

## Arte abstrata no Brasil: Estela Campos, Clube de Artes Plásticas da Amazônia e Equipe Gestalt

### Abstract art in Brazil: Estela Campos, Clube de Artes Plásticas da Amazônia and Equipe Gestalt

Gil Vieira Costa

**Como citar:**

VIEIRA COSTA, G. Arte abstrata no Brasil: Estela Campos, Clube de Artes Plásticas da Amazônia e Equipe Gestalt. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 270–289, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i1.8663993. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663993>>.

**Imagem:** Estela Campos. *Composição n. 3405 RT*, 1957, guache e nanquim sobre papel. Fonte: Acervo do Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Guimarães (Portugal).

## Arte abstrata no Brasil: Estela Campos, Clube de Artes Plásticas da Amazônia e Equipe Gestalt

Abstract art in Brazil: Estela Campos, Clube de Artes Plásticas da Amazônia and Equipe Gestalt

Gil Vieira Costa\*

### Resumo

Este artigo trata sobre arte abstrata no Brasil a partir da cidade de Belém (PA), em suas ligações com outros campos artísticos. Foca-se em três casos vivenciados nesta cidade entre 1957 e 1961: a obra da artista Estela Campos, o Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA) e a Equipe Gestalt. Esses casos são estudados principalmente a partir de textos em jornais e da bibliografia existente sobre o tema, usando a abordagem teórica e metodológica da história social da arte. São mostradas as tendências não-figurativas adotadas por alguns artistas em Belém, bem como a recepção crítica de suas obras. As relações com a ideologia artística abstracionista são analisadas a partir das ideias de arte “atrasada” e “avançada”, presentes em muitos discursos de intelectuais e artistas.

### Palavras-chave

Arte abstrata. Belém. Estela Campos. Clube de Artes Plásticas da Amazônia. Equipe Gestalt.

### Abstract

This paper deals with abstract art in Brazil from the city of Belém (PA), in its connections with other artistic fields. It focuses on three cases experienced in this city between 1957 and 1961: the work of the artist Estela Campos, the Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA) and the Equipe Gestalt. These cases are studied mainly from texts in newspapers and from the existing literature on the subject, using the theoretical and methodological approach of the social history of art. The non-figurative trends adopted by some artists in Belém are shown, as well as the critical reception of their works. The relations with the abstractionist artistic ideology are analyzed through the ideas of “backward” and “advanced” art, present in many texts by intellectuals and artists.

### Keywords

Abstract art. Belém. Estela Campos. Clube de Artes Plásticas da Amazônia. Equipe Gestalt.

## Introdução

Durante boa parte do século 20, no mundo ocidental e ocidentalizado, ocorreram muitas disputas entre arte figurativa e não-figurativa – aqui entendida sob o rótulo de arte abstrata. No Brasil, essas disputas ganharam fôlego no final dos anos 1940, orbitando entre Rio de Janeiro e São Paulo. Ou, ainda, orbitando em torno de artistas estrangeiros migrados para o Brasil e artistas brasileiros com temporadas em países europeus. Os historiadores da arte vêm se ocupando desses fatos há algum tempo.

Os desenvolvimentos da arte abstrata em outras cidades e regiões brasileiras é menos conhecido. No caso do campo artístico em Belém (PA), tema deste artigo, ainda são necessárias investigações aprofundadas. Busco acrescentar elementos que ainda não estão presentes na historiografia sobre o assunto. Aqui, baseio-me nos trabalhos de José de Moraes Rego (1986), Rosana Bitar (1991), Acácio Sobral (2002) e Júnia Braga (2003), além de textos resultantes de minhas próprias pesquisas (Vieira Costa, 2018 e 2019). Os três casos abordados são a produção de Estela Campos, o Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA) e a Equipe Gestalt. Estela Campos apresentou um projeto artístico abstracionista em exposições individuais e mostras competitivas, entre 1957 e 1965, nas cidades de Belém, Rio de Janeiro e São Paulo. O CAPA foi uma agremiação de artistas atuante entre 1959 e 1960, que impulsionou a adesão coletiva do campo artístico em Belém ao abstracionismo. A Equipe Gestalt foi uma agremiação de intelectuais e artistas que promoveu exposições coletivas de arte abstrata em Belém, em 1960 e 1961.

O conjunto de experiências abstracionistas em diferentes partes do país (e suas relações mútuas) fornece novas informações sobre o fenômeno conhecido como arte brasileira. Também o corpus teórico que anima o debate intelectual contemporâneo pode indicar abordagens diferentes quanto à arte abstrata. O surgimento de teorias artísticas pós-modernas e contemporâneas e de estudos críticos da colonialidade tem ajudado a história da arte a revisar a arte abstrata, buscando responder a questões que só agora puderam ser formuladas. É desse espírito que este texto se beneficia, tendo por objetivo analisar a arte abstrata em Belém a partir das relações estabelecidas pelo campo artístico da cidade com ideias e personagens externos.

Habitualmente se entende que a arte abstrata foi internacionalizada, nos anos 1930 e 1940, a partir de duas cidades principais: Paris e Nova York. Paris era a capital internacional do mundo artístico até aquele momento, reunindo artistas de diversas origens e tendências, e sendo capaz de pautar o debate artístico europeu e de países ocidentalizados. Nova York experimentou uma intensa política cultural voltada para a legitimação e exportação de uma “escola nova-iorquina” vinculada ao expressionismo abstrato. Em ambos os casos parece haver um movimento centrífugo, de expansão das ideologias abstracionistas em direção a outras cidades e países, que apenas desempenhariam uma recepção passiva dessas ideologias.

Pouco se debate, ainda, sobre o papel ativo dessas cidades, entendidas como periféricas, no que diz respeito à consolidação do abstracionismo. Mais do que uma imposição colocada a partir do eixo europeu-norte-americano, parece ter havido uma relação delicada entre o programa de exportação da arte abstrata e o desejo de adesão ao abstracionismo – muitas vezes uma estratégia de integração das periferias ao debate artístico internacional. Observando essa relação poderemos compreender a circulação das ideologias abstracionistas no Brasil, examinada a partir de Belém.

### O abstracionismo de Estela Campos

Rio de Janeiro e São Paulo já possuíam artistas abstracionistas nos anos 1940, e atravessaram a década de 1950 acumulando um extenso debate entre práticas figurativas e não-figurativas, e entre as tendências expressionistas e geométricas destas últimas. Em Belém, o abstracionismo se consolidou no campo artístico no final dos anos 1950. Ao que tudo indica, a individual de estreia de Estela Campos<sup>1</sup>, em 1957, assinando como Miranda Campos, foi também a primeira exposição com obras não-figurativas em Belém.

Ainda não ficou totalmente elucidado o caso de Roberto de La Rocque<sup>2</sup>, que teria produzido pinturas abstratas já no final dos anos 1940 em Belém [Fig. 1], como indica uma exposição organizada por Cláudio de La Rocque Leal (1995: s/p). Assumindo que esta produção seja de fato dos anos 1940, ela pode não ter sido exposta publicamente. Sabe-se, por exemplo, que outro artista em Belém, Ruy Meira<sup>3</sup>, realizava obras de visualidade modernista e abstratizante no início dos anos 1950, mas não as expunha publicamente e sequer as assinava, utilizando para isso o pseudônimo “C. Ottoni” (Bitar, 1991: 46). Naquele período, a pintura que vigorava no campo artístico em Belém era figurativa, acadêmica ou, quando muito, tributária do impressionismo e das correntes pós-impressionistas.

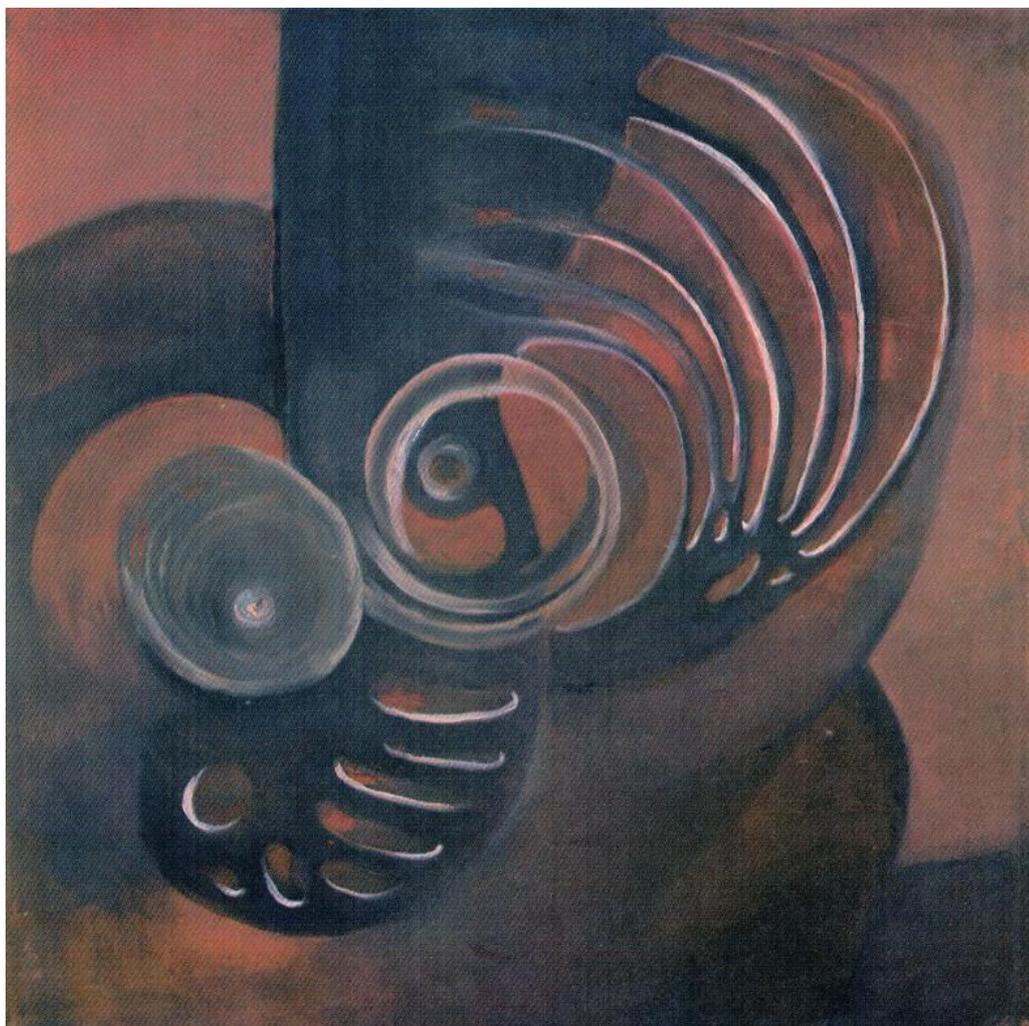


Fig. 1. Roberto de La Rocque. *Sem título*, 1948, óleo sobre tela, 73 x 71 cm. Fonte: Cláudio de La Rocque Leal (1995: s/p.).

Havia, é claro, uma tendência abstratizante em Belém, que se mostrava na produção figurativa de alguns artistas, como os já citados Roberto de La Rocque e Ruy Meira, ou ainda Paolo Ricci<sup>4</sup>. Porém, o abstracionismo que Estela Campos apresentou em 1957, em Belém, parece se vincular menos a esta cidade e mais a Lisboa. Estela Campos residiu em Portugal entre 1948 e 1951, e lá teve sua formação artística. Ao retornar a Belém, por volta de 1951, ela se dedicou profissionalmente à advocacia, mas continuou maturando uma linguagem artística até a realização de sua primeira individual.

Há pouco tempo, a artista era uma presença nebulosa nas narrativas sobre história da arte na cidade, sendo um nome mencionado eventualmente e sem maiores detalhes. Não se dispunha de documentação conhecida sobre Estela Campos, nem de obras suas localizadas em coleções públicas ou privadas na cidade. Hoje, é possível apontar com maior precisão a atuação da artista em Belém, assim como a localização de documentos para pesquisa (Vieira Costa, 2018). O paradeiro da artista e de grande parte de seus trabalhos também veio à tona. Ela é residente do Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Guimarães (Portugal) – instituição para a qual doou seu acervo pessoal, com inúmeras obras da época de sua atuação no Brasil.

Em 1957, Estela Campos não era uma abstracionista em sentido estrito, estando muito mais perto de uma postura surrealista. Como se sabe, muitos artistas surrealistas experimentaram práticas não-figurativas, sem que isso se configurasse como um programa abstracionista. Ela produzia obras abstratas [Fig. 2] e outras com sugestões figurativas [Fig. 3], ambas as linhas expostas na sua primeira individual em Belém.

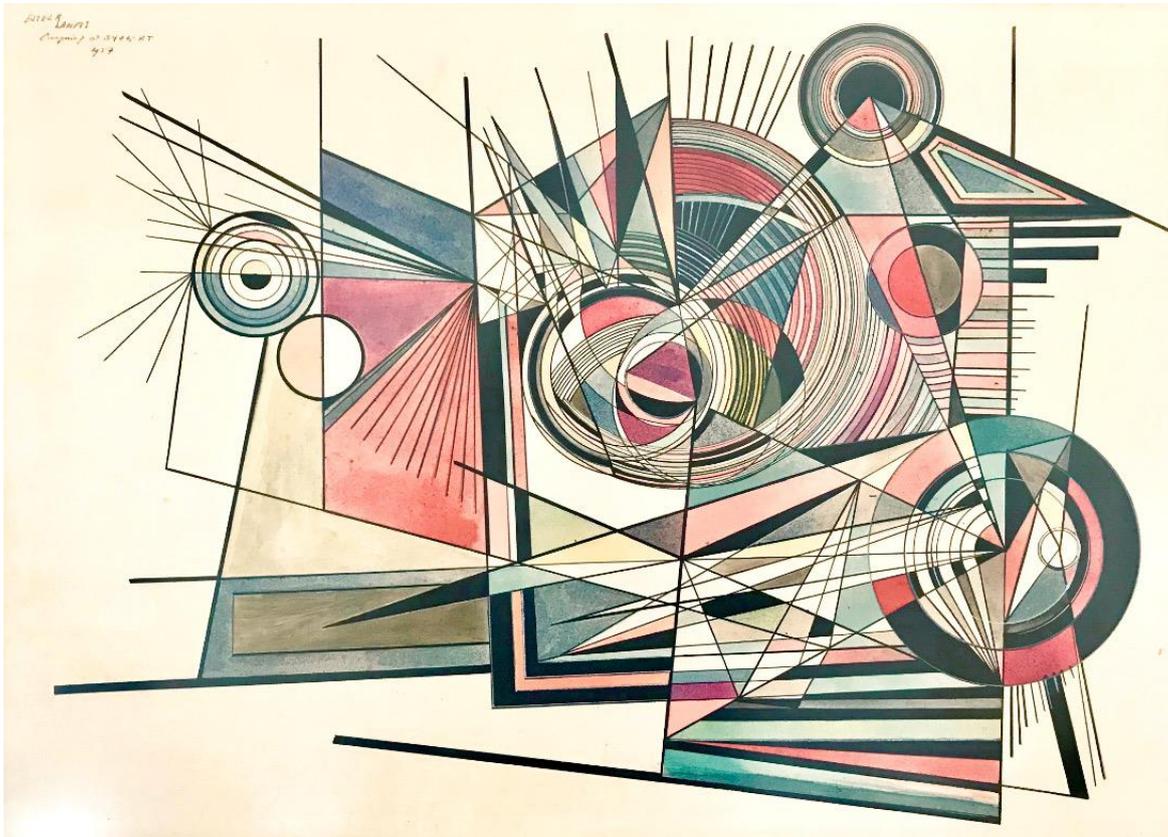


Fig. 2. Estela Campos. *Composição n. 3405 RT*, 1957, guache e nanquim sobre papel. Fonte: Acervo do Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Guimarães (Portugal).

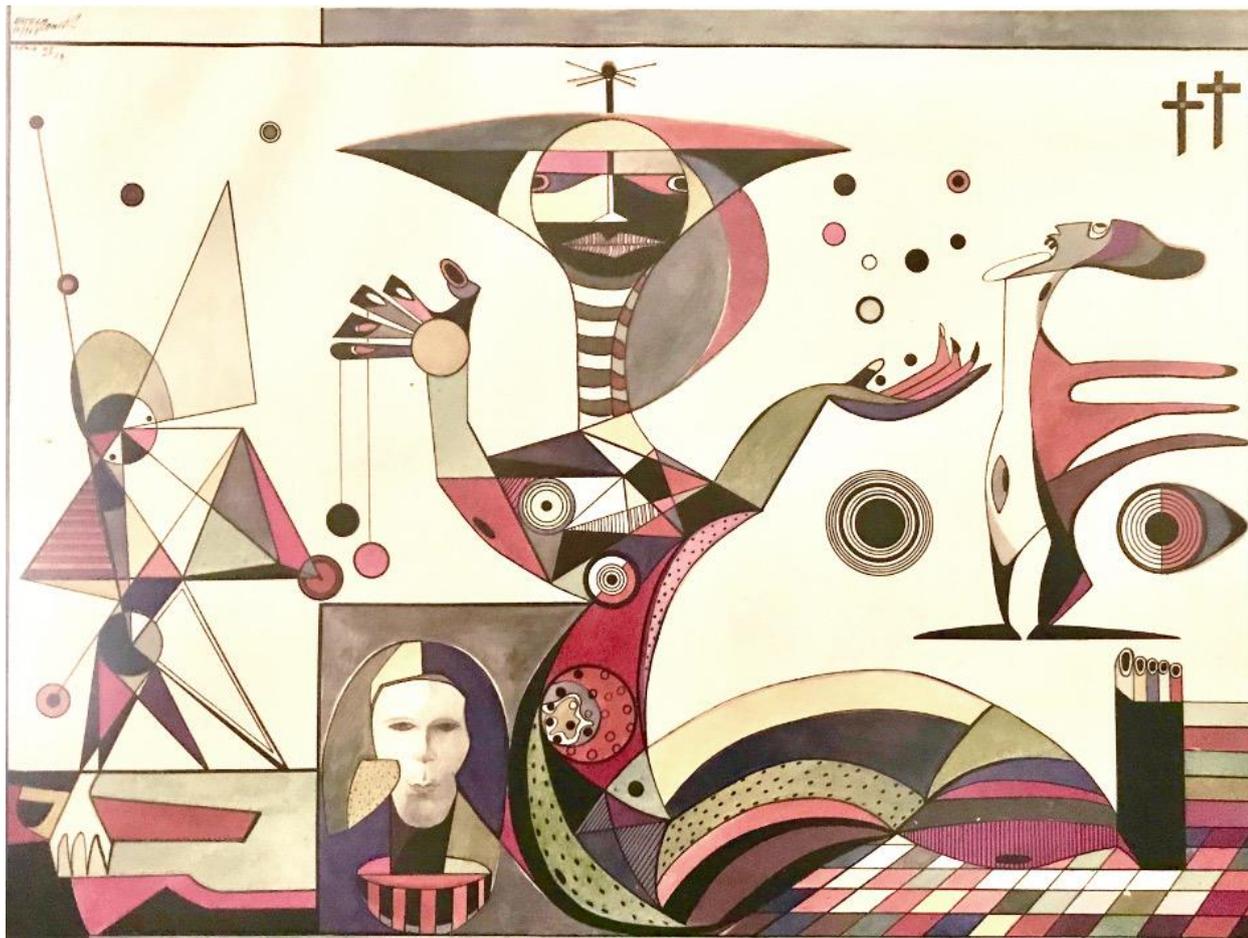


Fig. 3. Estela Campos. *Série RT n. 13*, 1957, guache e nanquim sobre papel. Fonte: Acervo do Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Guimarães (Portugal).

A recepção da mostra de Estela Campos pode revelar aspectos importantes do campo artístico em Belém. Em uma nota de jornal não assinada, sua mostra foi noticiada como uma “exposição de arte abstrata”, a artista como “filiada à corrente abstracionista” e seus trabalhos como sendo “todos ou puramente abstratos ou abstrato-figurativos” (Uma exposição..., 1957: 6). Em outra notícia, Estela Campos é novamente apontada como pertencente “à corrente abstracionista”, e é citada diretamente: “Pela primeira vez vou expor telas e desenhos abstratos e abstrato-figurativos, em Belém. Trata-se, evidentemente, de uma arte ultramoderna, obra de demorado estudo, e que somente no Rio de Janeiro e no Estado de São Paulo já alcançou grande repercussão” (Exposição..., 1957: 7). O conteúdo é semelhante ao de outra nota, mencionando que a artista se expressa em uma “linguagem ultramoderna”, que ela “nitidamente se filia” à “tendência abstracionista da pintura atual”, e que sua mostra foi “aguardada com intensa curiosidade pelos meios intelectuais e artísticos” de Belém, por ser a “primeira [exposição] de arte abstrata” realizada na cidade (Inaugurada..., 1957: 6).

Há, ainda, um texto assinado pelo intelectual Inocêncio Machado Coelho (1957: 8), que oferece um preâmbulo sobre o abstracionismo nas vanguardas modernistas. Credita ao cubismo de Georges Braque a “libertação de forma, de teoria, de especulação”, pintura direcionada ao “puro fato pictórico”. Braque é apontado como influência decisiva para Fernand Léger, visto por Machado Coelho como “o

verdadeiro criador da ‘arte abstrata’”, sendo, portanto, uma referência direta para a compreensão da obra de Estela Campos. As esculturas e pinturas da artista seriam “uma dança viva de movimentos geométricos e combinações de cores”, e seu único interesse seria “o visual de suas composições”. A partir dessa análise, Machado Coelho diz não ter “a menor dúvida em proclamar que sua exposição é a coisa mais séria que já se apresentou nesta terra”.

Além desses exemplos, contemporâneos à exposição de Estela Campos, há também menções posteriores, que complementam o quadro que estamos construindo para a recepção da obra da artista. Em 1976, em matéria de jornal, o artista Rego<sup>5</sup> afirmou que passou a se dedicar ao abstracionismo depois de ter assistido à exposição de Estela Campos em Belém (A criança..., 1976: 4). No final dos anos 1970, o artista Paolo Ricci realizou uma pesquisa sobre as artes plásticas no Pará, nunca publicada, que menciona a mostra de Estela Campos como uma “exposição precursora”, significativa “pelos escândalos que causou, inclusive nos meios intelectuais”, com sua obra classificada de “onírica”, “de um surrealismo invadindo as raias do abstrato” (Ricci, 1978: 306). Mais recentemente, um artigo sobre a artista Concy Cutrim<sup>6</sup> trouxe a informação de que a exposição de Estela Campos “repercutiu positivamente na vida de Concy”, fazendo-a também “se lançar nos campos do abstracionismo” (Cutrim; Farias, 2014: 135).

Ora, esse conjunto de textos nos dá indícios sobre o campo artístico em Belém e sobre a recepção da exposição de Estela Campos em particular. A “arte abstrata” era vista como uma tendência “ultra-moderna”, e havia um certo clima intelectual propício para ela, como se já fosse “aguardada” na cidade. A figuração surrealista de Estela Campos era apontada como “abstrato-figurativa”, talvez para marcar uma diferença (positiva, presume-se) em relação à figuração naturalista das vertentes de inspiração acadêmica ou impressionista. O “puro fato pictórico” é mostrado como o interesse derradeiro da pintura moderna. Ao testemunhar aquela exposição, Belém parecia se colocar a par da informação artística europeia ou de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo.

Em 1958, Campos viajou ao Rio de Janeiro para expor suas obras, custeada pelo Governo do Estado do Pará. A artista conseguiu realizar uma individual naquela cidade, então capital federal, e alcançou relativa repercussão crítica nos jornais cariocas. Nessa mostra, as composições não-figurativas estiveram, mais uma vez, lado a lado com as figurações surrealistas, e há um gradual acréscimo de sinais gráficos e textos em suas obras, como interjeições, palavras (existentes ou inventadas), notações musicais e até parágrafos inteiros. Diz a artista: “Em fins de 1957 comecei a minha atual fase, com inscrições nos quadros. Elas são instintivas e eu não saberia explicar por que as escrevi” (Pintora paraense..., 1958: 13).

Essas intervenções com escrita nas obras de Estela Campos provocam certo desagrado em parte da crítica carioca. Antonio Bento, por exemplo, distingue duas fases na exposição de 1958, uma abstrata e outra surrealista. Para o crítico, nos trabalhos abstratos “Estela Campos consegue um equilíbrio maior, uma unidade visual de equilíbrio mais perfeito” (Bento, 1958: 6). Nos trabalhos surrealistas, “a artista é mais pessoal. (...) Ninguém decifra à primeira vista o mundo misterioso ou feérico que vai aparecendo através de formas, de símbolos, de poemas ou de palavras soltas”, sendo, “entretanto, de uma originalidade irrecusável”. Antonio Bento ainda complementa: “Quando estiver mais amadurecida e segura de seu métier, a artista terá muita coisa a dizer” (*Ibidem*).

José Roberto Teixeira Leite (1958b: 24) também viu dois caminhos nessa exposição de 1958: a obra de Estela Campos seria “dirigida ora à visão, ora ao puro racional”. O crítico não afirma explicitamente,

mas a obra *visual* parece ser as composições não-figurativas, enquanto a obra *conceitual* é seu surrealismo impregnado de escrita. “Cores frias de certa beleza. Obras bem organizadas estruturalmente. No entanto, certas legendas e inscrições de que a artista usa e abusa em seus quadros muito os prejudicam” (Leite, 1958a: 10). A opção que ele faz é bastante evidente, recomendando investigações propriamente pictóricas. “Seu caminho é a pura plasticidade de uma obra como *Movimento 7* – composição dinâmica, planos que se cortam e não se excluem, cores frias de grande simplicidade e beleza –, não as legendas paranoico-surrealistas de tantos de seus quadros” (Leite, 1958b: 24).

Talvez essas leituras críticas de sua produção tenham tensionado Estela Campos em uma direção exclusivamente abstracionista, levando-a a abandonar figurações e escritas surrealistas alguns anos depois. Em todo caso, o episódio é interessante por mostrar como pode ter havido certa predileção por obras não-figurativas no Rio de Janeiro da época, assim como em Belém. Aliás, Campos parece ter feito o percurso inverso àquele da narrativa consagrada sobre a arte moderna (da figuração à abstração): uma pequena nota de jornal indica que a artista era, primeiro, uma “pintora abstracionista, embora uma parte de sua obra, justamente a mais recente, tenda ao figurativo, porém de inspiração onírica” (Pintora do Pará..., 1958: 7). As experimentações surrealistas parecem ter durado de 1957 a 1960, enquanto seu abstracionismo teria começado antes e se prolongado por mais tempo.

É interessante notar, também, como Quirino Campofiorito (1958: 3) ressalta o “contato com os centros culturais europeus” refletido na obra de Estela Campos. A artista foi, em geral, apresentada como uma “pintora paraense”, mas sua obra, por outro lado, não era mostrada como típica do Pará, e sim como uma arte sintonizada com as correntes artísticas europeias ou internacionalistas. Em outro texto, relatando seu contato com Estela Campos, Eneida de Moraes (1958: 2) nos deixa entrever o que talvez pudesse ser considerado uma arte típica do Pará:

A moça veio do Pará sem espalhafato, sem ruído. (...) confesso, foi com um certo pudor e mesmo constrangimento que fui ao Hotel Suíço ver os seus quadros. Esperava encontrar aquelas florzinhas nos jarros, aquelas paisagens pastosas onde em geral há um sol morrendo, esperava tudo, menos encontrar naquela moça tão modesta, tão simples, uma tão grande força pictórica.

Também é curioso que, nas palavras de Estela Campos em jornal (Pintora paraense..., 1958: 13), o modernismo estaria “invadindo Belém” naquele momento, com a “aceitação da arquitetura moderna” na cidade e o incentivo governamental para sua produção figurando como exemplos do “interesse que o povo tem pela arte moderna”. A artista sentiu certa efervescência cultural, propensa ao modernismo nas artes, ainda que não percebesse “movimento artístico” em Belém, onde os artistas “trabalhavam isoladamente”. No mesmo texto, ela afirmou que gostaria de “contribuir para uma união entre os artistas, para que esse progresso fosse mais rápido” (*Ibidem*). O progresso, evidentemente, significava a integração ao debate artístico internacionalista, com a adesão às tendências em voga e a absorção das suas ideologias.

Em maio de 1959 Estela Campos expôs pela segunda vez em Belém. A mostra foi realizada sob os auspícios da SAI (Sociedade Artística Internacional), agremiação de intelectuais e artistas que capitaneava o debate cultural na cidade. A recepção da crítica carioca à exposição de Estela Campos no Rio de Janeiro repercutiu na imprensa belenense, que passou a vê-la como “consagrada artista paraense”, situada “em plano de destaque no movimento moderno da nossa pintura” (Inaugurada..., 1959: 6). Georgenor Franco publicou nota em revista carioca dizendo que as obras dessa segunda

exposição em Belém “receberam largos elogios da crítica regional” (Franco, 1959: 55). Benedito Nunes traçou um panorama cultural do ano de 1959 em Belém, para suplemento literário de jornal paulista, destacando exposições de quatro artistas plásticos, comentados adiante, entre os quais está Estela Campos (Nunes, 1959: 4).

Um texto em jornal, assinado por Joaquim Francisco Coelho (1959: 8), analisa a mostra de Estela Campos, apresentando ideias que valem ser mencionadas. Diante de uma obra de difícil aproximação, que não possui um referencial objetivo e não partilha dos critérios artísticos tradicionais, o escritor discute a estética modernista como resultado de um mundo em crise. “No momento que ora atravessamos, Estela nos afirma, através de sua pintura, a própria instabilidade de nosso tempo”. A produção da artista seria uma incógnita para o julgamento crítico do público, pois ela estaria em “busca de uma nova forma de expressão artística”, já que estariam “esgotadas as formas habituais de pesquisa estética”. Joaquim Francisco Coelho também indica que Estela Campos se voltava para o inconsciente, “procurando nele uma fórmula definitiva capaz de retratar a trágica situação do homem em face de um novo mundo” (*Ibidem*).

Ainda assim, a obra de Estela Campos obteve pouca relevância em Belém, com o passar das décadas ocultando sua importância para a história da arte abstrata modernista na cidade (Vieira Costa, 2018). Ao que tudo indica, aquela foi a sua participação derradeira no campo artístico local, não voltando a expor individualmente, nem em coletivas. Estela Campos parece não ter estabelecido vínculos fortes com os artistas em Belém, como nos sugere o seu distanciamento em relação ao CAPA e à Equipe Gestalt – outros vetores importantes para a adesão ao abstracionismo na cidade.

### **O Clube de Artes Plásticas da Amazônia (CAPA) e a Equipe Gestalt**

Em setembro de 1959, alguns meses depois da segunda individual de Estela Campos em Belém, foi criado o CAPA – uma agremiação de artistas plásticos que pretendia algo como o “soerguimento do nível cultural e artístico de Belém, ou melhor, da planície [amazônica]”, por meio de um “árido programa de realizações arrojadas” (Nogueira, 1959: 5), cujo primeiro passo seria uma exposição coletiva de arte abstrata, prometida para dezembro daquele ano, que não chegou a ocorrer. Enquanto projeto trazido a público, essa mostra anunciou a participação de oito artistas de outras cidades brasileiras, “premiados em diversas exposições europeias e sul-americanas”, além da presença de artistas de Belém, apresentando obras “dentro da mesma escola pictórica” abstracionista (Nogueira, 1959: 5).

Os nomes de artistas mencionados indicam que tipo de referências e interesses os agentes do campo artístico em Belém possuíam: Abelardo Zaluar, Benjamin Silva, Carlos Magano, Domenico Lazzarini, Ernani Vasconcelos, Inimá de Paula, Rubem Valentim e Ubi Bava. Como se vê, há uma pluralidade de poéticas não-figurativas, tanto construtivas quanto expressionistas ou líricas. Há poucos nomes que hoje seriam considerados “canônicos” para a arte abstrata no Brasil. Alguns desses artistas vinham de uma sólida trajetória na pintura figurativa, e outros a ela se dedicariam poucos anos depois. A participação desses ou de outros convidados externos não chegou a se concretizar em nenhuma exposição promovida pelos membros do CAPA em Belém.

O CAPA foi constituído a partir de sugestão do político e engenheiro Augusto Meira Filho, que tinha vastas relações nos campos artístico e intelectual em Belém, defendendo “a posição indeclinável do meio cultural no desenvolvimento” da cidade (Meira Filho, 1959: 4). A ideia foi lançada “a um conhecido artista”, que ele não nomeia – deduzo que se referia a Ruy Meira, seu irmão, primeiro (e único) Presidente do CAPA, dada a proximidade de ambos. Outros membros da diretoria inicial do clube eram

Benedicto Mello<sup>7</sup>, Concy Cutrim, Dionorte Drummond<sup>8</sup>, Paolo Ricci e Roberto de La Rocque (Nogueira, 1959: 5), depois incluindo Rego (Sobral, 2002: 47). Como se vê, já havia um grupo consolidado de artistas interessados nas práticas não-figurativas. Dos sete nomes mencionados, seis fizeram incursões no abstracionismo a partir daquele período (a exceção foi Paolo Ricci); um deles (Ruy Meira) abandonando definitivamente a figuração.

Naquele momento, o campo cultural em Belém experimentava uma tendência associativa, que possivelmente contribuiu para o surgimento do CAPA. Havia a SAI (que inclusive realizou a segunda individual de Estela Campos na cidade), o Clube de Cinema, o Norte-Teatro-Escola, a Academia Paraense de Letras e o Instituto Histórico do Pará, listadas por Augusto Meira Filho (1959: 4), além de outras iniciativas nas décadas anteriores. Também se experimentava, em Belém e no país como um todo, um forte impulso de modernização nas mais variadas áreas da sociedade brasileira.

Em Belém essa modernização se traduziu em maior integração econômica ao sudeste do país, na intensa verticalização da cidade, na abertura à arquitetura moderna, entre outros exemplos. No campo intelectual, havia uma gama de pensadores comprometidos com as ideias de desenvolvimento e modernização, como indica o fato de o CAPA ter proposto a criação de um Conselho de Orientação Artística, que seria composto por oito nomes, como Frederico Barata e Benedito Nunes, por exemplo (Nogueira, 1959: 5).

Frederico Barata, intelectual e jornalista que atuava no Rio de Janeiro, radicou-se em Belém nos anos 1940 para dirigir o jornal *A Província do Pará*, adquirido pelos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Foi um grande interlocutor no campo artístico da cidade. Em setembro de 1959, por exemplo, momento de criação do CAPA, ele proferiu palestra com o tema “A pintura francesa do século XX e a Escola de Paris” (Pintura, 1959: 6). É bastante plausível que “Escola de Paris” tenha sido um termo usado para se referir (também) aos tachistas e informalistas, uso comum após a Segunda Guerra Mundial.

Benedito Nunes, por sua vez, era um intelectual bastante ligado à crítica literária e ao teatro em Belém, mas também dialogava com o campo das artes plásticas. Naquele momento ainda firmava sua importância a nível nacional, consolidada na década seguinte. Em coluna de jornal paulistano, em outubro de 1959, faz um breve relato sobre o panorama cultural de Belém naquele ano, afirmando sobre as artes plásticas:

Das exposições de pintura feitas ultimamente destacam-se as levadas a efeito por Ruy Meira, que vem tendendo para a simplificação geométrica das formas, por Paolo Ricci, inventivo, mas ainda na fase da procura técnica, por Benedicto Mello, imerso no tachismo, e por Maria Estela Campos, que une a precisão técnica a uma impressionante imaginação pictórica (Nunes, 1959: 4).

Surgem três nomes vinculados ao CAPA, dois deles já em investigações não-figurativas, somados ao nome de Estela Campos. É curioso que Ruy Meira apontasse para uma tendência construtiva e Benedicto Mello para o tachismo (Braga, 2003), fato que encontra eco na lista de artistas convidados que o CAPA anunciou nos jornais em sua fundação. Ruy Meira e Benedicto Mello tiveram contato com o abstracionismo em outras cidades naquele período, e teriam, ainda, trazido para Belém obras abstracionistas de fora (Sobral, 2002: 49-50; 70). As reuniões do CAPA, de frequência semanal, passaram a ser o principal espaço para socialização de ideias artísticas modernistas, incluindo apresentação e análise de trabalhos abstratos. Membros do CAPA também fizeram visita ao Consulado

Americano em Belém, em outubro de 1959, para “conhecer vários quadros de pintores abstracionistas famosos, de nacionalidade americana”, do acervo da instituição (Artistas, 1959: 8). São, possivelmente, obras vinculadas ao expressionismo abstrato, que caracteriza boa parte da produção artística dos Estados Unidos a partir do final dos anos 1940.

José de Moraes Rego foi o primeiro artista do CAPA a realizar uma individual abstracionista em Belém, em outubro de 1959. Uma das obras desse período é *Composição* [Fig. 4]. Rego, que atuava profissionalmente como médico e professor universitário, era um artista estreado. Sua exposição teve texto de apresentação do intelectual Francisco Paulo Mendes, importante divulgador das ideias modernistas europeias na cidade. Em seu texto, compilado em Rego (1986: 34-36), Mendes abordou de maneira sucinta o desenvolvimento da arte modernista na primeira metade do século 20, tratando das disputas entre arte figurativa e não-figurativa, e entre as correntes construtivas e líricas dentro da arte não-figurativa. Sobre Rego, Mendes indica uma “hesitação (...) que resulta de uma fase inicial, em que o pintor aceita, indiferentemente, diversas tendências” (Rego, 1986: 35). Também afirmou: “Pela primeira vez, em Belém, um pintor inteiramente abstracionista expõe seus quadros”, possivelmente pelo fato de Estela Campos ter apresentado, em suas duas exposições na cidade, obras não abstratas junto com obras de figuração surrealista.



Fig. 4. Rego. *Composição*, 1959, óleo sobre tela, 47 x 95cm. Fonte: Acervo do Espaço Cultural Casa das Onze Janelas, Belém (PA).

A exposição de Rego teve ampla repercussão nos jornais, em especial nas colunas sociais. Vale destacar a entrevista que Rego concedeu ao jornalista Eliston Altmann<sup>9</sup>, compilada em Rego (1986: 42-43). Ele define o abstracionismo como “expressão do pintor através da abstração do real com a simplificação da forma ao seu estado mais puro”, destaca a produção de “Kandinsky, Mondrian, Pollock e Lazzarini”, e afirma que Belém possuía “um grupo de apenas cinco abstracionistas”: Ruy Meira, Benedicto Mello, Dionorte Drummond e Yvete Videira, além dele próprio.

Em julho de 1960 surge, em Belém, outra agremiação cultural interessada na arte abstrata: a Equipe Gestalt – que desde o nome anuncia uma filiação ao modernismo formalista. Idealizada pelo jovem

poeta e jornalista Eliston Altmann, a equipe possuía um caráter multidisciplinar, e estava interessada em “divulgar trabalhos acerca dos principais problemas da arte contemporânea” e em promover “exposições, cursos especializados e demais iniciativas de ordem cultural” (Equipe, 1960: 1). A Equipe Gestalt surge entremeadada, também, à Página Artística do jornal *Folha do Norte*, que Eliston Altmann dirigia desde meados de 1959. Essa Página Artística, espécie de suplemento literário, serviu como plataforma para o debate modernista em Belém, chegando a divulgar textos de autores estrangeiros como Max Bense e Max Bill. Ela foi inclusive “premiada, a partir de relatório do ensaísta Max Bense, como um dos melhores e mais bem feitos suplementos literários dos que conhecera, em concurso gráfico e de texto na Universidade de Heidelberg” (Castro, 2001: 7)<sup>10</sup>. A partir da criação da Equipe Gestalt, seus membros se tornam responsáveis pela Página Artística da *Folha do Norte* junto a Altmann.

Altmann é sempre citado nos estudos sobre o tema, mas pouco se conhece sobre sua vida e obra. Era natural de Belterra (PA), um pequeno município no oeste paraense. Conforme consta em seu histórico (Altmann, c. 1972: 1), ele realizou o ensino primário em Belém, concluído em 1951, e o ensino secundário (cursos ginásio e científico) no Rio de Janeiro, concluídos em 1955 e 1958, respectivamente. Retornou a Belém, e já em junho de 1959, aos dezenove anos, foi citado como “o mais jovem poeta paraense do momento” (Repercute..., 1959: 3).

A Equipe Gestalt era composta por nove membros, a maioria vinculada ao campo da literatura –sendo José de Moraes Rego a exceção, ponto de ligação da Equipe Gestalt com o CAPA. A Equipe Gestalt surgiu já anunciando um programa ousado (Equipe..., 1960: 1-2). Planejavam uma “1ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará”, em parceria com o CAPA (cuja promessa de exposição coletiva feita nos jornais de 1959 estava ainda pendente). Também planejavam uma “Exposição de Poesia Concreta”, em colaboração com nomes do grupo paulista Noigandres e do grupo Neoconcretista carioca; e, ainda, uma “1ª Exposição de Pintura Concretista do Pará” – o que nos leva a supor que o termo “abstracionismo” era entendido como sinônimo das tendências não-figurativas expressionistas ou líricas, enquanto as tendências construtivas eram entendidas pelo termo “concretismo”.

É curioso que algumas semanas depois dessa nota sobre a criação da Equipe Gestalt o mesmo jornal tenha (re)publicado uma coluna de Vera Pacheco Jordão, crítica de arte que atuava no Rio de Janeiro, com um tom bastante mordaz em relação à arte concreta (Jordão, 1960). A crítica comenta sobre a exposição *Konkrete Kunst*, organizada em Zurique (Suíça) por Max Bill, com a presença de uma grande representação brasileira, e sobre o IX Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, ambas em 1960, com muitos artistas concretos selecionados e premiados.

O grupo brasileiro [em *Konkrete Kunst*], embora dividido em concretos e neo-concretos, é unânime em sua rigidez geométrica, avareza de invenção e penúria de cor, remoendo os princípios de uma estética superada quando, na mesma exposição, desdobram-se os contornos sensuais de Arp, as formas requintadas de Magnelli, a fantasia de Mortensend, e até – pasmem os puristas – a facúndia de Mathieu, endossado pelo próprio Max Bill, que justifica a presença insólita pelo fato de “haver muitos e diversos graus de abstração”. (...) Diante da variedade de expressões aceita por Max Bill sob o impressionante título de “Konkrete Kunst” os concretistas brasileiros são mais realistas que o rei, timbrando em permanecer no mais austero despojamento, repetindo, incansavelmente, combinações elementares de formas geométricas primárias, com a seriedade de quem está procedendo a experiências de alcance transcendental (Jordão, 1960: 5).

É sabido que o concretismo no Brasil não foi um movimento hegemônico nos anos 1950, tendo sua importância construída muito mais a posteriori do que o contrário. Também é sabido que em 1960 o

concretismo se mostrava esgotado enquanto proposta, fazendo com que seus adeptos se encaminhassem em outras direções diversas. Portanto, o texto de Vera Pacheco Jordão não surpreende em sua análise ferina da arte concreta brasileira, mas impressiona o fato de ter sido publicado em Belém, ainda distante de todo aquele debate. Tal fato talvez signifique que o texto foi lido, compreendido e escolhido para republicação, indicando que uma parte do campo artístico local não estava muito inclinada aos rigores geométricos das tendências construtivas.

Naquele mesmo período, Ruy Meira fundou a Ebe Galeria, espaço relevante na consolidação das práticas não-figurativas em Belém. Acolheu três exposições de arte abstrata: as individuais de Ruy Meira, Raymundo Nogueira<sup>11</sup> e Benedicto Mello, respectivamente em agosto, outubro e dezembro de 1960. A galeria foi desativada já em 1961, após uma quarta exposição desvinculada do abstracionismo (Sobral, 2002: 63-71). Meira e Mello já possuíam carreiras consolidadas no campo artístico em Belém, dentro da pintura figurativa, e naquele momento estreavam no abstracionismo. Não localizei, nas coleções públicas, obras desses dois artistas que tenham integrado estas exposições, mas de Meira há conhecimento de um trabalho abstrato de 1960 [Fig. 5]. Quanto a Nogueira, há *Composição* [Fig. 6], que integrou sua mostra em Belém.

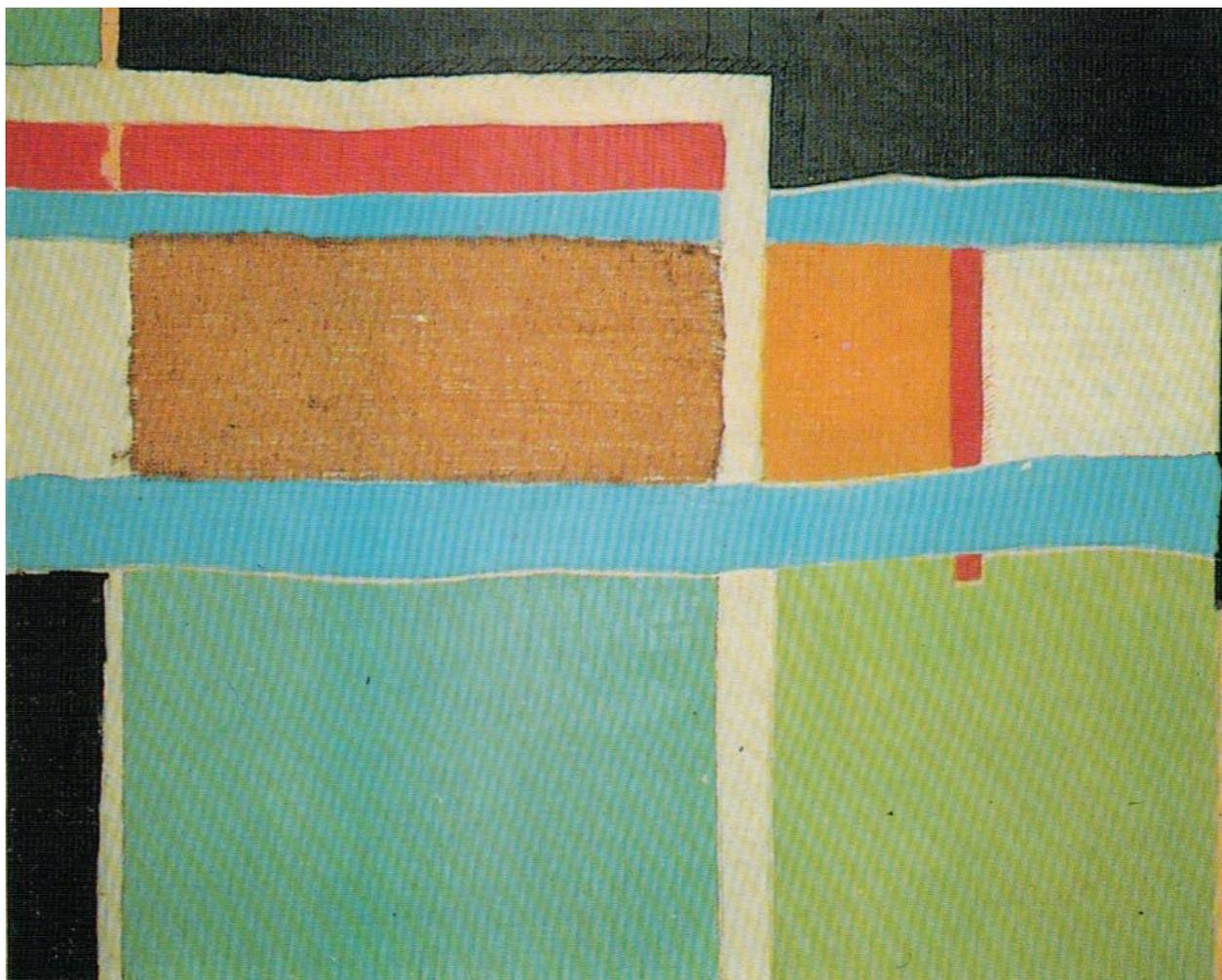


Fig. 5. Ruy Meira. *Sem título*, 1960, óleo e sarapilheira sobre tela, 94 x 119 cm. Fonte: Rosana Bitar (1991: 48).

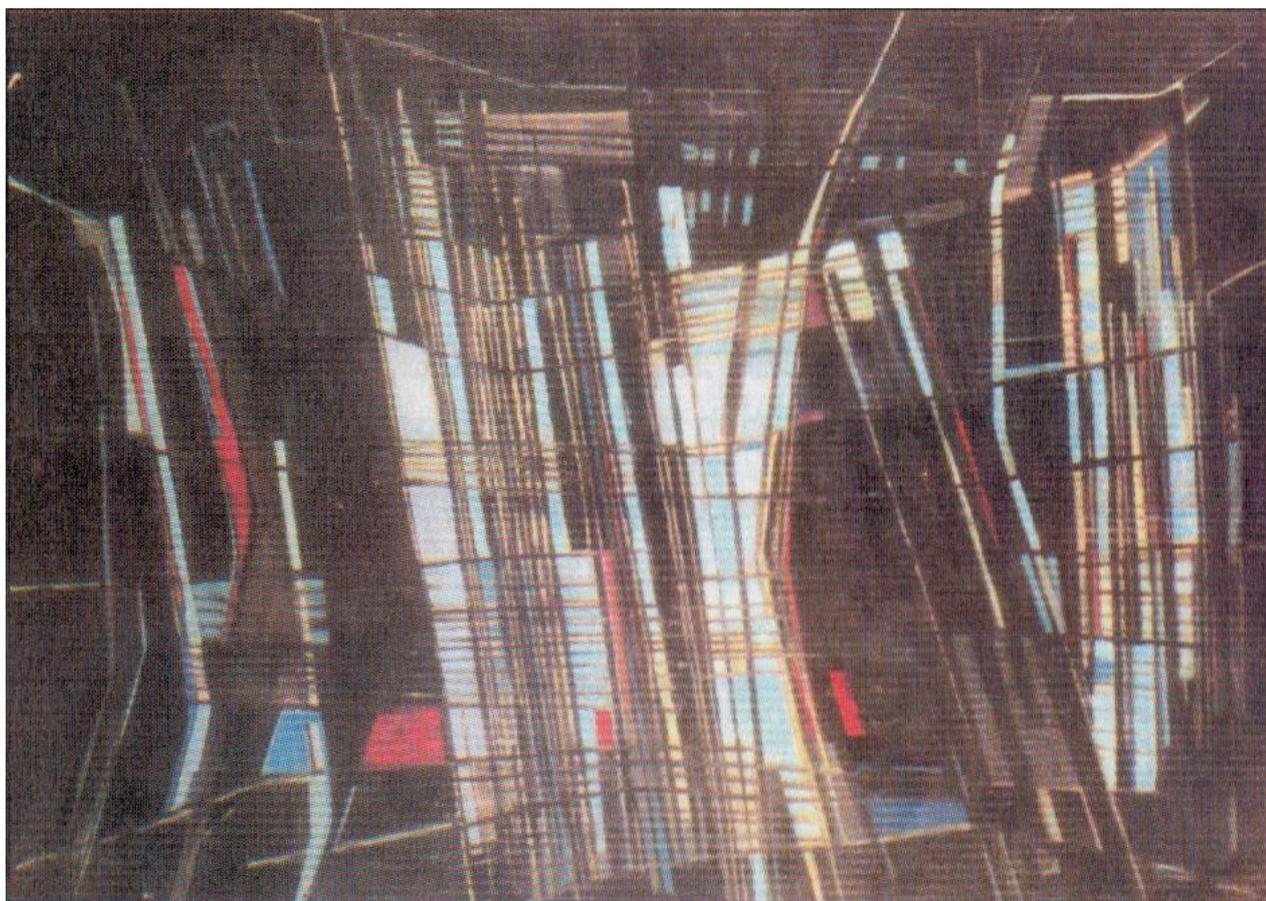


Fig. 6. Raymundo Nogueira. *Composição*, 1960, óleo sobre tela, 113 x 153cm. Fonte: Acervo do Museu de Arte de Belém, Belém (PA).

Raymundo Nogueira era paraense radicado no Rio de Janeiro, onde desenvolveu sua trajetória artística com participação e premiação em importantes mostras competitivas. Desde 1950 ingressou na pintura não-figurativa. A montagem de sua exposição em Belém indica como o campo artístico local estava empenhado na consolidação da arte abstrata. Sobre a pintura de Raymundo Nogueira nos anos 1960, o crítico de arte Flávio de Aquino (1960: 45) afirmou: “Difícil é classificá-lo dentro dos cânones rígidos dos diversos movimentos abstratos, uma vez que funde e sintetiza tanto o informal quanto o geométrico, e isso sem temor ao ecletismo”. Essa análise encontra eco na obra exposta em Belém e hoje integrada a acervo museológico da cidade. É interessante perceber as semelhanças entre a produção de Raymundo Nogueira e a de Estela Campos: ambos utilizaram a linha (e sua repetição persistente) como elemento estruturador de suas obras, junto a um jogo irregular de cores e formas, conciliando tendências diferentes da arte não-figurativa.

No mesmo mês em que Raymundo Nogueira expunha na Ebe Galeria, a Equipe Gestalt e o CAPA enfim promoveram a coletiva de artistas abstracionistas, prevista desde setembro de 1959. Chamada de 1ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará, ela inicialmente foi divulgada com a participação de Álvaro Amorim, Benedicto Mello, Dionorte Drummond, Rego e Ruy Meira (Exposição..., 1960: 2). Porém, na mostra de fato realizada, foram incluídos João Pinto<sup>12</sup> e Roberto de La Rocque, e não houve

participação de Ruy Meira (1ª Exposição..., 1960: 1-2). No catálogo da mostra, Francisco Paulo Mendes (*apud* Sobral, 2002: 74-75) afirmou que a mostra serviria, ao menos, para a inteligência paraense “afirmar sua vitalidade”, já que há anos era estiolada “no compromisso acadêmico, no conformismo plástico e na aceitação incondicional das cediças convenções impostas em nome da ‘sagrada arte’ (...) e de todas as outras fórmulas de paralisia intelectual, de atrofia estética e de consagração de tolices e de inércia provincianas”.

Ao que tudo indica, depois dessa primeira exposição coletiva abstracionista, o CAPA se desarticulou. A Equipe Gestalt continuou operando, não apenas na Página Artística da *Folha do Norte*, mas também promovendo uma segunda coletiva abstracionista. A 2ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará ocorreu em junho de 1961, trazendo nove artistas: Álvaro Amorim, Concy Cutrim, Eduardo Abdelnor, Herbert Câmara, João Pinto, Lobato da Costa, Luigi Giandolfo, Rego e Roberto de La Rocque. Mais uma vez, Ruy Meira, uma espécie de liderança do CAPA e do impulso abstracionista, não participou da coletiva. Benedicto Mello e Dionorte Drummond, que a princípio estavam relacionados entre os expositores, por algum motivo deixaram de participar e foram substituídos por outros artistas (Sobral, 2002: 76-77).

Eliston Altmann escreveu um artigo sobre arte abstrata tomando como pano-de-fundo a 2ª Exposição de Pintura Abstracionista do Pará (compilado em Rego, 1986: 44-46). Nele, Altmann revisa teorias e práticas abstracionistas europeias, e avalia a mostra belenense. Em muitos momentos, seu tom é carregado de acidez – “não tenho talento para professorinha de grupo escolar, forçado a ensinar o abecedário pictórico a marmanjões”. Com Acácio Sobral (2002: 77), suponho que havia um descontentamento entre os artistas expositores e o principal articulador da mostra. De qualquer modo, na sua análise aquela exposição foi o “grande acontecimento do ano, no setor das artes plásticas” (Altmann citado em Rego, 1986: 45).

De um modo geral, a exposição agradou ao espectador e chegou a convencer o crítico cansado das imbecilidades costumeiras nesta província setentrional, onde os movimentos de vanguarda só encontram guarida no meio do público de escol. Mas, junto de todos os seus méritos e virtudes, a exposição veio denunciar uma coisa de que há muito eu desconfiava: somente três pintores, entre nós, têm consciência do que seja abstracionismo: Moraes Rego, De La Rocque Soares e Eduardo Abdelnor. Os outros ainda estão tateando, construindo uma obra afigurativa, mas que não chega a ser abstracionista (Altmann citado em Rego, 1986: 46).

Esse trecho curioso de seu artigo coloca em pauta a ideia de que em Belém houve uma adesão apressada e superficial à arte abstrata. Mas, o fato é que a mobilização coletiva, materializada nos grupos CAPA e Gestalt, impulsionou o abstracionismo na cidade. Depois da segunda coletiva abstracionista, entretanto, a Equipe Gestalt se dispersou, tal como já havia ocorrido com o CAPA. Em meados de 1963 Eliston Altmann migrou para Brasília, e de lá partiu para São Paulo, em junho de 1964, não voltando a se radicar em Belém (Altmann, c. 1972: 2-3).

### Considerações finais

Essa intrincada teia de personagens, que vai de Estela Campos a Eliston Altmann, nos dá os indícios para uma ligeira compreensão da arte abstrata no Brasil, entre 1957 e 1961, a partir de Belém. Os desdobramentos dessas cenas iniciais são variados, e não cabem nos limites deste texto. Porém, vale dizer que apenas Estela Campos e Ruy Meira desenvolveram uma linguagem sólida na arte não-figurativa.

Estela Campos realizou mais duas individuais no Rio de Janeiro (1960 e 1962) e participou de três Bienais de São Paulo consecutivas (1961, 1963 e 1965), provavelmente residindo em Belém – mas sem participar das mostras locais. Ela aos poucos abandonou a figuração surrealista e se concentrou na produção abstrata, passando a realizar colagens e assemblagens. Também lançou um livro de poesia/prosa experimental, próxima de princípios da poesia concreta, chamado *Kalta-itsia*, publicado pela então Universidade do Pará em 1964. Não foram encontradas evidências de outras atuações da artista no Brasil.

Ruy Meira continuou produzindo dentro do abstracionismo até sua morte em 1995. Sua obra passou por várias fases, incorporando valores e procedimentos tanto das vertentes construtivas quanto das vertentes expressionistas do abstracionismo. Realizou muitas individuais em Belém e em outras cidades brasileiras, e participou de inúmeras mostras competitivas no país, das quais se pode destacar a Bienal de São Paulo de 1967, com pinturas bastante tributárias dos momentos iniciais do abstracionismo em Belém. A fase mais amadurecida de seu trabalho abstrato surge nos anos 1970, conciliando a estrutura da grade modernista com a sinuosidade de formas orgânicas. Boa parte de sua obra está documentada em Rosana Bitar (1991).

Quanto aos outros artistas envolvidos nas duas coletivas abstracionistas em Belém, pode-se dizer que formavam um grupo heterogêneo. Alguns não continuaram produzindo, ou deixaram de atuar no campo artístico local. Outros, consolidados como artistas plásticos (Benedicto Mello, Concy Cutrim, Dionorte Drummond, João Pinto, Rego e Roberto de La Rocque), transitaram entre arte figurativa e não-figurativa depois daquele começo dos anos 1960. Poucas obras do referido período estão disponíveis em acervos públicos. Mas, se olharmos para os registros fotográficos existentes de trabalhos dessa época, somados ainda aos de períodos subsequentes, constatamos que os artistas manejaram muitas influências diferentes, realizando obras de visualidade tachista, informalista, de *action painting*, construtiva e até mesmo concretista. Abordei esse ecletismo em outra oportunidade (Vieira Costa, 2019: capítulo 2), e ele me parece a melhor chave para compreender o que a arte abstrata significou em Belém.

A ideologia do abstracionismo modernista foi absorvida em Belém, mas submetida a ajustes e adequações. Não foi vivenciada (à exceção de Ruy Meira) como uma ruptura com a arte figurativa, tal como rezava a cartilha modernista internacional. É bem verdade que, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo como no eixo Nova Iorque-Paris, muitos artistas aderiram à arte não-figurativa por pouco tempo, configurando apenas uma fase de sua obra. Mas, em Belém, a situação parece ter tido outro aspecto: a abstração não demarcou uma fase, mas uma estratégia. Muitos artistas revezaram experimentações figurativas e não-figurativas nas mostras competitivas e exposições individuais dos anos 1960, fato que parece indicar que a adesão ao abstracionismo era menos um compromisso conceitual e mais uma maneira de estabelecer diálogos com outras cidades, em uma época de crescente integração inter-regional no país, especialmente para a Amazônia.

E mais: a abertura ao abstracionismo em Belém não significou apenas uma assimilação estética, mas também a assimilação de novos procedimentos de ação no campo artístico. Um deles foi a atuação coletiva organizada, bastante perceptível na constituição de CAPA e Equipe Gestalt. Já havia ocorrido experiências anteriores de atuação artística coletiva na cidade, mas CAPA e Gestalt guardam mais semelhanças com os grupos brasileiros de vanguarda construtiva dos anos 1950 – como Noigandres, Ruptura, Frente e Neoconcretistas – do que com os grupos artísticos belenenses na primeira metade do século 20. A proximidade das práticas individuais em torno de um programa estético comum, o desejo de atualização do campo artístico por meio de ruptura ou combate às tendências artísticas vistas

como defasadas, bem como uma elaboração teórica mais ou menos intensa, são características que apontam que CAPA e Gestalt atuaram informados pelas vanguardas históricas europeias, somadas a seus desdobramentos brasileiros.

Esse tipo de mobilização coletiva organizada, em torno de mudanças programáticas no campo artístico de um certo lugar e época, permite entender que as transições (entre estilos, concepções, paradigmas artísticos) são fruto de um processo histórico em que determinadas ideias se sobrepõem a outras, quase sempre de modo conflituoso. O caso do abstracionismo em Belém, permeado pelas ideias de modernização e pelo aspecto internacionalista dessas práticas, é um exemplo dessas transições – muitas vezes narradas de modo neutralizado e naturalizado, despido de seu caráter ideológico.

Todos os melhores intérpretes e interlocutores do abstracionismo em Belém, além dos próprios artistas em suas entrevistas e escritos, pareciam considerar natural a ideia de “aderir” à arte não-figurativa. Usavam e abusavam de referências teóricas e artísticas estrangeiras, nunca mencionando o distanciamento próprio entre o solo do eixo Nova Iorque-Paris em relação ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e deste em relação a Belém.

Se seguirmos com atenção os rastros de discursos e práticas do campo artístico em Belém será possível distinguir a noção de um “atraso”, vivenciado pela arte local em relação à produção de outras cidades “avançadas”. Essa ideia de atraso pode ser verificada em outros momentos e com conteúdos distintos, mas me parece muito presente nos discursos e práticas do período aqui estudado. Ela foi um tópico recorrente, especialmente para se referir à produção figurativa local, quando comparada à produção não-figurativa internacionalista. Predominou, em geral, a leitura de que Belém vivia atrasada em relação a centros mais adiantados ou avançados. A ideia surge de uma constatação inevitável: a arte em Belém era muito díspar da produção conhecida e legitimada de outros centros. Essa disparidade, porém, foi entendida como aspecto a ser superado, e superado precisamente pela absorção ou imitação daqueles centros de algum modo hegemônicos.

Não admira que, quando da criação do CAPA em 1959, um jornal tenha apontado que o abstracionismo, apesar de já estar consolidado em “centros de cultura mais avançada”, seria uma “novidade revolucionária” em Belém, onde o público ainda estaria “subjugado às paisagens e às figuras humanas” (Pintores..., 1959: 7). Também no mesmo contexto, Augusto Meira Filho (1959: 4) fala de “centros adiantados” e expressa o desejo de que “Belém possa integrar-se na vida cultural contemporânea do Brasil”, posto que naquele momento muitos artistas da cidade estariam vivendo “à custa de sacrifícios pessoais e de um autodidatismo sem profundidade e sem substância”.

Naquele mesmo ano, às vésperas da inauguração da exposição individual de Rego, uma reportagem não hesitou em afirmar que ele e um grupo de artistas locais vinham se dedicando à “pintura mais avançada” (Mostra..., 1959: 6). Frederico Barata, que, como vimos, era um dos principais intelectuais no campo artístico em Belém, ao apresentar exposição individual de Paolo Ricci em 1961 (republicado em Ricci, 1990: não paginado), não escapou de mencionar que este artista, “fiel à sua época”, em breve poderia estar entre o “grupo dos mais avançados pintores” da cidade, deixando implícito o atraso da arte figurativa de Ricci em relação à arte não-figurativa de outros artistas do momento.

Cidades e artistas avançados ou atrasados: esta interpretação dos desenvolvimentos artísticos dentro de uma linha “evolutiva”, tão típica da ideologia artística modernista, foi frequente em Belém. E empurrou o campo artístico local para uma postura ambígua diante das correntes internacionalistas: em geral

subserviente, algumas vezes transgressora, e só excepcionalmente alcançando soluções inovadoras. Evidente que, em alguns momentos, os personagens envolvidos no campo artístico estiveram cientes de que o “atraso” da arte em Belém estava condicionado pela própria conjuntura social em que a cidade estava imersa. Essa conjuntura, hoje, pode ser mais facilmente nomeada como uma situação de colonialidade, mas nos idos de 1950 e 1960 não havia muita clareza a esse respeito.

O atraso é a face negativa de uma outra ideia, basilar para a ideologia artística modernista: a vanguarda. A arte desenvolvida a partir das periferias do eixo europeu-norte-americano, ou, ainda, a partir de periferias das periferias, como Belém, estaria condenada quase definitivamente a uma posição de retaguarda cultural. Devemos entender o atraso (real ou imaginado) do campo artístico em Belém, ou, ao menos, a formulação de narrativas sobre esse atraso, como indício das disputas entre ideologias artísticas diferentes. As narrativas desse atraso serviram para legitimar certas práticas artísticas e desestimular outras. Essas narrativas também contribuíram para apagar, invisibilizar ou tornar ilegíveis as especificidades do desenvolvimento artístico local, lidas a partir de uma grade estrangeira.

Nos anos 1960, a postura eclética de muitos dos abstracionistas de primeira hora em Belém, operando com a arte figurativa e não-figurativa simultaneamente, como estilos disponíveis para livre manejo, pode ter sido uma estratégia para se firmar nesse novo cenário. Em um campo artístico local cada vez mais internacionalista, mas que possuía características em tudo distintas daquelas cidades onde a ideologia abstracionista foi formulada, essa postura talvez tenha sido a melhor resposta possível.

## Referências

1ª EXPOSIÇÃO Regional de Pintura Abstrata, amanhã, no Clube do Remo. *Folha Vespertina*, Belém, 14 out. 1960, cad. 1, p. 1-2.

A CRIANÇA diante da vida na pintura ingênua de Rego. *O Liberal*, Belém, 28 mar. 1976, cad. 2, p. 4.

ALTMANN, E. *Eliston Altmann*. Histórico pessoal, datilografado [sem local, c. 1972]. Acervo de Gláucia Rodrigues Altmann.

AQUINO, F. de. Pintura de Raymundo Nogueira. *Módulo*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 17, p. 44-46, abr. 1960.

ARTISTAS visitam o consulado americano. *A Província do Pará*, Belém, 25 out. 1959, cad. 1, p. 8.

BENTO, A. Estela Campos. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 20 set. 1958, cad. 1, p. 6.

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

BRAGA, J. de B. *O Clube de Artes Plásticas da Amazônia: a experimentação abstrata e as transformações na pintura de seus artistas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) –

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CAMPOFIORITO, Q. Duas pintoras. *O jornal*, Rio de Janeiro, 23 set. 1958, cad. 2, p. 3.

CASTRO, A. O conteúdo da forma. *A Província do Pará*, Belém, 25 jan. 2001, cad. Variedades, p. 7.

COELHO, I. M. Nota sobre a escultora e pintora Miranda Campos. *A Província do Pará*, Belém, 25 ago. 1957, cad. 1, p. 8.

COELHO, J. F. Da pintura de Estela Campos. *A Província do Pará*, Belém, 31 mai. 1959, cad. 1, p. 8.

CUTRIM, E.; FARIAS, E. Concy: a mulher entre o concreto e o abstrato. In: MEDEIROS, A.; ROCHA, M. A. (orgs.). *Fronteiras e alteridade: olhares sobre as artes na contemporaneidade*. Belém: PPGARTES/UFPA, 2014, p. 121-144.

EQUIPE “Gestalt” vai promover exposição de pintura em agosto. *Folha Vespertina*, Belém, 09 jul. 1960, cad. 1, p. 1-2.

EXPOSIÇÃO de pintura abstrata. *Folha Vespertina*, Belém, 09 set. 1960, cad. 1, p. 2.

- EXPOSIÇÃO de pintura moderna na Biblioteca Pública, hoje. *Folha do Norte*, Belém, 21 ago. 1957, cad. 1, p. 7.
- FRANCO, G. Notícias de Belém. *Leitura*, Rio de Janeiro, ano 18, n. 25, p. 55, jul. 1959.
- INAUGURADA a exposição de Estela Campos. *A Província do Pará*, Belém, 28 mai. 1959, cad. 2, p. 6.
- INAUGURADA ontem a exposição de arte abstrata da pintora Miranda Campos. *A Província do Pará*, Belém, 22 ago. 1957, cad. 2, p. 6.
- JORDÃO, V. P. O IX Salão de Arte Moderna – II. *Folha Vespertina*, Belém, 18 ago. 1960, cad. 1, p. 5.
- LEAL, C. de L. R. (cur.). *A transição*. Belém: FRM, 1995. Catálogo de exposição.
- LEITE, J. R. T. Estela Campos na São José: último dia. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 23 set. 1958a, cad. 1, p. 10.
- \_\_\_\_\_. Roteiro das exposições. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano 58, n. 40, p. 24, 4 out. 1958b.
- MEIRA FILHO, A. Urbanismo e o Clube de Artes Plásticas. *A Província do Pará*, Belém, 13 set. 1959, cad. 1, p. 4.
- MORAES, E. de. A pintora Estela. *Diário de Notícias*, 24 ago. 1958, cad. 4, p. 2.
- MOSTRA de pintura abstracionista. *A Província do Pará*, Belém, 15 out. 1959, cad. 2, p. 6.
- NOGUEIRA, D. D. O Clube de Artes Plásticas da Amazônia. *A Província do Pará*, Belém, 13 set. 1959, cad. 1, p. 5.
- NUNES, B. Panorama cultural: 1959. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 out. 1959, cad. Suplemento Literário, p. 4.
- PINTORA DO PARÁ vai expor no Rio. *O jornal*, Rio de Janeiro, 17 ago. 1958, cad. 1, p. 7.
- PINTORA PARAENSE anuncia que a arte moderna está tomando conta de Belém. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 set. 1958, cad. 1, p. 13.
- PINTORES paraenses seguem a escola abstracionista. *O Liberal*, Belém, 21 set. 1959, cad. 1, p. 7.
- PINTURA francesa: segunda conferência, hoje, na S.A.I. *A Província do Pará*, Belém, 24 set. 1959, cad. 2, p. 6.
- REGO, J. de M. *40 anos de arte*. Belém: edição do autor, 1986.
- REPERCUTE no Norte a iniciativa deste jornal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1959, cad. 1, p. 3.
- RICCI, P. *40 anos de pintura: 1950-1990*. Belém: Museu da UFPA, 1990. Catálogo de exposição.
- \_\_\_\_\_. *As artes plásticas no Pará*. Relatório de pesquisa inédita depositado no CEDOC/Funarte [1978].
- SOBRAL, A. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.
- UMA EXPOSIÇÃO de arte abstrata. *A Província do Pará*, Belém, 20 ago. 1957, cad. 2, p. 6.
- VIEIRA COSTA, G. *Arte em Belém, do abstracionismo à visualidade amazônica (1957-1985): transições movediças e tensões globais*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2019.
- \_\_\_\_\_. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, Belém, v. 13, n. 3, p. 699-717, set.-dez. 2018.

## Notas

\* Professor na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), em Marabá (PA). E-mail: <gilvieiracosta@unifesspa.edu.br>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2893-7343>>.

<sup>1</sup> Maria Estela de Pinho Campos (Rio de Janeiro/RJ, 1923) atuou como artista no Brasil entre os anos 1950 e 1960. Radicou-se no Lar da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, em Guimarães (Portugal), desde 1975 até hoje. A instituição possui acervo considerável de obras e documentos sobre ela.

<sup>2</sup> Roberto de La Rocque Soares (Belém/PA, 1924-2001) atuou como artista em Belém entre os anos 1940 e 1990. Foi professor na Universidade Federal do Pará.

<sup>3</sup> Ruy Augusto de Bastos Meira (Belém/PA, 1921-1995) atuou como artista em Belém entre os anos 1940 e 1990, com significativa participação no campo artístico brasileiro.

<sup>4</sup> Paolo Ricci (Lucca/Itália, 1925 – Belém/PA, 2011) atuou como artista em Belém entre os anos 1950 e 1990. Realizou, com financiamento da Funarte, a pesquisa *As artes plásticas no Pará* (Ricci, 1978).

<sup>5</sup> José Pires de Moraes Rego (Belém/PA, 1926-1990) atuou como artista em Belém entre os anos 1950 e 1980. Foi médico, professor da Universidade Federal do Pará e folclorista.

<sup>6</sup> Maria Conceição Câmara Cutrim (Benevides/PA, 1929 – Rio de Janeiro/RJ, 1981) atuou como artista em Belém e no Rio de Janeiro entre os anos 1950 e 1970.

<sup>7</sup> Benedicto Antônio Soares de Mello (Belém/PA, 1926-2004) atuou como artista em Belém entre os anos 1940 e 1990. Teve breve formação artística na Escola Guignard, em Belo Horizonte, no início dos anos 1950.

<sup>8</sup> Dionorte Drummond Nogueira (Belém/PA, 1921) atuou como artista em Belém entre os anos 1950 e 1970. Também atuou no jornalismo cultural.

<sup>9</sup> Eliston Malheiros Altmann (Belterra/PA, 1940 – São Paulo/SP, 1974) atuou como jornalista, escritor e crítico literário entre os anos 1960 e 1970, em Belém, Rio de Janeiro e São Paulo.

<sup>10</sup> Até o momento, não foi possível acessar exemplares da Página Artística em arquivos ou bibliotecas institucionais, o que possibilitaria analisar as características estéticas e conceituais do suplemento jornalístico.

<sup>11</sup> Raymundo José Nogueira (Belém/PA, 1909 – Rio de Janeiro/RJ, 1962) atuou como artista no Rio de Janeiro entre os anos 1930 e 1960.

<sup>12</sup> João Pinto Martins (Belém/PA, 1911-1991) atuou como artista em Belém entre os anos 1930 e 1980, sendo um dos poucos artistas do período a desenvolver na cidade uma produção consistente no campo da escultura.

Artigo recebido em setembro de 2020. Aprovado em dezembro de 2020.