como retratista, no entanto, ela usou o gênero da pintura para representar figuras da elite política, mas também para revelar tipos sociais, recorrendo ao motivo tradicional da vendedora de rua. De forma distinta, porém, ela atualiza o retrato como gênero ao investir no destaque da subjetividade, distinguindo o retrato da elite do retrato - impessoal - do tipo social popular. Curiosamente é o anônimo que ganha uma alma. Nesse caso, a encomenda faz diferença e o salão é o momento de projetar a tela não encomendada que valoriza sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender os mundos da arte exige uma percepção sobre o objeto artístico e os sujeitos sociais envolvidos com sua produção, circulação e consumo. Requer uma percepção processual cujo pressuposto é a ação coletiva que reúne vários sujeitos envolvidos diretamente ou não com o fazer artístico. Nessa perspectiva, o presente trabalho de pesquisa se propôs a investigar o mundo da pintura em Belém do Pará, entre os anos finais do século XIX e a primeira metade do século XX, colocando em discussão como a questão da arte moderna foi tratada localmente e que contribuições esse debate pode trazer para a historiografia nacional sobre o modernismo no Brasil.

As imagens que circulavam pela capital paraense na virada do século XIX e XX podem ser representadas por coleções como a da Pinacoteca Municipal de Belém. No período inicial, a aquisição de obras girava em torno de paisagem representando a natureza local, pintura histórica tematizando a Amazônia e alegoria política. Essa tendência pode ser percebida durante várias décadas seguintes, embora uma maior diversidade de formas plásticas e técnicas pictóricas tenham sido empregadas com o passar dos anos. Permeando todo esse processo, o trânsito entre artistas formava uma rede de contato e experiências entre os pintores. Se, por um lado, a presença de estrangeiros é notória, por outro, os percursos de formação dos artistas locais incluíam muitas vezes estudos pela Europa, especialmente na França e na Itália, bem como no Rio de Janeiro, a capital federal.

Freqüentemente se recorria a temáticas locais, até mesmo em trabalho de artistas estrangeiros, os quais buscaram motivos e fizeram do local um tema para sua criação. Essas opções por temáticas regionais não significaram, todavia, que os artistas permanecessem isolados localmente. Do ponto de vista da pintura, a cidade manteve sua conexão com o restante do país, sendo muitas vezes local de passagem e paradeiro de artistas de outras regiões e países. No início das aquisições, a preferência do gosto academicizante se instalou na cidade, mas ao longo do século seguinte a renovação das formas plásticas foi afirmada pela

concepção de imagens com diferente tratamento das cores e da perspectiva, apresentando outras soluções figurativas.

A Pinacoteca Municipal reuniu um relevante conjunto de obras de arte produzidas na cidade de Belém, especialmente da primeira metade do século XX. Essa coleção revela o papel do Estado como mecenas, por meio do poder municipal, além de dar visibilidade ao papel assumido pelas artes nos projetos políticos que caracterizaram a construção da sociedade local: a pintura se integrou ao processo de afirmação de uma ordem de poder, a qual tinha na vida urbana e na imagem da capital do estado do Pará um dos seus elementos de definição. Contudo, o universo plástico não foi reduzido a essa relação, e o mundo da arte em Belém conviveu com temas e motivos pictóricos que não eram apenas os de referência local, mas estava integrado no circuito nacional e internacional de Belas Artes. Dessa forma, se o Estado pode ser visto como um elemento homogeneizador e de continuidade, a análise da criação artística em Belém apresenta um mundo diversificado de formas e revela um universo diversificado de imagens.

Por outro lado, apesar da importância da participação do Estado, o processo de oficialização dos salões de artes e de institucionalização das artes plásticas no Pará foi conquistado pelo trabalho persistente de grupos de artistas locais, determinados em desenvolver projetos para incentivo à educação, além da valorização das artes plásticas, de ampliação de público e do mercado para as artes. O fomento ao ensino ocorreu por meio da criação de instituições para formação artística, como a *Academia Livre de Belas Artes* ou a *Escola Livre de Belas Artes*. Além disso, foram organizadas várias exposições, mostras e salões, em diferentes momentos. A parte desse projeto voltado ao ensino de arte não vingou, porém, a oficialização dos salões na década de 1940 contribuiu para o sucesso das exposições e seu caráter oficial garantiu essa afirmação, assegurando o importante papel do Estado na fase definidora desse processo de institucionalização.

As diversas iniciativas dos grupos envolvidos culminaram com a oficialização de um evento que reunia e mobilizou vários setores da sociedade nos anos de 1940: o Estado como principal patrocinador e organizador, comerciantes e empresários locais que contribuíam e forneciam os prêmios das diversas categorias dos salões, artistas que inscreviam e concorriam com seus trabalhos, professores que incentivavam a participação de alunos, mas também desempenhavam o papel de jurados juntamente com outros intelectuais, como médicos, advogados, jornalistas, os quais muitas vezes escreveram críticas publicadas nos jornais da época, sem contar com o público que comparecia às mostras. Enfim, uma rede de pessoas envolvidas com a produção, circulação e consumo da arte na cidade. Os salões se constituíram

ainda num importante veículo para discussão sobre o estatuto do moderno nas artes brasileiras. Sua configuração, dividida em duas categorias principais, uma de Arte Geral ou Clássica e outra de Arte Moderna, abriu espaço para se pensar os problemas e as definições do modernismo, mostrando outras maneiras como essa apropriação se deu no universo local, em diálogo com o que ocorria em outras partes do Brasil e do mundo.

Por fim, a trajetória da artista Antonieta Santos Feio é bastante representativa do percurso de muitos artistas paraenses e brasileiros. Estudou pintura no exterior - mais especificamente na Itália, foi professora de desenho de instituições públicas de ensino, integrou grupos de artistas interessados em formar uma escola de arte e percorreu vários estados do Brasil com suas exposições. Ela recebeu diversas encomendas para a Galeria de Retratos Municipal, outras telas suas foram compradas para integrar a coleção da pinacoteca, hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém, duas delas, pelo menos, participaram na ocasião dos *Salões Oficiais de Belas Artes*, sendo uma agraciada com o primeiro prêmio de pintura na categoria de Arte Geral. Entretanto, Antonieta ficou conhecida por pintar temas regionais e, apesar de nunca ter rompido com os modelos pictóricos de sua formação acadêmica, trouxe soluções inovadoras para suas telas. As obras da pintora paraense, em diálogo com vários outros trabalhos de artistas e gerações diferentes, ajudam a pensar sobre a visualidade moderna no Brasil.

Nos retratos, gênero que marcou obra de Antonieta Santos Feio, além de representar figuras da elite política local, a pintora deu visibilidade a pessoas comuns, revelando tipos sociais anônimos que, em suas telas, ganharam subjetividade, como a vendedora de rua. Atenta, portanto, a um movimento de atualização do gênero do retrato pelas tendências de uma arte moderna em debate no Brasil, em sua tela *Vendedora de Cheiro*, Antonieta integra o movimento de afirmação da imagem da mulata como representante da identidade coletiva. Dessa forma, ela foi buscar na tradição referências para representar o trabalho urbano de mulheres negras, mas a temática abordada trouxe à tona ainda motivos regionais que particularizavam a discussão em torno da questão nacional. Em suas telas, investiu no figurativismo, optou pela sobriedade no uso das cores, embora apareçam alguns contrastes mais evidentes, e propôs soluções criativas para os vários planos na composição.

Todo esse percurso mostra como a questão da arte moderna esteve presente na cidade de Belém ao longo do século XX, colocada em diferentes obras que compõem as coleções locais e no debate em torno da questão artística que mobilizou vários grupos sociais nesse período. Inicialmente, a formação da Pinacoteca Municipal deixa ver as trajetórias de obras e pintores que passaram pela capital paraense, os diversos ideais valorizados que deram

forma, com o passar dos anos, à coleção pública de arte. Depois, os salões oficiais deram a tônica desse processo que culminou com a institucionalização da arte no estado, abrindo caminho para o debate em torno do moderno na arte brasileira. Por fim, a trajetória da pintora paraense Antonieta Santos Feio e sua obra são pensadas como parte desse debate, que se materializa por meio de intervenções pictóricas orientadas pela temática regional, em sintonia com tendências da arte moderna no Brasil, voltadas para representação de tipos sociais capazes de sintetizar uma identidade nacional. A partir daí, a noção de moderno na arte brasileira se abre para um universo mais rico e diversificado, que reúne uma variedade de experiências particulares nos âmbitos locais e regionais do Brasil. Trata-se de garantir maior complexidade ao conceito e avançar rumo a uma compreensão plural da arte moderna, capaz de dar conta da diversidade de suas formas e seus significados assumidos nos diferentes tempos e contextos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES MANUSCRITAS

Arquivo Público do Estado do Pará

Fundo: Biblioteca e Arquivo Público

- INSCRIÇÃO de Anne Marie Ursule Guidi no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Álvaro Gonçalves Amorim no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Hildério Tamegão Lopes no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Paulo Coelho no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de João Pinto no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Dahlia Déa Rosas no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Adrelino Cotta no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de C. Frederico Barandier da Cunha no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Garibaldi Carneiro Brasil no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Raymundo Martins Viana no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Raimundo Garcia Araújo no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Elloy Silva no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Geraldo Corrêa no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Ruy Augusto de Bastos Meira no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Celma Maria de Almeida no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de David Ferreira de Oliveira Lope no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Aluísio Carvão no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Benedito Antônio Soares Melo no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Leonel Rocha no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Guilherme Machado no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Anna nogueira Ferraz no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Aluisio Pinheiro Monte no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INSCRIÇÃO de Leônidas Monte no V Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
INVENTÁRIO dos Salões Oficiais de Belas Artes (1940-1944).

Coleção Maria Lúcia Feio Marques

LIVRO de impressões das exposições da pintora Antonieta Santos Feio.

LIVRO de Assinaturas das exposições da pintora Antonieta Santos Feio.
MEDALHA da Exposição do Pernambuco, 1939-1940

FONTES ORAIS

Maria Lúcia Feio Marques, 2008 (Entrevista)
Vera Maria Pinto Duarte, 2008 (Entrevista)
Paolo Ricci, 2008 (Entrevista)

FONTES IMPRESSAS

Instituto Histórico e Geográfico do Pará (Belém)

Fundo: Associação de Artistas Paraense

Documentação da Associação de Artistas Paraense (1918 - 1924).

Arquivo Público do Estado do Pará (Belém)

Relatórios de Governo, Leis, Decretos e Portarias

PARÁ, Decreto nº. 2.755 de setembro de 1943, que institui os prêmios para os Salões Oficiais de Belas Artes. *Diário Oficial do Estado do Pará*, Belém, 1943.

PARÁ. Interventor Federal José Carneiro da Gama Malcher, Relatório apresentado ao Presidente da República Getúlio Vargas: 1940-1941. Belém: Oficina Gráfica Instituto Lauro Sodré, 1943. 228p.

PARÁ, Portaria nº. 119 de 14 de setembro de 1943, o Diretor do Departamento de Educação e Cultura autoriza os grupos escolares a visitarem o 4º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1943.

PARÁ, Portaria nº. 222 de 24 de setembro de 1944. Dispõe sobre os Salões Oficiais de Belas Artes. *Diário Oficial do Estado do Pará*, Belém, 24 set. 1944.

Fundo Gabinete do Interventor

Série Ofícios, Caixa nº. 23, Pasta Institutos – IHGP

OFÍCIO nº. 181 de 31 de março de 1932.

Fundo: Biblioteca e Arquivo Público

Caixa Salões de Belas Artes (1938-1944)

ABAIXO assinado dos artistas do 5º Salão de Belas artes para o Prefeito Alberto Engelhard informando sobre telegrama enviado ao coronel Magalhães.

ABAIXO assinado dos artistas do 5º Salão de Belas artes para o coronel Magalhães Barata informando sobre telegrama enviado ao Prefeito Alberto Engelhard.

AVISO do encerramento do II Salão Oficial de Belas Artes.

ATA da sessão de instalação do Júri nomeado pela Interventoria no Pará para julgar os trabalhos expostos no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 26 set. 1944.

- ATA da 2ª sessão de instalação do Júri nomeado pela Interventoria no Pará para julgar os trabalhos expostos no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 28 set. 1944.
- CARTA ao Diretor da Escola de Belas Artes de Salvador comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes. Belém, 1944.
- CARTA ao Diretor da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes. Belém, 1944.
- CARTA ao Diretor da Sociedade Paulista de Belas Artes de São Paulo comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes. Belém, 1944.
- CARTA ao Ministro Gustavo Capanema comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes Belém, 1944.
- CARTA ao Presidente Getúlio Vargas comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes. Belém, 1944.
- CARTA à Sociedade Brasileira de Belas Artes comunicando a inauguração do V Salão de Belas Artes. Belém, 1944.
- CARTA da Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, V Salão Oficial de Belas Artes, comunicando a decisão do júri que concedeu o 3º prêmio de escultura no valor de Cr\$ 400,00 pelo grupo “Os três risos”, da artista Carmem Souza. Belém, 1944.
- CARTA enviada por Osvaldo Viana, Diretor da Biblioteca e Arquivo Público, para o Interventor Federal do Pará. Belém, 18 fev. 1942. Cópia.
- CATÁLOGO da Exposição de Belas Artes, comemorativa do Cinquentenário da Abolição dos Escravos, realizada na Biblioteca e Arquivo Público a 13 de maio de 1938.
- CATÁLOGO do I Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1940.
- CATÁLOGO do III Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1942.
- CONVITE do Governo do Estado do Pará, Departamento de Educação e Cultura, Biblioteca e arquivo Público, para abertura do 4º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 02 set. 1943.
- CONVITE para o ato de abertura do 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1940.
- DIPLOMA conferido pelo júri do II Salão Oficial de Belas Artes à artista Carmem Souza referente ao 2º prêmio de escultura “Muralha de Prata”. Belém, 15 nov. 1941.
- EXPOSIÇÃO de motivos apresentados pelos membros do júri do 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 04 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. Próxima Exposição Artística. Belém, 05 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 08 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 10 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. [Sem título]. Belém, 11 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O governo do plano cultural do estado. Belém, 12 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. Próxima Exposição Artística. Belém, 14 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 18 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 21 ago. 1944.
- GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 26 ago. 1944.

GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 31 ago. 1944.

GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 02 set. 1944.

GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. Inauguração do 5º Salão de Belas Artes. Belém, 07 set. 1944.

GOVERNO do Estado do Pará, Departamento de Imprensa e Propaganda. O 5º Salão de Belas Artes de 1944. Belém, 11 set. 1944.

RECIBO de concessão de Mensão Especial ao Sr. João Pinto pelos trabalhos no gênero de Desenho Industrial apresentados no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

PROCURAÇÃO de Tarquinino José Lopes à Clotilde da Rocha Peixoto Pereira delegando poderes para receber na Biblioteca Pública do Estado do Pará os prêmios a que fez jus na Exposição de 1942.

PROCURAÇÃO de Waldemar da Costa Guimarães à Rita Aguiar Nogueira Guimarães e seu marido Arlindo da Costa Guimarães para recebimento da importância de trezentos cruzeiros provenientes do prêmio que o outorgante recebeu no salão de 1942.

QUATRO anos de governo do Dr. José da Gama Malcher 1935-1939. Belém: Oficinas Gráficas do Instituto Lauro Sodré, 1939.

RECIBO de concessão do Prêmio Animação a Dahlia Déa no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do Prêmio de Arquitetura ao Sr. David Lopes no valor de Cr\$ 1.700,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do prêmio de Pintura Técnica a Srta. Irene Dias Teixeira de Azevedo no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do prêmio único de Arquitetura ao Sr. David Lopes no valor de Cr\$ 1.700,00, pelo trabalho “Projeto do Instituto Carlos Gomes e seus detalhes” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do prêmio único de Arte Decorativa ao Sr. Ângelus Nascimento no valor de Cr\$ 1.700,00, pelo trabalho “A noite é cega eterna, - o seu bordão é a lua” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do prêmio único de Arte Decorativa ao Sr. Ângelus Nascimento no valor de Cr\$ 1.700,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Aquarela ao Sr. Álvaro Amorim no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 01 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Aquarela ao Sr. Álvaro Amorim no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho “Marinha” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Arte Aplicada ao Colégio S. Geraldo Majela” no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Exército Nacional” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Arte Decorativa ao Sr. Eládio da Cruz Lima no valor de RS 350\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Soure” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Caricatura ao Sr. Ângelus Nascimento no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Barão do Rio Branco” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Caricatura ao Sr. Garibaldi Brasil valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém: 10/10/1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Caricatura ao Sr. Garibaldi Brasil no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “Auto-caricatura” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Cartaz ao Sr. Adrelino Cotta no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “O Brasil pela vitória do Bem contra o Mal” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Cartazes ao Sr. Garibaldi Brasil no valor de RS 350\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Vigia” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Cerâmica ao Sr. Álvaro Amorim no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 10 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Cerâmica ao Sr. Álvaro Amorim no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “Prato Marajoara” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Desenho ao Sr. Geraldo Corrêa no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo nanquim “Delírio” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Desenho ao Sr. Geraldo Corrêa no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 07 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Escultura ao Sr. Barandier da Cunha no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Antônio Lemos” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Escultura ao Sr. João Pinto no valor de Cr\$ 2.000,00, pelo busto em gesso “Estudo” (cabeça de preta velha) apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Escultura ao Sr. João Pinto no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Santarém” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Escultura ao Sr. João Pinto no valor de Cr\$ 2.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Ilustração Sr. Barandier da Cunha no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Ilustração ao Sr. Barandier da Cunha no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “Sineiros” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Ilustração ao Sr. Tarquinino Lopes Néto no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Alves de Souza” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura ao Sr. Leônidas Monte no valor de Cr\$ 2.000,00, pelo trabalho “Silêncio” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura ao Sr. Leônidas Monte no valor de Cr\$ 2.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura – Arte Clássica ao Sr. Eládio da Cruz Lima no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Interventor José Malcher” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura – Arte Moderna ao Sr. Romeu Mariz Filho no valor de RS 500\$000, pelo trabalho “Ministro Gustavo Capanema” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura Técnica a Srta. Anna Nogueira Ferraz no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 11 out. 1944.

RECIBO de concessão do 1º prêmio de Pintura Técnica a Srt^a. Ana Nogueira Ferraz no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho “Cocos” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Aquarela ao Sr. Raimundo Vianna no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Aquarela ao Sr. Raimundo Viana no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho “Macumba” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Arte Aplicada à Evalda Xavier Falcão no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Marinho Brasileira” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO referente ao 2º prêmio de Arte Aplicada destinado a Evalda Xavier Falcão. Belém, 30 out. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Arte Decorativa ao Sr. Eládio da Cruz Lima no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Prefeito Castro Ribeiro” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Caricatura ao Sr. Garibaldi Brasil no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Ministro Valdemar Falcão” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Caricatura ao Sr. Hildério Tamegão Lopes no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Caricatura ao Sr. Hildério Tamegão no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho “Professor Lasance cunha” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Cartaz ao Sr. Raimundo Araújo no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 10 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Cartaz ao Sr. Raimundo Garcia no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho “Trabalhai para um progresso sólido e construtivo” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Cartazes ao Sr. Tarquinino Lopes Néto no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Prefeito de Chaves” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Cerâmica ao Sr. Paulo Coelho no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Cerâmica ao Sr. Paulo Coelho no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho “Prato Marajoara” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Desenho ao Sr. Ângelus Nascimento no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “Cabeça” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Desenho ao Sr. Ângelus Nascimento no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Escultura ao Sr. Ruy Meira no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho em barro “Beijo” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém: 29/09/1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Escultura – Arte Clássica à Srt^a. Carmem de Oliveira e Sousa no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Manoel Santana” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Escultura ao Sr. Ruy Meira no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 06 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Escultura – Arte Moderna ao Sr. João Pinto no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Alcindo Cacela” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Ilustração Sr. Geraldo Corrêa valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 10 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Ilustração ao Sr. Geraldo Corrêa no valor de Cr\$ 300,00, pelo trabalho “É a morte que vai chegar da imensidão das marés” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Pintura – Arte Clássica à Lourdes Acatauassú Nunes no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Bragança” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Pintura – arte Moderna ao Sr. Leônidas Monte no valor de RS 300\$000, pelo trabalho “Prefeito Abelardo Conduru” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Pintura ao Sr. Arthur Frazão no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho a óleo “Paisagens” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Pintura ao Sr. Arthur Frazão no valor de Cr\$ 1.000,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 out. 1944.

RECIBO de concessão do 2º prêmio de Pintura Técnica a Srta. Irene Teixeira no valor de Cr\$ 500,00, pelo trabalho “Cataléa Intermedia” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Arquitetura ao Sr. Augusto Meira Filho no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Castanhal” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Arte Decorativa, menção honrosa, ao Sr. Arthur Jasen pelo trabalho apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Caricatura ao Sr. Geraldo Correa, menção honrosa pelo trabalho apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Desenho ao Sr. Raimundo Viana no valor de Cr\$ 200,00, pelo nanquim “Olhos” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Escultura a Sr^a. Carmem G. de Oliveira e Sousa no valor de Cr\$ 400,00, pelo trabalho a óleo “Quarta rua em pleno sol - Mosqueiro” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Escultura a Sra. Carmem G. de Oliveira e Sousa no valor de Cr\$ 400,00, pelo trabalho em gesso “Os três risos” apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 29 set. 1944.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Escultura ao Sr. Barandier da Cunha no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Professor José Girard” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Escultura – Arte Clássica ao Sr. Lassance Cunha no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Prefeitura de Óbidos” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Escultura a Srtª. Carmem de Oliveira no valor de Cr\$ 400,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 out. 1944.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Pintura – Arte Clássica ao Sr. Arthur Frazão no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Prefeito de Marbá” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Pintura – Arte Moderna ao Sr. Leônidas Montes no valor de RS 150\$000, pelo trabalho “Manoel Santiago” apresentado no 1º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 nov. 1940.

RECIBO de concessão do 3º prêmio de Pintura a Srtª. Carmem de Oliveira no valor de Cr\$ 400,00, pelo trabalho apresentado no 5º Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 05 out. 1944.

RELAÇÃO das matérias em que se dividiu o 1º Salão Oficial de Belas Artes, relação dos prêmios e nomeação dos respectivos patronos.

RELAÇÃO dos prêmios a serem instituídos pelo III Salão Oficial de Belas Artes.

RELAÇÃO nominal de grupos escolares da capital. Belém, 1943.

RELAÇÃO nominal dos estabelecimentos de ensino secundário. Belém, 1943.

RELAÇÃO dos premiados no 2º Salão Oficial de Belas Artes.

REUNIÃO do Júri e os premiados deste ano na mostra de arte da Biblioteca Pública.

REQUERIMENTO do valor referente ao prêmio recebido por Waldemar da Costa Guimarães em 1942 pela obra “Dr. Pedro Borges”, feito por sua procuradora Sra. Rita Aguiar Nogueira Guimarães ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 02 out. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao prêmio único de Cartaz no Salão de Belas Artes de 1942 por Clotilde da Rocha Peixoto Pereira, procuradora de Tarquinino Lopes Neto, ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 07 set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio de Arquitetura e Urbanismo do 3º Salão de Belas Artes por Augusto Meira Filho ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 22 jul. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio de Arquitetura Salão de Belas Artes de 1940 por Arnaldo de Macedo Baena ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio de Arte Aplicada no Salão de Belas Artes de 1942 por Ângelus Nascimento ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 23 set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio de escultura – Arte Clássica no ano de 1941, 2º prêmio de Pintura – Arte Clássica no ano de 1942 por João Pinto Marques do Diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 27 set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio Ilustração no Salão de Belas Artes de 1942 por Barandier da Cunha ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém: 24/09/1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 1º prêmio de Pintura, Arte Clássica, no Salão de Belas Artes de 1941 por Arthur Frazão ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 22 set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 2º prêmio de Arte aplicada no Salão de Belas Artes de 1942 e 1943 por Adalberto Lassance Cunha ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 22 out. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 2º prêmio de Escultura em 1941, prêmio único de Pastel e prêmio único de Gravura em 1942, feito pela Sra. Carmem Souza ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 20 fev. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 3º prêmio de Arte Decorativa no Salão de Belas Artes de 1942 por Álvaro Amorim ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 21 set. 1943.

REQUERIMENTO do valor referente ao 3º prêmio de Pintura, Arte Clássica, por Adrelino da Costa Cotta no salão de 1942 ao diretor da Biblioteca e Arquivo Público. Belém, 23 set. 1943.
 TELEGRAMA do Presidente da República ao Sr. Leônidas Monte, Guilherme Machado, Roy [sic.] Meira ET. et al. Rio de Janeiro, 30 set. 1944.
 TELEGRAMA do Sr. Magalhães Barata ao Sr. Leônidas Monte e outros. Rio de Janeiro, 08 set. 1944.
 TELEGRAMA para Lourdes Morbach. Marabá, 07 nov. 1938.
 VEREDICTO do Júri do 2º Salão Oficial de Belas Artes.

Biblioteca do MABE (Belém)

Pasta: Antonieta Santos Feio

A EXPOSIÇÃO de pintura de Antonieta Santos Feio. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 11 jun. 1952.
 ANTONIETA dos Santos Feio: pintora esquecida do Pará (I). *Diário do Pará*, Belém, 18 fev. 1987.
 A PINTURA paraense em Manaus. *Folha do Norte*, Belém, 05 dez. 1940.
 CURSO de desenho e pintura. *Folha do Norte*, Belém, 03 set. 1919.
 CURSO de desenho e pintura. *Folha do Norte*, Belém, 20 abr. 1919.
 ENCERRADO o Salão de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 31 mar. 1953.
 EXPOSIÇÃO de pintura. *A Tarde*, Salvador, [?] maio 1952.
 EXPOSIÇÃO de pintura no Instituto Brasil-Estados Unidos. *O Povo*, Fortaleza, 03 jun. 1952.
 GALERIA dos Esquecidos. *A Província do Pará*, Belém, 01 set. 1974.
 INAUGURA-SE, hoje, o 'Stand' do Pará na 2ª Feira de Amostras do Ceará. *O Nordeste*, Fortaleza, 05 dez. 1940.
 MAESTRO Carlos Gomes. *Folha do Norte*, Belém, 22 maio 1970.
 NÃO FOI CONFERIDO o primeiro prêmio de pintura moderna. *A Província do Pará*, Belém, 13 mar 1952.
 NOTA. *Correio do Ceará*, Fortaleza, 13 jun. 1952.
 NOTAS Artísticas: a exposição da Pintora Antonieta Feio *O Jornal*, Manaus, [?] jan. 1939.
 REGISTRO de arte. *A Província*, Belém, 17 fev. 1980.
 REGISTRO de arte. *A Província*, Belém, 24 fev. 1980.
 VIAJANTE: Pintora Antonieta Feio. *Folha do Norte*, Belém, [?] mar. 1952.

Biblioteca da UFPA (Belém)

Coleção Frederico Barata

CATÁLOGO do XI Salon de Rosário. Comision Municipal de Bellas Artes. Rosário, 1929.

Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)

Periódicos

A COMEMORAÇÃO do dia da Cultura. *Folha do Norte*, Belém, 05 nov.1940.
 CARDOSO, Alves. Outros aspectos da Exposição de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 04 out. 1940.
 DULCINÉIA Paraense. O centro de Cultura Artística e uma explicação que se faz necessária. *Folha do Norte*, Belém, 28 out. 1941.
 ESTÍMULO ao desenvolvimento artístico em nosso estado. *Vanguarda*: Belém, 21 nov. 1945.
 EXPOSIÇÃO na biblioteca. *Folha do Norte*, Belém, 07 set.1940.

- FILHO, Herreira. O paisagista da Amazônia. *Folha do Norte*, Belém, 30 set. 1941.
- FUNDADA a Escola Livre de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 08 nov. 1941.
- INAUGURAÇÃO do 5º Salão de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 07 set. 1944.
- INAUGURAÇÃO do 5º Salão de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 08 set. 1944.
- JURY de Pintura. *Folha do Norte*, Belém, 20 set. 1940.
- LIMA, Eladio da Cruz. Impressões do 1º Salão Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 09 set. 1940.
- MARANHÃO, Paulo. Resultado Final do Júri do Salão Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 09 out. 1946.
- MELANCOLIA Amazônica. *Folha do Norte*, Belém, 31 out. 1941.
- NORFINI, Alfredo. Notas Artísticas: 1º Salão Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 10 set. 1940.
- NOTAS Artísticas. *Folha do Norte*, Belém, 04 out. 1943.
- O MARMITEIRO. *O Radial*, Rio de Janeiro, 01 jan. 1946.
- ORIGINAL exposição de pintura em Belém: dois artistas gaúchos exporão na Assembléia Paraense. *Folha do Norte*, Belém, 01 out. 1948.
- O 5º SALÃO de Belas Artes de 1944. *O Estado do Pará*, Belém, 10 set. 1944.
- O 5º SALÃO de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 15 de set. 1944.
- OUTROS aspectos da Exposição de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 04 out. 1940.
- PEDROSA, Mário. A missa de Portinari. *Folha do Norte*, Belém, 26 set. 1948. Suplemento Literário.
- PETRONIUS. Mariz Filho concorre ao Salão Oficial. *O Estado do Pará*: Belém, 14 set. 1940.
- PETRONIUS. Mariz Filho concorre ao Salão Oficial. *O Estado do Pará*: Belém, 14 set. 1940.
- PINTORES Paraenses. *Folha do Norte*, Belém, 12 set. 1948. Suplemento Literário.
- PINTORES Paraenses. *Folha do Norte*, Belém, 21 set. 1947. Suplemento Literário.
- PINTURA gaúcha. *Folha do Norte*, Belém, 07 out. 1948.
- PINTURA haitiana. *Folha do Norte*, Belém, 19 set. 1948. Suplemento Literário.
- QUE HÁ SOBRE o Salão de Bela s/artes? *Folha*: Belém, 11 nov. 1945.
- ROBERTO Reynosos e a sua arte. *Folha do Norte*, Belém, 07 nov. 1941.
- SALÃO Nacional de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 04 set. 1940.
- SCHMIDT, Augusto Frederico. A Glória dos Impressionistas. *Folha do Norte*, Belém, 17 out. 1948. Suplemento Literário.
- UMA OBRA de arte paraense na Exposição Farroupilha. *Folha do Norte*, Belém, 29 nov. 1941.
- VEIGAS, F. Uchoa. A arte de imprimir no Pará. *Folha do Norte*, Belém, 24 set. 1940.
- II SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 07 set. 1941.
- VI SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 17 nov. 1945.
- VI SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 17 nov. 1945.
- 1º SALÃO Oficial de Belas Artes: a decisão do júri. *Folha do Norte*: Belém, 24 out. 1940.
- 1º SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 11 out. 1940.
- 1º SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 24 out. 1940.
- 4º SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 02 out. 1943.
- 4º SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 02 out. 1943.
- 4º SALÃO Oficial de Belas Artes. *Folha do Norte*, Belém, 02 out. 1943.

Biblioteca Pública Arthur Viana (Belém)

Seção de Obras Raras

BELÉM. Intendente Antônio Almeida Faciola, Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 20 de maio de 1930. Belém: Prefeitura Municipal de Belém, 1930. 122p.

- BELÉM. Intendente João de Queiroz, Relatório da administração municipal apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 1924. Belém: Oficinas Graphics do Instituto Lauro Sodré, 1925. 54p.
- CATÁLOGO da terceira exposição escolar de desenho e pintura inaugurada em sete de setembro de 1911. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1911.
- ESCOLA de Bellas-Artes. *A Semana*, Belém, 01 maio 1920.
- FACULDADE de Medicina e Cirurgia do Pará, Relatório do ano de 1939 apresentado à Congregação pelo diretor Lauro de Magalhães, em sessão de 8 de janeiro de 1940. Belém: Livraria Gillet, 1940. 63p.
- GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa, no dia 15 de abril de 1952, em sessão de instalação pelo Governador Geral da Divisão Alexandre Zacarias Assumpção. Belém: Imprensa Oficial, 1952.
- MESQUITA, Lindolfo. Magalhães Barata: o Pará e sua história. Belém: *Jornal do Comércio*, 1944.
- PARÁ. Interventor Federal Joaquim Magalhães Barata, Relatório apresentado ao Presidente da República Getúlio Vargas em 1944. Belém: Revistas da Veterinária, 1944. 235p.
- RELATÓRIO apresentado à Câmara Municipal de Belém pelo prefeito da capital, Sr. Rodolfo Chermont, referente ao exercício de 1948. Belém, 1949.
- RELATÓRIO apresentado ao Exm^o. Sr. Dr. Antonio Emiliano de Sousa Castro, Governador do Estado do Pará, pelo diretor Geral da Fazenda Pública e a este pelo administrador da recebedoria de vendas referente ao exercício de 1921 e primeiro semestre de 1922. Belém, 1922.
- RELATÓRIO apresentado ao Exm^o Sr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo diretor geral do Departamento de Finanças em comissão, Homero Cunha. Belém, 1940.
- RELATÓRIO apresentado ao Exm^o. Sr. Dr. José C. da Gama Malcher, Interventor Federal, pelo Sr. Homero Cunha, Diretor Geral da Fazenda. Belém, 1939.
- RELATÓRIO apresentado pelo Prefeito Alberto Engelhard ao Exm^o Sr. Cel. Joaquim de Magalhães Cardoso Barata, Interventor Federal no Pará. Belém, 1945.
- RELATÓRIO da Administração Municipal no ano de 1924, apresentado ao Conselho Municipal pelo Intendente Tel. Cel. João Anastácio de Queiroz. Belém, 1925.

Museu da UFPA (Belém)

Pasta: Carmem Sousa

- CARMEM. *Estado do Pará*, Belém, 23 mai 1950.
- CARMEM Sousa manifesta o seu descontentamento. *Folha do Norte*, Belém, 12 out. 1946.
- CARTA de Carmem Souza ao Presidente do Júri do VII Salão Oficial de Belas Artes, Sr. Brigadeiro do Ar Dias Costa, confessando seu descontentamento sobre a decisão do júri que desclassificou sua obra “Virgem das Graças”, por sugestão de cópia. Belém, 11 out. 1946.
- CARTA do Diretor da Biblioteca e Arquivo Público do Estado do Pará, Sr. Oswaldo Viana agradecendo a participação da Sra. Carmem Souza no I Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 16 nov. 1940.
- CENTRO de cultura artística: O programa de apresentação. *Folha do Norte*, Belém, 24 set. 1944.
- PROFESSORA Carmem Souza. *A Província do Pará*, Belém, 11 mar. 1950.
- RESSURREIÇÃO e Vida: Preito a congregação de Nossa Senhora de Lourdes à lembrança da congregadora Carmem Souza. *A Palavra*, Belém, 09 abr. 1950.
- VITORIOSA causa dos expositores do VI Salão Oficial de Belas Artes. *Vanguarda*: Belém, 21 nov. 1945.
- 6^o SALÃO Oficial. *O Estado do Pará*, Belém, 11 nov. 1945.

Coleção Vicente Salles

CATÁLOGO do VIII Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1947.

CATÁLOGO do IX Salão Oficial de Belas Artes. Belém, 1948.

FRABCO, Georgenor. No Auditório da SAI: um busto do expedicionário. *Folha do Norte*, Belém, 09 jul. 1950.

FRABCO, Georgenor. No Auditório da SAI: um busto do expedicionário. *Folha do Norte*, Belém, 09 jul. 1950.

Museu Paraense Emílio Goeldi

Serviço de Arquivo – Doc. Arquivo Permanente

Fundo: Augusto Meira Filho

CADERNOS de atas da S.A.I.

PROGRAMAS e Recitais da S.A.I.

RECORTES de jornais

FOTOGRAFIAS diversas (1944-1950)

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro)

Biblioteca

Pasta: Georges Wambach

CATÁLOGO da Exposição Geroges Wambach. Rio de Janeiro: Atelier, 1942.

GEROGES Wambach. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1950.

Pasta: Quirino Campofiorito

CAMPOFIORITO, Quirino. O pintor Pedro Campofiorito. *O Fluminense*, Niterói, 16 jun. 1963.

Pasta: Waldemar da Costa

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégia de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1975.

_____. *Arte para quê? a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984.

ACQUARONE, Francisco & VIERIA, Adão de Queiroz. *Primores da Pintura no Brasil*. [Rio de Janeiro]: s.n., 1941

ARRAES, Rosa. *Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antônio Parreiras, 1895-1909*. Belém, 2006. Dissertação (Mestrado em História). – Programa de Pós-Graduação em História da Amazônia, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.

_____. *Pintura colonial em Belém do Pará: as iconografias religiosas de Pedro Alexandrino de Carvalho na Igreja de Santana (1729-1810)*. Belém, 2008. Monografia (Especialização) -

Programa de Pós-Graduação em Preservação do Patrimônio Cultural Universidade Federal do Pará/Fórum Landi, Belém, 2008.

BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu tempo*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1944.

BATISTA, Marta Rossetti. *Anita Malfatti no tempo e no espaço*. São Paulo: Editora 34, Edusp, 2006.

BECKER, Howard. *A escola de Chicago*. Mana. 1996, v. 2, n. 2, pp. 177-188

_____. *Art Worlds*. Berkeley: University of California, 1982.

_____. *New Directions in the Sociology of Art*. ESA Colloque in Paris, April 2003.p. 5

BITTENCOURT, Renata. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX*. Campinas, 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura) – Departamento de História da Universidade de Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BRAGA, Theodoro. *A arte no Pará, 1888-1918: retrospecto histórico dos últimos trinta annos*. RIHGP. Belém, 1934.

_____. *Artistas pintores no Brasil*. São Paulo: Paula, 1942.

_____. *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará: estudos e documentos para a execução da grande tela histórica pintada pelo autor e encomendada pelo benemérito intendente municipal de Belém Exmo. Sr. Senador Antonio J. de Lemos*. Belém: Secção de Obras d’A Província do Pará, 1908.

CAMPOS, Maria José. Cassiano Ricardo e o ‘mito da democracia racial’: uma versão modernista em movimento. Revista USP, 2005. v. 68, p. 140-155, 2005.

CAVALCANTI, Carlos; AYALA, Walmir (org.). *Dicionário brasileiro de artistas plásticos*. Brasília: MEC/INL, 1973-1980.

CHIARELLI, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: Reorientando uma velha questão*. São Paulo, ago. 2003. Palestra proferida na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

CIPINIUK, Alberto. *A Face pintada em pano de linho: moldura simbólica da identidade brasileira*. Rio de Janeiro: Editora PUC - Rio; São Paulo: Loyola, 2003.

CONDURÚ, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2007.

CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. AIBA/ENBA e arte mineira: entre a afirmação e a dissidência. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ESTRADA, Osório Duque. *O Norte: impressões de viagem*. Porto: Lello & Irmão, 1909.

FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994

_____. Portinari e a arte social. Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXXI, n.2, p. 79-103, dez. 2005.

FIGUEIREDO, Aldrin. Pretérito imperfeito: arte, mecenato, imprensa e censura em Belém do Pará, 1898-1908. Dez. 2008. Trabalho inédito.

_____. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, 2001. Tese (Doutorado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FLORES, Maria Bernadete Ramos (org.). *A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina*. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

FUNDAÇÃO Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória e inventário*. Belém, 1996

HILL, Marcos César de Senna. *Quem são os mulatos? Sua imagem na cultura modernista brasileira entre 1916 e 1934*. Belo Horizonte, 2008. Tese (Doutorado em Arte) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2008.

KERBER, Alessander. Carmem Miranda: entre representações da identidade nacional e de identidades regionais. In: REVISTA ArtCultura. Vol. 7, nº. 10. Uberlândia, jan. - jun. 2005. pp. 121-132.

KNAUSS, Paulo. O cavalete e a paleta: Arte e prática de colecionar no Brasil. Anais do Museu Histórico Nacional. Ministério da cultura/ Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Rio de Janeiro, 2001. Vol. 33. pp. 23-44.

KOSSOY, Boris & CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX*. São Paulo: Edusp, 1994.

LARA, S. H. Mulheres Escravas, Identidades Africanas. In: I SIMPÓSIO Internacional O desafio da Diferença: articulando gênero, raça e classe, Salvador, 2000.

LUZ, Ângela Ancora da. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NACIMENTO, João Affonso. *Três séculos de Modas*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1976.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NUNES, Benedito. *O Amigo Chico: Fazedor de Poetas*. Belém: SECULT/PA, 2001.

PERCY Lau: um desenhista e seu traço. Rio de Janeiro: MNBA, 2000.

PREFEITURA MUNICIPAL BELÉM. *Tempo passado/Tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém*. Belém: MABE/Ministério da Cultura, 1997.

RICCI, Magda. Cabano paraense de Alfredo Norfíni. Nossa História, Rio de Janeiro, v. 17, p. 50 - 53, 01 mar. 2005.

RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Efemérides Paraenses: O Tricentenário de Belém e a nova história da Amazônia, 1915 – 1918*. Belém, 2005. Monografia (Conclusão de Curso de Graduação em História) - Departamento de História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2005.

ROQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Belém: Amazônia Editora Ltda, 1968.

SALLES, Vicente. *Em Épocas do Teatro no Grão-Pará: ou Apresentação do Teatro de Época*. Tomos I e II, Belém: Editora UFPA, 1994.

_____. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

_____. *O siso e o riso de Mestre Ângelus*. Brasília: Micro-edição do Autor, 1998.

SIQUEIRA, Dylla Rodrigues de. *42 anos de premiações nos salões oficiais 1934/1976*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

STURKEN, Marita & CARTWRIGHT, Lisa. *Practices of Looking: an Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

APÊNDICE

Salões Oficiais de Belas Artes do Estado do Pará

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Pescador oiapiti	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Cachorrinho do mato "Vinagre"	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Mucura d'água	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Capivara	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Onças	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Sussurana	Aquarela	Pintura	Eladio Lima	1º	1940	Ilustrações aquarela para uma obra científica
Orquidea catalea (labiata)	Aquarela	Pintura	Alfredo Norfini	1º	1940	Concorrente de honra - extra concurso
Ver-o-peso	Aquarela	Pintura	Alfredo Norfini	1º	1940	Concorrente de honra - extra concurso
Embarcações dos mineiros	Aquarela	Pintura	Alfredo Norfini	1º	1940	Concorrente de honra - extra concurso
Marajó - Rio Tocantins	Aquarela	Pintura	Alfredo Norfini	1º	1940	Concorrente de honra - extra concurso
Casinha branca	Aquarela	Pintura	Alfredo Norfini	1º	1940	Concorrente de honra - extra concurso
Susto	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Cabeça do garoto	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Súplica de milagre (estudo de leprosa)	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Sra. Leonidas Monte	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Velho barco	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Olhando o mar (Srta. Olga Martins)	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida
Ancião	Óleo s/ tela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	técnica presumida

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Efeito de luz	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Ancoradouro	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Torres do rosário	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Alegria	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Barraca Abandonada	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Vêr-o-peso	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940	
Projeto do Instituto Caerlos Gomes e seus detal		Arquitetura	David Lopes	5º	1944	Prêmio Único
A noite é cega eterna, - o seu bordão é a lua	Painel a óleo	Arte Decorativa	Angelus Nascimento	5º	1944	Prêmio Único
Sineiro		Ilustração	Barandier da Cunha	5º	1944	1º prêmio de Ilustração
É amorte que vai chegar da imensidão dos mare		Ilustração	Geraldo Corrêa	5º	1944	2º prêmio de Ilustração
Auto-caricatura	Nanquim/Aquarela	Caricatura	Garibaldi Brasil	5º	1944	1º prêmio de Caricatura
Professr Lassance Cunha	Lápis	Caricatura	Hildério Tamegão	5º	1944	2º prêmio de Caricatura
Prato marajoara		Cerâmica	Alvaro Amorim	5º	1944	1º prêmio de Cerâmica
Prato marajoara		Cerâmica	Paulo Coelho	5º	1944	2º prêmio de Cerâmica
O Brasil pela vitoria do bem contra o mal	Aquarela	Cartaz	Andrelino Cotta	5º	1944	1º prêmio de Cartaz
Delirio	Nanquim	Desenho	Geraldo Corrêa	5º	1944	1º prêmio de Desenho
Cabeça	Nanquim	Desenho	Angelus Nascimento	5º	1944	2º prêmio de Desenho
Marinha	Aquarela	Aquarela	Alvaro Amorim	5º	1944	1º prêmio de Aquarela
Macumba	Aquarela	Aquarela	Raimundo Viana	5º	1944	2º prêmio de Aquarela
Cocos	Prancha a óleo	Desenho técnico	Ana Nogueira Ferraz	5º	1944	1º prêmio de Desenho técnico
Cataléia Intermedia	Prancha a óleo	Desenho técnico	Irene Teixeira	5º	1944	2º prêmio de Desenho técnico

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Morenas			Dahlia Déa	5º	1944 Prêmio animação pelo conjunto
Pupunhas			Dahlia Déa	5º	1944 Prêmio animação pelo conjunto
Rosas			Dahlia Déa	5º	1944 Prêmio animação pelo conjunto
Trabalhei para um progresso solido e constritiv		Cartaz	Raimundo Garcia	5º	1944 2º prêmio de Cartaz
Olhos	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	5º	1944 3º prêmio de Desenho
Abelardo conduru	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Gustavo Capanema	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Hitler	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Gandhi e sua cabra	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Getulio Vargas	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Joe Luis	Caricatura	Desenho	Eloi Silva	5º	1944
Retrato		Desenho	Dahlia Déa	5º	1944
Natureza morta		Desenho	Dahlia Déa	5º	1944
Luta milenaria (entre Tapajos e Amazonas)		Desenho	Geraldo Corrêa	5º	1944
Cio		Desenho	Geraldo Corrêa	5º	1944
Estivadores de borracha		Desenho	Geraldo Corrêa	5º	1944
Manino do norte		Desenho	Augusto Moebach	5º	1944
Adoração dos reis magos		Desenho	Augusto Moebach	5º	1944
Indios		Desenho	Augusto Moebach	5º	1944
Desenhos diversso		Desenho	Mariz Filho	5º	1944
Retrato		Desenho	G. Machado	5º	1944

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Iracema		Desenho	José Guilherme	5º	1944	
Devaneiro de Gaugim		Desenho	A. Sobreiro	5º	1944	
Projeto de fachada		Desenho	A. Sobreiro	5º	1944	
Auto-retrato		Desenho	A. Sobreiro	5º	1944	
Liberdade		Desenho	Hildério Tamegão	5º	1944	
Oração nordestina		Desenho	Hildério Tamegão	5º	1944	
Manhã da vida		Desenho	Hildério Tamegão	5º	1944	
Ritimo verde		Desenho	Hildério Tamegão	5º	1944	
Desenhos diversos		Desenho	Raimundo Viana	5º	1944	
Praia de Murubira		Desenho	A. Amoras	5º	1944	
conflitos		Desenho	A. Amoras	5º	1944	
Igarapé		Desenho	M. soares	5º	1944	
Tupan	Painel decorativo	Arte Aplicada	Angelus Nascimento	2º	1941	1º prêmio de Arte Aplicada
Vaso (estilização marajoara)	Cerâmica	Arte Aplicada	Lassance Cunha	2º	1941	2º prêmio de Arte Aplicada
Vaso (estilização marajoara)	Cerâmica	Arte Aplicada	Alvaro amorim	2º	1941	3º prêmio de Arte Aplicada
Quadro n° 56		Desenho	Romeu Mariz Filho	2º	1941	1º prêmio de Desenho
Índios		Desenho	Augusto Morbach	2º	1941	2º prêmio de Desenho
Ocio		Desenho	Geraldo Corrêa	2º	1941	3º prêmio de Desenho
		Desenho Industrial	Escola Noturana de Val	2º	1941	Premio Animação aos alunos Nadalval Silva,
		Desenho Escolar	Instituto Gentil Bitenco	2º	1941	Premio Animação aos alunos Eliza Teixeira, C
		Prendas	Colégio São Geraldo M	2º	1941	Premio Animação a senhorita Dalia Déa, Olga

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Luz (estatueta)	Bronze	Escultura	Honório Peçanha	3º	1942 1º prêmio de Escultura - Arte Moderna
O caso (vulto)	Gesso	Escultura	João Pinto	3º	1942 2º prêmio de Escultura - Arte Moderna
Poetiza Mirian Morais (mascara)	Gesso	Escultura	João Pinto	3º	1942
Churchill (busto)	Bronze	Escultura	Modestino Kanto	3º	1942 1º prêmio de Escultura - Arte Clássica
Paisagem de Cordovil		Pintura	Miguel Loureiro	3º	1942 Arte Moderna
Paisagem (estudo)		Pintura	Joaquim Lopes Figueira	3º	1942 Arte Moderna
Vêr-o-peso		Pintura	Andrelino Cotta	3º	1942
Murubira		Pintura	Andrelino Cotta	3º	1942 3º prêmio de Pintura - Arte Clássica
Dois Amigos		Pintura	Andrelino Cotta	3º	1942
Anteprojeto	Crayon	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940
Projeto para construção do Colégio Santa Terez		Arquitetura	Colégio Santa Terezhinh	1º	1940 Bragança
Arqueiros	Nanquim	Nanquim	Barandier da Cunha	1º	1940
Estudo de nu	Nanquim	Ilustração	Barandier da Cunha	1º	1940
Ilustrações a Nanquim	Nanquim	Ilustração	Augusto Morbach	1º	1940
Sambando	Aquarela	Ilustração	Geraldo Corrêa	1º	1940
Força	Lápis	Ilustração	Geraldo Corrêa	1º	1940
Idílio nocturno	Nanquim	Ilustração	Mariz Filho	1º	1940
Macumba	Nanquim	Ilustração	Mariz Filho	1º	1940
Surpresa	Carvão	Ilustração	Andrelino Cotta	1º	1940
A fulga	Carvão	Ilustração	Andrelino Cotta	1º	1940
Negligência	Carvão	Ilustração	Andrelino Cotta	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Colapso	Carvão	Ilustração	Andrelino Cotta	1º	1940
Revide	Carvão	Ilustração	Andrelino Cotta	1º	1940
Fadiga	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Passado - Lampada votiva	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Cabeça de virgem	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Silêncio	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Cabeça velada	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Cobiça	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Amizade (estudo de mãos)	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Iluminura		Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Vitral (Ensaio para um conto)	Água-areia	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Seiva (estudo de mãos)	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
A dor maior	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Estudo de expressão	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Prece	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Ansiedade (estudo)	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Remorso	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Vita (estudo de árvore)	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Tempestade	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
O último olhar	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940
Futilidade	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Orgulho de raça	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940	
Faceira	Nanquim	Ilustração	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940	
O canalha	Nanquim	Ilustração	Aluizio Carvão	1º	1940	
Ilustração		Ilustração	Aluizio Carvão	1º	1940	
Ilustração		Ilustração	Aluizio Carvão	1º	1940	
Banzo		Ilustração	Aluizio Carvão	1º	1940	
Ilustrações		Ilustração	Raimundo Martins Via	1º	1940	
Amazônia		Arte decorativa	Eladio Lima	1º	1940	
As 3 raças		Arte decorativa	Eladio Lima	1º	1940	
Desenhos estilizados		Arte decorativa	Colégio Progresso Para	1º	1940	
Aba't'jour		Arte decorativa	Ester Martins da Costa	1º	1940	
Zésantos		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Barandier da Cunha		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Hermogenes Barra		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Stalin		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Churchill		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Mussolini		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Hitler		Caricatura	Angelus Nascimento	1º	1940	
Dr. Alberto Morais		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940	
Dr. Orlando Lima		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940	
Paisagem (trecho da rua do Marco)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	5º	1944	2º prêmio de Pintura

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Quarta rua em pleno sol - Mosqueiro	Óleo s/ tela	Pintura	Carmen souza	5º	1944 3º prêmio de Pintura
Estudo - cabeça de preta velha	Gesso	Escultura	João Pinto	5º	1944 1º prêmio de Escultura
Beijo	Barro	Escultura	Ruy Meira	5º	1944 2º prêmio de Escultura
Os três risos	Gesso	Escultura	Carmen souza	5º	1944 3º prêmio de Escultura
Ilhas		Desenho	M. soares	5º	1944
Rua Apinajés		Desenho	M. soares	5º	1944
Pariquis		Desenho	M. soares	5º	1944
Painel		Arte Aplicada	Angelus	5º	1944
Sem nome	Cerâmica	Arte Aplicada	João Pinto	5º	1944
Sem nome	Cerâmica	Arte Aplicada	Lassance Cunha	5º	1944
Sem nome	Cerâmica	Arte Aplicada	Alvaro amorim	5º	1944
Carrinho de mão		Desenho Industrial	José Ribamar	5º	1944
Estudo de parafuso, copia natural		Desenho Industrial	Cyleno Brasil	5º	1944
Desenho de uma prensa		Desenho Industrial	Naldeval Silva	5º	1944
Eixo propulsor		Desenho Industrial	Espedito Martins	5º	1944
Pendural com chumaceira		Desenho Industrial	Norberto Santos Concei	5º	1944
Desenho para constru;ao de dois predio		Desenho Industrial	R. Reis	5º	1944
Valvula de segurança		Desenho Industrial	Raimundo Nonato da Si	5º	1944
Desenho de um guarda-roupa		Desenho Industrial	José Gomes de Souza	5º	1944
Cabeça de Velho	Óleo s/ tela	Pintura	Arthur Frazão	8º	1947 1º prêmio de Pintura
Chico Preto	Óleo s/ tela	Pintura	Antonietta Santos Feio	8º	1947 2º prêmio de Pintura

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Pedras de Itaipu		Pintura	Fausto Soeiro	8º	1947 3º prêmio de Pintura
Vaso com flores		Pintura	Geraldo Corrêa	8º	1947 1º prêmio de Pintura Moderna
Cabeça		Escultura	Carmen Sousa	8º	1947 1º prêmio de Escultura
Carícia		Escultura	João Pinto	8º	1947 2º prêmio de Escultura Moderna
Sem nome		Arquitetura	Davi Lopes	8º	1947 1º prêmio de Arquitetura pelo conjunto
Vento mau		Arte Decorativa	Angelus Nascimento	8º	1947 1º prêmio de Arte Decorativa
Sem nome		Caricatura	João Pinto	8º	1947 1º prêmio de Caricatura pelo conjunto
Professor Gondin		Caricatura	Benedito Melo	8º	1947 2º prêmio de Caricatura
Sem nome		Cerâmica	João Pinto	8º	1947 1º prêmio de Cerâmica pelo conjunto
Sem nome		Cerâmica	Benedito Melo	8º	1947 2º prêmio de Cerâmica pelo conjunto
Delírio		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947 1º prêmio de Ilustração
Sem nome		Ilustração	Irene Teixeira Azevedo	8º	1947 2º prêmio de Ilustração pelo conjunto
Subúrbio	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Ponte de Mosqueiro	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Trecho da Rua Piedade	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Quintal	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Quintal	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Casa da lavadeira	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Marília Melo - retrato	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Utinga	Óleo s/ tela	Pintura	Benedito Melo	8º	1947
Mão indígena		Escultura	Benedito Melo	8º	1947

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Beijo		Escultura	Benedito Melo	8º	1947
Vaso marajoara		Cerâmica	Benedito Melo	8º	1947
Vaso marajoara		Cerâmica	Benedito Melo	8º	1947
Prof. Antonio Gondin		Caricatura	Benedito Melo	8º	1947
J. Pinto		Caricatura	Benedito Melo	8º	1947
Japonesa		Caricatura	Benedito Melo	8º	1947
Nocturno		Pintura	Romeu Mariz Filho	2º	1941 3º prêmio de Pintura
Cabeça de negro velho	Gesso	Escultura	João Pinto	2º	1941 1º prêmio de Escultura
Cabeça de menino	Gesso	Escultura	Carmen Sousa	2º	1941 2º prêmio de Escultura
Projeto do Edifício Costa Leite Ciª Ltdª.		Arquitetura	Adamor Couto	2º	1941 Prêmio único
Ponta Alegre (Murubira)		Pintura	Andrelino Cotta	3º	1942
Prece		Pintura	Ruth Lisboa alves de So	3º	1942 1º prêmio de Pintura - Arte Clássica
Natureza morta		Pintura	Ruth Lisboa alves de So	3º	1942
Cacimba de Povo (Ceará)		Pintura	João José Rescala	3º	1942
Os lenhadores		Pintura	Eugenio de Proença Sig	3º	1942 Arte Moderna
Paisagem de Ouro Preto		Pintura	Alberto Guinard	3º	1942 Arte Moderna
Posando		Pintura	Jaime Pereira Ramos	3º	1942 1º prêmio de Pintura - Arte Moderna
Visto do Atelier		Pintura	Jaime Pereira Ramos	3º	1942 Arte Moderna
Paisagem do rio		Pintura	Jaime Pereira Ramos	3º	1942 Arte Moderna
Madrugada		Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Jura Selvagem		Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Tranquilidade		Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Auto-retrato	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Senhora Leonidas Monte	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Beco do Cardoso	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 3º prêmio de Pintura - Arte Moderna
Sol - ladeira do Carmo	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Berenice	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Recanto to Vêr-o-peso - miniatura	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Estudo de cabeça	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Estudo de interior	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Oitão da Igreja das Mercês	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Flores (fatura insigne)		Pintura	Carmen Sousa	3º	1942
F0		Pintura	João Pinto	3º	1942
Velas		Pintura	João Pinto	3º	1942 2º prêmio de Pintura - Arte Clássica
Velho marujo		Pintura	João Pinto	3º	1942
Estudo		Pintura	João Pinto	3º	1942
Dr. Pedro Borges (retrato)		Pintura	Waldemar Costa	3º	1942 2º prêmio de Pintura - Arte Moderna
Fundo de Quintal		Pintura	Waldemar Costa	3º	1942 Arte Moderna
Vitorias regias - paisagens amazônicas		Pintura	Germano Souza	3º	1942
paisagens amazônicas		Pintura	Germano Souza	3º	1942
Margem do Guamá		Pintura	Eloi Silva	3º	1942
Arrebalde de Belém		Pintura	Eloi Silva	3º	1942

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Ponta do Farol		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Luar		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Casa de Caboclo		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Cabeça de cavalo		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Terra Tropical		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Volta do Rio		Pintura	Maria de Nazaré Figuei	3º	1942	
Rua dos Pariquis		Pintura	Graciema Cruzeiro	3º	1942	
Maré cheia		Pintura	Graciema Cruzeiro	3º	1942	
Paisagem (Rua dos Pariquis)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Paisagem (Velho tronco)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Paisagem (Rua no subúrbio)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Paisagem (Cesário alvim à beira do mar)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Paisagem (Utinga)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Marinhas (Barcos do Guajará)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Marinhas (Por do sol)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Trecho da Travessa da Piedade	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Estaleiros (Cidade Velha)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Trecho da rua (subúrbio)	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Canto dos Jurunas	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Olhando o Quintal	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	
Ver-o-peso (trecho)	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Enchente	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Cabeça de estudo	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Paisagem	Aquarela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Interior entrada (Teatro da Paz)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Teatro da Paz (corredor lateral)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Alpendre (Teatro da Paz)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Porão (Teatro da Paz)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Oficina solitária	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Beira do igarapé	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Varzea do Marajó	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Recanto de estradas	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Maçãs (Natureza morta)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Ver-o-peso	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
Zinas (Natureza morta)	Óleo s/ tela	Pintura	Orlando Oliveira	8º	1947
No derradeira dia		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Manuel, Manuel, achamos a estrela da manhã (Ilustração	João Mendes	8º	1947
Música triste		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Noite de vigilha		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Os desesperados		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Music-Hall		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Trabalhador do mar		Ilustração	João Mendes	8º	1947

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Retrato em vermelho e negro		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Estudo tendendo para o patético		Ilustração	João Mendes	8º	1947
Ver-o-peso	Óleo s/ tela	Pintura	Geraldo Corrêa	8º	1947 Pintura Moderna
Ninfas	Óleo s/ tela	Pintura	Geraldo Corrêa	8º	1947 Pintura Moderna
Vaso com flores	Óleo s/ tela	Pintura	Geraldo Corrêa	8º	1947 Pintura Moderna
Cartaz		Cartaz	Geraldo Corrêa	8º	1947
Cartaz		Cartaz	Geraldo Corrêa	8º	1947
Perfume		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947
Via láctea		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947
Delírio		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947
Velho tronco		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947
O amante do sol		Ilustração	Geraldo Corrêa	8º	1947
Cabeça	Gesso	Escultura	Carmen Sousa	8º	1947
Maternidade	Gesso Patinado	Escultura	Carmen Sousa	8º	1947
Divina Pastora (Maquete de estátua para sede d	Gesso Patinado	Escultura	Carmen Sousa	8º	1947
J. Pinto	Bico de Pena	Desenho	Artur Frazão	8º	1947
Cabeça de velho (estudo)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Natureza morta (Frutas)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Natureza morta (Vaso com flores)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Natureza morta (Cajus)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Natureza morta (Flores silvestres)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Natureza morta (Frutas)	Óleo s/ tela	Pintura	Artur Frazão	8º	1947
Maquete de baixo-relevo para a sede da A. C.		Escultura	Carmen Sousa	8º	1947
Cabeça de Cristo (detalhe em baixo-relevo para	Gesso	Escultura	Carmen Sousa	8º	1947
Adolescência (Nú)	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Faceira	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Chapeuzinho de palha	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Frutas (Natureza morta)	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Cajus (Natureza morta)	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Retrato (Maria elena Coelho)	Óleo s/ tela	Pintura	Dahlia Déa	8º	1947
Minha Mulher (Retrato)	Óleo s/ tela	Pintura	Angelus Nascimento	8º	1947
Vento mau	Óleo s/ tela	Pintura	Angelus Nascimento	8º	1947
Curupira Política (Inspirado numa crônica da "	Óleo s/ tela	Pintura	Angelus Nascimento	8º	1947
Lavadeira de gente pobre	Óleo s/ tela	Pintura	Angelus Nascimento	8º	1947
Nanquim	Nanquim		Angelus Nascimento	8º	1947 26 obras referidas "Nanquim"
Recanto de Santo Antônio (Interior)		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/Neo-impressionismo
Recanto de Santo Alexandre (Interior)		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/Neo-impressionismo
Por do sol		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours
Sol a pino		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours
Retrato - Holanda Cavalcanti		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Retrato - Alfredo Sede		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Retrato - Frederico Barata		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Retrato - Fernando Almeida		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Retrato - José Santos		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Retrato - De Campos Ribeiro		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Sem-Hur Cardoso		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Oscar Plesant		Pintura	Leonidas Monte	8º	1947 Hors Concours/ Surrealismo
Autumnalis da Meruóca	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Autumnalis	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Autumnalis alba	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Coqueiros ao luar	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Autumnalis de Pernambuco	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Perigo	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Loucuras	Óleo s/ tela	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947 técnica presumida
Valsa de Strauss	Pastel	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947
Trsiteza ao luar	Pastel	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947
Madona	Pastel	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947
Medo	Pastel	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947
Embriaguês	Pastel	Pintura	Irene Azevedo	8º	1947
Rua Dr. Assis	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Entrada da Catedral da Sé	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Pia da Catedral	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Claustro do Seminário	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Claustro das Mercês	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Púlpito de Padre Vieira	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Santo Alexandre	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Hospital Militar (Bateria)	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Forte do Castelo	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Antigo Paço Municipal	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Rua de Santaré (S. João)	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Escadaria da Prefeitura	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Delegacia (antigo convento das Mercês)	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Igreja N. S. do Rosário	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Objetos de valor (Sé)	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Sacristia de Santo Alexandre	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Rosário dos Pretos	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Porta da Catedral	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Capela dos Pombos	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Beco do Cardoso	Bico de Pena	Nanquim	Irene Azevedo	8º	1947 Relíquias de Sta. Maria de Belém
Flores e frutas (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Vaso com flores (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Nossas frutas (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Trecho da Rua dos Tupinambás (antiga)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Trecho da estrada (Utinga)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Trecho da estrada do Pinheiro	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Vigilengas (Marinha)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Canoa em seco	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Cabras	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Orquídeas (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Regressando ao porto	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Sentinela do roçado	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Luar	Óleo s/ tela	Pintura	Veiga Santos	8º	1947
Cabeça de cachorro	Óleo s/ tela	Pintura	Lidia Nelson	8º	1947
Esperando maré	Óleo s/ tela	Pintura	Lidia Nelson	8º	1947
Trecho de estrada	Óleo s/ tela	Pintura	Lidia Nelson	8º	1947
Conduzindo água	Óleo s/ tela	Pintura	Lidia Nelson	8º	1947
Luar	Óleo s/ tela	Pintura	Lidia Nelson	8º	1947
A mulata do cheiro	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Chico Preto (Herói de Canudos)	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Diquinha	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Adornos indígenas	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Cristo Redentor	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
São Lourenço	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Rio Verde	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Praia do Chepéu Virado	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Frutas	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Igarapé	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Barracas	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Velho coqueiro	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Natal do Murubira	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Ponta Alegre	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Vista de Salinópolis	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947
Dr. Herminio Pessoa		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Froilan Barata		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Lucival Lobato		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Alvaro Nascimento		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Oton Chateau		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Sousa Castro		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Afonso Rodrigues Filho		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Silvio Bentes		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Jacinco Cruz Moreira		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Teodorico de Macedo		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Antonio Medeiros		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Oscar Miranda		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Pedreira de Albuquerque		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Hermes		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Dr. Castro Andrade		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dra. Maria do Carmo		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Dr. Pojucan Tapajós		Caricatura	Geraldo Correa	1º	1940
Bruno de Menezes		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Dr. F. Paulo Mendes		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Carlos Mendonça		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Dr. Augusto Meira		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Dr. José Malcher		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Dr. Garcia Filho		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Cléo Bernardo		Caricatura	Garibaldi Brasil	1º	1940
Getulio Vargas		Caricatura	Eloi Silva	1º	1940
Neville Chamberlain		Caricatura	Eloi Silva	1º	1940
José Santos (redator marítimo da "Folha do No		Caricatura	Eloi Silva	1º	1940
Osvado Aranha		Caricatura	Eloi Silva	1º	1940
Joe Luiz (boxeur)		Caricatura	Eloi Silva	1º	1940
Gentil Puget		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940
Prof. Lassance Cunha		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940
Dr. Alves Maia		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940
Dr. Remigio Fernandez		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940
Hitler		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940
Dr. Flávio Guamá		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Mussolini		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940	
Roosevelt		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940	
Jaime Costa		Caricatura	Hilderio Tamegão	1º	1940	
Cartazes		Cartazes	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Cartazes		Cartazes	Tarquínio Lopes Neto	1º	1940	
Carramanchão com amor dos amores		Arte Aplicada	Evalda Xavier Falcão	1º	1940	
Cinzeiro como charutos		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Cinzeiro como bagana de cigarros		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Pratos como ovos estrelados		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Pratos como ovos estrelados		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Prato com peixe frito		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Fruteira com diversas frutas		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Prato com legumes		Arte Aplicada	José Lemos	1º	1940	
Diversos Trabalhos		Arte Aplicada	Colégio "São Geraldo	1º	1940	
Diversos Trabalhos		Arte Aplicada	Escola Normal de Sta.	1º	1940	
Artísticas canetas		Arte Aplicada	M. J. Barata	1º	1940	
Vaso ornamental (estilo marajoara)	Cerâmica	Arte Aplicada	João Pinto	1º	1940	
Pratos ornamentais	Cerâmica	Arte Aplicada	João Pinto	1º	1940	
Pratos ornamentais	Cerâmica	Arte Aplicada	Julia Azulai	1º	1940	
Pratos ornamentais	Cerâmica	Arte Aplicada	Lassance Cunha	1º	1940	
Paisagem	Pena	Desenho	Artur Jansen	1º	1940	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Paisagem	Pena	Desenho	Artur Jansen	1º	1940	
Paisagem	Pena	Desenho	Artur Jansen	1º	1940	
Paisagem	Pena	Desenho	Artur Jansen	1º	1940	
Mulatinha	Carvão	Desenho	Marina Proença	1º	1940	
Verlaine (retrato)	Lápis de cor	Desenho	Angelus Nascimento	1º	1940	
Murubira	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Marujo	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Namorados	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
A' beira do cais	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Partida	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Carregador	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Varredor de rua	Pena	Desenho	Geraldo Corrêa	1º	1940	
Lavadeira	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Estudo de luz	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Croquis	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Cabeça de negra	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Cabeça de negro	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Negra núa	Nanquim	Desenho	Garibaldi Brasil	1º	1940	
Desenhos a naquim	Nanquim	Desenho	Raimundo Martins Via	1º	1940	
Albuns de Geografia	Nanquim	Desenho	Escola Normal Sta. Ter	1º	1940	
Cerâmica de Santarém	Lápis de cor	Desenho	Olandino Santos	1º	1940	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Estudo	Lápis de cor	Desenho	Olandino Santos	1º	1940	
Canto de sala	Lápis de cor	Desenho	Olandino Santos	1º	1940	
Desenho de uma prensa		Desenho técnico	João Pinheiro dos Praze	1º	1940	
Pendural com chumaceira		Desenho técnico	João Pinheiro dos Praze	1º	1940	
Torno de bancada		Desenho técnico	João Pinheiro dos Praze	1º	1940	
Desenho projetivo - cabeçote móvel		Desenho técnico	João Pinheiro dos Praze	1º	1940	
Suburbio de Belém		Pintura	Artur Frazão	2º	1941	1º prêmio de Pintura
Vitória Régia		Pintura	Roberto Reynoso	2º	1941	2º prêmio de Pintura
Natureza morta		Pintura	Adila Charone	3º	1942	
Pico dos Sois Irmãos	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947	
Velho cajueiro	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947	
Paisagem	Óleo s/ tela	Pintura	Antonieta Feio	8º	1947	
Porcelanas Portuguesas	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Zinas	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Frutas	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Mangas Rosa	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Cubico	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Chapéu Virado	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Paisagem	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	
Crisandalias	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Cajús	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Feio Marq	8º	1947
Laranjas (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Santos	8º	1947
Abios (N. M.)	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Santos	8º	1947
Paisagem do Mosqueiro	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Santos	8º	1947
Perspectiva de uma biblioteca		Arquitetura	Davi Lopes		
Perspectiva de uma biblioteca (Fachada princip		Arquitetura	Davi Lopes		
Perspectiva da piscina Garés		Arquitetura	Davi Lopes		
Planos de piscinas Garés		Arquitetura	Davi Lopes		
Cortes e fachadas da piscina Garés		Arquitetura	Davi Lopes		
Projeto de balneário nas termas de Carvalhal		Arquitetura	Davi Lopes		
Carlos Gomes	Óleo s/ tela	Pintura	Francisco Paiva		
Grupos de barracas	Óleo s/ tela	Pintura	Francisco Paiva		
Frutas	Óleo s/ tela	Pintura	Francisco Paiva		
Regresso de Campo e Ave	Óleo s/ tela	Pintura	Francisco Paiva		
Água Preta	Óleo s/ tela	Pintura	Nilo Vasconcelos		
Trecho de estrada	Óleo s/ tela	Pintura	Nilo Vasconcelos		
Guajará	Óleo s/ tela	Pintura	Nilo Vasconcelos		
Ponta do farol	Óleo s/ tela	Pintura	Nilo Vasconcelos		
Recando de feira	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940
Sol por	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940
Rampa do Vêr-o-peso	Aquarela	Pintura	Leonidas Monte	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Onça	Pastel	Pintura	Artur Jansen	1º	1940	
Atleta	Pastel	Pintura	Artur Jansen	1º	1940	
Saudades	Pastel	Pintura	Artur Jansen	1º	1940	
Tamanduá bandeira	Pastel	Pintura	Artur Jansen	1º	1940	
Pesca noturna	Óleo s/ tela	Pintura	Leonel Rocha	1º	1940	técnica presumida
Chalé em Lessa (Portugal)	Óleo s/ tela	Pintura	Leonel Rocha	1º	1940	técnica presumida
Sta. Filomena	Óleo s/ tela	Pintura	Leonel Rocha	1º	1940	técnica presumida
Futuro ladrão	Óleo s/ tela	Pintura	Leonel Rocha	1º	1940	técnica presumida
Clareira do bosque	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Paisagem	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Casa do pobre	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Batista Campos	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Araras	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Ziniais	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Itacoan	Óleo s/ tela	Pintura	Marina Proença	1º	1940	técnica presumida
Retrato do menino Rui Fernando F. d'Oliveira	Óleo s/ tela	Pintura	Carme Sousa	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Recanto carioca	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Vêr-o-peso	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Dalias	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Trecho do bosque "Rodrigues Alves"	Óleo s/ tela	Pintura	Maria Lúcia Santos Fei	1º	1940	técnica presumida
Pescando pirarucú	Óleo s/ tela	Pintura	Maria de Lourdes Acata	1º	1940	técnica presumida
Casa de caboclo	Óleo s/ tela	Pintura	Maria de Lourdes Acata	1º	1940	técnica presumida
Bacurís	Óleo s/ tela	Pintura	Maria de Lourdes Acata	1º	1940	técnica presumida
Portão de suburbio	Óleo s/ tela	Pintura	Maria de Lourdes Acata	1º	1940	técnica presumida
Estudo de nú	Pastel	Pintura	Maria de Lourdes Acata	1º	1940	
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Retrato	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Objeto de uso	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Retrato	Óleo s/ tela	Pintura	Odir Carvalho	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Graciema Dalila Cruzei	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Graciema Dalila Cruzei	1º	1940	técnica presumida
Objetos de uso	Óleo s/ tela	Pintura	Adila Charone	1º	1940	
Retrato	Pastel	Pintura	Adila Charone	1º	1940	
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Adila Charone	1º	1940	técnica presumida
Flores	Óleo s/ tela	Pintura	Adila Charone	1º	1940	técnica presumida

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Retrato	Pastel	Pintura	Adila Charone	1º	1940
Retrato	Pastel	Pintura	Adila Charone	1º	1940
Lua cheia	Óleo s/ tela	Pintura	Germano Felipe de Sou	1º	1940 técnica presumida
Ocaso	Óleo s/ tela	Pintura	Germano Felipe de Sou	1º	1940 técnica presumida
Luar	Óleo s/ tela	Pintura	Germano Felipe de Sou	1º	1940 técnica presumida
Tarde	Óleo s/ tela	Pintura	Germano Felipe de Sou	1º	1940 técnica presumida
Paisagem amazônica	Aquarela	Pintura	Alúísio Carvão	1º	1940
As bôdas de Caná	Barro - baixo relevo	Escultura	Carmem Sousa	1º	1940
Retrato de minha mãe	Gesso	Escultura	Carmem Sousa	1º	1940
Arapapá	Gesso	Escultura	Carmem Sousa	1º	1940
Gralha	Gesso	Escultura	Carmem Sousa	1º	1940
Colhereira	Gesso	Escultura	Carmem Sousa	1º	1940
Mascara de índio		Escultura	Barandier da Cunha	1º	1940
Pudôr	estatueta	Escultura	Barandier da Cunha	1º	1940
A vida	estatueta	Escultura	Barandier da Cunha	1º	1940
Professor Aberlado Condurú		Escultura	João Pinto	1º	1940
Mendigo (estudo)		Escultura	João Pinto	1º	1940
Velhice		Escultura	João Pinto	1º	1940
Musa		Escultura	João Pinto	1º	1940
Pitando um cigarro		Escultura	João Pinto	1º	1940
Dr. Alcindo Cacula	Bronze	Escultura	João Pinto	1º	1940

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Ministro Fernando Costa		Escultura	João Pinto	1º	1940	
Dr. Jorge Huber		Escultura	João Pinto	1º	1940	
Dr. Barbosa Rodrigues		Escultura	João Pinto	1º	1940	
Jururú		Escultura	João Pinto	1º	1940	
Jacuman		Escultura	João Pinto	1º	1940	
Presidente Getúlio Vargas		Escultura	Aluísio Carvão	1º	1940	
Dr. José Malcher		Escultura	Aluísio Carvão	1º	1940	
Cantadô		Escultura	Aluísio Carvão	1º	1940	
Mascara		Escultura	Lassance Cunha	1º	1940	
Medalhão de Carlos Gomes		Escultura	Lassance Cunha	1º	1940	
1 planta de 2% do rez do chão d'uma vila		Arquitetura	Davi Ferreira Lopes	1º	1940	
1 ante projeto para a casa da sra. W. Gomes		Arquitetura	Davi Ferreira Lopes	1º	1940	
Perspectiva de balneário		Arquitetura	Davi Ferreira Lopes	1º	1940	
2 planos do ante projeto para o sr. Martins		Arquitetura	Davi Ferreira Lopes	1º	1940	
Desenho gouache com fachadas - edifício públi		Arquitetura	Davi Ferreira Lopes	1º	1940	
Estudo para construção de 2 residências		Arquitetura	Augusto Meira Filho	1º	1940	
Estudo para construção de 1 residência		Arquitetura	Augusto Meira Filho	1º	1940	
Estudo para construção de 1 residência		Arquitetura	Augusto Meira Filho	1º	1940	
Estudo para construção de 1 residência		Arquitetura	Augusto Meira Filho	1º	1940	
Anteprojeto para uma policlínica infantil		Arquitetura	Augusto Meira Filho	1º	1940	
Anteprojeto da Prefeitura Municipal de Belém	Gouache	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Perspectiva de um prédio de apartamento	Gouache	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	
Diretoria de obras públicas (Perspectiva da fach		Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	
Anteprojeto do Mercado Municipal	Gouache	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	
Anteprojeto do edifício Booth Line	Gouache	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	
Apartamento de Engenharia da Prefeitura Muni	Gouache	Arquitetura	Arnaldo Baena	1º	1940	
Natureza morta		Pintura	Adila Charone	3º	1942	
Maria escolheu a melhor parte	Gesso	Gravura	Carmen Sousa	3º	1942	Prêmio único de Gravura
Pio XII	Gesso	Gravura	José Maia	3º	1942	
Getúlio Vargas	Gesso	Gravura	José Maia	3º	1942	
Getúlio Vargas	Gesso	Gravura	José Maia	3º	1942	
Estudo de nú	Carvão e Sanguinea	Desenho	Ruth Lisboa Alves de S	3º	1942	1º prêmio de Desenho
Cabeça de Cristo		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Recanto iluminado		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Cristo solitário		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Cabeça velada		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Crepúsculo		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Fonte do Ribeirão Maranhão		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Velário		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Estudo		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Ensaio		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Índia		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Estudo		Desenho	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Laguna		Desenho	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Estudo		Desenho	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Cristo redentor		Desenho	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Rampa - Maranhão		Desenho	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	Arte Moderna
Socando café	Aguada de naquim	Pintura	Mariz Filho	1º	1940	
Guerra	Aguada de naquim	Pintura	Mariz Filho	1º	1940	
O ultimo cabano	Óleo s/ tela	Pintura	Mariz Filho	1º	1940	técnica presumida
Ortencias	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Monteiro	1º	1940	técnica presumida
Laranjas	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Monteiro	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Beatriz Monteiro	1º	1940	técnica presumida
Orquideas - Coleção do Museu "E. Goeldi"	Aquarela	Pintura	Alba Maranhão	1º	1940	técnica presumida
Praia de "Ariramba"	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Praia "Chapéu virado"	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Av. do Instituto "Lauro Sodré" (trecho)	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Ponta alegre (Murubira)	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Coqueiro do Murubira	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Aspecto (Ponta Alegre)	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Natureza morta	Óleo s/ tela	Pintura	Andrelino Cotta	1º	1940	técnica presumida
Praia do Chapéu Virado	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940	
Angelim rajado - Utinga	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Clareira - Utinga	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940
Igarapé - Utinga	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940
Casebres	Aquarela	Pintura	Arthur Frazão	1º	1940
Boulevard Dr. Freitas	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940
Travessa Lomas Valentina	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940
Cabeça de velho (sépia)	Óleo s/ tela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940 técnica presumida
Tipo popular	Aquarela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940
Velho rancho	Óleo s/ tela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940 técnica presumida
Retrato do dr. José Malcher	Óleo s/ tela	Pintura	Arthur Frzão	1º	1940 técnica presumida
Sofrimento		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Estudo		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Sugestão romantica		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Composição		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Estudo		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Lenda da cobra grande		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 2º prêmio de Ilustração / Arte Moderna
Outra lenda amazônica		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Raizes		Desenho	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942 Arte Moderna
Lua nova	Guache	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Contraste	Guache	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Arukisa	Guache	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Felixaure	Lápis	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Dico	Lápis	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Estudo de nú	Lápis	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Estudo de nú	Lápis	Desenho	Leonidas Monte	3º	1942 Arte Moderna
Cabeça	Pastel	Desenho	Carmen Sousa	3º	1942
Cabeça	Pastel	Desenho	Carmen Sousa	3º	1942 Prêmio único de Pastel
Cabeça	Pastel	Desenho	Carmen Sousa	3º	1942
Estudo		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942
Auto-retrato		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942
Cabeça - Estudo		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942 2º prêmio de Desenho
Estudo		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942
Estudo		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942
Estudo		Desenho	Maria Lúcia Santos Fei	3º	1942
Náufrago	Nanquim	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Rapaz português	Nanquim	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Cristo	Nanquim	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Cabeça	Nanquim	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Onda	Nanquim	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Vitória régia		Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Alma portuguesa	Lápis	Desenho	Hildério Tamegão	3º	1942
Estoico		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942 Arte Moderna, branco e preto
Tedio		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942 Arte Moderna, branco e preto

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Vitoria regia		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	1º prêmio de Ilustração
Maracatu		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
Desespero		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
Romantico		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
A chama da vida		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
Na encruzilhada silenciosa do destino		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
Se o teu caminho é seguir as estrelas		Desenho	Barandier da Cunha	3º	1942	Arte Moderna, branco e preto
Natureza morta	Lápis	Desenho	Helena Jesus Lambert	3º	1942	
Natureza morta	Lápis	Desenho	Helena Jesus Lambert	3º	1942	
Natureza morta	Lápis	Desenho	Helena Jesus Lambert	3º	1942	
Natureza morta	Lápis	Desenho	Helena Jesus Lambert	3º	1942	
Natureza morta	Lápis	Desenho	Helena Jesus Lambert	3º	1942	
Canguim	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Maternidade	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Torre da Sé	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Rua antiga	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Gorki	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Postal	Nanquim	Desenho	? Figueiredo	3º	1942	
Sasci	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942	
Trecho de rua	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942	
Cabano	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Composição	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942
Pororoca	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942
Mergulho	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942
Mãe do igarapé	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942
Campanário	Nanquim	Desenho	Raimundo Viana	3º	1942
Retrato	Crayon	Desenho	Adila Charone	3º	1942
Retrato de preto	Pastel	Desenho	Adila Charone	3º	1942
Camilo Castelo Branco	Pastel	Desenho	Adila Charone	3º	1942 Cópia de gesso em pastel
Retrato de moleque	Pastel	Desenho	Adila Charone	3º	1942
Seu Liborino	Auqarela	Desenho	Joaqim Pinto	3º	1942
dr. Francisco Paulo Mendes		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Sr. Benedito Sá		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Poetisa Dulcinéia Paraense		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Professora Vanda Dourado		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Gandhi		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Mussolini		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Hitler		Caricaturas	Hildério Tamegão	3º	1942
Carmem Miranda		Caricaturas	Joaquim Pinto	3º	1942
Fausto		Cartazes	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942
Dia da raça		Cartazes	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942
Paganini		Cartazes	Tarquínio Lopes Neto	3º	1942

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Indelévels vultos do Brasil		Cartazes	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	
Reclame do pianista Oscar da Silva		Cartazes	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	
Asas para o Brasil		Cartazes	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	
Teatro de estudante		Cartazes	Hildério Tamegão	3º	1942	
Raça de pé		Cartazes	Raimundo Viana	3º	1942	
Terceiro Salão de Belas Artes		Cartazes	Raimundo Viana	3º	1942	
O escotismo		Cartazes	Raimundo Viana	3º	1942	
A catedral imensa da separação		Iluminura	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	
Vinde a mim ó vós que errais		Iluminura	Tarquinio Lopes Neto	3º	1942	
A noite bailarina lenta com o pandeiro da lua e	Painel decorativo	Arte Aplicada	Angelus Nascimento	3º	1942	1º prêmio de Arte Aplicada
Nicho em cedro	Cedro/talha	Arte Aplicada	Fausto Cardoso	3º	1942	
Busto do Preseidente Getúlio Vargas	Cedro/talha	Arte Aplicada	Fausto Cardoso	3º	1942	
Estilização de sapo - prato de parede	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Estilização em motivo da tribo paumari - prato	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Estilização em motivo da tribo paumari - prato	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Estilização do Acaraassu - prato de parede	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização nengarba	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano	Observações
Vaso estilização dos índio de Santarém	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Prato de parede dos índio de Santarém	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização nengaíba	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização nengaíba	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Porta livro estilização suinára	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Prato de parede estilização muiraquitã	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Prato de parede estilização em gosto maracajá	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Vaso estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	João Pinto	3º	1942	
Prato de parede estilização de sapos	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização de sapos	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização de tucanos	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede - cabeça de índio	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede - cabeça de índio	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	3º prêmio de Arte Aplicada
Prato de parede estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	
Prato de parede estilização de corujas	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942	

Título da Obra	Técnica	Categoria	Artista	Salão	Ano Observações
Prato de parede estilização de guarás	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942
Vaso marajoara	Barro	Arte Aplicada	Alvaro Amorim	3º	1942
Prato de parede estilização de araras	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização de tucanos	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização de tuiciús	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização de tuiciús	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização de araras	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização de arapapás	Barro	Arte Aplicada	Lassace Cunha	3º	1942
Prato de parede estilização aimoré	Barro	Arte Aplicada	Joaquim Pinto	3º	1942
Prato de parede estilização de acará	Barro	Arte Aplicada	Joaquim Pinto	3º	1942
Prato de parede estilização marajoara	Barro	Arte Aplicada	Joaquim Pinto	3º	1942
Prato de parede estilização de tucanos	Barro	Arte Aplicada	Joaquim Pinto	3º	1942
Vaso estilização baré	Barro	Arte Aplicada	Joaquim Pinto	3º	1942
Projeto de transformação e aumento do edifício		Arquitetura	Augusto Meira Filho e	3º	1942 1º prêmio de Arquitetura
Silêncio (recando da Igreja da Sé)	Óleo s/ tela	Pintura	Leônidas Monte	5º	1944 1º prêmio de Pintura