

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC  
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM BENS CULTURAIS E  
PROJETOS SOCIAIS**

**A ARTE DO FAZER: o artista Ruy Meira e  
as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais.

**MARIA ANGÉLICA ALMEIDA DE MEIRA**

Rio de Janeiro, agosto de 2008

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Mario Henrique Simonsen

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS  
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE  
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL - CPDOC  
CURSO DE MESTRADO PROFISSIONALIZANTE EM BENS CULTURAIS E  
PROJETOS SOCIAIS**

**A ARTE DO FAZER: o artista Ruy Meira e  
as artes plásticas no Pará dos anos 1940 a 1980.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado por

**MARIA ANGÉLICA ALMEIDA DE MEIRA**

E APROVADO EM \_\_\_\_\_ PELA BANCA EXAMINADORA

---

PROF<sup>a</sup> DR<sup>a</sup> MÔNICA DE ALMEIDA KORNIS (Orientadora)

---

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. ÂNGELA DE CASTRO GOMES

---

PROF. DR. LAURO CAVALCANTI

---

PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. LÚCIA LIPPI (Suplente)

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

## **AGRADECIMENTOS**

**À Ruy e Celma, meus pais, razão da existência deste trabalho.**

**Ao Luiz, pelo incentivo, apoio e compreensão.**

**À Mônica, minha orientadora, que além de me ajudar, ainda me mostrou muitas obras de arte e me fez lembrar da minha casa.**

**À Izaura, que acompanhou bem de perto a trajetória do artista.**

**Ao Fabiano e Luana, pela força.**

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b>	10
<b>Capítulo I - O movimento artístico e a <i>belle époque</i> no Pará</b>	19
1.1 – O apogeu da borracha e o cenário artístico-cultural do Pará	20
1.2 – As transformações na vida artística e cultural paraense	32
<b>Capítulo II - Ruy Meira: vida e obra</b>	40
2.1 – Os antecedentes familiares	41
2.2 – A presença da família Meira na vida política, intelectual e cultural paraense	51
2.3 - Notas biográficas	54
2.4 - No exercício de sua profissão	59
2.5 – O artista e sua obra	65
<b>Capítulo III - Ruy Meira: eixo de uma rede de sociabilidades</b>	82
3.1 - A família Meira e os primeiros contatos com a comunidade artística local	83
3.2 - O Grupo do Utinga	88
3.3 - A amizade entre Ruy Meira e Frederico Barata e a circulação de artistas em Belém	92
3.4 - No Rio de Janeiro, a relação com novos artistas e com o mestre e amigo Manoel Santiago	102
3.5 - Ruy Meira: as exposições da década de 1950	109
3.6 - O Clube de Artes Plásticas da Amazônia e a criação da ebe GALERIA	112
3.7 - Ruy Meira e os Salões de Artes da Universidade do Pará: 1963-1965	119
3.8 - Quirino Campofiorito e Mário Barata, interlocutores de Ruy Meira	124

3.9 - A vida cultural do Pará em tempos de expansão do cenário das artes plásticas	129
3.10 - A casa do artista: centro de produção e de debate sobre arte	141
3.11 - Ruy Meira e os artistas contemporâneos paraenses	144
<b>Conclusão</b>	146
<b>Bibliografia</b>	148

## **RESUMO**

Este trabalho busca estudar o panorama das artes plásticas no Estado do Pará entre as décadas de 1940 e 1980 a partir da figura de Ruy Meira (1921-1995), pintor e ceramista paraense. Meira, membro de uma destacada família de homens públicos e intelectuais nortistas, desempenhou papel central no amadurecimento das artes no Pará, seja por ter sido fundamental para o estabelecimento de importantes redes de sociabilidade artístico-intelectuais, seja por ter, em sua trajetória artística, sintetizado a história da absorção das principais vertentes da arte moderna no Pará. Para estudar a personalidade artístico-social de Meira, buscamos apoio no arquivo pessoal do artista, que contém importante material, em boa parte inédito, constituído de correspondência ativa e passiva, fotografias e catálogos de exposição.

**Palavras-chave:**

Ruy Meira; artes plásticas no Pará; século XX; modernismo; rede de sociabilidade; arquivo privado.

## **ABSTRACT**

This work aims at studying the visual arts panorama in the State of Pará between the 1940's and the 1980's departing from local painter and ceramist Ruy Meira (1921-1995). Meira, a member of a distinguished family of politicians and intellectuals in Northern Brazil, played a pivotal role in the ripening of the artistic métier in Pará, having been fundamental to the establishment of many important artistic and intellectual sociability networks, and having synthesized, in his artistic trajectory, the history of the absorption of the main currents of modern art in Pará. In order to study Meira's artistic and social personality, we searched for support in his personal archive, which contains some important material, most of it unpublished, ranging from active and passive correspondence to pictures and exhibitions catalogues.

**Keywords:**

Ruy Meira; visual arts in Pará; twentieth century; modernism; sociability network; private archive.

## LISTA DE IMAGENS

Imagen 1 - Casal Augusto e Anésia Meira, pais de Ruy, em comemoração de Bodas de Ouro em 1955	44
Imagen 2 - Senador Augusto Meira	50
Imagen 3 - <i>Casa grande</i> . Engenho Diamante. Ceará Mirim, Rio Grande do Norte. Ruy Meira, 1954	56
Imagen 4 - “Casa grande”. Rocinha de propriedade da família Meira na Avenida Braz de Aguiar, Belém	57
Imagen 5 - Residência de Ruy Meira na Ilha do Mosqueiro, <i>circa</i> 1952. Fachada. Fotografia de 1953	61
Imagen 6 - Residência de Ruy Meira na Ilha do Mosqueiro, <i>circa</i> 1952. Interior. Fotografia de 1953	61
Imagen 7 - Residência da engenheira Angelita Silva construída por Ruy Meira em 1953	63
Imagen 8 - Detalhe do painel em azulejo da residência de Angelita Silva	63
Imagen 9 - Residência em estilo modernista de início dos anos 1950. Na imagem, Ruy Meira	64
Imagen 10 - Interior de residência. Projeto de Ruy Meira do início dos anos 1950	65
Imagen 11 - Escultura em cerâmica. Ruy Meira. Década de 1980	67
Imagen 12 - Ruy Meira em seu ateliê de cerâmica. 1991	69
Imagen 13 - Esculturas em cerâmica. Ruy Meira. Década de 1980	70
Imagen 14 - <i>Estrada do farol</i> . Ruy Meira, <i>circa</i> 1948	74
Imagen 15 - Registro da pintura do quadro <i>Estrada do farol</i> . Ilha do Mosqueiro, <i>circa</i> 1948.	74
Imagen 16 - <i>Jogo de cartas</i> . Ruy Meira sob o pseudônimo de C. Ottoni. 1953	75
Imagen 17 - <i>Porto do sal</i> . Ruy Meira, 1960	76
Imagen 18 - <i>Sem título</i> . Ruy Meira, 1960	77
Imagen 19 - <i>Imantação III</i> . Obra selecionada para a IX Bienal de São Paulo. Ruy Meira, 1967	78
Imagen 20 - <i>Sem título</i> . Ruy Meira, 1975	78
Imagen 21 - <i>Sem título</i> . Ruy Meira, 1980	79

Imagen 22 - <i>Sem título</i> . Ruy Meira, 1990	80
Imagen 23 - <i>Sem título</i> . Ruy Meira, 1974	81
Imagen 24 - Catálogo do IX Salão Oficial de Belas Artes	87
Imagen 25 - Caminhão de Ruy Meira. Matas do Utinga. Sentado sobre o capô, Ruy Meira e de pé no estribo Arthur Frazão. Na carroceria, da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Benedicto Mello, Oswaldo Pinho e João Pinto, e dois meninos, filhos de Pinho. Belém, 1944	89
Imagen 26 - Artistas pintam as ruínas do Murucutu. Matas do Utinga. Abaixado, no centro da foto, Ruy Meira e à direita, pintando, Arthur Frazão, À esquerda, as ruínas do antigo engenho Murucutu. Belém, 1944	91
Imagen 27 - Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Ruy Meira, João Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello e Arthur Frazão. À frente, dois garotos, filhos de Pinho, que acompanhavam o grupo à título de divertimento. Belém, 1944	91
Imagen 28 - Capa do Suplemento especial da <i>A Província do Pará</i> em memória de Frederico Barata. Retrato de Barata pintado por Kaminagai. Belém, 31.12.1962	93
Imagen 29 - Ruy Meira e Armando Balloni	101
Imagen 30 - Turma de alunos de Manoel Santiago no Parque Guinle. Ruy é o primeiro à esquerda. Santiago sentado ao centro da imagem. Rio de Janeiro, 1954	103
Imagen 31 - Manoel Santiago no vernissage da exposição de Ruy Meira na Galeria do IBEU. Rio de Janeiro, 1975	107
Imagen 32 - Capa do catálogo da exposição de Ruy Meira e João Pinto da Galeria Loureiro. Belém, 1954	110
Imagen 33 - Relação das obras em exposição na mostra da Galeria Loureiro. Belém, 1954	110
Imagen 34 - Benedicto Mello e Leônidas Monte, de cachimbo, na primeira individual de Ruy Meira. Belém, 1956	111
Imagen 35 - Reunião festiva do CAPA. Da esquerda para direita, João Pinto, José Moraes Rego, Benedicto Mello, Dionorte Drummond, Augusto Meira. À cabeceira, Ruy Meira. De pé, Maria de	

Lourdes Meira. Sentadas, Celma Meira, Maria Helena Mello, Duas mulheres não identificadas e Antonieta Pinto. Café da Paz (?), Belém, 1959	113
Imagen 36 - Reunião do CAPA na residência da pintora Concy Cutrin. Da esquerda para direita, Paolo Ricci, José Moraes Rego, Dionorte Drummond, Benedicto Mello e Ruy Meira. Sentada Concy Cutrin. Belém, 1959	113
Imagen 37 - Capa do catálogo da individual abstracionista de Ruy Meira na ebe GALERIA. Belém, 1960	116
Imagen 38 - Ruy Meira e Raymundo Nogueira, na exposição de Nogueira na ebe GALERIA. Belém, 1960	118
Imagen 39 - Artistas premiados no I Salão da Universidade do Pará. Da Esquerda para direita João Pinto, Roberto La Rocque Soares, Ruy Meira e Benedicto Mello. Belém, 1963	119
Imagen 40 - Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira no I Salão da Universidade do Pará. Belém, 1963	121
Imagen 41 - Assinaturas dos pintores no catálogo do I Salão da Universidade, de propriedade de Ruy Meira	122
Imagen 42 - Os irmãos Augusto Meira Filho e Ruy Meira ao lado de obra de Ruy, na Bienal Nacional 74. São Paulo, 1974.	131
Imagen 43 - Obras de Ruy Meira na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, Belém, 1972.	132
Imagen 44 - Da esquerda para direita Alyrio Oliveira, João Pinto, Octávio Meira, homem desconhecido e Ruy Meira. Belém, 1975	140
Imagen 45 - Roberto La Rocque Soares, Benedicto Mello e Ruy Meira, em exposição neste na Galeria Theodoro Braga. Belém, 1985	140
Imagen 46 - Ruy Meira trabalhando em seu ateliê	141

## INTRODUÇÃO

Ruy Augusto de Bastos Meira nasceu a 30 de novembro de 1921, em Belém, Pará, filho de José Augusto Meira Dantas e Anésia de Bastos Meira. Teve o interesse despertado para a arte a partir das aulas de desenho ministradas no primeiro ano da Escola de Engenharia, da qual era aluno. Começou a expor seus trabalhos em 1944, no V Salão Oficial de Belas Artes, promovido pelo governo do Pará e, na década seguinte, juntamente com artistas a ele ligados, foi responsável pelas primeiras manifestações de arte abstrata registradas naquele estado. Iniciando pela pintura, transitou e experimentou outras técnicas como a gravura e o desenho, notabilizando-se, finalmente, com a “escultura em cerâmica”<sup>1</sup>. Em paralelo, atuou como engenheiro civil e paisagista, além de ter incursionado pela poesia.

Em suas múltiplas atividades – artista concorrente em várias mostras individuais e coletivas, presidente do Clube de Artistas Plásticos da Amazônia (CAPA), fundado em 1959, proprietário de galeria, curador de mostras particulares e oficiais, membro de comissões de seleção e premiação, mestre de várias gerações de novos artistas locais –, Ruy Meira destacou-se como figura de referência no cenário das artes plásticas paraenses. Segundo o crítico de arte Paulo Herkenhoff, a trajetória artística de Ruy resume a história do movimento artístico no Pará, durante praticamente cinco décadas:

Ruy Meira está nas transformações de 1944 e 1945 não por um modernismo, mas por uma necessidade que se percebe no Pará de que as instituições, o meio, os artistas, precisavam de uma maior articulação. É a percepção de uma questão. Da mesma maneira que no final dos anos 1970 e anos 1980 percebe o esgotamento de certas fórmulas e passa para outra que é a cerâmica. **O que eu diria é que a obra de Ruy, sobretudo, é um periscópio pelo qual se pode ver o sistema de arte no Pará. É a produção do Pará. A partir da obra de Ruy você pode encontrar aspectos institucionais, políticos e estéticos, questões plásticas, culturais e abstratas, além das relações com a cultura local**<sup>2</sup>. (grifo meu)

A partir de tal entendimento, a reconstituição da trajetória do artista plástico paraense Ruy Meira e do panorama das artes plásticas na cidade de Belém constituem o objetivo principal desta dissertação. Considerando a atuação de Ruy Meira nesse universo como fio condutor desta pesquisa, optei por delimitá-la a partir de dois importantes marcos: os anos iniciais da década de 1940 quando, estimulado pelo ingresso na Escola de Engenharia,

<sup>1</sup> Segundo o crítico de arte Paulo Herkenhoff, essa seria a designação que deveria identificar as obras em que Ruy Meira utiliza a argila como matéria prima.

<sup>2</sup> HERKENHOFF, Paulo. Depoimento concedido a Maria Angélica Meira. Belém, 09 de outubro de 2007.

Ruy passou a estabelecer seus primeiros contatos com o círculo artístico local, e a década de 1980, quando interagiu intensamente com artistas locais e nacionais, galerias e salões, o que definiu esse momento como o período áureo de sua atuação e produção.

A existência de um arquivo privado de Ruy Meira, criteriosamente produzido e acumulado ao longo de sua vida, suscitou a realização deste trabalho. Na situação de filha única do artista e detentora natural da guarda de seu acervo, percebi a importância desse material como fonte primária de pesquisa, e dele me aproximei. A possibilidade de, a partir do arquivo privado de Ruy, aceder novas luzes e apontar para novas abordagens acerca da constituição da trajetória das artes plásticas no Pará, em meados do século XX, consolidou minha certeza de, deste modo, contribuir para elucidar questões sobre a obra de Ruy Meira e o movimento artístico paraense.

A utilização do arquivo privado de Ruy como fonte primária de pesquisa consiste em fator diferencial e determinante desta dissertação. A convivência com artistas, críticos e intelectuais, a circulação em espaços expositivos oficiais e particulares, as discussões sobre o fazer artístico tanto em reuniões formais quanto informais, as diversas redes de sociabilidade por ele estabelecidas que, iniciadas à nível local, ao longo de quase cinqüenta anos estenderam-se por várias cidades do país, encontram-se cuidadosamente registradas em documentos que o artista teve a preocupação de organizar.

O arquivo privado de Ruy contém material praticamente inédito<sup>3</sup>, distribuído entre documentos textuais e iconográficos. As séries de correspondências ativas e passivas, tais como as cartas trocadas entre Ruy e pesquisadores e críticos de arte como Quirino Campofiorito, Mário Barata e Donato Mello Júnior, assim como as cerca de 550 imagens fotográficas e os inúmeros recortes de jornais formam um conjunto único e diversificado. A maior parte dos documentos guarda informações acerca da vida artística de Ruy. Para cada exposição de que participou, o artista dedicou um dossiê, reunindo desde as fichas de inscrição e regulamento dos Salões até os comprovantes de envio de obras, passando por fotografias, catálogos e qualquer outro material referente àquele evento. O acervo fotográfico registra diversos momentos ao longo da trajetória do artista, como as atividades de pintura ao ar livre da década de 1940, no Grupo do Utinga, as reuniões do Clube de Artes Plásticas do Pará, em fins dos anos 1950 e os Salões da Universidade do Pará, na década de 1960. Além dos eventos que contaram com a participação direta de Ruy, consta ainda do acervo grande

---

<sup>3</sup> Apenas os impressos, mais especificamente alguns catálogos de exposições realizadas em Belém no período de 1959 a 1963, foram consultados por Acácio Sobral, para elaboração de seu livro *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

quantidade de catálogos e convites de exposições de artistas diversos, realizadas em Belém e em outras cidades. Compõem ainda o arquivo muitos esboços e *croquis* mais tarde transformados em telas e objetos, o que possibilita a compreensão do processo criativo do artista. De sua atividade profissional como engenheiro civil, na qual se destacou como um dos introdutores da arquitetura moderna em Belém, Ruy teve cuidado de guardar não apenas cópias da maioria de seus projetos, mas também fotografias de muitas das suas edificações.

...

O poeta Ferreira Gullar, indagado em entrevista sobre sua concepção de vida, declarou com convicção que “o sentido da vida são os outros”<sup>4</sup>. Prosseguindo em suas reflexões, revelou que se sentia feliz em se ver perpetuado por aqueles que se apropriam de sua obra e dela fazem uso, e que para eles mesmos construía sua identidade.

As declarações do poeta me instigaram a refletir sobre a complexidade das relações interpessoais e as dos indivíduos com a sociedade em que estão inseridos. A partir deste enfoque várias questões se apresentaram. Em relação ao poeta me pergunto: como será ele percebido? Como ele se quer percebido ou como os outros o percebem? Como se processa a construção de sua identidade? Ampliando a abordagem, estas questões individuais passam a ser observadas em seu aspecto mais global. Por que a necessidade da construção de identidades? Como estas são representadas e que princípios norteiam seu processo de construção?

A reflexão sobre estas questões me forneceu as ferramentas necessárias para o embasamento teórico deste trabalho. Por sua relevância no contexto, parti inicialmente para a abordagem de algumas considerações acerca da constituição dos arquivos privados e a partir delas, passei a trabalhar um conjunto de idéias referentes à memória, construção de identidades, biografias e rede de sociabilidades. Conceitos que tecem uma intrincada teia onde se sustentam, estabelecendo relações e fundamentando-se mutuamente.

Segundo Le Goff (1966: 236) a “memória é a capacidade humana de reter informações, fatos e experiências do passado e retransmiti-las as novas gerações, por meio de diferentes suportes”. Entre outros autores que se ocuparam desta questão destaca-se Maurice Halbwachs (1990) com os conceitos de “memória individual” e “memória coletiva”. Enquanto a “memória individual” é guardada pelo indivíduo e diz respeito às suas próprias

---

<sup>4</sup> Entrevista veiculada pela TVE em 12 de agosto de 2006.

experiências e vivências, a “memória coletiva” refere-se à sua participação nos grupos sociais. Ressalta também Halbwachs (1990) a necessidade da memória ser compreendida sempre como um fenômeno social visto ser, mesmo a “memória individual”, construída a partir da interação do indivíduo com a sociedade.

Pollak (1992: 6) enumera os elementos constitutivos das memórias, individual ou coletiva, como sendo os acontecimentos, as pessoas e os lugares. Estes podem ter sido vivenciados pelo indivíduo ou, através dos chamados “fenômenos de projeção e transferência”, serem simplesmente herdados, incorporados e considerados verdadeiros por fazerem parte da coletividade em que ele se encontra. Compreende-se a memória como um fenômeno de construção.

“A memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade” (Pollak, 1992: 5). Indivíduos e grupos étnicos, em seu processo de construção e, em muitos casos, resgate de sua identidade, recorrem às experiências acumuladas e delas se apropriam. São saberes, fazeres, crenças, ideais políticos, descobertas científicas, tradições, festas populares, personagens, que combinados, constituem as bases de uma sociedade. Ressaltando o aspecto acumulativo na reconstituição das memórias culturais destacamos novamente Ferreira Gullar quando, na entrevista já citada, afirma que “se dependesse dos poetas não existiria nem a roda. Tudo é resultado do acúmulo de conhecimentos e experiências”.

A construção de identidade é também uma preocupação pessoal. A constituição dos chamados “arquivos do eu” para Artières (1998) ou de “coleção de si” para Ribeiro (1998), sempre despertaram interesse ao longo da história. Por crenças religiosas, ideais de eternidade ou intenções biográficas, os homens passam a conservar seus arquivos de vida.

Questões levantadas acerca de memória e identidade podem aqui ser sintetizadas. Na constituição dos arquivos privados pessoais surge, mais do que nunca, a grande preocupação dispensada com a construção de uma identidade. Segundo Artières,

Passamos assim o tempo a arquivar nossas vidas: arrumamos, desarrumamos, reclassificamos. Por meio dessas práticas minúsculas, construímos uma imagem, para nós mesmos e às vezes para os outros (...) a escolha dos acontecimentos determina o sentido que desejamos dar às nossas vidas. (Artières, 1988: 2)

O entendimento de que os documentos são representações de memória e suporte de informações (Chagas, 2002) torna-se fundamental no presente contexto. Dois importantes aspectos devem ser levados em conta neste caso. Em primeiro lugar, o fato de o titular do arquivo e principal responsável por sua acumulação ser também o responsável pelas informações que gostaria de transmitir, reiterando o caráter de seletividade dos documentos

acumulados. E, tão fundamental como o primeiro, a compreensão de que um documento só pode ser considerado como representante da memória, a partir do momento em que estabelece comunicação com seu interlocutor. A preservação do suporte, indispensável para a preservação da informação, não significa obrigatoriamente a preservação da memória. Segundo Chagas (2002) a memória não se encontra aprisionada nos objetos, mas na relação deles com o sujeito. Daí a necessidade do processamento técnico e disponibilização aos pesquisadores dos arquivos privados particulares, que deste modo passam a cumprir a função para que foram criados.

Gomes (1997: 5) analisa e relata o encontro e o encantamento dos historiadores brasileiros com os documentos pessoais geralmente encontrados nos arquivos privados e a quem atribui “os laços entre uma ‘nova’ história política, social e cultural, no Brasil”. A indiscutível importância da análise dos arquivos privados pessoais – e, sobretudo, do material contido na série correspondência – como fonte para a reconstituição de redes de sociabilidade norteou nossa proposta. Sobre esse aspecto, reitera Venâncio:

A correspondência pessoal de um indivíduo é um espaço definidor e definido pela sua sociabilidade. É através dela que as pessoas, mesmo distante fisicamente, podem trocar idéias e afetos, construir projetos mútuos ou discutir planos opostos, estabelecer pactos ou polêmicas e organizar ações. Esses documentos permitem, em síntese, esboçar a rede de relações sociais de seus titulares. (Venâncio, 2001: 9)

Complementando esta questão, trabalhei com outro conceito que fundamentou esta pesquisa: o de rede de sociabilidade. Venâncio define como sociabilidade a tendência natural para a vida em sociedade quando é considerado sociável, “o indivíduo que é naturalmente disposto a procurar a sociedade, que mantém uma vida social” (Venâncio, 2001: 9). Ângela de Casto Gomes ressalta que a idéia de rede remete às instituições ou locais de sociabilidade que, por meio “de diferentes e múltiplas formas, alteram-se com o tempo, mas que tem como ponto nodal o fato de se constituírem nos *loci* de aprendizagem e trocas intelectuais” (Gomes, 1993: 4). Jean-François Sirinelli (1996) reforça esta posição insistindo que a sociabilidade deve ser entendida num duplo sentido: os locais de produção e as trocas ocorridas nestes locais.

Além das afinidades profissionais, os fortes laços de amizade que uniram Ruy a outros artistas de seu tempo, como principalmente Benedicto Mello e João Pinto, foram responsáveis por praticamente 50 anos de convívio, dividindo experiências e espaços expositivos. A partir do arquivo de Ruy, tento identificar não só os agentes, como também os locais de trocas intelectuais – os espaços de sociabilidade – no esforço de reconstituir o movimento artístico na cidade de Belém, entre as décadas de 1940 e 1980.

Além da indiscutível necessidade de processamento e disponibilização do arquivo privado de Ruy Meira, outra questão me desperta preocupação. Os documentos arquivísticos, mesmo que sistematicamente colecionados, não são os únicos responsáveis pela construção de uma determinada identidade, pois, como se posiciona Ribeiro (1998) “há também a atividade de colecionar, não a si, mas a objetos”. Os demais objetos de convívio cotidiano, testemunhos, confidentes e cúmplices de uma vida, constituem um conjunto indissociável. No caso do artista, como sua pinacoteca, tão cuidadosamente e pacientemente constituída, e a biblioteca, repleta de volumes de história e teoria da arte, prosa e poesia, colecionados ao longo de toda uma vida, podem ser dissociados de seus documentos textuais? Elas espelham, tanto quanto esses, seus gostos, desejos, identidade.

Como acontece no caso em questão e com a maior parte dos fundos pessoais, estes conjuntos híbridos, a partir do momento em que saem das mãos de seus titulares, encontram-se na maior parte das vezes sujeitos à fragmentação. De acordo com seu suporte, e visando a otimizar suas condições de armazenamento e acesso, são distribuídos entre diversas instituições culturais, sem a preocupação da salvaguarda de algum vínculo, comprometendo sobremaneira sua unicidade. Assim, fundos privados particulares, quando constituídos de acervo museológico, documentos arquivísticos e biblioteconômicos, acabam muitas vezes dispersos por museus, arquivos e bibliotecas, afastando por razões físicas e técnicas qualquer possibilidade de reconstituição de sua unidade. Em outros casos, e por razões diversas, acaba-se dando prioridade de preservação a um ou outro tipo de acervo, em detrimento dos outros, que tendem a se dispersar.

Partindo de uma intenção inicial de manutenção e disponibilização do conjunto em sua integridade, mas consciente das limitações para sua realização, priorizei como ação inicial um primeiro arranjo dos documentos do arquivo privado do artista Ruy Meira, ficando as demais ações para etapas posteriores.

...

Poucos autores se ocuparam do tema das artes plásticas no Pará em meados do século XX e do papel de Ruy Meira como artista atuante nesse contexto. Assunto muito pouco conhecido no Pará, e praticamente desconhecido fora das fronteiras do Estado, existem somente duas dissertações de mestrado sobre a produção artística de Ruy Meira, tendo como

foco principal a abordagem de aspectos formais de sua obra<sup>5</sup>. Diferentemente dos citados, o presente trabalho pretende, a partir da trajetória do artista Ruy Meira, lançar luzes sobre o movimento das artes plásticas no Pará durante as décadas de 1940 a 1980, tendo como fonte primária e principal de pesquisa o arquivo privado do artista, até o momento inexplorado<sup>6</sup>. Esse arquivo, utilizado como fonte primária de pesquisa, se constitui como um fator diferencial e determinante desta dissertação.

No primeiro capítulo, a título de contextualização, apresento um panorama do movimento artístico na capital paraense, a partir dos primeiros anos do século passado até a década de 1930, com destaque para a Belém da *belle époque*. Ainda nesse capítulo apresentam-se algumas personagens que, nas décadas seguintes, terão papel fundamental na formação artística de Ruy Meira e no cenário das artes plásticas da cidade.

Para escrever a biografia e tentar compreender os condicionantes da construção da singular e multifacetada personalidade do engenheiro e artista plástico Ruy Meira, foi preciso pensá-lo a partir de suas origens. As anotações e fotografias de Ruy, encontradas em seu arquivo, assim como as repetidas menções em poesias, cartas e conversas, deixam registros da inegável importância de suas lembranças do tempo em que teve “a felicidade de ser menino de engenho”<sup>7</sup>. A família, construída sobre sólida base intelectual e exercendo, desde seus bisavôs, grande influência nas políticas paraense e potiguar, também se constituiu em pedra fundamental do alicerce da trajetória de vida do artista. O fato de seu pai e vários de seus irmãos ocuparem cargos importantes na política estadual e atuarem como membros destacados em instituições de caráter cultural como a Fundação Cultural do Pará, o Conselho Estadual de Cultura, a Academia Paraense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico do Pará, de certa forma possibilitaram a Ruy a construção de uma ampla rede de sociabilidades, o que justifica o destaque a eles dispensado. O segundo capítulo se ocupa desses temas.

Complementando o capítulo, e para melhor compreensão da personagem, me ocupo da análise de aspectos formais de sua produção artística. Destaco que, por não se constituir como o foco específico deste trabalho, para realização desta análise parti do extenso estudo

<sup>5</sup> A primeira é de autoria da crítica de arte Rosana Bitar que, a partir de uma análise geral da obra do artista, prioriza a fase final da produção de Ruy, representada pelas cerâmicas. Já o trabalho da arquiteta Elna Trindade ocupa-se com o estudo da fase bidimensional do artista, focando principalmente nos trabalhos em óleo sobre tela. O período compreendido entre 1959 e 1963, considerado como o de consolidação do abstracionismo no Pará, é abordado pelo artista Acácio Sobral em publicação patrocinada pelo Instituto de Artes do Pará em 2002. Realizado a partir de fontes primárias e secundárias de pesquisa, o trabalho trata do movimento artístico em geral, sem ater-se a nenhum nome em particular

<sup>6</sup> Ver Nota 3.

<sup>7</sup> Como informalmente referia-se ao fato de ter passado praticamente toda a infância e parte da adolescência no Engenho Diamante, propriedade da família no município de Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte.

realizado por Rosana Bitar em seu livro *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. A atuação destacada de Ruy como um dos introdutores da arquitetura moderna em Belém é também abordada nesta oportunidade, com destaque para os projetos realizados durante a década de 1950.

Constituindo o objeto principal desta dissertação, trato no terceiro capítulo de momentos específicos e determinantes para a construção do cenário das artes plásticas paraenses a partir da década de 1940, tomando como referência central de pesquisa o arquivo privado de Ruy Meira. Os Salões Oficiais de Belas Artes promovidos pelo Governo do Pará, os exercícios de pintura ao ar livre e o Grupo do Utinga, a significativa presença na cidade do jornalista Frederico Barata, a criação do Clube de Artes Plásticas, a abertura da ebe GALERIA, a relação de Ruy Meira com os artistas locais e de outros estados, e sua fundamental importância na formação dos artistas paraenses contemporâneos, são trazidos à luz a partir de novos enfoques. Como elemento de ligação entre fatos, pessoas e épocas, está presente a figura ímpar de Ruy Meira, construindo pacientemente seu trabalho e, inconscientemente, interferindo, alterando e determinando os rumos deste processo.

## Capítulo I

### O movimento artístico e a *belle époque* no Pará

## 1.1 – O apogeu da borracha e o cenário artístico-cultural do Pará

Bela época. A nostalgia recobre esta expressão. Seja em França ou no Guajará<sup>8</sup>, a saudade de um tempo que os que viveram já se foram ainda toma conta das gerações de hoje. É incompletude e melancolia por ter desaparecido um vivo mercado de artes, onde circularam obras de Ticiano, Velásquez, Rubens e outros menos votados. Terra-nova que chamava a atenção de cineastas e documentaristas de primeira hora. Belém foi cidade em que se tocaram todas as músicas, da modinha ao clássico, revelando mesmo um certo clímax de musicofilia paraense. Uma cartografia cultural se projetava na cidade, cujo Largo da Pólvora demarcava o epicentro dos cafés, teatros e *vaudevilles*, a ponto de ser chamado pela imprensa da época de *Montmartre* paraense, com direito a um *Moulin Rouge* local. Era diversão para todas as posses. Nas imediações da mesma praça, da *comedia dell'arte* aos cordões de pássaro, fez-se um teatro popular que, muitas vezes, arremedava a grande cena, copiando o que se via nas óperas encenadas no Theatro da Paz. O fausto de poucos vicejou em Belém uma arte do consumo burguês, no *art nouveau* dos talheres e lustres, de móveis e azulejos. O francesismo estava na moda e as casas de comércio espelhavam os gostos de França numa Paris n'América – apelido da cidade e nome de loja<sup>9</sup>, tudo ao mesmo tempo.<sup>10</sup>

Esse trecho de Figueiredo nos revela aspectos característicos da euforia em que vivia a sociedade paraense durante os primeiros anos do século passado, resultado do apogeu econômico oriundo da exportação do látex, no período que se convencionou chamar de *belle époque*.

A *belle époque* na Europa, entendida como expansão da riqueza, caracterizou-se principalmente pelas conquistas materiais e tecnológicas, pela expansão do mercado internacional, pela urbanização e crescimento das cidades e, consequentemente, pela mudança de comportamento da população, “transformando as ruas em lugares onde as pessoas circulavam e exibiam seu poder de riqueza”. (Sarges, 2002: 13)

O Palácio de Cristal em Londres (1851) e a Torre Eiffel em Paris (1889), ambos construídos para as grandes exposições universais, transformaram-se em vitrines das novas ordens econômica e social que se impunham. No mundo inteiro, mas principalmente na Europa, as grandes cidades passaram por reestruturações significativas e de Paris veio um novo modelo de urbanização, reproduzido em diversas cidades dos mais diferentes países. De

<sup>8</sup> Baía formada pelo encontro da foz do Rio Guamá com a foz do Rio Acará, que banha a cidade de Belém.

<sup>9</sup> A loja Paris n'América, a que se refere o texto, inaugurada em 1909, constitui-se no mais significativo exemplar da arquitetura da *belle époque* paraense ainda em funcionamento. De propriedade do comerciante português Francisco da Silva Castro, teve seu projeto vindo diretamente de Paris e inspirado na Galeria Lafayette. A colossal escadaria em ferro, a fachada em pedras de lioz vindas já lavradas de Portugal, a estrutura em aço de origem britânica, além da riqueza de seus objetos de interior, garantem ao prédio características especiais, estabelecendo-o como referência obrigatória no estudo da Belém de início do século passado.

<sup>10</sup> FIGUEIREDO, Aldrin. Apresentação. In: Nunes, Benedito; Hatoum, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém - Manaus*. Belém: SECULT, 2006. p.10.

modo a transformá-la em uma cidade moderna, Haussmann<sup>11</sup> desenvolveu ações no sentido de implantar um novo traçado urbano por cima da antiga malha viária medieval, sendo bairros inteiros destruídos e deslocadas milhares de pessoas. Em seu lugar surgem as grandes avenidas e seus grandiosos edifícios públicos, prédios de fachadas padronizadas e ruas largas e retilíneas, que se prolongam até as periferias. Os monumentos mais importantes são adotados como pontos de fuga para as novas perspectivas viárias e grandes parques públicos são incluídos no corpo da cidade. Além das obras viárias, são realizadas instalações de novos serviços primários como a modernização da rede de esgoto, a iluminação a gás e a rede de transportes públicos. A linearidade, as vias largas, os edifícios padronizados e os pontos turísticos emoldurados passaram a garantir o cenário imponente e espetacular de uma nova Paris, próspera e moderna, onde o *art nouveau*<sup>12</sup> se impôs como estilo.

Na realidade, mais que simplesmente uma reestruturação urbana, as reformas realizadas em Paris, e multiplicadas em outras cidades, trouxeram também mudanças fundamentais no comportamento da sociedade. Magnani<sup>13</sup> destaca a imagem dos *boulevards* parisienses de meados do século XIX como referência para pensar a rua enquanto símbolo e suporte de sociabilidades, na medida em que, com as mudanças implantadas, Haussmann “franqueou toda a cidade, pela primeira vez em sua história, à totalidade de seus habitantes. Após séculos de vida claustral, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado”<sup>14</sup>. Para Berman (1986: 145) “o novo *boulevard* parisiense foi a mais espetacular inovação urbana do século XIX, decisivo ponto de partida para a modernização da cidade tradicional”.

Esse processo veio a se desenvolver no Brasil ao final do século XIX e primeiros anos do século XX. Nesse momento, “assistiu-se, na sociedade brasileira, à transformação do espaço público, do modo de vida, à propagação de uma nova moral e a montagem de uma nova estrutura urbana, cenário de controle das classes pobres e do aburguesamento de uma classe abastada” (Sarges, 2002: 19). Várias cidades brasileiras passaram por grandes obras de reestruturação, e nos primeiros anos do século XX ocorre a grande reforma urbana da capital, Rio de Janeiro, realizada pelo prefeito Pereira Passos.

<sup>11</sup> George Eugéne Haussmann foi prefeito da cidade de Paris durante o período de 1853 a 1870.

<sup>12</sup> O estilo *art nouveau*, tendência decorativa inovadora iniciada na Europa em fins do século XIX, caracteriza-se pela utilização de novos materiais como o ferro e o vidro e pela adoção das formas orgânicas, valorizando as linhas sinuosas e curvilíneas e a apropriação de elementos da natureza como folhagens, flores, cisnes e labaredas.

<sup>13</sup> MAGNANI, José Guilherme. *Rua, símbolo e suporte da experiência urbana*. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte3.html>>. Acesso em: 28 mar. 2008.

<sup>14</sup> BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.146.

A partir de 1840, com a descoberta do processo de vulcanização por Charles Goodyear, a produção e exportação do látex tomaram impulso no norte do país, tornando-se responsáveis pelo excedente econômico circulante nas cidades amazônicas durante a segunda metade do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Belém<sup>15</sup> e Manaus eram, naquele momento, cidades que se constituíam como vitrines dessas transformações.

Resultado de uma série de medidas adotadas pelo governo imperial, ainda em meados do século XIX, como a introdução da navegação a vapor na bacia do Amazonas e a abertura do rio principal a embarcações de todos os países, este período registrou o maior surto econômico da região Norte. A partir de 1853, através da Companhia de Navegação e Comércio do Amazonas, os vapores de Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá, passaram a navegar sobre as águas amazônicas, favorecendo a circulação de pessoas e mercadorias, intensificada a partir de 1866, com a chegada dos navios estrangeiros. As capitais amazônicas se inseriam, pouco a pouco, nos mercados internacionais, absorvendo também seus modismos e costumes. Navios das mais diversas bandeiras percorriam os rios da região levando até vilas e povoados produtos manufaturados jamais vistos pelos ribeirinhos.

Esta situação implicou em mudanças significativas na estrutura político-social da região, com alterações no modo de vida e nos costumes. Se até as primeiras décadas do século XIX a sociedade colonial paraense foi representada por proprietários de terras, militares e comerciantes portugueses, eram agora os chamados “coronéis da borracha”, proprietários de seringais que, junto aos financistas e exportadores, passavam a monopolizar o comércio e os recursos econômicos circulantes. Em decorrência dessas modificações, surgiu uma nova elite intelectual representada pelos filhos dos seringalistas, que eram enviados para estudar em universidades europeias, para que depois ficassem à frente dos negócios de seus pais. Esta prática, além de proporcionar o aumento da classe de profissionais liberais, contribuiu para a introdução de novos hábitos e para a sofisticação dos costumes. Como afirma Sarges,

---

<sup>15</sup> A cidade de Belém constituiu-se a partir de uma fortificação erigida em 1616 pelo capitão Francisco Caldeira Castelo Branco, com a finalidade de defender o acesso à região amazônica contra possíveis invasões estrangeiras. O núcleo inicial da cidade, primeiramente chamado de Feliz Lusitânia, depois recebeu a denominação de Santa Maria de Belém do Grão Pará. Devido às peculiaridades de sua localização, a capital paraense, como a maioria das cidades amazônicas, se manteve isolada do restante do país por vários séculos. Vivendo nos primeiros tempos da exportação de gêneros nativos (cacau, cana-de-açúcar, arroz, algodão), a cidade se expandiu aos poucos, constituindo-se a partir de 1751 em sede da Província do Grão-Pará e Maranhão. Belém chegou ao ano de 1872 com uma população estimada em 61.997 habitantes. O estado do Pará teve pouca expressão no cenário nacional durante as primeiras décadas do século XIX. Com a produção e comércio diretamente vinculados à Europa, enquadrando-se na linha do antigo sistema colonial, produtos como o tabaco, café e algodão, entre outros, eram consumidos principalmente pelos portos de Hamburgo, Veneza, França e Holanda. Cf. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

A economia da borracha determinou alterações acentuadas na estrutura social belenense. Surge, então, uma classe de homens políticos e burocratas formada por nacionais; os comerciantes, basicamente portugueses; os profissionais liberais, geralmente de famílias ricas e oriundos das universidades europeias. Essa era a composição da elite dominante.

Por outro lado, com as construções de obras públicas, surgiu uma nova força de trabalho propriamente urbana, que vai se juntar a outros ofícios urbanos, como alfaiates, sapateiros, relojoeiros, marceneiros e outros. A composição desses grupos expressava a camada pobre da população. (Sarges, 2002: 86)

Os seringalistas moravam em sua maioria na cidade, atraídos pelo conforto e oportunidades que ela oferecia sem, contudo, afastar-se dos seringais. “Os ‘novos-ricos’ construíram suas residências inspirados no estilo *art nouveau*, com azulejos de Portugal, colunas de mármore de Carrara e móveis de ebanistas franceses”, afirma Sarges (2002: 83). O mercado da borracha exigiu por outro lado a reorganização do espaço urbano de Belém, em função da nova condição da cidade, transformada em principal porto de escoamento desse produto para o mercado externo.

Como outras cidades do Brasil, entre as quais o Rio de Janeiro, Belém viveu em fins do século XIX e início de século XX um processo crescente de “europeísmo”<sup>16</sup> ou como prefere Oliveira (2006: 121), de “afrancesamento”. No entanto, destaca Daou (2000: 17), “as transformações urbanísticas ocorridas, já nos anos 1890, nas capitais das distantes províncias do Pará e do Amazonas anteciparam e estimularam o que viria a acontecer, no início do século, na capital da República”. Em 1890, Belém era a quarta cidade brasileira, abaixo do Rio de Janeiro, Salvador e Recife. São Paulo ocupava a quinta posição (Fausto, 2006: 161).

Dentre inúmeros relatos sobre a Belém do *fin-de-siècle*, destacamos o de Gama:

Entre 1880 e 1912, período áureo da economia seringueira na Amazônia, a cidade de Belém foi o ponto central de um discurso de poder - a modernidade - que lhe reformulou o plano urbano e os costumes. O monopólio mundial do látex, mantido pela Amazônia nesse período, permitiu investimentos, públicos e privados, que tornaram Belém uma cidade única, de cores tradicionais acrescidas dos signos de sofisticação, higienização e agilização da vida citadina do mundo europeu de então. Seguindo esses princípios, essa Belém ergueu-se alta, uma capital da modernidade, ainda que na periferia extrativista e monocultora do capitalismo oitocentista. (Gama, 1995: 22)

O desenvolvimento urbano de Belém, resultado direto da economia gomífera, iniciou-se nas décadas de 1860 e 1870, quando a cidade reorganizou-se para suprir as necessidades impostas pelo surto econômico da região. Sarges nos fornece um amplo quadro das mudanças daí advindas:

---

<sup>16</sup> MENDES, A. *Paris no trópico*: breve roteiro para uma tentativa de identificação da presença do europeísmo, do mimetismo e do saudosismo na cultura da sociedade amazônica “superior”. Disponível em: <[www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris\\_tropico.html](http://www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris_tropico.html)>. Acesso em: 17 jun. 2007

O desenvolvimento urbano que se gestava há algum tempo acelerou-se com a implantação da República que, enfatizando a descentralização, deu maior autonomia à aplicação dos impostos, além de conceder ao Estado maior participação na renda concernente à exportação da borracha. Esse momento de transformação pela qual passou a Amazônia, especificamente Belém, coincidiu com a modernidade surgida em Paris e Viena [...] Na dinâmica cidade de Belém foram projetados além do Porto de Belém, o Mercado Municipal do Ver-o-Peso (1901), o Hospital D. Luiz e o Grêmio Literário (obras da colônia portuguesa), The Amazon Telegraph Company, linha telegráfica por cabos submarinos, substituída posteriormente pela Western Co., o Arquivo e Biblioteca Pública (1894), o Theatro da Paz (1878), 43 fábricas (incluindo desde chapéu até perfumaria), 5 bancos, 4 companhias seguradoras, além da implantação da iluminação a gás, sob a responsabilidade da Pará Eletric Railway and Lighting Co. Ltd., autorizada a funcionar pelo Decreto Federal nº 5.780 de 26.01.1905. (Sarges, 2002: 138)

Durante o período de 1897 a 1912, as ações de modernização de Belém patrocinadas pelo poder público foram idealizadas e realizadas pelo intendente Antonio José de Lemos<sup>17</sup>, iminente político, jornalista e administrador. Amparada pelo momento histórico do apogeu da borracha e respaldada pelos empréstimos feitos no Brasil e no exterior, a administração de Lemos conseguiu imprimir as reformas que estampavam as faces da *belle époque*, implantando um novo cenário para a cidade.

Lemos implementou uma política de saneamento, ordenação e embelezamento de Belém. O controle do poder público ia além da esfera visual da cidade, e estendia-se à moralidade de seus habitantes, através de um rigoroso Código de Posturas. Tomando Paris como modelo, Lemos procurou transformar as feições da cidade com a construção de *boulevards*, quiosques e monumentos, arborização de vias, embelezamento de praças, alargamento e calçamento de ruas e avenidas, instalação de iluminação elétrica e serviço de bondes, entre outros melhoramentos. Fausto (2006: 164) cita ainda, à época, a instalação de serviço telefônico em Belém e Manaus, como um luxo não encontrado em outras cidades brasileiras.

Em carta escrita a seu pai em 1904, da cidade de Manaus, Euclides da Cunha louvou nas seguintes palavras sua viagem a Belém:

No Pará, tive uma lancha especial oferecida pelo Senador Lemos. Passei ali duas horas inolvidáveis – e nunca esquecerei a surpresa que me causou aquela cidade. Nunca São Paulo e Rio terão as suas avenidas monumentais, largas de quarenta metros e sombreadas de filas sucessivas de árvores enormes. Não se imagina nos

---

<sup>17</sup> Antonio José Lemos, maranhense de nascimento, em Belém trabalhou inicialmente na redação do jornal *A Província do Pará*, onde fez carreira. Com a morte do proprietário do periódico, Lemos, que à época ocupava o cargo de redator-chefe, adquiriu-o por um preço simbólico, transformando-o mais tarde no terceiro jornal do país. Senador e chefe do Partido Republicano no Pará foi eleito para a intendência de Belém em 1897, e renunciou ao mandato em junho de 1911, após várias reeleições. Para mais informações sobre Antonio Lemos e sua época, ver: SARGES, Maria de Nazaré. *Memórias do velho intendente Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Pakatatu, 2002.

resto do Brasil o que é a cidade de Belém com os seus edifícios desmesurados, com as suas praças incomparáveis e com a sua gente de hábitos europeus, cavalheira e generosa. (Cunha apud Nunes, 2006: 72)

As centenárias mangueiras, atuais cartões-postais de Belém, foram escolhidas pelo intendente para a arborização da cidade. Praças foram construídas e remodeladas, como as da República e a Batista Campos, onde foram instalados equipamentos urbanos importados, como os pavilhões em ferro vindos da Bélgica, onde eram apresentados concertos musicais.

O porto de Belém foi responsável pelo escoamento de toda a borracha amazônica para os países estrangeiros. Segundo Fausto (2006: 162), “em toda a época de seu apogeu, a borracha ocupou folgadamente o segundo lugar entre os produtos brasileiros de exportação, alcançando o ponto máximo entre 1898 e 1910. Nesse período, correspondeu a 26% do valor das exportações, sendo superada apenas pelo café (53%)”. Sarges destaca que,

(...) essas condições fizeram de Belém o maior centro cosmopolita da região; os personagens masculinos que circulavam na cidade revestida de fachadas *art nouveau*, trajavam-se segundo o melhor figurino do *dandy* (sem dispensar o fraque e a cartola mesmo no calor tropical).

Belém, portanto, tornou-se, sob certos aspectos, uma capital agitada, pretensamente mais européia do que brasileira, dominada por um francesismo, especialmente no aspecto intelectual, que ressaltava a ligação da cidade com as principais capitais européias, causada de um lado pela dependência financeira e comercial à Inglaterra, e por outro, por uma relação cultural com a França. (Sarges, 2002: 159)

O Largo da Pólvora<sup>18</sup> tornara-se à época o ponto mais elegante da cidade, em detrimento aos antigos bairros da Cidade Velha e Comércio. Ricos palacetes foram edificados em novos bairros residenciais. O movimento social e artístico da cidade acompanhava a situação econômica favorável da região. Surgem inúmeras casas de diversão e elegantes cafés construídos, segundo Mendes, a partir de plantas arquitetônicas diretamente copiadas dos prédios que enchem os *boulevards* parisienses, “como a Rotisserie Suisse e Palace Theatre, o Grand Hotel com seu *terrace* famoso ao jeito dos Champs Élysées, o Café Chic, a Pensão Suissa”<sup>19</sup>, e o Café da Paz, local preferido de reuniões políticas e culturais. Ao lado do Grande Hotel, foi inaugurado em 1912 o Cinema Olímpia<sup>20</sup>, que reunia em seus salões, além das famílias tradicionais, as *cocottes*, trazidas e mantidas pelos “coronéis da borracha”.

<sup>18</sup> Atual Praça da República.

<sup>19</sup> MENDES, A. *Paris no trópico*: breve roteiro para uma tentativa de identificação da presença do europeísmo, do mimetismo e do saudosismo na cultura da sociedade amazônica “superior”. Disponível em: <[www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris\\_tropico.html](http://www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris_tropico.html)>. Acesso em: 17 jun. 2007.

<sup>20</sup> Hoje administrado pela Prefeitura Municipal de Belém, é o cinema mais antigo do Brasil ainda em funcionamento.

Partindo do Largo da Pólvora pela Avenida São Jerônimo, na esquina com a Travessa da Piedade deparava-se no meio da rua, com uma construção de ferro, imitando os *elevateds* de Nova York. Era a Montanha Russa, famoso engenho de diversão, trazida da Europa pelo Engenheiro Francisco Bolonha. (Maranhão, H. apud Lobato, 2006: 27)<sup>21</sup>

A sociedade local se acostumou a receber as grandes companhias de ópera que realizavam suntuosas apresentações no Theatro da Paz<sup>22</sup>, à presença do maestro italiano Ettore Bosio e dos pintores Domenico De Angelis<sup>23</sup> e Giovanni Capranezi. Paralelamente aos espetáculos ao gosto da tradição européia, realizavam-se “os espetáculos dramático-musicais ao gosto popular, fossem as comédias de cunho regional, fossem as danças e dramas folclóricos, que se apresentavam nos teatrinhos temporários de Nazaré, em função desde 1873, durante a festa do Círio”<sup>24</sup>. (Nunes, 2006: 36)

O interesse despertado pela riqueza e diversidade da flora e fauna amazônicas que sempre instigou cientistas e pesquisadores, principalmente estrangeiros, estimulou a criação por Domingos Ferreira Pena, em 1866, da Sociedade Filomática, embrião do que seria mais tarde o Museu Paraense Emílio Goeldi<sup>25</sup>.

Os cânones da arte acadêmica e as paisagens do velho mundo serviam como modelo para as mostras de pintura realizadas em Belém em fins do século XIX e início do século XX. O primeiro artista pensionista da Província do Grão-Pará<sup>26</sup>, Constantino Pedro Chaves da

<sup>21</sup> A trajetória de vida do engenheiro Francisco Bolonha sintetiza a prática da burguesia paraense durante o apogeu da borracha. Filho de abastado coronel, Bolonha nasceu em Belém em 1872, para onde retornou após estudos de engenharia na Europa, e onde foi responsável por inúmeras obras que mudaram a paisagem urbana da cidade. Construiu com recursos próprios o Mercado do Ver-o-Peso, com estrutura pré-moldada em ferro, importada diretamente de Glasgow, e em troca ganhou a concessão para explorar durante trinta anos o comércio efetuado no local. Obteve também a concessão para construção e locação dos quiosques, em diversos pontos da cidade. Introduziu na cidade o ecletismo, encontrado nos diversos palacetes a ele encomendados pela burguesia local, e que tem como maior representante o prédio de cinco pavimentos por ele construído em homenagem a sua esposa e conhecido atualmente como “Palacete Bolonha”. Foi o responsável pela fundação, em 1938, da Faculdade de Engenharia do Pará.

<sup>22</sup> No caso do Theatro da Paz, optou-se por manter a grafia original ao longo de todo o texto. Inaugurado em 1878, é considerado o primeiro teatro de seu porte no Brasil. O Teatro Amazonas data de 1896, o Municipal do Rio de Janeiro é de 1909 e o de São Paulo de 1911.

<sup>23</sup> O mestre italiano Domenico De Angelis e seu assistente Giovanni Capranezi foram responsáveis por grandes obras nas duas capitais da borracha. Em Manaus executaram os dois panos-de-boca do Teatro Amazonas, e em Belém, a famosa tela intitulada *Últimos dias de Carlos Gomes*, que retrata de forma alegórica a morte do maestro. Este quadro, de grandes dimensões (224 x 484 cm) encontra-se em exposição no Museu de Arte de Belém - MABE, Palácio Antonio Lemos, prédio da antiga Intendência Municipal.

<sup>24</sup> O Largo de Nazaré, a que se refere Nunes, é o local onde está edificada a Basílica de Nossa Senhora de Nazaré, santa de devoção do povo paraense, e onde se realizam, até os dias atuais, as atividades paralelas à procissão do Círio de Nazaré, que acontece no segundo domingo do mês de outubro.

<sup>25</sup> Instalado oficialmente pelo Governo do Estado em 25 de março de 1871, teve Ferreira Penna como seu primeiro diretor.

<sup>26</sup> Através da Lei N° 132, de 28 de maio de 1846, ficou regulamentado o estabelecimento de pensionistas da Província do Grão-Pará, em cursos de especialização. Destacados estudantes das mais diversas áreas eram

Motta, já havia retornado de seus estudos na Europa<sup>27</sup> e na década de 1880, o pintor italiano De Angelis realizou, na Livraria Universal, uma exposição individual apresentando várias paisagens de sua terra natal. As aulas de pintura e desenho com os mestres estrangeiros eram o principal meio de aprendizado dos jovens da terra.

O incentivo às artes impulsionou o estado do Pará a assumir a liderança das ações. Em 1893, o Governo realizou concurso público em diversas capitais européias para cadeiras recém-criadas no Liceu Paraense e na Escola Normal, para as quais foram contratados o pintor russo David Widhopff, que chegou a Belém no ano de 1894 e o artista francês Maurice Blaise. Em 1899 foi a vez do Pedro Campofiorito<sup>28</sup>, arquiteto e pintor italiano que, indicado por Zeferino da Costa, veio a Belém para exercer o cargo de professor de desenho figurado na Escola de Belas Artes do Pará.

Pouco a pouco, as exposições passaram a ocupar o *foyer* do Theatro da Paz<sup>29</sup> e espaços a elas destinados nas casas de comércio. Foi assim já em 1901, quando inaugurou-se a mostra do pintor paraense Carlos Custódio de Azevedo, num prédio à Conselheiro João

enviados pelo governo provincial para aperfeiçoarem-se nos grandes centros europeus, onde recebiam regularmente pensões pagas pelo governo. O desempenho e acompanhamento de suas atividades mereciam atenção especial do governo provincial, como pode ser evidenciado no pronunciamento do Sr. Conselheiro Jerônimo Francisco Coelho, Presidente da Província do Grão-Pará, em Sessão Ordinária da Assembléia Provincial, realizada a 1 de outubro de 1848: “Pensionistas – São três os que temos na Europa; e cumpre dizer-vos, que continuarão com aproveitamento a freqüentar as aulas, um em Roma, Constantino Pedro Chaves da Motta, onde se tem aplicado no desenho figurativo, e depois: um em Paris, José Felix Soares, e outro na Bélgica, José Cândido Firmino Ardasse, estudando matemática e engenharia civil. Têm-me sido remetidos os certificados dos mestres, que muito os abonam, e os nossos agentes diplomáticos, a quem requisitem inspecioná-los, dão-me sobre todos as mais satisfatórias informações, no que toca a sua conduta e aplicação”. Cf. MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à História da pintura na Província do Gram-Pará no segundo Reinado – Esboço biográfico de um artista esquecido*. Rio de Janeiro; 1975. p.7

<sup>27</sup> Constantino Pedro Chaves da Motta, artista pensionista do governo da Província do Grão-Pará na Itália, seguiu para Roma a 7 de julho de 1847, onde deveria permanecer durante seis anos, para aperfeiçoar-se em desenho e pintura. Para maiores informações acerca do pintor Constantino Motta ver: MEIRA FILHO, Augusto. *Contribuição à História da pintura na Província do Gram-Pará no segundo Reinado – Esboço biográfico de um artista esquecido*. Rio de Janeiro, 1975.

<sup>28</sup> Pedro Campofiorito permaneceu em Belém durante o período de 1899 a 1913, quando transferiu residência para a cidade de Niterói, no Rio de Janeiro. Ainda na capital paraense nasceu, em 1902, seu filho Quirino, que viria mais tarde a ter atuação destacada no campo das artes plásticas nacionais e especificamente, na paraense, como artista e crítico de arte. Seria um dos maiores amigos e um dos principais interlocutores do artista Ruy Meira.

<sup>29</sup> Cf. COELHO, Inocêncio M. *Apresentação*. In: Catálogo da exposição 17 artistas do Pará. Belém, 1978. “Pode-se dizer, sem perigo de incorrer em erro, que a vida e a história do Teatro da Paz são a história e a vida da arte, das artes no Pará, compreendida a palavra no seu mais alto sentido e com toda a extensão que ela possa abranger.

Muito antes de Belém da *belle époque* ostentar as sessenta e cinco galerias artísticas que fizeram a admiração e o enlevo do escritor acadêmico Osório Duque-Estrada, quando por aqui passou em 1908, já a nossa principal casa de espetáculos aglutinava no seu *foyer* e no seu vestíbulo os maiores pintores do tempo, nacionais e estrangeiros. Nascidos nesta capital ou nela radicados, vindos de vários pontos do país ou do exterior, todos eles – os mestres do pincel e da tela – como que se julgariam frustrados se não fizessem suas exposições no Teatro da Paz.

É Antonio Parreiras, é Batista da Costa, é Benedito Calixto, é Oscar Pereira da Silva, é Joseph Cassé, é Paolo Sforza, é Francisco Estrada, são, enfim, todos abrigando-se no Teatro, como os músicos do mundo inteiro no Scala de Milão”.

Alfredo, principal rua do centro comercial. Os temas ligados a paisagens estrangeiras, também, pouco a pouco, foram sendo substituídos pelos panoramas e costumes regionais produzidos, porém, a partir dos cânones acadêmicos europeus, que ainda norteavam a linha da maioria dos pintores e a preferência do público local. Exposições neste padrão eram as mais comuns e a garantia de melhores vendas para o artista e para a galeria.

A primeira década do século XX trouxe a Belém vários artistas consagrados, que incluíram a capital paraense em seus roteiros de viagens. Antonio Parreiras<sup>30</sup>, recepcionado em Belém por Theodoro Braga, que já o conhecia do Rio de Janeiro, expôs em junho de 1905, 41 telas no *foyer* do Theatro da Paz, das quais 27 foram comercializadas. Na ocasião, o Intendente Antonio Lemos adquiriu três pinturas e encomendou mais um conjunto de oito obras, retratando a cidade de Belém, coleção bastante significativa que hoje constitui o acervo da Prefeitura Municipal.

Apadrinhado por Lemos, Theodoro Braga, que retornara a sua cidade natal em 1903<sup>31</sup>, depois de longo período de estudos realizados entre Recife, Rio de Janeiro e Paris, firmou-se como o nome mais influente da pintura paraense, promovendo iniciativas de aproximação entre artistas, literatos e autoridades locais, no sentido de transformar a pintura em “assunto de governo”. Em maio de 1906, Braga inaugurava sua primeira exposição, também no Theatro da Paz, seguindo depois para Lisboa com o intuito de realizar pesquisas

<sup>30</sup> O Estado do Pará conta, em suas coleções públicas, com 15 telas de autoria do pintor fluminense Antonio Parreiras. Das onze telas do artista que hoje constituem o acervo do Museu de Arte de Belém, da Prefeitura Municipal, três delas, com temáticas diversas, foram adquiridas pela Intendência, por ocasião de sua exposição no Theatro da Paz, em 1905. As demais, pintadas no mesmo ano, foram encomendadas por Antonio Lemos, e retratam pontos pitorescos da cidade de Belém. Outras quatro obras se encontram em exposição no Museu do Estado e são de propriedade do Governo Estadual, entre as quais figura a pintura histórica *A Conquista do Amazonas*, encomendada ao pintor pelo Governador Augusto Montenegro.

Assim relata o próprio artista sua mostra em Belém: “Resvolvi fazer uma exposição em Belém do Pará e para lá parti. Logo após a minha chegada inaugurei a exposição no belo salão do Teatro. Era a primeira de pintura que se realizava no Pará, como foi a primeira, aquela que eu havia realizado em São Paulo, iniciando assim nos dois Estados o movimento artístico que hoje é tão grande. Em dez dias eu havia colocado todos os meus trabalhos. O Dr. Augusto Montenegro, Governador do Estado, me encomendou um grande quadro – *A Conquista do Amazonas*, que foi a primeira tela histórica que pintei”. Cf. PARREIRAS, Antonio. *Viagem ao Norte*. In: História de um pintor contada por ele mesmo. Niterói: Niterói Livros, 1999. p.123.

Registros fotográficos da mostra de Parreiras no Theatro da Paz podem ser encontrados no *Álbum do Pará*, relatório cuidadosamente impresso por Augusto Montenegro, ao final de sua gestão.

Quanto à referência do pintor ao fato de ser sua a primeira exposição de pintura que se realizava no Pará, chamamos a atenção para as várias mostras acontecidas em Belém antes da de Parreiras, citadas no corpo deste trabalho.

<sup>31</sup> Theodoro José da Silva Braga nasceu em Belém a 8 de junho de 1872. Após a conclusão dos primeiros estudos, seguiu para Recife onde cursou a Faculdade de Direito. Paralelamente, iniciou seus estudos artísticos com Telles Júnior, aprofundando-os posteriormente na Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, para onde se transferiu em 1895. Em 1899 foi agraciado com o prêmio “Viagem ao estrangeiro”, distribuído por aquela instituição dentre seus alunos regulares, ocasião em que foi aluno da Académie Julian, em Paris, onde permaneceu até 1903, quando retornou à Belém. Braga destacou-se como o maior representante da pintura paraense do período, o que foi consolidado com sua transferência em 1921 para o Rio de Janeiro, onde prosseguiu como professor na Escola Nacional de Belas Artes da qual, a partir de 1926, tornou-se catedrático.

históricas sobre a cidade de Belém, para subsidiar a elaboração da tela sobre a fundação da cidade que lhe havia sido encomendada por Lemos.

No ano seguinte realizou-se a exposição do pintor Francisco Aurélio de Figueiredo, também no Theatro da Paz. Aurélio apresentou um panorama de sua produção artística, segundo Braga, com suas duas características maneiras de pintar (Braga apud Figueiredo, 2001: 56). Os quadros mais antigos lembravam a escola francesa do último quartel do século XIX; já a segunda fase aproximava-se, segundo Braga, “dos nossos impressionistas”. Cabe destacar a opinião de Theodoro Braga, afirmando sua preferência pela primeira feição. Lemos mais uma vez financiou o artista, que quatro meses depois realizaria uma nova exposição, agora nos salões da Biblioteca e Arquivo Público<sup>32</sup>. Em julho do mesmo ano, o artista paulista Benedito Calixto expôs 32 obras, sendo muitas delas adquiridas pela Intendência e pelo Governo Estadual. O ano de 1908 foi marcado pela entrega, aos governos estaduais e municipais, respectivamente, das telas encomendadas aos pintores Antonio Parreiras - *A conquista do Amazonas* e Theodoro Braga – *A fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém*.

Três anos após sua saída de Belém, quando empreendeu viagem pelo rio Amazonas coletando subsídios para a construção de sua obra, seguindo depois para o Rio de Janeiro e Paris, retornou Parreiras à capital paraense para pendurar, no Salão dos Governadores do Palácio do Governo, onde até hoje se encontra, a monumental tela retratando o encontro do navegador Pedro Teixeira com tribos indígenas do Alto-Amazonas<sup>33</sup>. Paralelamente inaugurou uma exposição de outros 11 quadros no Theatro da Paz, entre as quais dois estudos feitos para *A conquista do Amazonas*<sup>34</sup>. Figueiredo (2001: 60) destaca que, nesta segunda mostra de Parreiras, todas as telas foram vendidas, diferentemente do que ocorrera na primeira exposição, em que o artista retornou para o Rio de Janeiro com quase metade das obras expostas<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Esta é a primeira referência a utilização dos salões da Biblioteca e Arquivo Público do Pará como espaços expositivos. Instalada em amplo prédio em estilo neoclássico, a Biblioteca abrigou em seus salões, praticamente durante toda a primeira metade do século XX, as principais exposições de arte patrocinadas pelo Governo e por instituições particulares.

<sup>33</sup> Medindo 4,75m de altura por 8,75m de comprimento, a famosa tela de Antonio Parreiras já foi utilizada pela Casa da Moeda do Brasil como ilustração de uma de suas cédulas. Para sintetizar *A conquista do Amazonas*, Parreiras retratou a expedição organizada em outubro de 1637, quando o capitão Pedro Teixeira partiu com uma escolta de 60 soldados portugueses, alguns religiosos e cerca de 2.500 guerreiros índios, com o objetivo de subir o rio Amazonas até Quito, no Peru, para demarcar os limites da soberania portuguesa, verificar os melhores lugares em que o rio pudesse ser fortificado e estabelecer relações de paz com as tribos indígenas.

<sup>34</sup> Não obstante o jornal *A Folha do Norte*, de 20 de janeiro de 1908, ter alertado para a importância de estes dois estudos permanecerem em poder do Estado, as referidas telas foram adquiridas por colecionadores particulares.

<sup>35</sup> Encontramos aqui uma divergência quanto a esta informação. Parreiras, em sua crônica *Viagem ao Norte* (ver nota 30) relata ter vendido todas as obras em exposição na mostra de 1905.

Poucos meses depois, e encerrando o ano de 1908, aconteceu no *foyer* no Theatro da Paz o *vernissage* da tão esperada exposição de Theodoro Braga. Figueiredo destaca essa mostra como o marco decisivo na história das artes paraenses e dela se apropria, juntamente com o trabalho de Braga intitulado *A arte no Pará, 1888-1918* para, a partir deles, desenvolver estudos sobre a questão da modernidade na Belém do início do século XX:

“ ‘Dez horas do dia! Sobre uma única paisagem que podemos chamá-la de panorâmica, desenrolam-se, separadas por uma *baguette* da moldura, duas cenas do grande fato histórico’. Com esse tom épico, o pintor Theodoro Braga começava a explicação de sua obra-prima, retratando a *Fundação da cidade de Nossa Senhora de Belém do Pará*. O quadro veio a público nas vésperas do Natal de 1908, durante as festas de aniversário do intendente de Belém, Antônio Lemos, tido à época, dentro e fora das fronteiras locais, como o principal oligarca do norte do país. Numa data dentro de outra, o pintor realizava sua quarta exposição, homenageando seu mecenas e protetor e, ao mesmo tempo, pondo aos olhos da elite paraense uma obra milimetricamente projetada para se revelar no *foyer* do Teatro da Paz, a principal vitrine da civilização da borracha amazônica. A despeito da amplitude da mostra, com mais de uma centena de obras, o sucesso não seria o mesmo se, entre os quadros, não estivesse a anunciada tela. Os investimentos em sua feitura e divulgação foram tantos que, no dia da abertura, Theodoro Braga distribuiu entre os presentes um pequeno livro explicativo para leitura da imagem, com base na investigação histórica que realizara para a concepção das cenas da fundação da capital do Pará. Entre muitas datas e um grandioso fato, o artista começava a compor uma nova leitura sobre a velha história da Amazônia. A partir dessa tela, o pintor inventou o modernismo na Amazônia [...] Trata-se de um modernismo muito próprio, surgido, como todos os outros, de uma querela contra antigos valores cultivados na arte, na literatura e na história da Amazônia.

Esse foi um momento único, [...] o autor do quadro considerou fundamental inserir esse momento em outra história mais recente – a das artes plásticas na Amazônia. A tela principal teria que trazer, afinal, algo de novo, de inventivo, de transformador – e de fato trouxe. A novidade já estava no quadro [...] mas muito mais fora dele: a concepção da obra, as disputas políticas em torno desse projeto e, especialmente, os debates em torno dele. A Belém velha de Theodoro Braga foi moderna sem ser modernista”. (Figueiredo, 2001: 32)

Farias, professor da Universidade Federal do Pará, em seu estudo acerca da trajetória da pintura em Belém, contesta a identificação da obra de Braga como moderna, como afirma no texto a seguir:

(...) considerar a tela de Theodoro Braga como modernista é no mínimo um contrassenso. A grande tela de Theodoro Braga, por questões intrínsecas, não é modernista nem tampouco moderna, quer seja em termos de forma, quer seja em termos de conteúdo. Talvez represente um marco, uma inflexão na retórica pictórica de Belém, um recurso para a historiografia local. (Farias, 2003: 37)

E continua:

*A fundação da cidade de Belém* (1908), e *A conquista do Amazonas* (1907) de Theodoro Braga e Parreira respectivamente, somadas as telas *Primeira missa no Brasil* (1859-1861) de Vitor Meireles, *Batalha do Havaí* (1877), de Pedro Américo, *Batalha dos Guararapes* (1879), de Vitor Meireles, e *Partidas de Monção* (1894) de Almeida Júnior, compõem um grupo de grandes pinturas históricas que ‘fundaram o Brasil’ em diferentes pontos de seu território referenciando momentos

importantes de sua história. Theodoro Braga apenas seguiu o ‘antigo’ discurso de Araújo Porto Alegre na luta pela afirmação da identidade nacional nos tempos idos da Escola Nacional de Belas Artes. (Farias, 2003: 39)

## **1.2 – As transformações na vida artística e cultural do Pará**

O cenário artístico-cultural do Pará foi bastante afetado no início da década de 1910 pela crise da economia da borracha, que, de forma súbita e brutal, abalou a vida econômica da Amazônia. Por essa época, crescia a produtividade da borracha cultivada nas colônias inglesas do sudeste asiático, e em 1910, a borracha asiática foi aceita como matéria-prima pelas fábricas de pneus de automóveis, as maiores compradoras do produto. Em 1913, ela conquistava a hegemonia do mercado mundial, desbancando a posição brasileira<sup>36</sup>. A crise precipitou-se violentamente sobre toda a Amazônia gomífera.

Somada aos casos de desemprego e empobrecimentos vertiginosos, uma crise no meio das artes marcava o fim da *belle époque* paraense. As fortunas da borracha haviam alimentado um mercado artístico-intelectual rico e cosmopolita que viria a perecer. As obras de arte reunidas por colecionadores locais durante o período do auge da borracha se dispersaram. Exemplo disso foi o caso de um colecionador entrevistado por Osório Duque-Estrada que, em 1909, possuía um acervo de pinturas em que se contavam alguns clássicos da arte ocidental, como Murillo e Ticiano<sup>37</sup>. A ausência dessas obras na história posterior das coleções paraenses permite especular que tenham sido vendidas emergencialmente após o fim do fausto da borracha.

Principalmente no que se refere à realização de grandes eventos, o movimento artístico da cidade ressentiu-se dos efeitos da difícil situação econômica: as companhias de ópera não mais se apresentavam no Theatro da Paz e os Salões Oficiais de Belas Artes, iniciados em 1918, foram extintos pelo Governo do Estado.

---

<sup>36</sup> “Num pequeno período de dez annos, pois ainda em 1903 o Oriente exportou a insignificante quantidade de 21 toneladas de borracha, multiplicando a sua produccão de anno em anno, atingiu em 1913 a 51.721 toneladas, enquanto o Brasil apresentou-se, somente, com a produção de 36.231 [toneladas]”. Cf. *Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado em sessão solenne de abertura da 2ª reunião de sua 12ª legislatura, a 7 de setembro de 1925, pelo Governador do Estado, Dr. Dionysio Ausier Bentes*. Belém, 1925, p. 116.

<sup>37</sup> O poeta e jornalista Osório Duque-Estrada, em seu livro *O Norte* (Lisboa, 1909), resultado de extensa viagem por ele empreendida ao norte e nordeste do Brasil, apresenta um longo capítulo destinado às exposições e aos acervos particulares paraenses. Cf. DUQUE-ESTRADA, Osório. *O Norte. Impressões de Viagem*. Porto: Chardon, 1909.

Belém de 120 mil habitantes nos primeiros anos do século, depois da quebra deira chegou a ter sua população reduzida. Deixou de receber imigrantes e expeliu grande parte da mão-de-obra mais qualificada.

O êxodo formidável levou principalmente para a capital do país, o Rio de Janeiro, figuras do porte de Farias Brito, Humberto de Campos, Alves de Souza, Carlos Fernandes, expeliu para suas origens portuguesas João Lúcio de Azevedo, Ferreira de Castro e tantos outros. Manaus viveu a mesma experiência desalentadora, estagnando-se, perdendo parte de sua inteligência.

A geração moça vai desabrochar longe, como Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Ismael Nery, Oswaldo Goeldi, Quirino Campofiorito, Oswaldo Orico, Chermont de Brito, Peregrino Júnior e tantos outros que integram, com os mais velhos, a linha de frente do “Exército do Pará”. (Salles, 2005: 23)

Apesar da crise econômica vigente e da saída de alguns artistas e intelectuais em busca de outros centros, iniciativas individuais continuaram a movimentar o cenário da cidade. Algumas exposições apontavam para mudanças de natureza estética no panorama artístico de Belém como, por exemplo, a realização da mostra do paraense Ismael Nery<sup>38</sup>, no Palace Theatre, em 1929. Segundo categoricamente afirma Leal<sup>39</sup>, este foi o momento em que Belém foi oficialmente apresentada ao modernismo, que já se instaurara na capital federal e em São Paulo. Morando a muitos anos no Rio de Janeiro, depois de ter estudado na Escola Nacional de Belas Artes e na Académie Julien, em Paris, Nery resolveu voltar à terra natal trazendo seus mais recentes trabalhos. O universo surrealista do artista, retratado em seus óleos, aquarelas e desenhos, como era de se esperar, provocou escândalo à sociedade local e a mostra foi duramente criticada.

Anos mais tarde, quando a busca por uma nova linguagem pictórica se consolidava entre os artistas e intelectuais paraenses, o trabalho de Nery seria elogiado e reivindicado pelo jornalista e crítico de arte Francisco Paulo Mendes, em texto sobre a exposição do pintor Oswaldo Teixeira, realizada em 1937, sob o patrocínio da então Sociedade de Instrução Artística Brasileira:

Somos dos que louvam a ação da Instrução Artística do Brasil aqui no Pará. [...] Mas se a IAB foi feliz a respeito da música, o mesmo não se pode dizer do seu esforço no terreno das artes plásticas. Trazendo a Belém e patrocinando a Exposição Oswaldo Teixeira, a IAB caiu num lamentável equívoco. Julgou trazer até nós um verdadeiro artista e trouxe apenas um fazedor de quadros [...] E a exposição não foi mais que a triste parada de uma arte frustrada e ridícula. [...] Mas se a IAB quer verdadeiramente fazer alguma coisa, entre nós, pelas artes plásticas, porque (sic) não nos mostra a arte dos artistas modernos do Brasil, dessa gente

<sup>38</sup> Ismael Nery nasceu em Belém, a 9 de outubro de 1900 e mudou-se ainda pequeno para o Rio de Janeiro. Em 1917 matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes e em 1920 viajou para Paris, onde estudou durante um ano na Académie Julien. Até 1923, sua pintura carregou traços expressionistas passando, a partir de 1924, a assumir características cubistas. Nery criou um sistema filosófico denominado Essencialismo baseado, segundo seu amigo Murilo Mendes, na abstração do tempo e do espaço. Em 1927 viajou novamente a Paris onde conheceu o pintor russo Marc Chagall. Apesar da sua curta existência, (morreu em 1934, por conta de uma tuberculose) Ismael Nery deixou uma obra bastante consistente.

<sup>39</sup> Leal, Cláudio La Rocque. *A crítica e as décadas de 1930 e 1940*. In: A transição. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1995.

moça e de talento que são um Portinari, um Hugo Adami, uma Noemia, um Caringi ou um Janacopolus?

E se não fosse ousadia nossa, sugeríamos (sic) a IAB que fizesse uma exposição dos desenhos do paraense de gênio que se chamou Ismael Nery, que foi um dos grandes nomes do movimento modernista no Brasil e uma das expressões mais altas do nosso lirismo plástico. Assim, o Pará teria a oportunidade de se arrepender do menosprezo com que o recebeu, quando de sua primeira exposição, anos atrás, no Hall do Palace Theatre E, além de pagarmos uma dívida, iríamos admirar a arte desse extraordinário Ismael Nery de que disse, uma vez, Álvaro Moreyra, ter sido ele tão enorme que a morte não pôde (sic) carregar; tão inquieto que continua nos perturbando; tão vivo que ficou vivo, aos pedaços, nos desenhos em que se rasgou todo. (Mendes apud Ricci, 1984: 238)

Logo após o encerramento da exposição de Nery, na mostra conjunta realizada pelos pintores Manoel Pastana<sup>40</sup> e Ângelus Nascimento, no mesmo Palace Theatre, o público paraense voltou a aplaudir um estilo mais conhecido e consagrado. Pastana, artista paraense que foi aluno de Theodoro Braga e Francisco Estrada, já nesta ocasião vivia no Rio de Janeiro, onde desenvolveu sua carreira. Sua obra constituiu-se basicamente de telas figurativas: naturezas-mortas, retratos e pontos pitorescos da cidade de Belém. Cabe destacar as noventa e oito lâminas em aquarela reproduzindo objetos de cerâmica marajoara e tapajônica, pertencentes ao acervo do Museu Nacional, e seus estudos de adequação de móveis e utensílios domésticos no estilo *art-déco* com padrões da flora e fauna amazônicos<sup>41</sup>.

Ângelus Nascimento<sup>42</sup> aparecera pela primeira vez no cenário artístico paraense no ano de 1912, firmando uma charge na revista *Ilustração paraense*. De espírito jovial e alegre, esse maranhense rapidamente estabeleceu-se junto aos jornalistas, músicos e poetas locais,

<sup>40</sup> Manoel de Oliveira Pastana nasceu na Vila de Apeú, município de Castanhal, em 26 de julho de 1888. Em Belém, estudou com os pintores Theodoro Braga e Francisco Estrada, seguindo depois para o Rio de Janeiro, onde compôs o Júri do Salão Nacional de Belas Artes, de 1937 a 1941. Trabalhou como desenhista da Casa da Moeda do Brasil, durante o período de 1935 a 1941, ocasião em que reformulou os selos e moedas brasileiras, desenhando-os com os motivos da flora e da fauna amazônicos. Ao longo da vida artística foi agraciado com inúmeras medalhas e possui obras em vários museus do Brasil. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

<sup>41</sup> Conjunto pertencente ao acervo do Museu do Estado do Pará.

<sup>42</sup> O pintor Ângelus Nascimento, pseudônimo de Antonio Ângelo de Abreu Nascimento, nasceu em Turiaçu, Maranhão, a 11 de dezembro de 1895. Veio ainda menino para Belém ao encontro de seu irmão Carlos, onde começou seu aprendizado artístico com a professora Clotilde Pereira, do Colégio Moderno. Em 1915 inaugurou sua primeira exposição de caricaturas, que foi bem recebida pela imprensa. Mais tarde começou a estudar desenho com os mestres Carlos de Azevedo e José Girard, não se envolvendo com o estúdio acadêmico de Theodoro Braga. Em 1918 participou com trinta trabalhos no segundo *Salon de Bellas Artes do Pará*, sendo o único concorrente na categoria de caricatura. Ativo participante do partido anarquista, diante da repressão imposta com a posse de Lauro Sodré no governo do Pará, viu-se obrigado a seguir, em 1919, para o Rio de Janeiro, onde passou a atuar junto às revistas *O Malho* e *Fon-fon*. Com a morte do irmão, em 1926, retornou à Belém para arcar com os encargos de família, quando assumiu como professor de desenho no Ginásio Paes de Carvalho. Continuou ativamente suas atividades artísticas enquanto trabalhou na imprensa, como ilustrador e paginador na *Folha do Norte* e no *O Estado do Pará* até o seu falecimento, em 21 de maio de 1959. Fonte: SALLES, Vicente. *O siso e o riso: Ângelus Nascimento por Vicente Salles*. In: Revista PZZ. Belém, n.1, 2005. p.21-31.

passando a colaborar com suas caricaturas em várias revistas e periódicos. Cabe registrar crônica publicada pela revista *A Semana*, de novembro de 1919, saudando a partida de Ângelus para o Rio de Janeiro, destacando que o artista

(...) cançou-se dos elogios da crítica indígena, achando pequeno o nosso meio provinciano para os vôos a que sua intelligência fazia jús. Ave estranha de talento [...] foi à capital da República, onde hoje se encontra, no intuito de aperfeiçoar seus estudos, avocando mais tarde o logar que, com justiça, lhe cabe pelo seu invejável talento<sup>43</sup>.

No Rio de Janeiro, onde esteve no começo dos anos 1920, participou do grupo de Álvaro Moreyra e, segundo Salles (2005: 26), aplaudiu a Semana de 1922. Apresentando afinidades com a arte moderna, realizou exposição na Livraria Schettino e, surpreendendo pela inovação de seu traço, foi bastante bem recebido pela crítica fluminense. Após o retorno a Belém, onde permaneceu até sua morte, contribuiu decisivamente para o sucesso de vários artistas locais, que com ele conviveram.

Ao contrário de Pastana, segundo Leal (1995) "...havia arrojo nos traços de Ângelus, que em pleno 1931 experimentou o cubismo que conheceu através de seu contato com Nery, no Rio de Janeiro". Embora nas décadas de 1930 e 1940 Ângelus tenha simbolizado a arte moderna da cidade, Leal destaca alguns aspectos importantes de sua obra:

É certo que a influência de Nery sobre Ângelus recaiu única e exclusivamente sobre a forma. Formado pela sociedade paraense, Ângelus não permitiria a liberdade de expressar em sua arte algo que não fosse natural de sua índole lírica e romântica. Com farto material na Região, na maioria de seus desenhos vê-se a representação alegórica de lendas e mitos.[...]

Quanto à pintura dificilmente desenvolveu um trabalho rico, preferindo não trabalhar a cor – normalmente em tons pastéis ou de um noturno típico da pintura romântica. No desenho, Ângelus é insuperável, mas nunca o conceito tomou conta da forma. Esta sempre se sobrepôs de forma incontrolável.[...] O desenho alongado e sinuoso de Ângelus explorava, lírico que era, lendas da região, talvez imposição de seu trabalho como ilustrador e caricaturista de semanários literários, como *A Semana* e *Belém Nova*. (Leal, 1995)

Junto com Ângelus Nascimento, outros artistas destacaram-se no campo artístico paraense por essa época e, mais tarde, vieram a influenciar novas gerações. Esse foi o caso de Leônidas Monte e Arthur Frazão. Leônidas Monte<sup>44</sup>, cearense de nascimento, estudou na

<sup>43</sup> Revista *A Semana*. Belém, 08.11.1919, ano 2, nº 85. Grafia original. Na realidade, consta que a partida de Ângelus para o Rio de Janeiro ocorreu por conta de seu comprometido engajamento político com o partido anarquista. Ver nota 41.

<sup>44</sup> Leônidas Monte (1905-1970) nasceu em 09 de novembro de 1905 em Redenção, Ceará. Após o curso secundário em Fortaleza, matriculou-se no curso de pintura da Escola de Belas Artes da Bahia, onde depois foi convidado para lecionar. Em 1927 passou a residir em Belém, tornando-se professor do Colégio Estadual Paes de Carvalho e do Instituto de Educação do Pará. Teve atuação destacada no fomento e difusão das artes em

Escola de Belas Artes da Bahia e em 1927, passou a residir na capital paraense. Rapidamente integrou-se à comunidade artística local, realizando, neste mesmo ano, sua primeira mostra individual. Com uma vasta produção artística, sendo reconhecido como pintor de interiores, retratando principalmente as sacristias das igrejas de Belém, Monte empenhou-se no ensino e difusão das artes, trabalhando incansavelmente pela criação de um Salão Oficial de Belas Artes do Pará o que, na realidade, só viria a acontecer, sob sua orientação, a partir de 1940.

Nascido em Belém em 1890, após estudos de Artes Plásticas na Alemanha, Arthur Frazão<sup>45</sup> retornou a sua cidade natal dominando também a técnica da fotografia, o que o levou a abrir um estúdio fotográfico, a Fotografia Frazão. Diferentemente de Monte e Ângelus, Frazão foi um artista acadêmico, tendo como tema principal as belezas da Amazônia. Na década de 1940, juntou-se aos novos pintores do “Grupo do Utinga”, e com eles percorreu a cidade em busca de inspiração. Monte e Ângelus Nascimento seriam “segundo Ricci, os precursores da arte moderna em Belém, o que mais tarde teria sido confirmado por Frederico Barata”. (Farias, 2003: 92).

Muitos outros artistas, entre os quais João Pinto, Geraldo Correa, Carmen Souza, Antonieta Santos Feio, Veiga Santos e Augusto Morbach, já produziam sistematicamente, constituindo uma geração que se consolidaria na década de 1940, como participantes e premiados nas várias versões dos Salões Oficiais de Belas Artes, patrocinados pelo Governo do Estado.

Completando o cenário dos artistas atuantes durante a década de 1930 em Belém, vale lembrar os Salões de Ensaio, realizados e organizados pelo pintor Leônidas Monte e pelo Dr. Oswaldo Viana, nos anos de 1936 e 1938. A Sociedade de Instrução Artística do Brasil<sup>46</sup>, que atuava sobretudo na área musical e que realizara inúmeros e afamados concertos no

Belém, sendo responsável pela organização de um Salão em 1931. Realizou inúmeras exposições em Belém e cidades estrangeiras, como Paris, onde alcançou sucesso com as 97 obras que expôs. Produziu incessantemente durante todo o tempo em que permaneceu em Belém, atravessando várias gerações de novos pintores e sendo muitas vezes apreciado e outras condenado pela crítica, mais ou menos adepta a sua revolucionária forma de pintar. Foi o responsável, junto com Oswaldo Teixeira, pela organização das primeiras edições dos Salões Oficiais de Belas Artes do Pará, realizados de 1940 a 1949. Faleceu em Belém, em janeiro de 1970. Fonte: GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. *VIII Salão de Artes Plásticas do Governo do Pará. Catálogo*. Belém, 1947.

<sup>45</sup> Arthur Frazão (1890-1967), filho de tradicional família belemense, aos 20 seguiu para estudar artes plásticas na Alemanha. Após conhecer Londres, Paris, Berlim e Lisboa, seus principais museus e galerias, retornou ao Brasil em 1911, ocasião em que abriu em Belém a Fotografia Frazão, técnica que havia aprendido em seu período na Europa. Artista figurativo tinha como tema principal a Amazônia, retratando incansavelmente em suas obras seus pontos pitorescos, igarapés e vitórias-réguas. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996.

<sup>46</sup> A IAB foi fundada em São Paulo em 1913 e atuou em diversas cidades brasileiras, promovendo principalmente concertos musicais.

Theatro da Paz, foi responsável pela promoção destas duas importantes exposições. Realizadas no *foyer* do Theatro da Paz, essas mostras coletivas, bastante concorridas, além de congregarem um grande número de artistas, distribuíram vasta premiação para, além das categorias tradicionais, as de arquitetura, cerâmica e fotografia<sup>47</sup>.

Belém foi apresentada ao nacionalmente reconhecido modernismo paulista em 1937 com a realização do 1º Salão Paulista de Pintura<sup>48</sup>, organizado pelo pintor paraense Waldemar da Costa<sup>49</sup>, no salão nobre do Theatro da Paz. Waldemar, após estudos de arte na Europa, voltou ao Brasil em 1936 sediando-se em São Paulo, onde montou atelier e passou a lecionar pintura. Integrando-se ao então chamado Grupo de Artistas Plásticos<sup>50</sup>, posteriormente fundaria a Família Artística Paulista, juntamente com Rossi Osir e Vittorio Gobis. A mostra coletiva, trazida por Waldemar para Belém, apresentou um grande número de obras suas juntamente com trabalhos de pintores paulistas de seu grupo, entre os quais Pacheco, Otoni Zorlini, Dora Maso, Clovis Graciano, Tomo Honda, Gino Bruno, Mario Zanini, Rebolo, Aldo Bonadei e Alfredo Volpi. Segundo o depoimento do próprio Waldemar a Paolo Ricci (1984: 240), a mostra alcançou relativo sucesso de vendas em Belém, onde foram comercializados vários de seus trabalhos e também algumas obras dos paulistas Aldo Bonadei, Tomo Honda e Gino Bruno. Não foi vendida nenhuma obra de Alfredo Volpi na capital paraense, diferentemente do que aconteceu em Fortaleza, para onde seguiu a mostra depois de sua temporada em Belém.

Outras mostras individuais aconteceram na cidade nesse período, principalmente de artistas locais que, em sua maioria, dividiam suas atividades artísticas com as profissionais, impulsionados pela necessidade de sobrevivência. Ricci destaca a dificuldade na comercialização de obras sentida por esses artistas à época pois, segundo ele,

---

<sup>47</sup> No Salão de 1936, foram premiados: em pintura, Arthur Frazão e José Veiga Santos, com medalha de bronze; Romeu Mariz Filho, com medalha de prata e Menções Honrosas para Artur Ebinger, Marina Proença e Dhália Déa. Em escultura, Barandier da Cunha e Álvaro Amorim. Em desenho, Pearcy Deane, Paulo Azevedo e Nilson Cunha. Em aquarela, Mariz Filho, Geraldo Correa e Raymundo Sales. Em arquitetura, Arnaldo Baena, Arlindo Guimarães, Eneida Falcão e Rita Guimarães. Em cerâmica, Álvaro Amorim. Em fotografia, Gastão Vieira. Em 1938 participaram Antonieta Santos Feio, Arthur Frazão, Barandier da Cunha, Garibaldi Brasil, Romeu Mariz Filho, Geraldo Correa, Lourival Bolonha, Laura Acatauassú Nunes, Leônidas Monte, Dhália Déa, Veiga Santos, Álvaro Amorim, Ângelus Nascimento e Abelardo Nascimento, além de um grupo de alunos do prof. Veiga Santos (Ricci, 1984: 237).

<sup>48</sup> O 1º Salão de Pintura Paulista, aberto ao público paraense no dia 10 de janeiro de 1937, no Teatro da Paz, antecede a considerada Primeira Exposição da Família Artística Paulista, realizada em novembro de 1937, em São Paulo.

<sup>49</sup> Nascido em Belém a 11 de junho de 1904, em 1910 seguiu com a família para Lisboa, onde cursou a Sociedade Nacional de Belas Artes.

<sup>50</sup> Como impresso na capa do catálogo da Primeira Exposição da Família Artística Paulista, em 1937.

(...) as elites tinham formado [durante o fausto da borracha] belas coleções de pintores afamados e principalmente os acadêmicos franceses, e tinham orgulho de suas aquisições, mas nessas coleções não figuravam quase nunca os paraenses, e se figuravam eram resultados de presentes dados por amizade ou parentesco. (Ricci, 1984: 246)

Durante os anos de 1940 e 1950, as artes paraenses comportaram-se com oscilações entre o neoclássico e o moderno, consolidando-se como abstracionista apenas na década de 1960. A trajetória do artista plástico Ruy Meira, iniciando-se acadêmico nos Salões Oficiais de Artes do Governo do Pará, realizados na década de 1940, e chegando como arauto do abstracionismo, ao apresentar em reunião do Clube de Artes Plásticas o primeiro quadro abstrato visto em Belém, em 1959, bem sintetizam sua determinante atuação no campo das artes plásticas paraenses. Sua trajetória artística confunde-se com o processo de consolidação do abstracionismo no Pará. A participação de Ruy no Grupo do Utinga, no Clube de Artes Plásticas e em outros momentos marcantes do cenário das artes no Pará, serão abordados nos capítulos subsequentes.

## **Capítulo II**

### **Ruy Meira: vida e obra**

Ruy Meira, engenheiro civil e artista plástico, ocupa lugar de destaque no processo de afirmação das artes no Estado do Pará na segunda metade do século XX. Começou a expor em 1944 e na década seguinte, juntamente com outros artistas de seu grupo, seria responsável pelos primeiros traços abstracionistas no estado. Iniciando-se na pintura, passaria a experimentar a escultura, a gravura, o desenho, notabilizando-se com seu trabalho em cerâmica. A obra do artista plástico Ruy Meira, segundo o crítico paraense Benedito Nunes, “(...) resume a história, entre nós, da arte contemporânea, cujas etapas redescobriu e percorreu, sem amarrar-se a nenhuma corrente”.<sup>51</sup> Além de suas atividades profissionais e artísticas, Ruy Meira é descendente de famílias que, durante mais de um século, exerceram importante influência política, econômica, social e cultural no Pará, o que revela aspectos importantes de sua formação e inserção na vida paraense.

## 2.1 – Os antecedentes familiares

Remonta à cidade de Santarém<sup>52</sup>, ao comandante Miguel Antônio Pinto Guimarães, bisavô e ao coronel Joaquim Pinto Bastos, avô, os antecedentes maternos de Ruy Meira.

Miguel Antônio Pinto Guimarães, bisavô de Ruy, mais tarde Barão de Santarém<sup>53</sup>, nascido naquela cidade a 8 de janeiro de 1808<sup>54</sup>, recebeu o mesmo nome de seu pai, português que havia servido como capitão e morrido em março de 1836, em luta contra os cabanos<sup>55</sup>. O naturalista alemão Robert Avé-Lallémant (1980: 74) em seu livro *No rio Amazonas*, escrito em 1859, descreve o então tenente-coronel e comandante, para quem trazia uma carta de apresentação caso desejasse permanecer na cidade, como “(...) um dos homens de grande prestígio na província e o primeiro em Santarém”, e nos fornece importantes relatos sobre a economia de escambo que se realizava à época na região.

---

<sup>51</sup> Cf. NUNES, Benedito. Apresentação. In: *Catálogo Ruy Meira 50 anos de arte*. Museu de Arte de Belém, Prefeitura Municipal de Belém, 1994.

<sup>52</sup> A cidade de Santarém situa-se na confluência dos rios Amazonas e Tapajós, na região oeste do estado do Pará.

<sup>53</sup> Foi agraciado com o título de Barão de Santarém aos 63 anos, por ato de 17 de maio de 1871, da Princesa Imperial D. Izabel, então na Regência do Império. Cf. MEIRA, Octávio. *Memórias do quase ontem*. Rio de Janeiro: Liberdade, 1975.

<sup>54</sup> O Coronel Miguel Antônio Pinto Guimarães faleceu em Santarém, a 16 de agosto de 1882, aos 74 anos de idade. Cf. MEIRA, Octávio. op. cit.

<sup>55</sup> Como eram conhecidos os revoltosos que lutaram contra o Governo da Província do Pará, no episódio que ficou conhecido como a “Revolta da Cabanagem”.

Interessou-me especialmente o velho comandante, santareno de nascimento, homem que se fez por si e que, como me disseram, iniciara sua carreira no Tapajós dirigindo sua própria canoa, na qual seu pessoal tapuia se entregava à pesca. Chegara a acumular uma fortuna de cerca de 300.000 tâleres (moeda antiga alemã, de prata, que valia 3 marcos) com indústria tão simples, o que não é por certo fácil. Seu começo e fim muito honram o velho, que me pareceu invejado por muitos. O velho Pinto Guimarães me falou do pequeno e calmo trabalho no rio, que ainda não despertara para uma vida mais ativa; de como os cuiabanos de Mato Grosso e do coração dessa província desciam o rio, através de grandes dificuldades. Vinham comprar, a dinheiro de contado ou a troco de couros de boi, sobretudo o sal, que levavam de tropeços ainda maiores para sua distante terra, enquanto os índios vinham com guaraná, que trocavam por bugigangas, ou traziam salsaparrilha para o mercado. (Avé-Lallemant, 1980: 74)

Henry Walter Bates, em seu livro *Um naturalista no rio Amazonas*, também faz uma descrição bastante completa e favorável de Pinto Guimarães, delegado de polícia de Santarém:

A pessoa mais importante, senhor Miguel Pinto Guimarães, é natural do lugar e exemplo da facilidade com que a inteligência e o trabalho encontram recompensa no sábio governo do Brasil. Começou a vida em situação muito humilde. Disseram-me que foi pescador e que vendia a retalho o produto obtido com seus anzóis e caniços ou com suas redes. Atualmente é o maior comerciante do distrito, dono de vasta fazenda de criação e abastado senhor de engenho. Quando se formou a nova Guarda Nacional, em 1853, recebeu do Imperador a patente de coronel. É homem pálido, grave, inteiramente encanecido, embora de mais idade. Tratei com ele durante muito tempo e apreciei sua sinceridade e retidão de seus atos. Quando cheguei a Santarém era ele o delegado de polícia. É algum tanto intransigente, tanto na repartição como na vida privada, para com os pequenos delitos de seus concidadãos, mas é muito respeitado. Não poderá ser desprezível uma nação, cujos melhores homens se podem elevar a posições de confiança e mando. (Bates apud Meira, O. 1995: 5)

Pinto Guimarães iniciou sua vida humildemente, dedicando-se à pesca. Aos poucos se transformaria em dono de muitas embarcações pesqueiras, até tornar-se um próspero proprietário de fazendas em Prainha, Monte Alegre e Alenquer, e de cacauais, de engenhos de açúcar e de seringais nativos e silvestres. Avé-Lallemant, em suas notas sobre a cidade de Santarém, assim descreveu a casa do ainda tenente-coronel:

(...) às margens do rio Tapajós, magnífica, apresentando no andar térreo sete janelas de frente. Sucediam os aposentos limpos bem mobiliados; na sala de visita via-se até piano vertical. Tudo muito bem arranjado e sem a criadagem fusca na casa, julgar-se-ia não estar no Brasil, para não falar no Tapajós<sup>56</sup>. (Avé-Lallemant, 1980: 75)

---

<sup>56</sup> O antigo Solar do Barão de Santarém encontra-se ainda hoje com algumas de suas características arquitetônicas preservadas, embora funcione como um estabelecimento comercial. São poucas as pessoas que o identificam como o antigo morador.

O Barão de Santarém galgou os mais elevados cargos da vida pública, tais como juiz de paz, coletor de rendas provinciais, deputado provincial em diversas legislaturas, coronel comandante superior da guarda nacional em 1852, vereador e presidente da câmara entre 1848 e 1876, prefeito de Santarém, vice-presidente da Província do Grão Pará, chegando a presidente da província por várias vezes<sup>57</sup>, e sucessivamente oficial, comendador e dignitário da Imperial Ordem da Rosa. Desfrutando da estima pessoal de D. Pedro II, foi por ele convidado, em 1883, para ocupar uma vaga que se abrira no Senado vitalício do Império. Declinou o convite, mas indicou seu genro, o médico Dr. Antonio Joaquim Gomes do Amaral, que tomou posse e permaneceu no Senado até sua dissolução, em 1898, com o advento da República. Foi o Barão de Santarém o dono do maior prestígio eleitoral e político no Pará, durante o segundo Reinado (Meira, O., 1975: 9) e um dos sete homens no Norte a quem o Império concedeu o título nobiliárquico de barão. Homem rico, Pinto Guimarães se impôs à graça imperial através da atividade econômica, o que o elevou à figura de expressão cívica do país, e não tão somente da Amazônia.

De seu casamento, em 1845, com a senhora Maria Luiza Pereira, filha de casal português da Vila de Viana, teve oito filhos. A terceira descendente do Barão, Theodolinda Pinto Guimarães, veio a contrair matrimônio com o coronel Joaquim Pinto Bastos e teve como primogênita Anésia Pinto Bastos, mãe de Ruy.

O avô materno de Ruy Meira, coronel Joaquim Pinto Bastos, lusitano de nascimento, era um próspero comerciante em Santarém. Em seu sobrado azulejado, em estilo colonial português, que mandara construir à Rua do Comércio, funcionava no andar térreo a loja do Lloyd Brasileiro<sup>58</sup>, da qual era o agente. O enlace matrimonial da primogênita do coronel, Anésia, com o Promotor Público da cidade, o Dr. José Augusto Meira Dantas (Imagen 1), realizou-se no dia 21 de janeiro de 1905, em tempos de euforia e grandes lucros com a exportação da borracha<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Os relatórios dirigidos pelo Barão de Santarém à Assembléia Legislativa Provincial, encontram-se digitalizados e disponibilizados através do site <[www.crl.edu/content/brazil/para.htm](http://www.crl.edu/content/brazil/para.htm)>. Acesso em: 20 set. 2007.

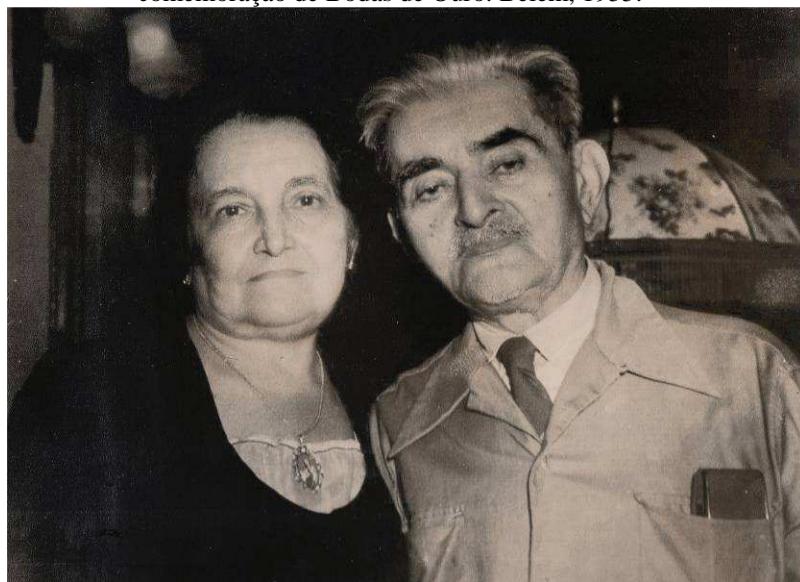
<sup>58</sup> A estatal Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro era proprietária dos navios que faziam linha para as cidades do Baixo Amazonas.

<sup>59</sup> Santarém se beneficiou por sua posição estratégica no contexto da economia da borracha, uma vez que se encontrava na rota obrigatória entre os seringais mais produtivos, localizados no estado do Amazonas, e Belém, porto exportador do látex.

A descrição do casamento dos pais pelo irmão de Ruy, Octávio Meira, ilustra bem o requinte da chamada *belle époque* no Pará:

No grande sobrado, todo iluminado, realizou-se o casamento de minha mãe, com todos os requintes da moda parisiense, com champanhe francês, louças de Limóges, trajes e maneiras importadas de Paris [...] De Paris vieram as louças compradas por meu pai, as baixelas. E vieram também as bebidas para a festa, as rendas e os bordados, as roupas de cama e mesa. Era tudo de Paris, naqueles tempos em que não tínhamos ágios nem tarifas, em que exportávamos as nossas matérias-primas e os dólares e libras davam para tudo. (Meira, O. 1975: 15)

IMAGEM 1: Casal Augusto e Anésia Meira, pais de Ruy, em comemoração de Bodas de Ouro. Belém, 1955.



Fonte: Arquivo Ruy Meira (RM).

Em 1907, Joaquim Pinto Bastos transferiu-se com a família para Paris, onde passou a residir no Boulevard Malesherbes, 12, próximo à Igreja da Madeleine. Permaneceu com toda a família<sup>60</sup> naquela cidade por aproximadamente três anos quando, em 1910, com o agravamento da crise da borracha e já com uma fortuna dilapidada, também comprometida pelas despesas originárias de longa estada no exterior, foi forçado a retornar a Santarém. Em sua terra natal, viu-se obrigado a refazer suas economias e, dispendendo de crédito entre seus conterrâneos, replantou suas árvores de cacau e alimentou novamente seus rebanhos. Com a morte de sua esposa, D. Theodolinda, o coronel transferiu-se para Belém, onde permaneceu até a sua morte.

---

<sup>60</sup> O casal Augusto e Anésia Meira havia acompanhado a família, permanecendo em Paris durante seis meses.

Sua filha Anésia e o esposo José Augusto Meira Dantas, pais de Ruy, já possuíam, à época, quatro dos seus nove filhos.

. . .

A linha de parentesco de Ruy Meira pelo lado paterno remete ao século XVIII e a duas grandes famílias da aristocracia rural nordestina: os Ribeiro Dantas, do Rio Grande do Norte e os Meira de Vasconcelos, da Paraíba.

Segundo estudos do folclorista Luiz da Câmara Cascudo (apud Meira, O. 1975: 45), seria o capitão português Miguel Ribeiro Dantas, proprietário de São José de Mipibu e falecido em 1795, o fundador da família de D. Maria Generosa Meira Ribeiro Dantas, avó de Ruy. Os descendentes do capitão, seu único filho e os três netos, foram homens influentes na província, e firmaram em mãos de sua família o centro político da cidade onde nasceram.

O Barão de Mipibu<sup>61</sup>, o segundo Miguel Ribeiro Dantas, nascido naquele mesmo lugar a 9 de março de 1799, foi filho de Antonio Basílio Ribeiro Dantas, presidente por duas vezes da Província do Rio Grande do Norte, e bisneto do português Miguel Ribeiro Dantas. Proprietário do engenho Lagoa do Fumo casou-se com uma prima, Maria Ribeiro Dantas Viana, proprietária do engenho Carnahubal, na zona de Ceará-Mirim, com quem teve um único filho, o terceiro Miguel Ribeiro Dantas. Escritos de Câmara Cascudo<sup>62</sup>, enaltecem sua figura e relatam, dentre muitas outras, histórias peculiares e curiosas sobre a vida e os casamentos do Barão e o de seu filho. Poderoso senhor de engenho, dono de fazendas e

<sup>61</sup> Nomeado Barão por ato da Princesa Isabel em 28 de março de 1877.

<sup>62</sup> “Há quarenta anos (28 de outubro de 1899) falecia em Ceará-Mirim, o IIIº Miguel Ribeiro Dantas, senhor do [Engenho] Diamante, coronel comandante superior da Guarda-Nacional, na Comarca de Ceará-Mirim. Com ele a aristocracia cavalheiresca do vale, perdia uma das mais ornamentais expressões. Era o senhor-de-engenho faustoso e senhorial, agasalhador e generoso, amável por natureza e pródigo por temperamento. Ia em crepúsculo o seu grande dia financeiro, mas Miguel Ribeiro morreu abastado, imponente em seus modos fidalgos. Por alguns anos fora o mais rico proprietário da região, e dono dos mais lindos cavalos de sela em cinqüenta léguas em derredor. Como um *land lord* legítimo, possuía o amor pelos nobres animais, o esplendor da mesa farta a inocente exibição de conforto e de auxílio. Tudo era instintivo, lógico, desinteressado, espontâneo. Em janeiro de 1888, fiel ao seu partido, o Partido Conservador, libertava, sem condições, sessenta escravos. Abria mão, sem poder, de parte valiosa de sua fazenda.

Tinha uma história romântica e sugestiva. O pai, segundo Miguel Ribeiro Dantas, Barão de Mipibu, casara em 1824, com uma prima, dona Maria Dantas Viana, filha do português Antonio Bento Viana, dono do ‘Carnahubal’ e doador à igreja de quase todas as terras onde correm as ruas de Ceará-Mirim. Um mês depois de casado, convidou a mulher para segui-lo para a sua residência em São José. A recém-casada preferiu demorar mais. Miguel Ribeiro teimou, e partiu sozinho. Nunca mais viu a esposa, que deixara grávida. Nem esta o procurou. Em 1825, nasceu Miguel Ribeiro Dantas, o terceiro do nome. Herdou a fortuna materna. Quando quis se casar escolheu uma tia, dona Maria Angélica, oito anos mais velha, irmã de seu pai. Toda a família de opôs. Miguel Ribeiro era teimoso por um direito hereditário. Foi a São José de Mipibu e raptou dona Maria Angélica, a boa maneira feudal, acompanhado de uma escolta de quatorze escravos de confiança, armados a bacamarte. Desse consórcio veio apenas uma filha, dona Maria Generosa, que se casou, em junho de 1872, com o Sr. Olyntho José Meira, ex-presidente da Província do Rio Grande do Norte, pai de Augusto Meira (1873-1964)”. Cf. CÂMARA CASCUDO, Luiz apud MEIRA, Octávio, op. cit. p.49.

extensas propriedades rurais, de canaviais (como o Jericó e o Diamante), coqueirais, campos de engorda e de todo o vale ao lado esquerdo do rio Ceará-Mirim, Miguel, contrário à vontade da família, casou-se com uma irmã de seu pai, oito anos mais velha. De seu matrimônio com D. Maria Angélica, teve uma única filha, Maria Generosa que, ao casar com o Dr. Olyntho José Meira, lhe deu seu primeiro neto, José Augusto Meira Dantas, pai de Ruy.

A família Ribeiro Dantas refletia fielmente os costumes da abastada aristocracia rural do interior nordestino. A sede da propriedade com sua casa-grande, o quarto dos santos (que fazia às vezes de capela, na falta desta) e a senzala. O engenho, a casa de purgar, a casa do feitor e muitas outras edificações, quase imperceptíveis em meio aos infindáveis canaviais, complementavam a paisagem. No interior da casa-grande, trajes e costumes refinados contrastavam com as asperezas do agreste e de sua gente.

Os Meira, cujo brasão pode ser encontrado, junto a outros cem de famílias tradicionais portuguesas, em um salão no Palácio de Sintra, remontam a Rodrigo Afonso de Meira, senhor dos Solar dos Meira, do bispado de Tuy, na Galícia. No Anuário Genealógico Brasileiro lê-se: “Se bem não é possível precisar quais foram os primeiros, é certo que Marcos de Meira e Luiz de Meira, filhos de Balthazar de Meira, vieram para o Brasil em princípios do século XVIII, (...) e foram habitar Serro Frio, em Minas Gerais” (Meira, O. 1975: 32). O próprio Augusto Meira, pai de Ruy, ocupado em estudar seus antecedentes, registrou o estabelecimento, na Paraíba do século XVIII, de Francisco Antunes Meira que, casando com d. Izabel Marianna de Castro, deu origem aos Meira do Norte do Brasil.

Olyntho José Meira de Vasconcelos<sup>63</sup>, nascido em 1829, foi o primeiro filho do cirurgião-mor José Bento Meira de Vasconcelos, de suas segundas núpcias com D. Izabel Cândida da Annunciação. Natural da província da Paraíba e educado com esmero pelo pai, tornou-se um grande humanista na sua época, além de político de destaque. Formou-se na Faculdade de Direito de Olinda, em 1851, lia latim e grego além de dominar as línguas francesa e inglesa. Foi deputado na Assembléia Geral do Rio de Janeiro, destacando-se em várias missões, que fizeram com que o Imperador o nomeasse para chefe de polícia do Pará, e depois vice-presidente dessa Província, chegando à presidência por duas vezes, nos anos de 1861 e 1863. Seu grande conhecimento dos problemas do Nordeste fez com que fosse elevado a Presidência da Província do Rio Grande do Norte, onde permaneceu por um período de quatro anos (1863-1866). Neste cargo, entre outras obras, iniciou a ligação entre o porto de

---

<sup>63</sup> Mais tarde, o Dr. Olyntho Meira abandonou o sobrenome Vasconcelos, não se sabe o porquê.

Mossoró e o rio São Francisco, restaurou o Forte dos Reis Magos, que se encontrava em ruínas, e construiu, em Natal, o Palácio dos Presidentes<sup>64</sup>.

Em suas primeiras núpcias, enquanto magistrado e exercendo o juizado de direito de Souza, no alto sertão da Paraíba, casou-se com D. Maria Joaquina de Albuquerque de Sá, indo residir na propriedade Acauã. Do primeiro matrimônio de Olinto José Meira, avô de Ruy, nasceu Francisco de Sales Meira e Sá, juiz, desembargador, senador federal pelo Rio Grande do Norte. Posteriormente, já viúvo e eminente político no Rio Grande do Norte, casou-se com Maria Generosa, herdeira única da fortuna dos Ribeiro Dantas, com quem contraiu matrimônio em junho de 1872. José Augusto Meira Dantas, primeiro filho do casal<sup>65</sup>, nasceu a 11 de dezembro de 1873, à margem do rio Ceará-Mirim, no Engenho Diamante, propriedade de canaviais que há mais de duzentos anos pertencia à sua família. Seu nascimento foi recebido com pompas, como relata Octávio Meira

(...) foi uma semana de festas. [Augusto] Teve seu batizado com moedas antigas e Cristos maciços de ouro, mergulhados na pia batismal. Ganhou de presente do avô a propriedade Esmeralda e um brilhante de não sei quantos quilates, que guardaria para os tempos difíceis que tivessem, porventura, de vir. (Meira, O. 1975: 51)

Ao casar-se com a filha de abastado agricultor, Olyntho resolveu dedicar-se aos trabalhos do campo. Abandonou a política e os antigos aliados, e decidiu-se por plantar cana no engenho Olho-D'Água<sup>66</sup>, vizinho ao Engenho Diamante, e que pertencera ao sogro. Durante cerca de sete anos permaneceu no trabalho agrícola, mas, sentindo-se entediado, resolveu voltar à política, partindo para o Rio de Janeiro e deixando a família com os sogros. Seis meses depois retornou desiludido, decidido a residir definitivamente no engenho e a dedicar-se integralmente à educação de seu filho mais velho, Augusto. Sendo ele mesmo o professor do filho, para seus primeiros anos de ensino escreveu uma cartilha de gramática e

<sup>64</sup> “A construção deste prédio, em estilo neoclássico, teve início no ano de 1865, por determinação do Presidente da Província Olinto José Meira, segundo projeto do Engenheiro Ernesto Augusto Amorim. As obras se estenderam por aproximadamente oito anos, sendo inaugurado em 17 de março de 1873. Ergueu-se o amplo Palácio para que nele se fizesse possível a instalação, além da Assembléia e da Tesouraria, a da Câmara Municipal, do Tribunal do Juri e de qualquer outra repartição, que no caso foi a dos Correios. A transferência do Poder Executivo para seu novo Palácio ocorreu em 10 de março de 1902. Em 1954, por decreto, o monumento passou a ser chamado de Palácio Potengi. Também conhecido como Palácio da Cultura ou Espaço Cultural Palácio Potengi, nele encontra-se instalada atualmente a Pinacoteca do Estado. No dia 11 de junho de 1965 a edificação foi tombada a nível federal”. Disponível em:

<[www.hobbyimoveis.com.br/turismo/palacio\\_governo.htm](http://www.hobbyimoveis.com.br/turismo/palacio_governo.htm)> Acesso em: 29 set. 2007.

<sup>65</sup> Olyntho e Maria Generosa tiveram ainda mais dois filhos: Miguel, que se graduou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo, e Olyntho que, pela adiantada idade de seu pai e pelos reveses financeiros sofridos com os tempos pós-escravatura, permaneceu ajudando-o no trabalho com a terra. Cf. MEIRA. Octávio. op. cit.

<sup>66</sup> O Engenho Olho-D'Água, na ocasião da benção das máquinas que ali seriam instaladas, passou a denominar-se Jericó, por sugestão do padre local, o que foi prontamente acatado por Olyntho Meira.

aritmética e, mais tarde, para o período ginásial, importou os livros necessários das outras disciplinas como história natural, química, história do Brasil e álgebra. Todos os finais de ano levava-o a cavalo para prestar exames no Liceu Rio-grandense do Norte, numa viagem de dois dias de duração, do Jericó a Natal. Ano após ano, Augusto Meira era aprovado com grau dez e, aos 21 anos, concluiu os estudos secundários, seguindo para a Faculdade de Direito do Recife. Diplomado em 1899, foi o melhor aluno de seu tempo, conquistando pelo feito o prêmio de viagem a Europa, que somente alguns anos depois veio a usufruir.

Após a graduação, Augusto resolveu voltar ao Diamante, buscando resgatar todos os compromissos deixados pelo avô. Acertadas as contas, permaneceu tocando os negócios até 1901, quando aos 28 anos decidiu deixar o engenho aos cuidados dos irmãos e seguir para o Rio de Janeiro. Na Capital Federal conquistou o cargo de Delegado de Polícia, no qual não permaneceu por muito tempo, resolvendo demitir-se em função de uma desavença com o chefe de polícia carioca, Sr. Muniz Barreto<sup>67</sup> e, segundo Meira,

Não conseguindo nova colocação, naqueles tempos tão provincianos, tão apertados, de uma política financeira rigorosa e chefiada pelo presidente Campos Sales, resolveu seguir para Belém, que era a Meca dos moços no começo do século. (Meira. O., 1975: 14)<sup>68</sup>

Recomendado pelo deputado Hosanah Oliveira, apresentou-se no Palácio ao governador Augusto Montenegro que, diante dos méritos profissionais e intelectuais de Augusto, o nomeou promotor público no Município de Santarém, onde chegou em 1902. Totalmente desconhecido na cidade, foi pouco a pouco travando novas relações e, em uma visita ao senhor Bastos, conheceu a filha deste, Anésia, com quem viria a se casar. Poucos dias após o matrimônio, veio para Belém como terceiro promotor público da capital, começou a escrever nos jornais, ganhou renome ao demonstrar seus profundos conhecimentos de política, religião e história e, pouco depois, publicou seu primeiro livro, intitulado *Eis o livro*.

Em 1907 finalmente recebeu o prêmio de 18.000 francos, para a viagem a Europa, obtido na Faculdade de Direito do Recife. Seguiu para Paris, onde se encontrava residindo seu

<sup>67</sup> Cabe destacar o episódio ocorrido em torno da uma greve ocorrida nas Fábricas Bangu. Orientado pelo Chefe de Polícia a se utilizar da força física para fazer com que os grevistas voltassem ao trabalho, Augusto Meira preferiu dialogar e conseguiu dissuadi-los através de negociações. Ao notar que esta atitude havia causado insatisfação ao seu superior, fez-se demissionário.

<sup>68</sup> Silvio Meira destaca a importante contribuição dada, não só pelos nordestinos, que fugidos da seca vieram para desbravar a Amazônia como também por "...uma migração cultural oriunda da Faculdade de direito do Recife, que mandou para cá [Belém] filósofos e juristas". Além de médicos, escritos, jornalistas, "a magistratura da Amazônia no início do século era toda nordestina. E essa influência se prolongou em vários decênios.... A relação é imensa. Todos eles eram nordestinos. Não vieram como flagelados. Pertenciam à mais nobres famílias do Nordeste, atraídos pelo fausto da região amazônica". Cf. MEIRA, Silvio. Disponível em: [www.tropicologia.org.br/conferencia/1985grupos\\_culturais.html](http://www.tropicologia.org.br/conferencia/1985grupos_culturais.html). Acesso: 25 jun.2007.

sogro, juntamente com a mulher Anésia, os filhos Decélia e Olavo e a babá, Januária. Por lá o casal permaneceu de março a outubro de 1907. Com o retorno a Belém, logo Augusto iniciou sua preparação para um concurso na Faculdade Livre de Direito, onde realizou excepcionais provas, sendo empossado como professor substituto de direito criminal a 11 de julho de 1908 e promovido a catedrático a 8 de maio de 1911.

IMAGEM 2: Senador Augusto Meira



Fonte: Arquivo RM.

Exerceu papel de destaque na imprensa paraense, nas tribunas e nos comícios. Foi colaborador constante dos jornais *Folha do Norte*, *A Província do Pará*, *Diário do Pará*, *Jornal do Comércio* e *Jornal do Brasil*, estes dois últimos do Rio de Janeiro. Após atuar por várias legislaturas à frente do Parlamento Estadual<sup>69</sup>, com o advento da Revolução de 30 e as mudanças no cenário político local, passou ao exercício da advocacia e do professorado. Foi paraninfo de inúmeras turmas e chegou a assumir a direção da Faculdade de Direito, durante o período de 1943 a 1947, lugar em que permaneceu até ser eleito Senador Federal pelo Pará. Após ocupar por quatro anos a senatoria federal (1947- 1951) (Imagen 2), foi eleito deputado federal (1951-1955), seu último cargo público. Como parlamentar salientou-se nas lutas

---

<sup>69</sup> Mandatos: 1912 a 1914, de 1918 a 1920, de 1921 a 1923, de 1925 a 1926, de 1927 a 1928 e o último período, de 1929, interrompido pela Revolução de 1930. O site do Senado Federal registra ainda a atividade de Augusto Meira no legislativo estadual durante o período de 1914 a 1917.

contra a internacionalização da Amazônia levantando-se, no Senado, contra o famoso projeto da UNESCO para a criação do Instituto Nacional da Hidrografia Amazônica<sup>70</sup>.

Possuidor de uma cultura inestimável ensinou em todas as cadeiras da Faculdade Livre de Direito, inclusive Medicina Legal. Conhecia profundamente o latim, escrevia em francês e dominava o inglês, o italiano e o espanhol. Conhecia história e geografia, além da mitologia, literatura, filosofia e astronomia. Foi o autor da letra do hino do Estado do Rio Grande do Norte. Publicou muitas obras<sup>71</sup>, entre as quais se destaca *O Brasileis*, uma epopéia nacional brasileira. O ufanismo demonstrado por Augusto em seu trabalho inspirou Ariano Suassuna, através do protagonista Quaderna, do romance *A pedra do reino*, que buscava “construir uma obra literária ‘completa, modelar e de primeira classe’ (...) que seja a ‘cristalização da nacionalidade brasileira, (...) uma espécie de Sertaneida, Nordestíada ou Brasiléia, parecida com a do senador Augusto Meira”<sup>72</sup>.

Em sua obsessão pelos estudos, promovia verdadeiras sabatinas em família, a princípio com os filhos e depois com os netos, que eram incumbidos de lições diárias, que seriam cobradas pelo avô no fim do dia. Seu círculo de amizades incluía os intelectuais da terra, em verdadeiras porfias literárias, e sua residência, a “Casa Grande”, como era conhecida por todos, constituía-se em local de reunião de políticos e jornalistas. Augusto Meira, vindo do Rio de Janeiro após a conclusão de seu mandato como deputado, retornou a Belém em 1955, onde veio a falecer a 21 de março de 1964, em plena atividade intelectual.

<sup>70</sup> Para mais informações sobre o referido projeto e a internacionalização da Amazônia visitar site: <[www.oquintopoder.com.br](http://www.oquintopoder.com.br)>. Acesso em: 13 ago. 2007.

<sup>71</sup> Obras publicadas por Augusto Meira: *Amazonas versus Pará*. Opúsculo; *Alma das horas*. Belém, PA: H. Barra, 1968. *Alciones. Auréolas. Autonomia acreana*. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 1983. *Brasileis : epopéia nacional brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958. *Caminho da Glória. Corymbos*. 2. ed. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1963. *Direito e arbitrio : impostos intra-estadoaes*. Pará: Typ. da Livraria Escolar, 1913. *Direito criminal : delinquência e responsabilidade ; determinismo creador ; libertas superest*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1963. *Discursos parlamentares*. Brasília, D. F.: Câmara dos Deputados, 1993. (Perfis parlamentares; n. 43) *Discursos: o porto de Santarém, exploração de petróleo, acordo militar, omnibus nigra umbra*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1953. *Eis o livro: estudos de philosophia, religião e história*. Belém: Pinto Barbosa, 1906. *Encontros do caminho*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948. *Esthesia filológica. Extinção de mandatos: imperativo constitucional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. *Falenas e Nenúfares*. 1907. *Feliz lusitania*. Belém: Falangola, 1974. *Impostos diferenciais*. In memoriam. *Lyrios e verbenas*. Rio de Janeiro: Ed. Graf. Laemmert, 1960. *Na selva selvagem; orando e vigiando*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1958. *No centenário de Ruy Barbosa, Joaquim Nabuco, Amaro Cavalcanti e Meira de Vasconcellos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1950. *O Caso Torres. O Príncipe de Miller. Os casos dos habeas-corpus e a autonomia municipal*. Belém: Impr. Official do Estado, 1918. *Pirina*. Paris: L. Brou, 1908. *Ruy Barbosa e Rio Branco. Secreto esplendor*. 1944. *Tiranía dos erros : questões constitucionais*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1960. *Violão e restauração da lei : extinção de mandatos, imperativo constitucional*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

<sup>72</sup> SUASSUNA, Ariano apud FARIAS, Sônia Lúcia Ramalho. In: *Ariano Suassuna: espaço regional, cultura e identidade nacional*. UFPE (Universidade Federal de Pernambuco). Disponível em: <<http://www.wooz.org.br/teatrosuassuna2.htm>>. Acesso em: 26 jan. 2008.

## 2.2 – A presença da família Meira na vida política, intelectual e cultural paraense

Por inclinações de seus próprios antepassados, a família Meira sempre se viu envolvida em lutas partidárias. O “velho Meira” - como passou a ser conhecido depois do ingresso na política de seu filho, Augusto Ebremar de Bastos Meira - foi “lemista” quando iniciou sua carreira no Pará. Com a deposição de Antonio Lemos<sup>73</sup>, tornou-se um conservador tal como os demais membros do PRP<sup>74</sup> e, em 1912, era deputado estadual pelo Partido Conservador quando da posse do Dr. Enéas Martins, estabelecendo excelentes relações com o novo governo. Mais tarde, na revolução da Câmara Estadual, tendo seu nome eliminado da nova chapa sem maiores explicações, Augusto Meira transformou-se em um rigoroso oposicionista do governo, o que fez com que se integrasse ao partido laurista, onde permaneceu até a Revolução de 1930. Com a posse de Lauro Sodré em 1917, Meira tornou-se novamente deputado estadual pelo PRF, e atuou incansavelmente como orador nas diversas campanhas políticas do partido.

Pai de uma prole de nove filhos, Augusto deu-lhes uma educação segundo os rigores da época e dando prioridade aos estudos, herança que recebera de seus antecessores. Por ordem de idade, são seus filhos: Decélia Augusta, Octávio Augusto, Eynar Floriza, Diores Angélica, Cécil Augusto, Augusto Ebremar, Clóvis Olinho, Silvio Augusto e Ruy Augusto. Das moças, as duas primeiras casaram-se, ficando Diores, solteira, por muitos anos incumbida dos afazeres com o Engenho Diamante, transferindo-se depois para o Rio de Janeiro, acompanhando o pai que assumiria uma vaga no Senado Federal.

Octávio Meira, o primogênito, iniciou sua carreira como jornalista enquanto ainda cursava a Faculdade de Direito, concluída em 1928, e no ano seguinte abriu seu escritório de advocacia. Em novembro de 1930, foi nomeado pelo Interventor, coronel Magalhães Barata,

<sup>73</sup> A proscrição de Antonio Lemos do Pará constitui-se em um dos episódios mais conturbados da história recente do Pará. Já afastado da Intendência, de onde renunciara diante das inúmeras pressões políticas, Lemos ainda detinha a posse do jornal *A Província do Pará*, do qual era o único dono, e mantinha o mandato de senador do Estado, constituindo-se figura chave contra o avanço dos inimigos ao governo. Seus opositores tramaram um plano incendiando totalmente o prédio da *A Província do Pará*. Não satisfeita, a população seguiu em direção da casa de Lemos, que foi saqueada e também incendiada. Conseguindo fugir, Lemos foi encontrado no dia seguinte e levado, de pijamas, pelas ruas da cidade até o porto de Belém, onde foi embarcado para o Rio de Janeiro. Diante de fatos tão inescrupulosos, Lauro Sodré, líder do partido, foi impedido de assumir o governo do Pará, vetado pelo presidente Hermes da Fonseca e pelo senador Pinheiro Machado, sendo enviado para governar o Estado o paraense Enéas Martins, que servia no Rio de Janeiro. Martins permaneceu no cargo até 1917, quando foi vencido nas eleições por Lauro Sodré, que assim assumia pela segunda vez o governo do Pará. Cf. SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

<sup>74</sup> Existiam na época no Pará três partidos políticos: o PRP, Partido Republicano do Pará, o PCP, Partido Conservador do Pará e o PRF, Partido Republicano Federal.

segundo promotor público da capital, cargo onde permaneceu até 1937, quando optou pela Cátedra de Direito. Sua entrada na política local deveu-se a sua brilhante oratória nas reuniões do Instituto de Advogados, tendo sido convidado para compor a chapa do Partido Liberal para Assembléia Constituinte, indicado pelo próprio Barata. As eleições ocorreram a 14 de outubro de 1934, e o prestígio já angariado pelo Intendente, tanto na capital do Estado quanto em suas andanças pelo interior, garantiu-lhe 21 vagas na Assembléia Constituinte do Pará, contra nove dos adversários. Embora com a maioria da Casa, um racha no Partido Liberal inviabilizou sua eleição para o governo do Estado pelo voto direto, sepultando, em 1935, uma vitória que era considerada praticamente certa. Os tumultos e as cenas de violência que então se seguiram, ameaçando instalar o caos no Pará, levaram Getúlio Vargas a intervir mais uma vez na política local, sendo nomeado interventor José Carneiro da Gama Malcher, que permaneceu no cargo até 1943.

No segundo governo de Magalhães Barata, novamente enviado como Interventor por Getúlio Vargas, em fevereiro de 1943, Octávio Meira foi convidado a assumir a Prefeitura de Belém. Em 6 de fevereiro de 1946 foi empossado como Interventor Estadual pelo Presidente Eurico Gaspar Dutra.

Cécil, também advogado, estudioso da língua portuguesa e de literatura, foi Catedrático de Língua Portuguesa do Ginásio Paes de Carvalho, professor de Processo Civil na Universidade Federal do Pará, membro da Academia Paraense de Letras, do Conselho Estadual de Cultura e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará. Escritor, ensaísta e colaborador permanente dos jornais de Belém, deu grande contribuição às letras com vários livros publicados<sup>75</sup>.

Augusto Ebremar, mais conhecido como Augusto Meira Filho, engenheiro, foi vereador e presidente da Câmara Municipal de Belém por várias legislaturas. Ingressou na Câmara ainda jovem, em 1935, como oficial de secretaria, e atuou de forma efetiva e destacada na política paraense. Membro da Academia Paraense de Letras, do Conselho Estadual de Cultura e do Instituto Histórico e Geográfico do Pará, era orador inflamado na defesa do patrimônio e da cultura de sua terra. Publicou vários livros<sup>76</sup> sobre a história do Pará

---

<sup>75</sup> Cécil Meira publicou os seguintes livros: *Introdução ao Estudo da Literatura*, 4º edição, Editora Forense Universitária; *Prelúdio do Esquecimento*, Grafisa, Belém-Pará; *Da Analogia e Sua Influência na Linguagem*, Belém; *A Língua Portuguesa no Brasil*, Belém; *Ressurreição e Vida*, Belém, ensaio; *A Imagem das Horas*, Belém, ensaio; *A Relação Processual Através do Despacho a da Sentença*, Belém; *Latim Sem Lágrimas*, Gráfica Editora Universitária, Belém; *O Retorno Eterno de Nietzsche e outros ensaios*, Belém.

<sup>76</sup> Augusto Meira Filho publicou os seguintes livros: *Contribuição à história da pintura na província do Grão-Pará no segundo reinado: esboço biográfico de um artista esquecido*. Belém: Sagrada Família, 1975; *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado do Pará, 1973-1974. 2 v. *Evolução histórica de Belém do Grão Pará: fundação e história*. 1. ed. Belém: [s.n.], 1976. 2 v. *In memoriam de Fernando*

e desenvolveu importante pesquisa sobre o arquiteto Antonio José Landi e sua estada no Pará. Colaborador assíduo da *A Província do Pará*, em seu *Jornal Dominical* priorizava matérias relacionadas à cultura. Muito ligado às artes em geral, esteve à frente durante muitos anos da Sociedade Artística Internacional – SAI e da Direção da Fundação Cultural do Pará, instituições, cada uma a seu tempo, responsáveis pela implementação da política cultural no Estado. Augusto foi o irmão que mais se relacionou com Ruy em torno das ações desenvolvidas no âmbito do movimento artístico paraense e desempenhou papel fundamental em sua trajetória como artista.

Clóvis, médico cirurgião, foi presidente do Conselho Regional de Medicina, professor de medicina legal no curso de Direito da Universidade Federal do Pará e diretor da Legião Brasileira de Assistência. Desenvolveu pesquisas sobre a história da Medicina no Pará, o que lhe rendeu várias publicações<sup>77</sup>.

Silvio, advogado, foi Catedrático de Direito Romano da Universidade Federal do Pará e deputado Estadual por várias legislaturas. Membro dos Conselhos Federal e Estadual de Cultura, com importantes trabalhos jurídicos, recebeu o prêmio Teixeira de Freitas, outorgado pelo Instituto dos Advogados do Brasil<sup>78</sup>. Freqüentador do “Sabadoyle<sup>79</sup>”, seu arquivo pessoal encontra-se depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

Demonstra-se assim como, ao longo de várias décadas, a família Meira exerceu forte influência nos rumos políticos e sociais do Pará. Nesse contexto, a figura de Ruy Meira

*Guilhon: (crônicas).* Belém: Grafisa, 1976. *Landi, esse desconhecido (o naturalista).* 1. ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1976. *Meu canto de rua: poemas e baladas.* Belém: Falangola, 1980. *Meu relicário de Aveiro/ (crônicas) : painéis da Europa.* Belém: Imprensa Oficial, 1976. *Nova contribuição ao estudo de Landi.* Belém: Grafisa, 1974. *O Bi-secular palácio de Landi.* Belém: s.n., 1972.

<sup>77</sup> Clóvis Meira publicou os seguintes livros: *A Lira da minha terra: poetas antigos e contemporâneos.* Belém, PA: s.n., 1993. *Aspectos médico-legais da endocrinologia.* Belem: R. Veterina, 1953. *Barata, no centenário de nascimento.* Belém: Imprensa Oficial, 1989. *E o tempo passou.* Belém: s.n., 1990. MEIRA, Clóvis; ILDONE, José; CASTRO, Acyr. *Introdução à literatura no Pará: antologia.* [Belém]: Edições CEJUP, 1990-1995. 6 v. *Medicina de outrora no Pará.* 2. ed. Belém: Grafisa, 1989. *Memória histórica da Legião Brasileira de Assistência.* Belém, PA: Gráfica Sto. Antonio, 1982. *Médicos de outrora no Pará.* Belém, PA: Grafisa, 1986. *O Silêncio do tempo.* Belém: Senado Federal, 1989. *Temas de ética médica e medicina legal.* Belém: Edições CEJUP, 1989. *Vultos e memórias do eterno.* Belém: Grafisa, 1989.

<sup>78</sup> Silvio Meira publicou os seguintes livros: *A lei das XII tábuas: fonte do direito público e privado.* 5. ed. Belém: Edições CEJUP, 1989. *A reestruturação da Universidade Federal do Pará.* Belém: s.n., 1969. *Clovis Bevílaqua: Sua vida. Sua obra.* Fortaleza: Edições Universidade do Ceará, 1990. *Colonização e assistência rural.* S.I.: s.n., 19--. 19 p. *Direito tributário romano.* São Paulo: Revista dos Tribunais, 1978. *Fronteiras sangrentas: heróis do Amapá.* Rio de Janeiro: Conselho Estadual de Cultura do Para, 1975. *Historia e fontes do direito romano.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Saraiva, 1966. *Instituições de direito romano.* (S.I.): M. Limonad. *Novos e velhos temas de direito.* Rio de Janeiro: Forense, 1973. *O Município e a valorização econômica da Amazônia.* Belém: s.n., 19--. 14 p. *Os balateiros do Maicuru.* Rio de Janeiro: F. Alves, 1984. *Os Náufragos do Carnapijó.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1977. *Teixeira de Freitas: o jurisconsulto do império.* Notas introdutórias: Afonso Arinos de Melo Franco, Gilberto Freyre, Djacir Menezes. 2.ed. Brasília, D. F.: CEGRAF, 1983. *Temas de direito civil e agrário.* [Belém]: Edições CEJUP, [1986].

<sup>79</sup> Reuniões semanais de renomados escritores brasileiros que aconteciam nas tardes de sábado, na residência de Plínio Doyle, no Rio de Janeiro.

assume um importante papel na vida cultural do estado, tanto por seu trabalho artístico quanto pela formação de uma verdadeira rede de sociabilidades, como examinaremos no capítulo 3.

### **2.3 - Notas biográficas**

Ruy Augusto de Bastos Meira, nono e último filho do casal Augusto e Anésia Meira, nasceu a 30 de novembro de 1921, em um sobrado alugado onde residia a família, no Largo da Memória, Av. Nazaré, 73-A. À época, o pai atuava no Legislativo Estadual e a família vivia sem muitos luxos, mas com certo conforto. Cercado de livros e quadros e junto aos irmãos, Ruy passou os primeiros anos de sua infância.

A condição de filho caçula proporcionou-lhe a possibilidade de passar longos períodos no engenho de seus avôs, em Ceará-Mirim, Rio Grande do Norte, para onde seguia, na maior parte das vezes, com a irmã Diores. Com ela também aprendeu as primeiras letras na “Escola Domiciliar”, mantida pelo avô para instrução das crianças da propriedade. Com o ingresso no Instituto Vieira, para início do curso primário, em 1927, em Belém, suas idas ao Diamante se restringiram aos períodos de férias escolares, que eram passados integralmente no engenho, mas não longe das lições. Através de cartas era constantemente argüido pelo pai, que lhe enviava questões de História do Brasil, Geografia e outras disciplinas e lhe remeteu, aos poucos e pelo correio, o *Livro do Ruy – história do Brasil em 6 lições*, manuscrito de sua autoria datado de 1933<sup>80</sup>.

O Instituto Vieira, de propriedade da Profa. Hilda Vieira, funcionava em uma casa baixa, com seis janelas e porta ao centro, na Avenida Governador José Malcher, que era também utilizada como residência da família. Era considerado local de disciplina e de boa educação, por onde já haviam passado cinco de seus seis irmãos mais velhos, e foi ali que Ruy concluiu sua alfabetização.

A cultura do sertão nordestino, seus dizeres e fazeres incorporaram-se definitivamente à personalidade do menino que, ainda lá, criança, iniciou suas primeiras experiências em cerâmica com o barro azulado do engenho Jericó. As longas estadas no engenho marcaram profundamente a personalidade de Ruy, e ele próprio declarava informalmente: “Eu tive a felicidade de me conhecer menino de engenho”. Enquanto o filho Ruy, segundo seu próprio relato, ouvia ecoar em seus ouvidos, ao longo de toda a vida, o

---

<sup>80</sup> O original manuscrito encontra-se no arquivo privado de RM.

chamado do apito do Engenho Diamante, o pai, Augusto Meira, poeta que era, cantava, em sonetos, as belezas de sua Ceará-Mirim:

E ao longe o vale, a minha terra linda,  
De chaminés a fumegar na infinda  
Maré montante dos canaviais.<sup>81</sup>

IMAGEM 3: *Casa grande*. Engenho Diamante. Ceará Mirim, Rio Grande do Norte. Ruy Meira, 1954.



Fonte: Acervo Ruy Meira

Durante toda a adolescência, Ruy manteve viagens regulares ao Diamante. Nesta época costumava buscar o pai, que retornava de Natal de trem, para trazê-lo à cavalo de Ceará-Mirim ao Engenho, ocasião em que recebia verdadeiras aulas de Astronomia. Já adulto e até a venda da propriedade, as visitas ao engenho continuaram a acontecer, embora cada vez mais rarefeitas, diante do acúmulo de compromissos profissionais.

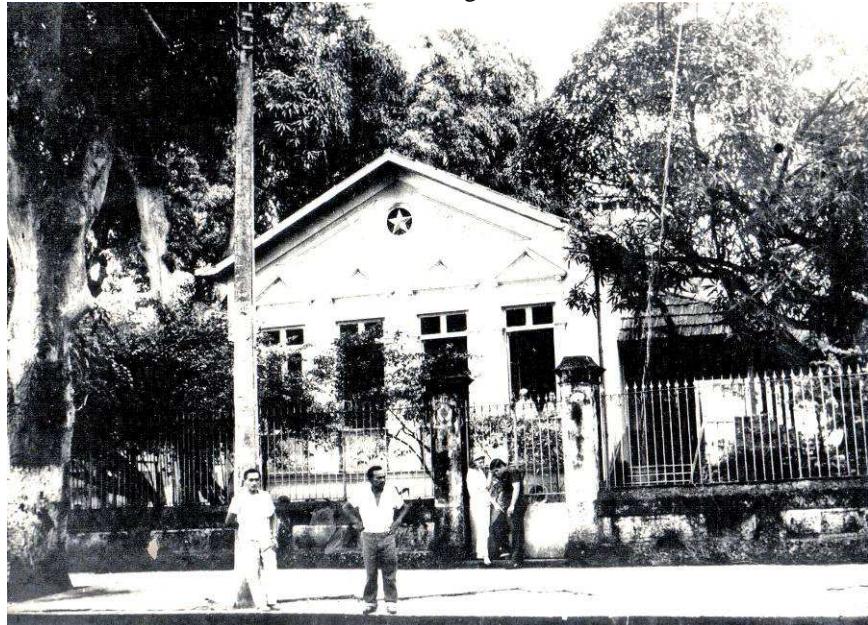
A tradicional Casa Grande do Engenho Diamante<sup>82</sup> (Imagem 3), ocupada pela família, guardava, em suas grossas paredes, as reminiscências de várias gerações. Sem grandes luxos, era ampla, com piso de cerâmica crua, paredes brancas e telhas vãs. No pátio principal, que ocupava a frente e toda largura da edificação, reuniam-se familiares e visitantes em cadeiras de embalar em palha e atavam-se as redes para a sesta. A sala de jantar com sua grande mesa e os bancos corridos, o petisqueiro e as cristaleiras, dava acesso aos quartos, com camas de ferro e colchões de palha, todos iluminados por grandes candeeiros a querosene. O

<sup>81</sup> Última estrofe de um dos muitos sonetos de Augusto Meira. Ouvida no convívio diário não conseguimos identificar a que poesia pertencem esses versos.

<sup>82</sup> O Engenho Diamante, dentre outros do município de Ceará-Mirim, encontra-se atualmente na relação dos sítios e monumentos histórico-culturais do Governo do Estado do Rio Grande do Norte.

“quarto dos santos”, sempre na penumbra, permanecia com suas janelas constantemente fechadas, como que para não incomodar seus habitantes, que permaneciam enclausurados em um belo santuário. Uma mesa de madeira entalhada, sempre recoberta com alvíssima toalha branca bordada, os candelabros em prata e o genuflexório complementavam o pequeno altar. Na cozinha, o grande fogão a lenha resfolegava diuturnamente, e ao lado havia a “sala dos potes”, onde se armazenava a água para o consumo da família. O “olheiro”, como era conhecida a pequena lagoa próxima da casa, oriunda de muitas nascentes de água cristalina, era responsável pelo abastecimento da água potável, que depois de coada em guardanapos brancos era colocada nos potes. Local fresco e recoberto de árvores, em parte era protegido por rústicas paredes de palha trançada, onde se realizavam os banhos.

IMAGEM 4: “Casa Grande”. Rocinha de propriedade da família Meira na Avenida Braz de Aguiar, Belém.



Fonte: Arquivo RM

Em 1926, Augusto Meira finalmente realizou seu sonho e, mediante leilão de seus objetos e livros e alguns empréstimos, conseguiu adquirir casa própria em Belém. A família mudou-se para a Av. Braz de Aguiar, 415. Curiosamente a grande rocinha<sup>83</sup>, ocupada agora

<sup>83</sup> Como são conhecidas, em Belém, as grandes casas comuns no século XIX, que serviam inicialmente como casas de veraneio para famílias abastadas e depois, com a expansão da cidade, transformaram-se em residências permanentes. Ocupando sempre amplos terrenos, suas características arquitetônicas são a planta em forma retangular, o frontão triangular, o telhado de duas águas, e as grandes escadarias que dão acesso aos amplos páteos laterais, que ocupam normalmente toda a profundidade da edificação. Suspensas por pilares para favorecer a ventilação, possuíam amplos porões na maior parte das vezes utilizados. Mais ou menos elaboradas, de acordo com o poder aquisitivo das famílias, as rochinhas estabeleceram um padrão de edificação típico da cidade de Belém. Poucos exemplares deste tipo de construção ainda podem ser encontrados na cidade.

pelos Meira, passa a ser conhecida por todos como a “Casa Grande”<sup>84</sup> (Imagem 4) e seu amplo terreno, arborizado com frondosas mangas-rosa e outras fruteiras, servia para as brincadeiras das crianças, como descreve Augusto Meira Filho

:

Agora, estaríamos na esquina da estrada de São Braz com a antiga travessa da Princesa (Benjamin Constant). Quintal amplo, rua livre de trânsito, nos permitiam apostar carreiras, saltos de vara, pelada contínua de seringas, lutas-livres entre companheiros, papagaios, fabricação de bombas de clorato no São João, peões, petecas, arraiais e também muito estudo nas horas certas. Depois do latim sabido na ponta-da-língua, da aula da matemática, de português, de geografia, de tantas cadeiras que o ginásio nos impunha aos preparatórios, viria certamente, o folguedo, a malandragem, as baladeiras<sup>85</sup> tirando mangas, as molecagens sadias e naturais da idade (Meira Filho, 1973: 179).

Em 1932, concluído o curso primário, no qual foi um bom aluno, Ruy ingressou no Ginásio Paes de Carvalho<sup>86</sup>, o mais tradicional e prestigiado colégio de Belém. Instituição centenária, ocupando à época o sólido prédio neoclássico na Praça da Bandeira, onde permanece e que já havia servido de sede para o legislativo paraense, representou durante décadas o ápice do ensino na capital e reunia a elite intelectual e econômica da cidade. Somente o Ginásio fornecia atestado de conclusão dos cursos preparatórios, indispensáveis para a matrícula nas Escolas Superiores. De seus bancos saíram muitos governadores e vários políticos de renome do estado e do país, e os mais competentes e reconhecidos advogados, médicos e engenheiros lá tiveram sua formação secundária, além de alunos que fizeram ou fazem a história do Pará no campo das artes e das letras.

Como era de praxe, Ruy submeteu-se ao exame de admissão, com provas escritas e orais, sendo aprovado com louvor e lá permaneceu, cumprindo os sete anos de ensino ginásial e o pré-politécnico. Lá conheceu Celma, primeiro sua namorada e depois companheira de uma vida inteira, com quem permaneceu casado durante 47 anos. No colégio, teve como professores de desenho os artistas Carlos de Azevedo e Barandier da Cunha. Em 1942, realizou curso de desenho com o Prof. Alfredo Boneffi, e ingressou na então Escola de Engenharia do Pará.

<sup>84</sup> Posteriormente a propriedade foi vendida e a “Casa Grande” demolida para dar lugar ao hoje Edifício Augusto Meira.

<sup>85</sup> Como são conhecidos no Norte, os estilingues.

<sup>86</sup> Fundado em 1841 com a denominação de Lyceu Paraense, instalou-se inicialmente no Largo do Palácio. Depois de funcionar na Trav. do Passinho, atual Rua Campos Salles e no Convento do Carmo, passou a ocupar sua atual sede, na Praça da Bandeira.

A Escola de Engenharia do Pará<sup>87</sup>, à época dirigida pelo engenheiro Antonio Ferreira Celso, ocupava um amplo sobrado de dois pavimentos localizado na esquina da Trav. Campos Salles com a Rua Manoel Barata, no bairro do Comércio. Ruy, impossibilitado de cursar Arquitetura, sua maior inclinação, já que o curso mais próximo era o existente no Recife, ingressou no primeiro ano de Engenharia Civil onde conheceu seus novos colegas, que se transformaram em amigos de uma vida inteira.

O perímetro da Escola de Engenharia, localizado em pleno centro comercial e histórico de Belém, vivia a efervescência da época e era “um dos mais charmosos da cidade<sup>88</sup>”. Entre outros estabelecimentos, destacava-se naquele quarteirão a famosa Livraria Econômica, do livreiro Eduardo Failhache. Mais conhecida como o Sebo do Dudu, funcionou como ponto obrigatório de encontro, por mais de 50 anos, da elite intelectual da cidade, principalmente em suas reuniões informais nas manhãs de sábado, quando em meio a estantes abarrotadas de volumes, eram discutidos os mais abrangentes e variados assuntos. Na esquina da Rua 13 de Maio, erguia-se o imponente prédio da Biblioteca e Arquivo Público do Estado.

Ruy graduou-se em 1947, juntamente com uma turma de 11 alunos com os quais manteve uma grande amizade ao longo de toda a vida, entre eles Alírio Cesar de Oliveira, Luiz Gonzaga Baganha, Fortunato Gabay e Ruy Luiz de Almeida<sup>89</sup>, irmão de sua esposa Celma.

## **2.4 - No exercício de sua profissão**

Ruy Meira dedicou-se durante toda a sua vida à Engenharia Civil. Com sua tendência nata para a arquitetura, incumbia-se integralmente da elaboração do projeto executivo de suas obras, desde o arquitetônico, com detalhes de painéis em madeira ou em azulejos, de paginação de pisos, até os projetos complementares. Com traço firme, seus desenhos técnicos eram extremamente elaborados, utilizando-se dos mais requintados

<sup>87</sup> A Escola de Engenharia do Pará, fundada em 1931, sendo inicialmente mantida pelo Sindicato dos Engenheiros do Pará, em 1957, foi enquadrada como uma unidade da Universidade do Pará.

<sup>88</sup> PINTO, Lúcio Flávio. *Brasil - O jornalismo essencial: reconhecimento da ciência*. Disponível em: <<http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=28779>>. Acesso em: 10 fev. 2008.

<sup>89</sup> Ruy Luiz de Almeida foi o engenheiro responsável pela abertura da Rodovia Belém-Brasília, juntamente com carioca Bernardo Sayão. Enquanto Sayão dirigia-se de Brasília à Belém, Ruy fazia o caminho inverso. Em 1959 um acidente fatal no canteiro de obras impediu o engenheiro paraense de ver seu trabalho concluído, assim como seu colega, Sayão, que também faleceu em plena floresta, cerca de seis meses depois.

materiais e recursos disponíveis, principalmente para a elaboração das fachadas. Tomou como lema somente construir seus próprios projetos, e assim foi responsável por centenas de edificações, entre casas, prédios de apartamento e lojas, além das reformas realizadas tanto em Belém como em outras cidades do interior do Estado. Além das várias residências construídas por Ruy, destaca-se o projeto e a construção da Igreja do Bom Pastor, sem ônus nenhum para a Congregação, o que lhe valeu durante toda a vida a realização de missas em sua intenção, da esposa e da filha, realizadas sempre no dia primeiro de fevereiro de cada ano. Foi o responsável ainda pela construção do Colégio Padre Guido Del Toro, das reformas dos cinemas da rede Severiano Ribeiro e de agências de várias redes bancárias.

A única atividade profissional exercida fora a Engenharia Civil foi a de Professor de Desenho Técnico da então Escola Industrial de Belém, hoje Escola Técnica Federal do Pará. Indicado pelo Prof. Alfredo Boneffi e aprovado pelo Diretor, Engenheiro Djalma Montenegro Duarte, lá lecionou durante o período de 1945 a 1956. Apaixonado e dominando as regras da geometria, utilizava-as sistematicamente nos croquis de suas obras de arte, na busca do equilíbrio ideal.

Participou, junto com o irmão Augusto Meira Filho, da Comissão de Construção do Monumento a Lauro Sodré, instituída em 1955, pelo então governador Magalhães Barata, com o objetivo de homenagear aquele renomado político paraense. O monumento, em frente ao Mercado de São Braz, foi construído segundo projeto do escultor Bruno Giorgi.

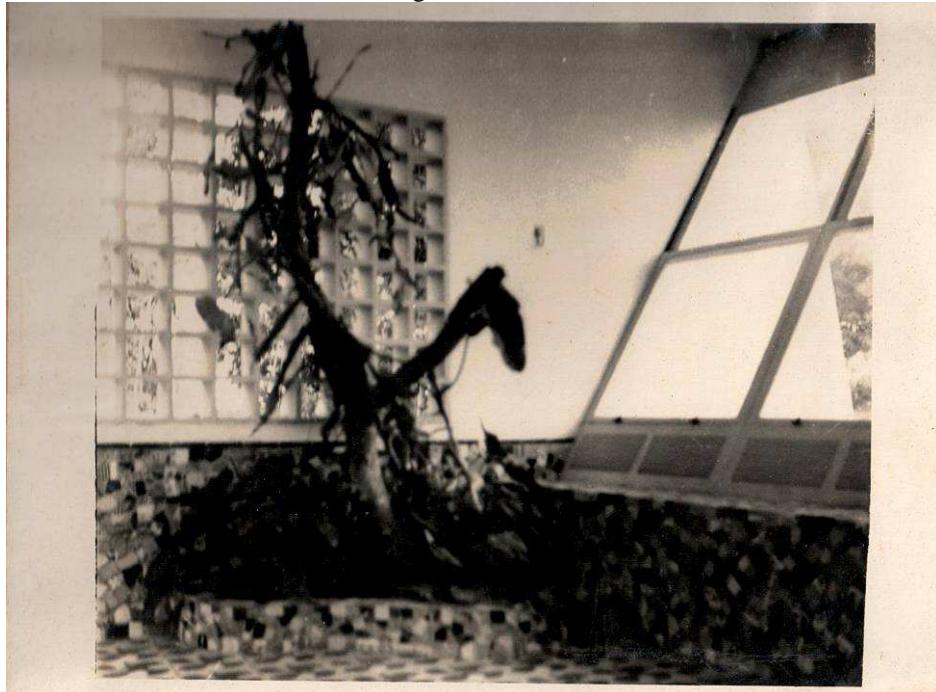
Em 1952, Ruy constrói em Mosqueiro, ilha balneária a cerca de 60 Km da capital, sua casa de férias (Imagen 5). Em estilo modernista, o projeto pioneiro para a época tornou-se referência na arquitetura paraense. Com linhas retas, as fachadas principais simétricas, uma voltada para a rua e outra para a praia, apresentam-se com amplas basculantes inclinadas de vidro, garantindo total integração do ambiente interno com o externo, trazendo a belíssima vista da praia para dentro da sala de jantar. O painel revestido em azulejos arremata as fachadas, e os amplos espaços internos, com piso em ladrilho hidráulico (Imagen 6) confeccionado sob encomenda com desenho feito pelo próprio engenheiro, possuem forro liso em estuque, usado como alternativa à laje. Construída em uma época em que a única ligação com a cidade de Belém se realizava através de navio e em que a ilha nem sequer possuía energia elétrica, todo o material de construção era embarcado na capital, sendo depois alugado o único veículo da região, um pequeno caminhão, que fazia o transporte do trapiche, na Vila, para o terreno a ser edificado, na chamada Prainha do Farol.

IMAGEM 5: Residência de Ruy Meira na Ilha do Mosqueiro, circa 1952. Fachada.  
Fotografia de 1953.



Fonte: Arquivo RM

IMAGEM 6: Residência de Ruy Meira na Ilha do Mosqueiro, circa 1952. Interior.  
Fotografia de 1953.



Fonte: Arquivo RM

Jussara Derenji, em seu trabalho acerca do modernismo na Amazônia durante o período de 1950 a 1970, faz uma referência a outra construção de Ruy Meira, nos seguintes termos:

O desenvolvimento da primitiva linha nacionalista que deu origem a equívocos como o neocolonial sem expressão dos anos 40, foi substituído por uma linha construtiva na qual princípios estéticos da vanguarda modernista buscam referência nas tradições construtivas regionais. O exemplo mais significativo destes projetos é uma residência de 1953 e de autoria de um engenheiro civil (sic), Angelita Silva. A casa tem uma valorização da natureza, no jardim que usa vegetação da região e faz uma nova leitura dos azulejos, tradicionais na Amazônia, que surgem em desenhos modernos. O jogo dos telhados e o uso de tramas em madeira como modernos "muxarabis", dão limites e privacidade às áreas íntimas e recuperam, também, a primeira fase de Lúcio Costa quando ainda maneja os códigos formais do colonial brasileiro.<sup>90</sup>

Na realidade, a residência a que se refere Derenji, foi projetada e construída por Ruy Meira em parceria com sua amiga, a também engenheira Angelita Silva, proprietária do imóvel<sup>91</sup>, situado na antiga Travessa da Estrela, no bairro do Marco, em Belém (Imagen 7).

Os painéis realizados com cacos de azulejos (Imagen 8), encontrado na residência de Angelita e em várias outras por ele construídas em Belém, eram primeiramentemeticulosamente projetados pelo artista, para depois serem reproduzidos nos panos de paredes. Formas amébicas espalharam-se em suas construções, numa época em que o trabalho artístico de Ruy Meira passava a adotar traços abstracionistas.

Membro de um grupo reduzido de engenheiros projetistas<sup>92</sup>, que dominou o panorama construtivo de Belém até fins da década de 1960, Ruy Meira, juntamente com Judah Levy, Camilo Porto de Oliveira, Agenor Pena de Carvalho, Milton Monte, Laurindo Amorim e Roberto de La Rocque Soares, tiveram grande responsabilidade pela introdução de um novo padrão arquitetônico e construtivo na cidade.

---

<sup>90</sup> DERENJI, Jussara. *Modernismo na Amazônia*. Belém do Pará, 1950/70. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp098.asp>> Acessado em: 30 mar. 2007.

<sup>91</sup> Conforme depoimento de Maria Silvia Nunes, professora da Universidade Federal do Pará, irmã de Angelita e também amiga de Ruy Meira. Maria Silvia reside no imóvel desde a sua construção e é esposa de Benedito Nunes, filósofo e crítico de arte, de reconhecimento internacional.

<sup>92</sup> Como assim os intitula Sobral diante da inexistência em Belém de uma Escola de Arquitetura, que só foi inaugurada em 1964. Cf. SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002. p.40.

IMAGEM 7: Residência da engenheira Angelita Silva construída por Ruy Meira em 1953.



Fonte: Imagem da época da construção. Arquivo RM.

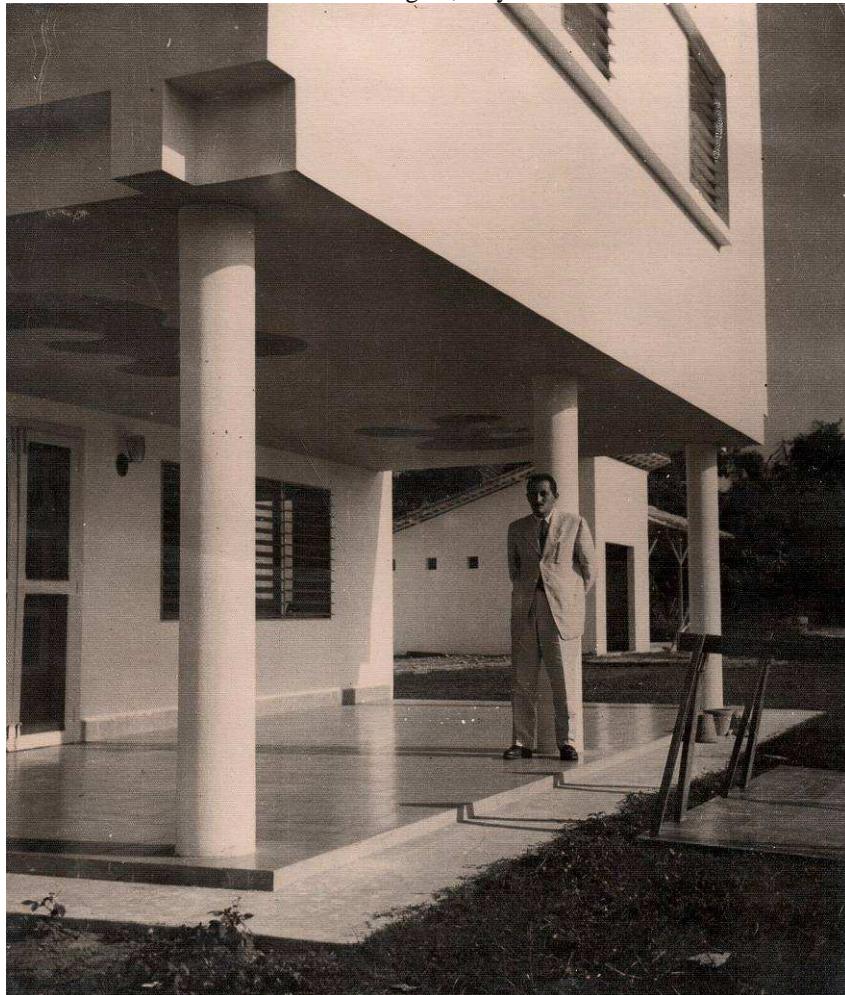
IMAGEM 8: Detalhe do painel em azulejo da residência de Angelita Silva.



Fonte: Arquivo Ruy Meira.

Muitas de suas edificações na cidade de Belém, principalmente das décadas de 1950 e 1960 seguem os parâmetros modernistas (Imagem 9) (Imagem 10). Em sua atividade nas artes plásticas ao longo desse período, Ruy experimenta o cubismo e depois a abstração. Engenheiro e artista plástico percorrem juntos o mesmo caminho e suas obras de arte invadem os projetos arquitetônicos, traduzidas em painéis de azulejos e de madeira, pisos trabalhados, e ricos detalhes de forros. Segundo Cláudio La Rocque Leal (1995) “a transgressão em Meira, à época de sua pintura abstrata, pode ser comparada à transgressão que realizou na arquitetura paraense, com projetos funcionais, onde o desperdício não é a tônica”.

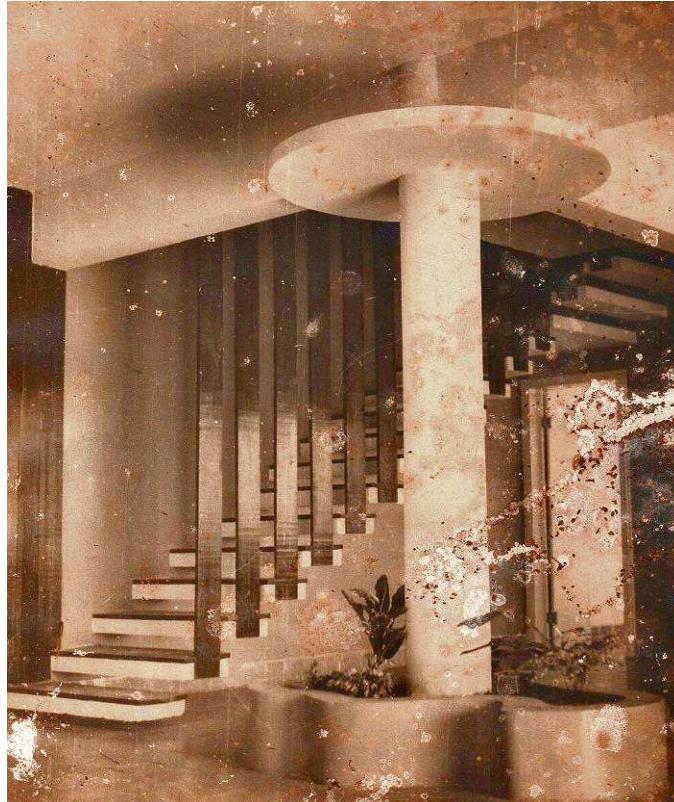
IMAGEM 9: Residência em estilo modernista de início dos anos 1950. Na imagem, Ruy Meira.



Fonte: Imagem da época da construção. Arquivo RM.

Como reconhecimento de sua atuação como engenheiro, Ruy foi agraciado em 1990 com diploma concedido pelo Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia do Pará e Amapá.

IMAGEM 10: Interior de residência. Projeto de Ruy Meira do início dos anos 1950.



Fonte: Imagem da época da construção. Arquivo RM.

## 2.5 – Ruy Meira – o artista e sua obra

E quando eu digo que o que eu mais gosto [dentre toda a obra de Ruy] é a escultura em cerâmica, estou dizendo também que acho que ele é um artista em que a idade significou muito mais a decantação, a depuração, do que uma decadência. E a partir daí o que também se pode pensar é o que o Brasil perde quando não reconhece essa escultura na maneira como deveria reconhecer, e ao mesmo tempo reconhecer o papel histórico de Ruy para o desenvolvimento da arte no Pará ao longo de cinco décadas, um pouco mais. Do modo como ele foi o tempo todo sendo atual, contribuindo para o presente, sem o sentido do novidadeirismo. O Ruy não lidava com novidades. Lidava com satisfações, curiosidades, necessidades e desafios<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> HERKENHOFF, Paulo. Depoimento concedido a Maria Angélica Meira. Belém, 09 de outubro de 2007.

As primeiras experiências de Ruy no campo das artes, segundo seu próprio relato, remetem à primeira fase de sua vida, quando, ainda menino, no Engenho Diamante, no Rio Grande do Norte, intuitivamente moldava pequenos bonecos, com uma argila “tão azul que até a água onde o barro se encontrava adquiria a tal coloração. E com isso fazia uns bonecos, que os trabalhadores do engenho quando viam diziam: ‘Parece o João Redondo! <sup>94</sup>’”. Com o barro, que se apresentava disponível e que sempre despertou o fascínio do artista, fez já na adolescência, a partir de fotografias, duas pequenas cabeças, uma de seu avô paterno Olyntho Meira e a outra do escritor Victor Hugo, que ainda podem ser encontradas no acervo do artista e que consistiam em simples modelagens, secadas ao sol.

Anos mais tarde, juntamente com o amigo e depois também artista plástico Benedicto Mello, desenhava motivos para peças em cerâmica, e encomendava sua confecção e queima a um artesão que morava próximo ao Igarapé do Galo, subúrbio de Belém. Por muitas vezes os dois caminhavam, com quatro grandes pratos de cerâmica nas mãos, pois o dinheiro da passagem do ônibus era economizado para pagar as encomendas, que depois eram vendidas no centro da cidade. Nesta época Ruy teve os primeiros conhecimentos com as técnicas profissionais de manuseio do barro e de queima.

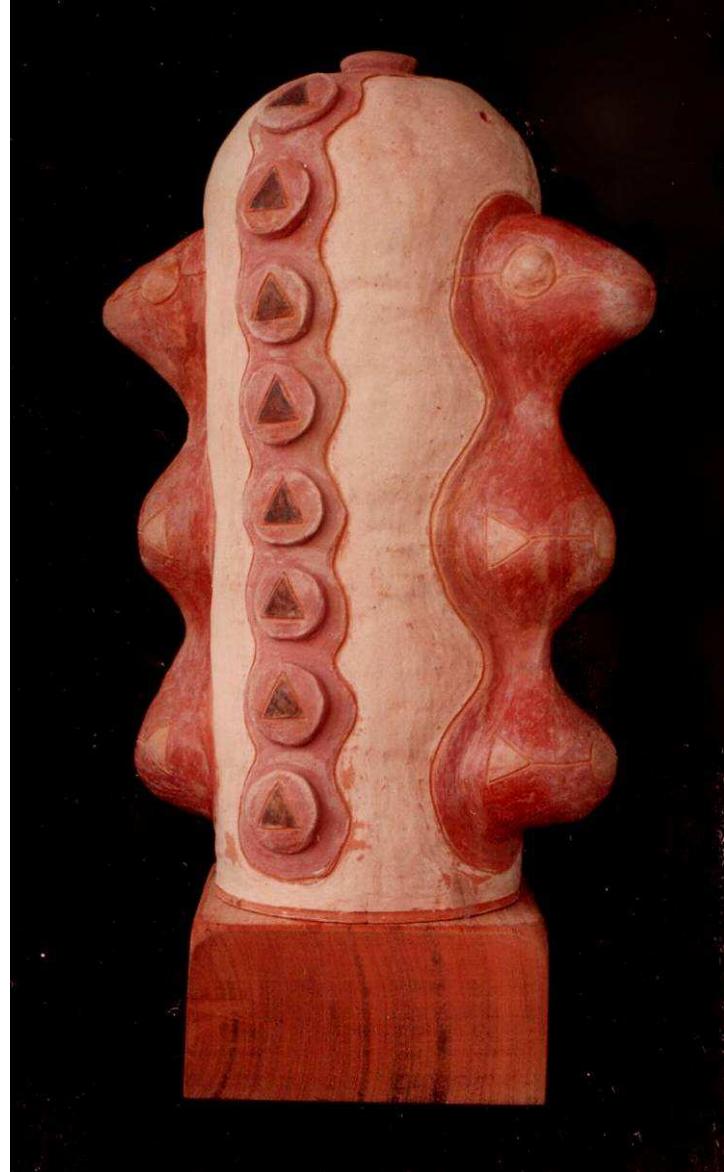
A cerâmica, que o artista manuseava até então de forma intuitiva, mas que sempre esteve presente, passou a ser assumida conscientemente por Ruy em 1958, quando surgiu sua primeira peça, influenciada por um livro de arte indígena de tribos da Oceania, conservado durante toda a vida. Após essa primeira experiência, Ruy só retornou à cerâmica de forma sistemática a partir de 1982. Certo dia, em passeio pela praia de Mosqueiro, foi surpreendido por uma argila avermelhada, sentindo-se estimulado a retomar o trabalho com cerâmica, incentivado por Benedito Mello. Foi o início de uma nova fase, que se estendeu até o final de sua produção, responsável pelo seu maior reconhecimento como artista.

No trabalho com cerâmica (Imagem 11) Ruy sempre descartou qualquer interferência de modernas técnicas e materiais industrializados, optando por apropriar-se dos “antigos modos de fazer”, adaptando-os e aprimorando-os de acordo com suas necessidades.

---

<sup>94</sup> Segundo relatos do artista para Rosana Bitar somente muito mais tarde o artista viria entender a que se referiam os trabalhadores. Os sertanejos conheciam como João Redondo uma espécie de mamulengo primitivo, típico do Nordeste, que de alguma forma associavam as formas dos bonecos feitos por Ruy. Cf. BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.

IMAGEM 11: Escultura em cerâmica. Ruy Meira. Década de 1980.



Fonte: Arquivo RM.

A argila, sua matéria-prima, trazida de duas olarias nas cercanias de Belém em grandes tijolos maciços, era estocada em seu ateliê envolta em sacos plásticos pretos, para não perder a umidade e manter suas características orgânicas. Assim como seus antepassados indígenas e os caboclos de sua região, para execução de suas peças o artista se utilizava de “rolinhos”<sup>95</sup> de argila que, um a um, cuidadosamente sobrepostos e rejuntados, iam

---

<sup>95</sup> Mantendo a tradição, nunca houve um torno no ateliê de Ruy.

construindo a forma desejada de cada uma de suas peças. O cariapé<sup>96</sup> era cuidadosamente mesclado com a argila, para lhe garantir maior maciez e resistência à queima.

Os pigmentos, todos naturais, eram produzidos a partir de argilas e minerais coletados pelo artista e também trazidos por amigos, de diversas partes do mundo. As tabatingas<sup>97</sup>, oriundas da Praia do Mosqueiro, eram secas ao sol, moídas em um almofariz, e depois de passadas em um crivo e coadas em uma meia fina de mulher, transformavam-se em um pó que, no momento de ser aplicado a peça, era misturado com água, formando uma pasta. Ao mesmo processo eram submetidas as rochas vulcânicas trazidas do vulcão Poás, coletadas por Ruy a 2.450m de altura, na Costa Rica; as argilas tiradas de dentro de um rio em Caldas Novas, em Goiás; e as pedras calcárias brancas, trazidas do Rio Grande do Norte. Aguardando o momento de sua utilização, os pigmentos eram acondicionados em vidros irregulares, dispostos em prateleiras no atelier do artista. Ao lado dos muitos matizes de amarelos, vermelhos, cinzas e brancos, feitos a partir das tabatingas extraídas das praias de Mosqueiro, e dos de aspecto terroso oriundos do vulcão, juntavam-se muitas outras tonalidades e texturas, constituindo uma composição diversificada e equilibrada, verdadeira instalação artística (Imagen 12).

É curioso observar a prateleira onde Ruy guarda esses elementos “preciosos”, que também fazem saltar aos olhos do espectador. Às vezes pode até parecer uma rudimentar loja de cosméticos, pela simplicidade de disposição, pela variedade de tons e o carinho com que o artista as expõe. Como diria Umberto Eco, diante de uma obra de Jean Dubuffet: ‘Contemplamos aqui o infinito em estado de pó’ (Bitar, 1991: 28).

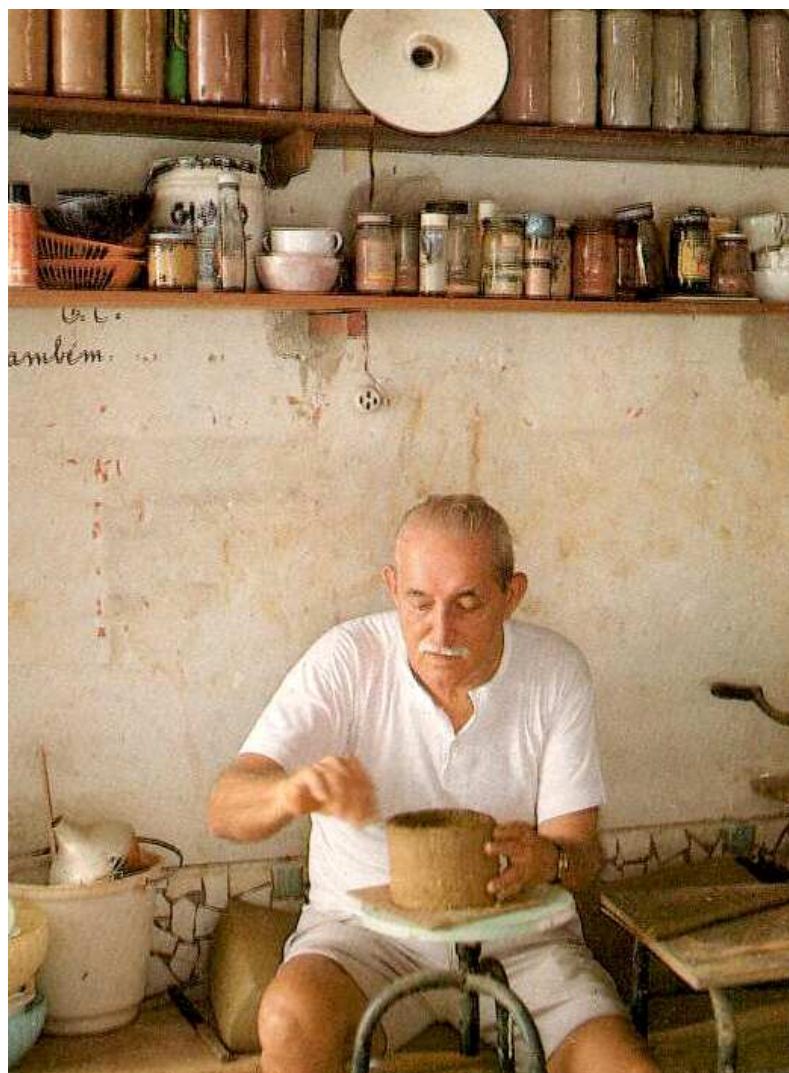
Entre os vários apetrechos criados e utilizados por Ruy na confecção de suas cerâmicas, encontrava-se um arame com cerca de dois palmos de comprimento, amarrado em pequenos pedaços de madeira de cada lado, utilizado para cortar a argila. Além deste, várias ferramentas em metal e em madeira, algumas manufaturadas e outras construídas pacientemente pelo próprio artista que, de acordo com suas necessidades, criava também seus artefatos. Muitos outros utensílios complementavam seu ateliê, transformando-o em um

<sup>96</sup> Em fontes secundárias de pesquisa, Ruy descobriu a utilização do cariapé que, misturado à argila lhe garantiria mais resistência durante a queima. À procura de mais informações sobre como utilizá-lo, Ruy recorreu a Fernanda, cabocla oriunda do município de Marapanim, interior do Pará e que era responsável pelos quitutes da casa. Fernanda que lhe ratificou a informação, garantindo que sua mãe sempre utilizava o “caripé” (como é conhecido no interior do Pará) na confecção das panelas de barro, ensinou-lhe o modo certo de empregá-lo: a casca da árvore deveria ser queimada até virar carvão, sendo depois moída, transformando-se em um pó negrinho, quase uma cinza, que em proporções certas, era adicionado à argila.

<sup>97</sup> Espécie de argila em colorações variadas, facilmente encontrada e coletada por Ruy Meira na Praia do Mosqueiro, local de sua casa de veraneio. De consistência pastosa, pode ser facilmente retirada afastando-se a fina camada de areia que a recobre. Encontra-se em longas extensões da areia espraiada, por ocasião da seca da maré.

espaço mágico e lúdico. Os indispensáveis caroços de inajá<sup>98</sup>, utilizados para o polimento final das esculturas em cerâmica, alguns já bastante desgastados, eram encontrados em todas as mesas de trabalho. Pequenos bancos, adaptados com rodinhas nos pés e tamos móveis, sustentavam as cerâmicas durante sua confecção e grandes tábuas de compensado eram utilizadas para a confecção dos “rolinhos”. Nos bancos de pedra de lioz, descansavam os pesados pacotes de plástico preto com a argila. Ao lado, recoberto por um tosco telhado, o forno feito com tijolos refratários, onde era feita a queima<sup>99</sup>.

IMAGEM 12: Ruy Meira em seu ateliê de cerâmica. 1991.



Fonte: Arquivo RM.

<sup>98</sup> Palmeira típica do Pará. Seguindo a tradição indígena e cabocla, o caroço de inajá, por sua forma e textura, é utilizado para o polimento e acabamento final de peças artesanais em cerâmica.

<sup>99</sup> O processo de produção das esculturas em cerâmica de Ruy Meira é minuciosamente relatado e detalhado, em todas as suas etapas, desde a coleta e armazenamento da matéria até a queima. Cf. BITAR, Rosana. op. cit.

Diferentemente do processo de criação de seu trabalho bidimensional, para as esculturas em cerâmica Ruy nunca demonstrou preocupação em elaborar estudos prévios em papel. O meticuloso planejamento dispensado para a realização de seus quadros é abandonado na cerâmica, onde o artista cria as peças somente em sua imaginação. O processo de fruição faz nascerem as formas, saindo do amadurecimento umas das outras, num sistema de geração vertical e horizontal, fruto de ocorrências sucessivas. Quanto aos desenhos, decorações incisas e colorações, estas eram feitas diretamente na superfície da cerâmica, e sem preocupação com a rigidez. Como dizia Ruy:

Faço mais ou menos a divisão de como será o desenho, o mais natural que possa ser, digamos, o meio errado meio certo, pois acho que dá um outro sabor na cerâmica, do que fazer aquela coisa rígida. Eu acho que desvaloriza o aspecto da cerâmica. A irregularidade na execução faz parte da cerâmica. (Bitar, 1991: 32)

IMAGEM 13: Esculturas em cerâmica. Ruy Meira. Década de 1980.



Fonte: Arquivo RM.

Atribuições do caráter indígena às cerâmicas de Ruy já se tornaram recorrentes entre críticos e apreciadores de arte (Imagem 13). Apesar do artista categoricamente afirmar que iniciou sua produção em cerâmica se “libertando de tudo o que era influência indígena, a não ser no material e no processo (...)” (Bitar, 1991: 22), em certos momentos chega a admitir sua presença em algumas de suas peças. Decorrente por vezes do processo de feitura, por vezes da decoração e da forma, mas, sobretudo, de sua “atmosfera”,

(...) essa influência, contudo, não retira de sua arte a autenticidade, cuja rusticidade e primitivismo aliam-se totalmente a seu caráter de erudição, de formas estilizadas, sem cair, porém, num elitismo inacessível. A expressão refinada de suas peças, de formas tantas vezes abstratas, de razões inconscientes e de traços e detalhes próprios, reafirmam valores que culturalmente estão enraizados no “ser” amazônico, o qual construído por uma trajetória de povos que desde séculos atrás já eram capazes de produzir peças que revelam uma significativa sofisticação estética. (Bitar, 1991: 35).

Paulo Herkenhoff, crítico e curador de arte, tece importantes observações sobre a obra em cerâmica realizada por Ruy, estabelecendo ainda importantes relações desse trabalho com outros de consagrados artistas:

O Ruy não tomou cegamente os padrões da cerâmica indígena, mas tinha interesse em compreender seu sentido pictórico, plástico, cromático e técnico. Sabia da existência de uma interpretação complexa, que ainda não está resolvida, sobre os símbolos amazônicos. Sobre o universo cosmogônico que está nesses objetos. Ele sabia que há uma leitura possível, e também sabia que essa leitura não está completa. Falta a Pedra da Roseta. E acho que é por isso que ele se afastou do simbolismo. É o primeiro aspecto importante.

O segundo é o técnico. Ruy tinha conhecimento das formas de construção de cerâmica, das mais rudimentares às mais complexas. E a elas se reportava. Há também sua compreensão social, antropológica, da cerâmica no contexto contemporâneo da Amazônia. Aquela cerâmica, mesmo que arcaica, não estava desvinculada do cotidiano em que ele cresceu.

Nas questões formais acredito que, deliberadamente, ele cria uma ambigüidade com os elementos pictóricos, em que somos levados à sensação de que conhecemos aquela forma como uma forma utilitária, e imediatamente ele desmonta a nossa percepção, ditando que é um objeto autônomo, sem nenhuma utilidade.

No contexto brasileiro acho que o grande diálogo da obra de Ruy Meira vai ser com a pintura dos anos de 1920, de Vicente do Rego Monteiro. Vicente faz um nexo entre o cubismo, em termos gerais, e a tradição da cerâmica arqueológica brasileira. Ele estuda o acervo do Museu Histórico Nacional, copiando as cerâmicas marajoara, maracá, tabatinguera, tocantis, trombetas, e quando vai para a Europa absorve três coisas da cerâmica amazônica.

Primeiramente a forma, que vai reduzir para constituir a anatomia de suas figuras. A cabeça da série religiosa, da Virgem, do Cristo, da crucificação, da deposição, parecem tampas de cerâmicas funerárias. Ele cria vocabulários anatômicos a partir de padrões da cerâmica amazônica. O segundo elemento. Ele pinta como se estivesse representando o alto relevo. Desloca o cubismo para uma idéia de alto relevo, que está presente também nas obras do Ruy. O terceiro é a paleta. A paleta do Vicente vai ser absolutamente terrosa, ou seja, é um vocabulário cromático que vai da terra muito queimada até os ocres. Então, sintetizando, temos a referência aos padrões anatômicos da cerâmica amazônica, a idéia de que é uma cerâmica recoberta de alto relevo e as cores da paleta. Então posso estabelecer um diálogo porque encontro questões semelhantes nas duas propostas. Agora acho que o Ruy vai adiante numa outra questão, que é a questão indígena.

Vicente do Rego Monteiro foi por algum tempo pioneiro na América Latina em representação indígena. Ele chegou ao ponto de criar um vocabulário que envolve símbolos, quase indecifráveis, a partir das inscrições na cerâmica. Outra coisa fundamental na questão da contribuição de valores plásticos indígenas para a arte moderna brasileira serão as obras de Vitor Brecheret que através da pedra, do seixo rolado, do bronze, trabalha com os mitos da Amazônia. Mas Brecheret se refere infimamente à cerâmica, trabalhando muito mais uma representação das lendas vivas, às vezes quase que inscrevendo imagens como se fossem de cavernas pré-históricas.

**Então quando Ruy faz a sua cerâmica, é o momento de maior de intimidade da arte brasileira com a cerâmica indígena** (grifo meu).

Ou seja, faço um cruzamento pelo lado da pintura, entre Léger, Vicente e Ruy e faço outra análise, pela busca de padrões estéticos na cultura indígena, onde estão Vicente, Brecheret e Ruy.

É aí que Ruy ocupa com a cerâmica um lugar de extrema importância porque, ao mesmo tempo que trabalha a questão plástica, desloca de uma representação para uma presença. Ele ao mesmo tempo ocupa um lugar singular na cerâmica brasileira do século XX e cria um espaço novo, que é diferente do conceito de arte decorativa, que tradicionalmente sustentou a cerâmica no Brasil, e é muito comum no Rio Grande do Sul. **Acho que o Ruy não faz arte decorativa, faz escultura em cerâmica. Essa é que é a diferença. Nesse momento ele, de certo modo, constitui a escultura na Amazônia. É aí que começa a escultura na Amazônia** (grifo meu). Até então o que tínhamos eram arremedos de representação. Ele é que dá autonomia a escultura, cria uma linguagem própria, tridimensional, ou seja, cria o escultórico através da cerâmica.

Acho que toda a escultura do Ruy feita em cerâmica, eu preferiria sempre chamar de escultura e não de cerâmica, por essas injunções. Porque quando você chama de cerâmica, você reduz à técnica, esquece a linguagem.

Em resumo, o primeiro ponto a perceber é esse conexão com a obra de Vicente do Rego Monteiro. O segundo é entender que Ruy não está na produção da estilização marajoara, é outra coisa, outra relação cultural. A relação marajoara tende a ser uma relação superficial, um jogo de aparências. O terceiro aspecto seria, em termos históricos, perceber esse conexão entre Vicente do Rego Monteiro, Victor Brecheret e Ruy Meira, não como um processo de influências, mas como uma transversal histórica, na direção de uma questão em que cada um faz a sua contribuição singular<sup>100</sup>.

Para além da cerâmica, Ruy se manifestou por meio de várias outras linguagens artísticas. Antes da pintura, aliás sua primeira e mais duradoura técnica, teve seu interesse despertado inicialmente pelo desenho, por influência do Prof. Feliciano Seixas, seu mestre da cadeira de Desenho Livre, no primeiro ano da Escola de Engenharia, e de Desenho Técnico, no segundo ano da mesma escola. Suas idas diárias para as aulas proporcionaram-lhe a oportunidade de, pela primeira vez, em 1942, visitar uma exposição de arte – o III Salão Oficial de Belas Artes - promovido pelo Governo do Estado, e que acontecia na Biblioteca e Arquivo Público do Estado, localizada no mesmo quarteirão do prédio da Escola de Engenharia.

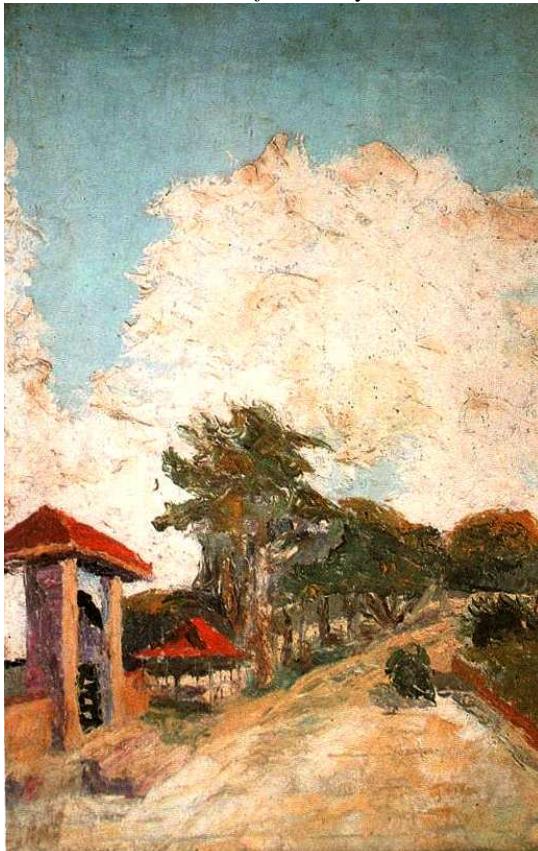
Ao longo da década de 1940, Ruy passou a dedicar a pintura grande parte do seu tempo. Encontrava-se sistematicamente com o pintor Arthur Frazão em seu ateliê nos altos do Café Santos, onde começou a esboçar suas primeiras naturezas-mortas. A lista de materiais de pintura fornecida pelo amigo Frazão foi aos poucos sendo adquirida, dentro das possibilidades financeiras e disponibilidade, já que não era fácil ser encontrado este tipo de material específico na Belém da época. A espátula, por exemplo, Ruy só conseguiu comprar muito tempo depois. As primeiras telas começaram a ser produzidas, passando pela avaliação dos

---

<sup>100</sup> HERKENHOFF, Paulo. Depoimento concedido a Maria Angélica Meira. Belém, 09 de outubro de 2007.

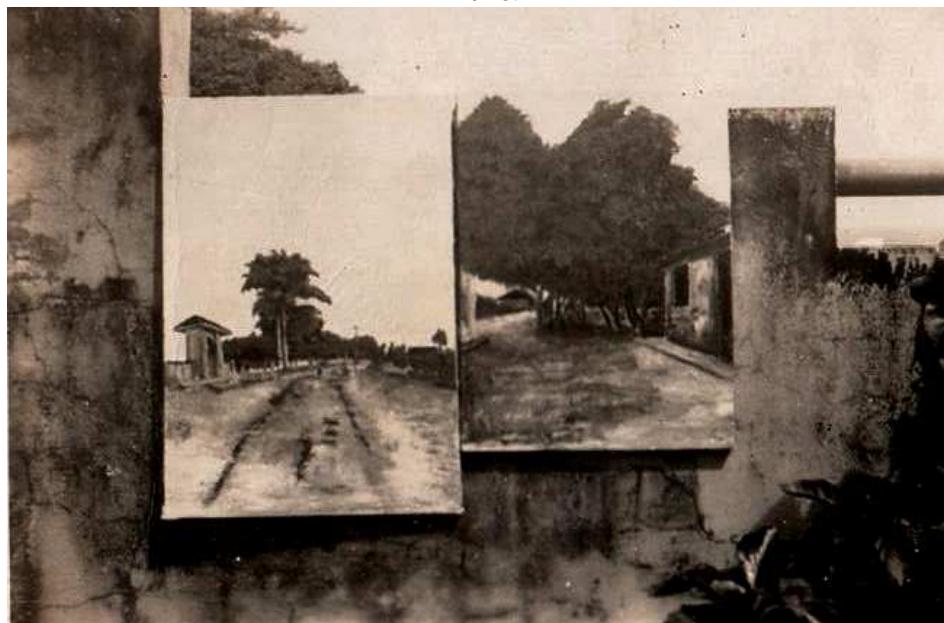
colegas mais experientes e do próprio autor, que quando as recusava diante da escassez de material, reutilizava-as para novos experimentos.

IMAGEM 14: *Estrada do farol*. Ruy Meira, circa 1948.



Fonte: Acervo Ruy Meira

IMAGEM 15: Registro de pintura do quadro *Estrada do farol*. Ilha do Mosqueiro, circa 1948.



Fonte: Arquivo RM.

Tendo o mundo exterior como objeto prioritário, Ruy manteve durante toda a década de 1940 uma produção totalmente acadêmica (Imagem 14) (Imagem 15). Reproduzia fielmente paisagens, naturezas-mortas e retratos. Como a maioria dos pintores, iniciou a partir do figurativismo seu processo de construção como artista, marcado sempre pela informalidade e espontaneidade, sem nenhuma preocupação temporal quanto à mudança de estilos e temáticas. Participou de sua primeira exposição coletiva no V Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará, realizado em 1944, voltando aos Salões em 1948, concorrendo na categoria de pintura. Seu crescente interesse pela arte, o maior convívio entre a classe artística local e o gosto pela aventura estética propiciaram o surgimento, ainda neste mesmo ano, do mais tarde conhecido como “Grupo do Utinga”<sup>101</sup>. Ao longo desta década, Ruy continuou a desenvolver suas atividades artísticas, participando de várias exposições e estabelecendo contatos com artistas como Raul Deveza e Carmen Souza. Bitar (1989: 43) destaca como “fato marcante para a carreira do artista a influência primordial exercida pelo jornalista e crítico de arte Frederico Barata – espécie de ‘pedra angular’ na sua formação”.

IMAGEM 16: *Jogo de cartas*. Ruy Meira sob o pseudônimo de C. Ottoni. 1953.



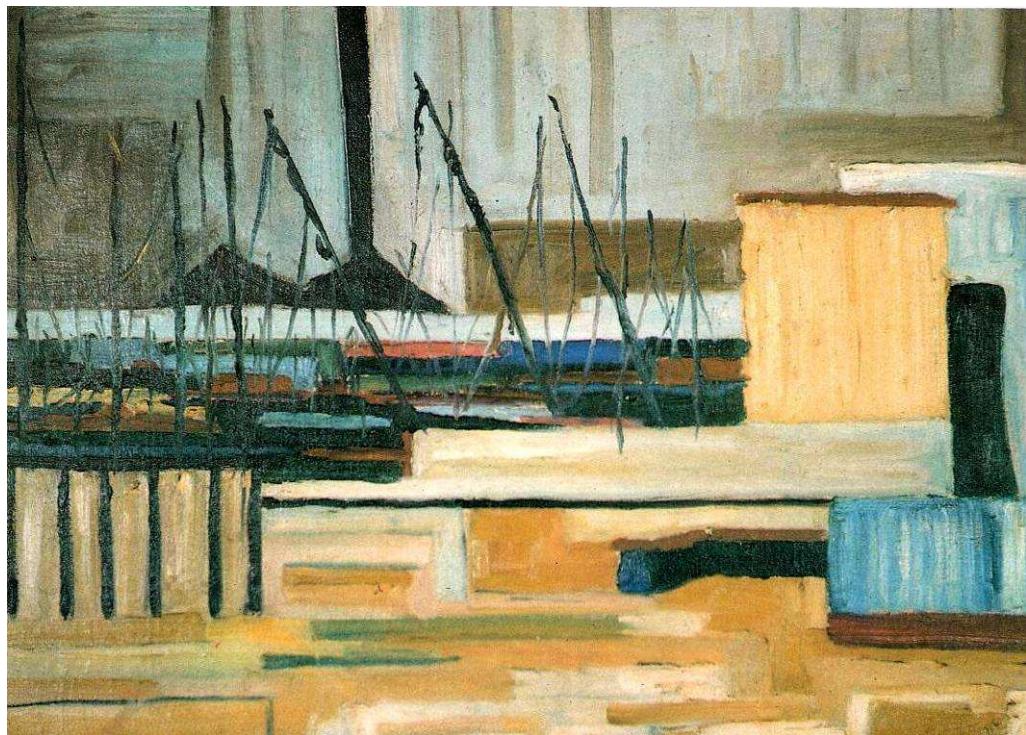
Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991, p. 47

C. Ottoni, pseudônimo criado por Ruy Meira, surge no ano de 1951 quando, em plena fase figurativa, o artista passa a experimentar e a produzir obras inspiradas no estilo

<sup>101</sup> O Grupo do Utinga será tratado no Capítulo III deste trabalho.

cubista (Imagen 16). Figuras quebradas, representadas aos pedaços, deformadas, povoaram por cerca de três anos o imaginário do artista, que apresentava estes trabalhos como se fossem de um suposto amigo. Ruy utilizou-se deste recurso para obter a isenção necessária e assim receber críticas sinceras, descompromissadas e impessoais àquelas pinturas totalmente diferentes da sua obra já conhecida. Embora ele não pudesse perceber isso naquele momento, esta fase cubista revestiu-se de extrema importância para o processo do artista rumo ao abstracionismo.

IMAGEM 17: *Porto do sal*. Ruy Meira, 1960.



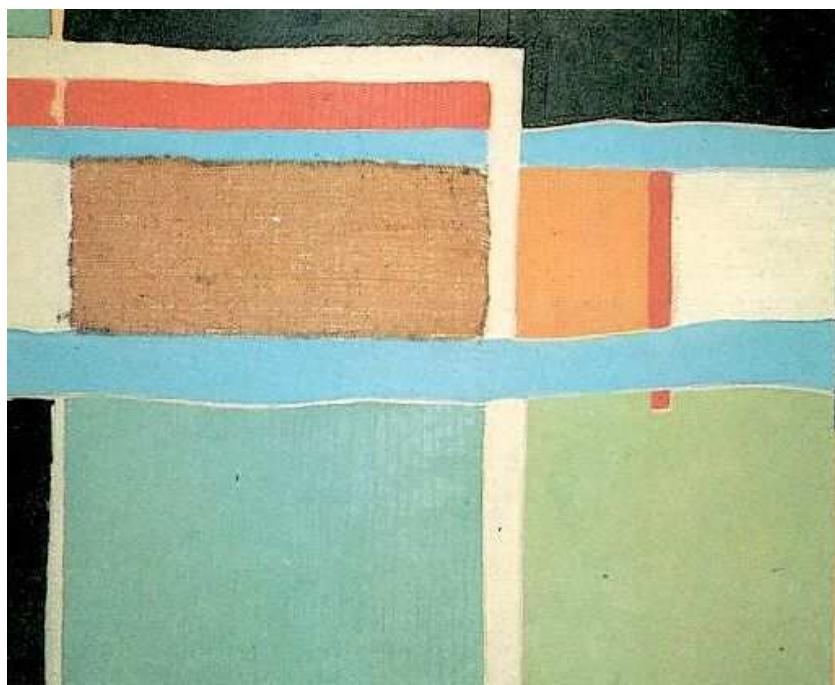
Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991, p. 48.

Com o passar dos anos, sua fase figurativa passou a impregnar-se com tendências impressionistas (Bitar, 1991: 46) culminando, segundo o próprio artista, em finais dos anos de 1950 com os quadros produzidos por ocasião de uma ida, junto com outros amigos artistas, ao Porto do Sal. Caracterizado mais pela abolição de linhas e formas reais do que em reproduzir as nuances da luz do sol, “como ‘evolução natural’ de um impressionismo levado ao extremo, Ruy Meira inaugura uma outra fase, precisamente a partir de 1960, e que o acompanhará posteriormente em toda a sua trajetória: o abstracionismo” (Bitar, 1991: 49). A fatura da tela

*Porto do Sal* (Imagem 17), obra inaugural desta fase, foi cuidadosamente registrada pelo artista:

Foi lá que comecei a fazer este quadro – foi até em papel – no qual fiz muitas manchas e depois transpunha para o quadro. E lá da ponta do trapiche, olhando o caminho que era cheio de casarões velhos, canoas, chaminés [...] reduzi tudo aquilo a áreas de cor. A casa deixou de ser casa e passou a ser um retângulo amarelo, vermelho, verde, azul [...] O telhado deixou de ser vermelho e passou a ser verde. Essa é a luz. Sentia tudo luz. Os próprios navios se transformaram em retângulos [...] Surgiu na hora. Eu não estava pensando em nada disso. (Bitar, 1991;48)

IMAGEM 18: *Sem título*. Ruy Meira, 1960.



Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991, p. 48.

A partir daí, Meira passou a trabalhar exclusivamente com o abstracionismo. Apesar de priorizar a produção em cerâmica do artista em seu trabalho sobre sua obra, Bitar (1991) preocupou-se também em fazer uma análise sucinta de suas outras manifestações artísticas, propondo a divisão da fase abstracionista de Ruy em cinco subfases. Influenciado pelo grafismo surge sua primeira subfase, o “abstracionismo informal”, que cristalizou-se, segundo Bitar, em 1965. Libertando-se da inicial fase figurativa, este primeiro momento caracterizou-se pelas novas experiências, quando Ruy utilizou em suas pinturas materiais alternativos,

como sarrapilheira<sup>102</sup> (Imagen 18), punhos de rede e raízes de patchouli<sup>103</sup>. Influenciado de certa forma por Pollock, que lhe chega através dos livros, (Bitar, 1991: 49) procura imprimir vitalidade a sua obra, através de emoções extremas e execuções velozes.

IMAGEM 19: *Imantação III*. Obra selecionada para a IX Bienal de São Paulo. 1967.



Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estaçon, 1991, p. 50.

Por volta de 1966/67, ainda como uma possível influência do grafismo, surge a subfase seguinte: a de utilização do spray. São desta fase seus dois trabalhos selecionados para a IX Bienal Internacional de São Paulo (Imagen 19). Embora questionasse a ocasionalidade dos resultados obtidos com a utilização do spray, Ruy a ele ainda retornou por duas vezes, inclusive em sua última exposição reunindo pinturas e cerâmicas, realizada em 1991 na Galeria Theodoro Braga, em Belém. O domínio total sobre a produção de sua obra, levou-o a iniciar, a partir de 1968, uma nova fase chamada por Bitar (1991: 50) de “abstrato-orgânica” (Imagen 20), e que se entendeu por toda a década de 1970. Pouco a pouco foi substituindo o aspecto nublado, desta primeira fase do spray e, com a retomada do pincel e da tinta à óleo, passando a criar,

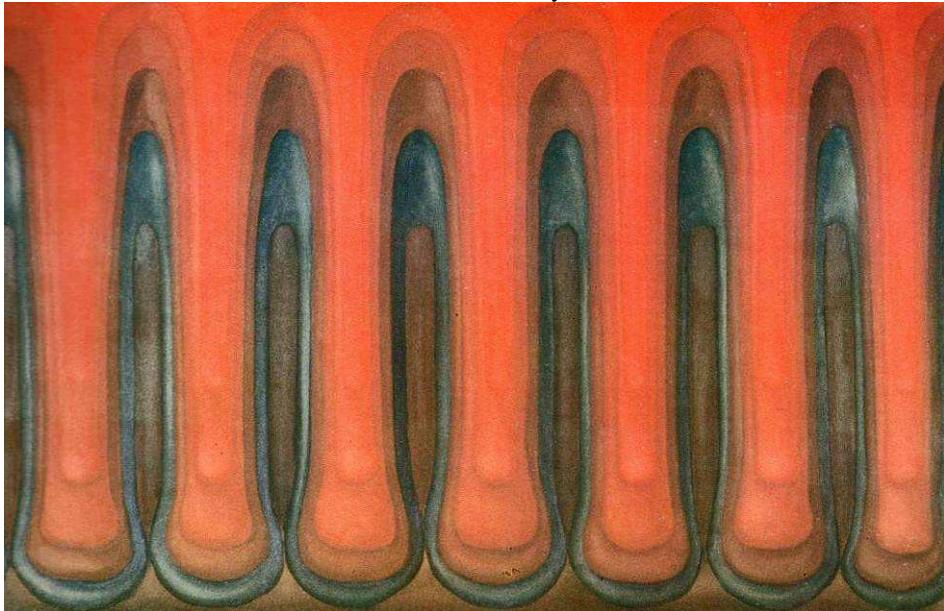
<sup>102</sup> Tecido feito de fibras cruas e trançado frouxo, de baixo custo, muito utilizado para confecção de sacos utilizados para transporte de gêneros alimentícios. Os sacos de sarrapilheira são muito encontrados no Mercado do Ver-o-Peso, em Belém.

<sup>103</sup> O patchouli é conhecido no Pará como um tipo de capim muito comum, encontrado normalmente nas praias de rio, e cuja raiz exala um cheiro forte e agradável, sendo muito utilizado pelos nativos na confecção de banhos e perfumes.

Formas que lembram chamas, que parecem vir do alto e que tentam, pouco a pouco, estabelecerem-se como paradigmas às seguintes. Em outras ocasiões, elementos que percorrem veias pulsantes e parecem querer encontrar continuidade lá fora.

Em algumas obras, presencia-se unidades plásticas com certo simetrio, porém com variações de tonalidades. Formas que denunciam gerações que se multiplicam numa diversidade orgânica. Células germinadas com a cumplicidade de um todo (Bitar, 1991: 51).

IMAGEM 20: *Sem título*. Ruy Meira, 1975.

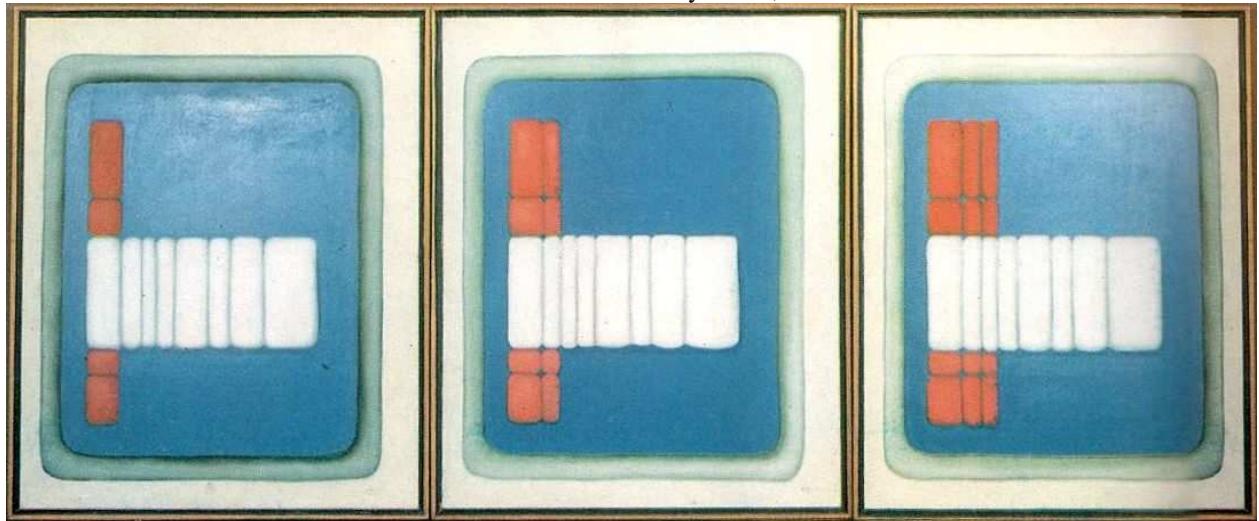


Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991, p. 51.

A subfase “orgânico-abstrata” (Imagem 21) caracteriza seus trabalhos a partir de 1980. O geometrismo, com formas regulares e essencialmente estáticas, revelam intrínseca ligação com sua formação de engenheiro, acostumado a “arrumações” convencionais, geométricas, provenientes de seu processo construtivo. Outra característica deste período é a produção de séries de trabalhos, que por vezes chegavam ao número de dez, onde o artista procurava representar o aspecto seqüencial de formas. O abstracionismo geométrico foi aos poucos sendo superado e substituído, a partir de 1986, pela subfase “geométrica-dinâmica” (Imagem 22), “em que o espaço oculto começa a se desvendar como integrante participativo da obra e a contribuir em sua expressão pictórica” (Bitar, 1991: 55). A análise de Rosana Bitar, realizada em fins da década de 1980, quando o artista ainda se encontrava em momento de plena produção, registra que, naquela ocasião, Ruy se encontrava trabalhando com elementos muito mais orgânicos, formas circulares, espécies de células e que em sua produção mais recente, “sugere aspectos metálicos vinculados a uma modernidade tecnológica, sinal de um percurso sincronizado com o seu tempo”. E conclui Bitar:

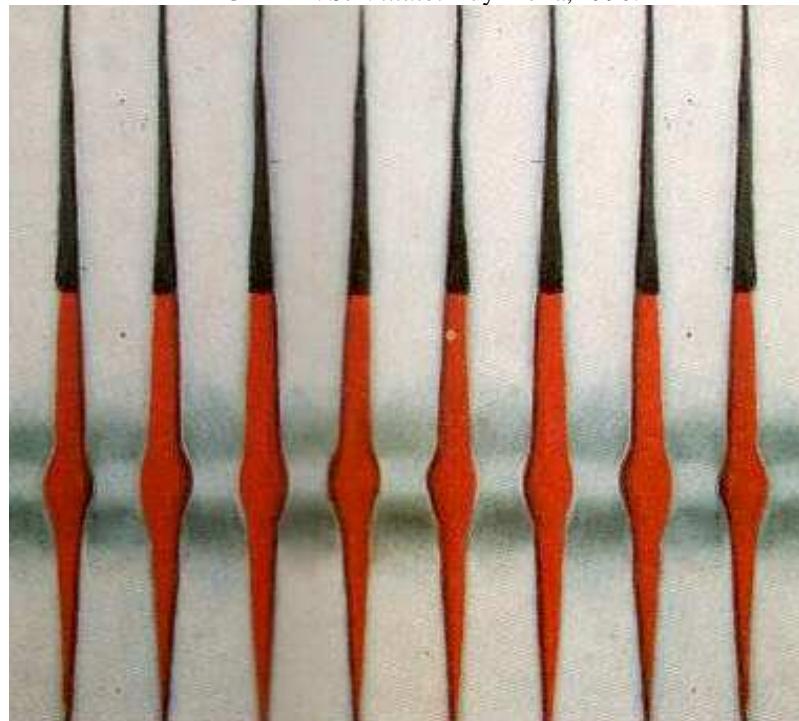
Para Ruy Meira uma tela branca representa um começo difícil, um desafio, um fator de ansiedade. Talvez por isso mesmo sua pintura seja algo tão carregado de verdade, de alma, de uma sinceridade de relação entre o criador e o criado, o que fornece autenticidade à sua arte, num permanente parto de luz e vida (Bitar, 1991: 55).

IMAGEM 21: *Sem título*. Ruy Meira, 1980.



Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estaçon, 1991, p. 54.

IMAGEM 22: *Sem título*. Ruy Meira, 1990.



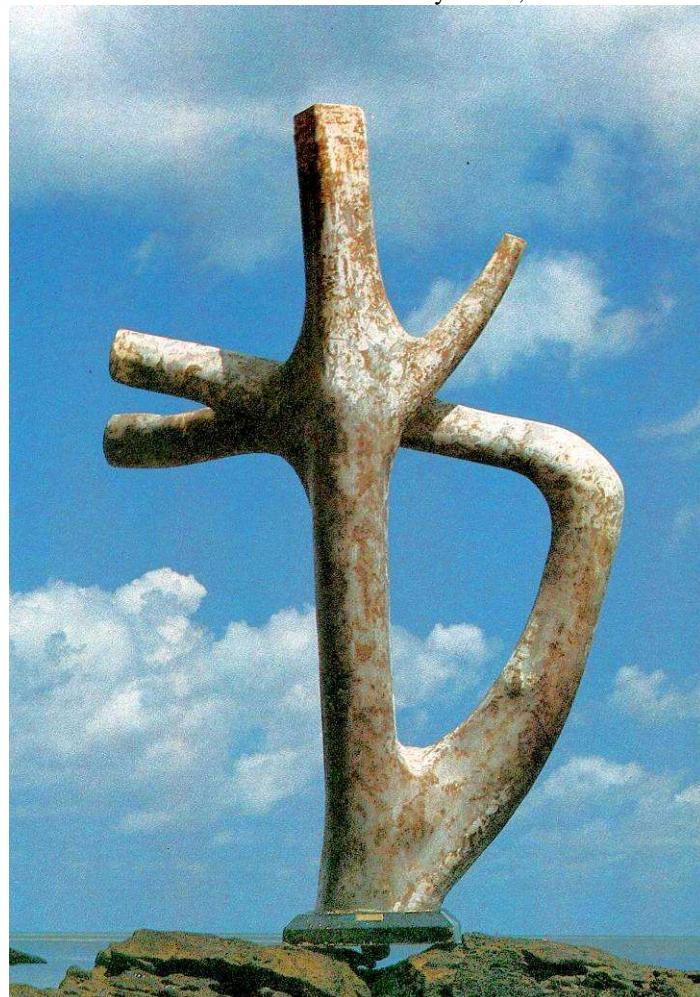
Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estaçon, 1991, p. 57.

Em uma análise geral da técnica e da produção bidimensional do artista Ruy Meira passo a destacar algumas considerações. Muitas das telas de Ruy partiam de croquis meticulosamente traçados em papel, a partir dos cânones da “divina proporção”, utilizados pelo artista em busca do equilíbrio pictórico de suas obras. Transportados para as telas com a utilização da “réguia T” e esquadros, seu profundo conhecimento de geometria possibilitava a utilização de técnicas de proporcionalidade, quando didaticamente repetia: “o menor está para o maior, como o maior está para o todo”. A busca da unidade, elemento fundamental para o resultado final de qualquer obra de arte, norteou toda a produção pictórica do artista, que trabalhava incessantemente para alcançá-la.

Quanto aos materiais, Ruy optou por trabalhar, em todas as suas telas, com tinta a óleo. As cores primárias azul, vermelho e amarelo, únicas existentes em sua caixa, além do branco, misturavam-se em sua paleta para gerarem as cores secundárias e terciárias e suas múltiplas tonalidades. O artista categoricamente afirmava - “Sou eu que faço minhas cores, e não a fábrica”.

Embora em menor número, Ruy produziu também várias esculturas e construções artísticas, sempre acreditando na experimentação e na pesquisa, que acompanharam toda a sua obra. A utilização de materiais alternativos para a construção de seus objetos passou pelo fiberglass, câmeras de ar, bexigas de borracha, p.v.c., bambu, bolas de madeira, e muitos outros objetos que, a seu ver, pudesse proporcionar bons resultados plásticos (Imagem 23).

IMAGEM 23: *Sem título*. Ruy Meira, 1974.



Fonte: BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*.  
Belém: Estaçon, 1991, p. 64

## **Capítulo III**

**Ruy Meira: Eixo de uma rede de sociabilidades**

Ruy Meira passou a atuar nas artes plásticas paraenses a partir dos Salões Oficiais de Artes Plásticas, promovidos pelo Governo do Estado, durante a década de 1940. Durante praticamente 50 anos, transitou junto a artistas e salões, em Belém e outras cidades do Brasil, construindo uma sólida e reconhecida carreira artística e tecendo uma ampla e influente rede de sociabilidades. Participou de momentos significativos na construção da trajetória das artes do Pará, como o “Grupo do Utinga” na década de 1940 e o Clube de Artes Plásticas – CAPA, no ano de 1959. Em 1960, com a ebe GALERIA, foi o responsável pela realização das três individuais abstracionistas da cidade e em 1963 foi o grande vencedor do 1º Salão de Artes da Universidade do Pará, considerado o momento de afirmação do abstracionismo no Pará. Sempre acompanhando seu tempo, Ruy constituiu-se no elemento de ligação entre a geração de 1950 e os artistas contemporâneos paraenses.

A família Meira, que ocupou papel de destaque na política e na sociedade paraense durante muitos anos, juntamente com outros intelectuais da época, participou de forma ativa na gestão da política cultural do Estado. Augusto Meira Filho, desde o ano de 1947, quando assumiu a Presidência da recém-criada Sociedade Artística Internacional – SAI, até seu falecimento em 1980, no cargo de Presidente da Fundação Cultural do Estado do Pará, trabalhou incansavelmente para o fortalecimento da cultura no seu Estado. Em uma época em que a cidade era pequena e todos se conheciam, Ruy tinha fácil acesso à pessoas influentes e dirigentes de órgãos públicos, o que de certo modo facilitava seu trabalho de incentivo e divulgação das artes plásticas locais.

### **3.1 – A família Meira e os primeiros contatos com a comunidade artística local**

Novos acontecimentos aqueceram o movimento artístico em Belém com a chegada da década de 1940. O clima de euforia cultural aliado a discreta recuperação econômica da região norte do país, em função da súbita e efêmera valorização da borracha em meio à Segunda Guerra Mundial, estimulou o governo estadual a retomar a realização dos Salões Oficiais de Belas Artes. Promovidos pelo governo estadual entre 1940 e 1948 e realizados durante os primeiros anos no prédio da Biblioteca e Arquivo Público Estadual, localizado no

mesmo quarteirão da Escola de Engenharia, se constituíram como espaço fundamental neste processo.

Durante os cinco anos em que freqüentou a Escola de Engenharia, Ruy Meira, com a curiosidade e o interesse pelas artes despertados desde o primeiro ano da faculdade, a partir das aulas de desenho livre ministradas por Feliciano Seixas, teve oportunidade de iniciar sua convivência com os artistas locais. As visitas às livrarias, os cafés no “Manduca<sup>104</sup>,” e no “Café Santos”, as conversas nos finais das aulas e as visitas às exposições desencadearem o estabelecimento de uma rede de sociabilidades que se ampliava a cada dia. As visitas aos Salões Oficiais, que Ruy passou a freqüentar a partir de 1942, proporcionaram ao então interessado e curioso primeiranista de Engenharia Civil a possibilidade de, pouco a pouco, ingressar no meio artístico paraense. Nesta ocasião, Ruy passou a conhecer e estreitar o relacionamento com alguns artistas expositores, já bastante estabelecidos, dentre os quais Ângelus Nascimento, Arthur Frazão, Leônidas Monte, Irene Teixeira, João Pinto e Carmen Souza, dos quais recebeu integral apoio e incentivo ao seu novo intento.

Em 1940, o interventor José Malcher criou e regulamentou pelo Decreto 3.555 a realização do I Salão Oficial de Belas Artes, inaugurado em setembro do mesmo ano. Para sua estruturação, a administração estadual contou com a ajuda direta do Dr. Oswaldo Viana e do pintor Leônidas Monte que, na década anterior, haviam sido responsáveis por iniciativas semelhantes. De forma surpreendente, os salões passaram a acontecer regularmente ao longo de toda a década de 1940, transformando-se em um dos principais espaços de afirmação e de sociabilidade dos artistas da época.

O I Salão contou com a participação, na condição de *hors concours* do pintor Alfredo Norfini. O II Salão premiou Arthur Frazão, João Pinto e Ângelus Nascimento, e trouxe as seções de Desenho Industrial, Desenho Escolar e Artes Menores. O pintor paraense Waldemar da Costa e o carioca João José Rescal<sup>105</sup> estiveram presentes no III Salão Oficial, que contou ainda com a presença do artista Alberto Guignard. O IV Salão, realizado em 1943, foi marcado, segundo Ricci (1985: 262) pela introdução da Divisão de Pintura Moderna<sup>106</sup>, onde concorreram os artistas Geraldo Correa, Leônidas Monte e Mariz Filho.

---

<sup>104</sup> “O Café Manduca foi o favorito dos paraenses durante décadas. Intelectuais, jornalistas, políticos, todos passavam ali pelo menos alguns minutos por dia, para ‘bater o ponto’, saber das últimas novidades, participar das discussões políticas e esportivas e cultivar as amizades”. Cf: CALDEIRA, Oswaldo. Café Manduca: uma história recontada. SECULT: Belém, 2004.

<sup>105</sup> Que cumpria o seu prêmio de viagem ao estrangeiro mas que, por força da guerra, teve que fazê-lo em viagem pelo Brasil

<sup>106</sup> Há controvérsias sobre o ano de introdução da Divisão de Pintura Moderna nos Salões do Governo do Pará. Segundo Leal (1995), esta Divisão foi incorporada a partir do ano de 1947. Cf: LEAL, Cláudio La Rocque. A

Juntamente com outros novos artistas, como Joaquim Pinto e Álvaro Amorim, Ruy Meira participou de sua primeira exposição concorrendo no V Salão de Belas Artes, realizado em 1944. Em sua estréia, foi agraciado com o segundo prêmio na Divisão de Escultura Moderna<sup>107</sup>, com a peça em cerâmica intitulada *O beijo*, inspirada em obra homônima do escultor Auguste Rodin, e que ainda hoje compõe o acervo da família. Aloísio Carvão, que à época trabalhava como cenógrafo, ilustrador e escultor, também concorreu neste Salão, na Divisão de Escultura Clássica. Ruy voltou aos Salões Oficiais em 1946, quando suas obras foram selecionadas e expostas, e em 1948, quando, apresentando cinco trabalhos em óleo sobre tela<sup>108</sup>, arrebatou o segundo prêmio em pintura, com a tela *Bosque do Zacarias*.

A partir de 1945, os Salões abandonaram o prédio da Biblioteca e Arquivo Público e passaram a ocupar o *foyer* do Theatro da Paz. Leônidas Monte, na época secretário da Sociedade dos Amigos das Belas Artes<sup>109</sup>, foi o responsável pela organização do VII Salão, sendo na ocasião Octávio Meira, irmão de Ruy, o interventor federal no Pará<sup>110</sup>. Como não havia no regulamento qualquer referência à quantidade de obras a serem expostas, o pintor Leônidas Monte compareceu ao referido Salão com um total de 63 trabalhos. Com sua instalação em 1947, a Sociedade Artística Internacional - SAI presidida por outro irmão de Ruy, Augusto Meira Filho<sup>111</sup> passou a ficar responsável pela organização do evento e o VIII

modernidade em Belém e o pintor moderno. In: *A transição*. Catálogo de exposição. Fundação Rômulo Maiorana: Belém, 1995.

<sup>107</sup> Neste Salão, apesar dos artistas concorreram nas distintas Divisões de Pintura Clássica e Moderna e Escultura Clássica e Moderna, as premiações eram conferidas de forma única, uma para categoria de Pintura, e outra para categoria de Escultura. Cf. RICCI, Paolo. *As artes no Pará*. Belém, 1984 (mimeo). p. 228.

<sup>108</sup> Ruy Meira concorreu no IX Salão Oficial de Belas Artes do Estado do Pará, com as seguintes obras: Nº 62 – *Terreiro esquecido*, Nº 63 – *Estrada do Farol*, Nº 64 – *Estudo (Jardim da Igreja Anglicana)*, Nº 65 – *Bosque do Zacarias* e Nº 66 – *Estrada da Prainha*. Cf: Catálogo do IX Salão Oficial de Belas Artes do Estado do Pará. Arquivo RM.

<sup>109</sup> Esta foi a única referência encontrada sobre a existência desta Sociedade durante as pesquisas para a realização do presente trabalho.

<sup>110</sup> Sobre a atuação de Octávio Meira, irmão mais velho de Ruy, na política do estado do Pará ver Cap. II.

<sup>111</sup> A Sociedade Artística Internacional – SAI instalada no Pará no ano de 1947, teve como seu primeiro presidente o engenheiro e historiador Augusto Meira Filho e ocupou, durante toda a sua existência, o prédio à Rua João Diogo que, em fins do século XIX, havia servido de sede ao Museu Paraense Emílio Goeldi. Foi, pelo menos durante duas décadas, a principal responsável pela realização e promoção dos mais importantes eventos culturais na cidade e passou a coordenar, desde sua implantação, as pautas do Theatro da Paz, nas áreas de música e artes. Sua sede funcionava como local para realização das mais diversas manifestações artísticas, como as exibições de filmes promovidas pelo primeiro cineclube de que se teve notícia em Belém - Os Espectadores - que funcionou de 1955 a 1957. Voltada principalmente para os eventos musicais, estendeu também sua atuação às artes plásticas e, juntamente com o Governo do Estado, foi a organizadora dos Salões de Belas Artes do Estado do Pará dos anos de 1947 e 1948. Em 1951, investiu em iniciativa própria com a realização do Iº Salão de Belas Artes da SAI, na sede do Pará Clube que, infelizmente, não sofreu continuidade. Na ocasião, dentre os muitos artistas concorrentes, foi agraciado com o prêmio principal o cônego Palhano de Jesus, do Maranhão, o que levantou protestos dos pintores Raul Deveza e Leônidas Monte, que não concordavam com a má fatura acadêmica da obra. Receberam prêmios também os artistas João Pinto, Ruy Meira, Geraldo Correia, Fausto Soeiro e Arthur Frazão.

Segundo fontes informais, Augusto Meira Filho assumiu a presidência desta Sociedade por ter sido um de seus idealizadores. Infelizmente, não se dispõe na bibliografia de nenhum trabalho específico sobre a SAI, como

Salão abriu com 387 trabalhos e 36 artistas concorrentes, além de apresentar o melhor catálogo dentre todos os editados. O júri, que durante diversos anos contou com a presença de diretores de instituições, de pintores paraenses com estudos no exterior, como Antonieta Santos Feio e José Veiga Santos, de professores de artes como Clotilde Pereira e Leônidas Monte, além de pessoas como arquiteto Feliciano Seixas, paraense formado pela Escola do Rio de Janeiro, em 1947 teve pela primeira vez a presença do crítico Frederico Barata que, recém-chegado à Belém, já participava ativamente da vida artística da cidade. A esses, juntavam-se os renomados professores e críticos de arte paraenses Francisco Paulo Mendes e Inocêncio Machado Coelho. O IX e último Salão Oficial da década de 1940, fechou, com participação expressiva de artistas, esta segunda e profícua série de salões patrocinada pelo Governo do Pará (Imagem 24).

Realizados até o ano de 1948, os Salões Oficiais de Belas Artes do Pará reuniram, durante quase uma década, praticamente toda a comunidade artística e intelectual local e constituíram-se em eventos de suma importância para o exame do cenário das artes plásticas no Pará<sup>112</sup>. Sua realização ininterrupta durante nove anos, atravessando a gestão de quatro governadores<sup>113</sup>, e com a impressão de apurados catálogos, possibilita acompanhar a trajetória de inúmeros artistas e as reflexões acerca do fazer artístico que acompanharam e nortearam essas produções.

Em um período muito rico, de troca de experiências, e já fazendo da arte seu *métier*, Ruy Meira passou a dedicar a pintura grande parte do seu tempo. Nestes primeiros anos, além dos freqüentes encontros informais com os artistas da cidade, passou a visitar sistematicamente o pintor Arthur Frazão, em seu atelier nos altos do Café Santos, em pleno antigo centro comercial de Belém. Nos intervalos de descanso da pintura, descia ao térreo do prédio, onde era possível encontrar-se com a comunidade artística e intelectual local, que fazia do Café seu ponto de encontro. Em inícios da década de 1950, Ruy foi apresentado,

também nada foi sistematizado acerca da política cultural no Pará de modo geral. Perguntas como os objetivos da instituição, seu órgão mantenedor (é certo que era ligada ao Governo do estado, mas recebia outras fontes de renda? e por que Internacional?), sua criação e dissolução, são questões a serem ainda respondidas, sendo para isso necessário recorrer a fontes primárias de pesquisa.

<sup>112</sup> No início da década de 1950, abandonando o modelo dos primeiros, o governo reiniciou uma terceira e nova série de Salões que, diferentemente do sucesso e repercussão alcançados anteriormente, não passou de sua segunda edição. Realizados nos anos de 1952 e 1953, no Theatro da Paz, ficaram sob a responsabilidade de uma comissão organizadora composta pelos pintores Leônidas Monte, José Veiga Santos, João Pinheiro dos Prazeres e Ângelus Nascimento e, segundo seu decreto de criação, destinavam-se a qualquer artista, mesmo os de outros estados, desde que brasileiros.

<sup>113</sup> Os Salões Oficiais de Belas Artes do Governo do Pará aconteceram durante as gestões dos governadores José Malcher, Magalhães Barata, Octávio Meira e Moura Carvalho.

através de sua amiga a engenheira Angelita Silva<sup>114</sup>, ao casal Benedito e Maria Silvia Nunes, cunhado e irmão de Angelita, com quem mantinha encontros informais também em casa de seu irmão Augusto Meira Filho. Benedito Nunes, filósofo e estudioso das artes, acompanhou a trajetória do jovem artista, tornando-se amigo de uma vida inteira e sendo mais tarde responsável pela assinatura de várias apresentações de suas mostras.

IMAGEM 24: Catálogo do IX Salão Oficial de Belas Artes



Fonte: Arquivo RM.

Receptivos aos novos artistas, alguns pintores já estabelecidos como Arthur Frazão, Leônidas Monte e João Pinto, se juntaram ainda na década de 1940 aos neófitos Ruy Meira, Benedito Mello, Humberto Freitas e Oswaldo Pinho, e com eles passaram a integrar o “Grupo do Utinga”.

### **3.2 - O Grupo do Utinga**

Como uma prática muito comum na Belém dos anos de 1940, alguns artistas passaram a experimentar ao ar livre seus exercícios de pintura e, reunindo-se regularmente, de cavalete em punho, buscavam locais pitorescos da cidade de Belém à procura de inspiração

---

<sup>114</sup> Ver nota 91.

para seus quadros. Em suas peregrinações artísticas, passaram a freqüentar as aprazíveis matas do Utinga<sup>115</sup>, o que mais tarde lhes atribuiria a denominação informal de “Grupo do Utinga”<sup>116</sup>. Os amigos, que informalmente se reuniram durante muito tempo para uma espécie de sarau de pinturas, não poderiam imaginar a importância que lhes seria posteriormente atribuída, não só pelo estabelecimento de uma nova maneira de discutir e produzir arte, mas também pela perenidade de suas atividades.

Preferencialmente nas manhãs domingueiras e em seu velho caminhão (Imagen 25), Meira percorria a cidade e, de casa em casa, recolhia os amigos que, munidos de cavaletes, pincéis e tintas, se dirigiam aos arredores da cidade, em busca de locais agradáveis para suas atividades artísticas. João Pinto relembrou saudoso aqueles momentos:

O velho e sacolejante ‘Camião’ de Ruy Meira, naquelas idas para o Utinga, nos conduzia a uma verdadeira porfia artística, onde o desejo de criar fazia esquecer a fome, pois o pão era apenas o do espírito. Mas, valia pela alegria daqueles momentos de afirmação de um objetivo que era disputado com os maiores sacrifícios [...] com a força de um ideal. (Pinto apud Bitar, 1986: 80)

Não se tem registro exato sobre o ano em que a prática de “pintar a cidade” se iniciou entre os artistas do Grupo do Utinga. O certo é que, em imagens fotográficas realizadas no ano de 1944<sup>117</sup>, o Grupo já se encontra em plena atividade (Imagen 26) (Imagen 27). De forma mais ou menos intensa, os artistas atravessam a década de 1950 produzindo em conjunto, e ao ar livre, quando podiam ser encontrados pintando em locais pitorescos, trocando experiências entre si e com artistas em passagem pela cidade, como Raul Deveza e Tadashi Kaminagai. Essa prática, comprovadamente, estendeu-se até o ano de 1960 quando, em uma das idas ao Porto do Sal<sup>118</sup>, juntamente com Benedicto Mello, João Pinto, Dionorte Drummond e Paolo Ricci, Ruy Meira produziu seu primeiro quadro abstrato<sup>119</sup>.

---

<sup>115</sup> Manancial de água doce em meio à extensa área verde, até hoje responsável pelo abastecimento da cidade.

<sup>116</sup> Segundo relato de Ruy Meira a Rosana Bitar, este grupo nasceu informalmente e sem nenhum tipo de pretensão. Posteriormente, por sua importância no contexto local das artes plásticas paraenses, foi-lhe atribuída essa denominação.

<sup>117</sup> Conjunto de três imagens. Arquivo RM. O ano de 1944 marca também a entrada de Ruy Meira no circuito artístico oficial da cidade, com sua participação no V Salão Oficial de Belas Artes do Governo do Pará.

<sup>118</sup> À época, chamado de Beco do Cardoso, no bairro da Cidade Velha, em Belém.

<sup>119</sup> Sobre a fatura do primeiro quadro abstrato de Ruy Meira ver Item 2.5 e Imagen 17.

IMAGEM 25: Caminhão de Ruy Meira. Matas do Utinga. Belém, 1944. Sentado sobre o capô, a esquerda, Ruy Meira e de pé no estribo, Arthur Frazão. Na carroceria da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Benedicto Mello, Oswaldo Pinho e João Pinto, e dois meninos, filhos de Pinho.



Fonte: Arquivo RM

IMAGEM 26: Matas do Utinga. Artistas pintam as ruínas do Murucutu<sup>120</sup>. Abaixado, no centro da foto, Ruy Meira e à direita, pintando, Arthur Frazão. À esquerda, as ruínas do antigo engenho Murucutu. Belém, 1944.



Fonte: Arquivo RM.

<sup>120</sup> O Engenho Murucutu, construído no século XVIII e há muito tempo em ruínas, guarda registros do processo de colonização europeia na bacia amazônica fundamentado, na época, essencialmente no comércio de açúcar. Em prospecções arqueológicas realizadas a partir de 1990, foram registrados por volta de 40 sítios históricos de engenhos, nas proximidades de Belém.

O núcleo inicial do Grupo do Utinga era constituído pelos artistas Ruy Meira, João Pinto, Benedicto Mello, Joaquim Pinto, Arthur Frazão e Oswaldo Pinho. Apesar de haver aparentemente um grupo constante, liderado por Ruy Meira, acreditamos que, já na década de 1940, o Grupo funcionava como um espaço democrático, congregando quantos quisessem dele participar. Aos primeiros se juntaram vários artistas como, por exemplo, Leônidas Monte e Humberto Freitas, como citados nominalmente por Ruy Meira em entrevista a Rosana Bitar (Meira apud Bitar, 1986: 80) e uma pintora, que não pode ser identificada<sup>121</sup>.

IMAGEM 27: Matas do Utinga. Da esquerda para a direita, Joaquim Pinto, Ruy Meira, João Pinto, Oswaldo Pinho, Benedicto Mello e Arthur Frazão. À frente, dois garotos, filhos de Pinho, que acompanhavam o grupo à título de divertimento. Belém, 1944.



Fonte: Arquivo RM.

A partir dessas considerações passamos a entender e a atribuir ao “Grupo do Utinga” um conceito mais amplo, e não mais restrito à denominação de um limitado grupo de artistas, trabalhando em um espaço determinado. A constância da presença dos artistas Ruy Meira, Benedito Mello e João Pinto, que tanto aparecem nas imagens feitas em 1944 quanto testemunham a produção do primeiro quadro abstrato de Ruy, em 1960, garante a este núcleo de artistas seu aspecto da continuidade. Atribuímos à sólida amizade que perdurou entre eles, consolidada por suas afinidades artísticas, acima de qualquer outra circunstância como o fator determinante para a construção e manutenção do grupo. Enquanto vivos estiveram, Ruy, Benedito e João Pinto compartilharam e dividiram, ao longo de suas trajetórias como artistas, infinitas vezes, os mesmos espaços e vivências.

<sup>121</sup> A pintora a que me refiro pode ser vista sentada em um banco de pedra na Imagem 27.

Torna-se evidente a influência e a liderança exercida por Meira junto aos artistas de sua geração e diante das iniciativas artísticas da época. Sobral a ele se reporta, quando se refere ao grupo de pintores e às práticas artísticas na Belém dos anos de 1950:

Na década de [1950]50, Ruy Meira prossegue a experiência iniciada na década anterior: pintar ao ar livre nas matas do Utinga. O grupo ao qual pertence ganha então novos membros e o local escolhido para realizarem suas pinturas passa a ser o Porto do Sal ou Beco do Cardoso, na Cidade Velha. Lá serão encontrados Ruy Meira, Benedicto Mello e João Pinto ao lado de Paolo Ricci e Dionorte Drummond. (Sobral, 2002: 44)

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

A relação entre reflexão e prática veio a propiciar, em 1959, o que poderia ser entendido como o ápice de um processo iniciado 15 anos antes nas matas do Utinga: a criação do Clube de Artes Plásticas, o CAPA, sendo Ruy Meira eleito presidente, como veremos mais à frente.

A prática da pintura ao ar livre em Belém pelos integrantes do “Grupo do Utinga” estendeu-se, pelo menos até onde se tenha encontrado registros, ao ano de 1960. Significativamente, a extinção do Grupo coincidiu com a data da fatura do primeiro trabalho abstrato de Ruy Meira que, com a adoção definitiva do abstracionismo, passou a trabalhar em seu ateliê, abandonando as antigas paisagens que não mais lhe suscitavam interesse.

Esse processo foi examinado sob diferentes abordagens. Em seu estudo sobre os primeiros anos do abstracionismo no Pará, Sobral (2002: 42) localiza no “Grupo do Utinga” e na década de 1940 o início do processo do desenvolvimento da arte moderna entre os artistas paraenses, destacando que “(...) as paisagens resultantes deste contato direto com a natureza afinam-se às propostas impressionistas de uma pintura fundada nas relações de luz e cor”. Já Leal (1995), ao analisar o comportamento das artes paraenses nas décadas de 1940 e 1950, refere-se que estas “eram voltadas ao paisagismo, nas telas de Veiga Santos e Arthur Frazão, bem como na reprodução de alguns pontos pitorescos da cidade, como ficaram célebres as

caminhadas pela estrada do Utinga, onde nasceram as mais belas telas de Frazão.” A partir da produção de dois artistas já estabelecidos à época, acreditamos na possibilidade das duas assertivas não serem excludentes. Frazão, citado por Leal, se manteve fiel ao paisagismo durante toda a sua trajetória artística, utilizando-se dos mais apurados cânones acadêmicos. Quanto às propostas impressionistas citadas por Sobral, indiscutivelmente, podem ser encontradas nos trabalhos de Leônidas Monte que, em 1947, chamaram a atenção de Frederico Barata, jurado do VIII Salão de Artes Plásticas do Governo, por suas pinceladas vigorosas e seus céus vermelhos.

### **3.3 - A amizade entre Ruy Meira e Frederico Barata e a circulação de artistas em Belém**

Se me perguntassem quem foi o verdadeiro fundador dos “Diários Associados” diria ter sido Frederico Barata, aduzindo que Chateaubriand e eu, evidentemente começamos a obra – Chateaubriand com seu gênio, sua fulguração, seu dinamismo, sua capacidade criadora. Mas o executor, o homem, o jornalista da tarimba da imprensa, que ia às bancas de jornal para dar expressão material e vida a essas grandes empresas, esse homem foi Frederico Barata<sup>122</sup>.

As palavras de Austregésilo de Athayde, em elogio proferido na Academia Brasileira de Letras, bem traduzem a importância da contribuição do jornalista Frederico Barata para a expansão da imprensa e de outros veículos de comunicação no Brasil de meados do século passado. Nascido em Itacoatiara, Amazonas, a 31 de agosto de 1900, após estudar em Manaus e Belém, onde freqüentou o Ginásio Estadual Paes de Carvalho, Frederico seguiu para o Rio de Janeiro com o propósito de cursar Medicina, faculdade que abandonou no quinto ano, quando decidiu se dedicar ao jornalismo. Sua carreira foi construída paralelamente à expansão dos *Diários Associados*, onde iniciou suas atividades na redação. Mais tarde, ainda na capital da República, participou da criação e chegou a dirigir o *Diário da Noite* e *O Jornal*, principal veículo do grupo.

---

<sup>122</sup> Elogio de Austregésilo de Athayde, diretor da cadeia *Diários Associados*, proferido na Academia Brasileira de Letras. Cf. *A Província do Pará*. Suplemento Especial em memória de Frederico Barata. Belém, 31.08.1962. Arquivo RM.

IMAGEM 28: Capa do Suplemento especial de *A Província do Pará* em memória de Frederico Barata. Retrato de Barata feito por Kaminagai. Belém, 31.12.1962.



Fonte: Arquivo RM

Jornalista renomado, paralelamente à suas múltiplas atividades nos *Diários Associados* e na revista *O Cruzeiro*, que ajudou a fundar, Frederico exerceu sistematicamente a crítica de arte, aproveitando-se de sua longa convivência com a elite artística do país.

Intimo dos pintores, dos escultores, dos gravadores, dos desenhistas, dos artistas de todos os gêneros, ele se deixou fascinar pela beleza das artes plásticas e as suas crônicas especializadas eram esperadas com avidez por espíritos do nível de seu amigo Portinari.

A partir de Eliseu Visconti, cuja obra e cuja época estudou em livro memorável<sup>123</sup>, até os pintores dos anos 1940-1950, Frederico Barata passou em revista com a agudez de um verdadeiro crítico que soube destacar o que de melhor se fez nas esferas artísticas do país<sup>124</sup>.

<sup>123</sup> A obra em questão intitula-se *Eliseu Visconti e seu tempo*, lançado em 1944. Barata foi o principal biógrafo e autor do livro oficial do pintor. Assis Chateaubriand, que conheceu Frederico Barata no atelier de Eliseu Visconti, na Lapa, em 1924 relata “(...) Visconti tratava Barata como filho”. CHATEAUBRIAND, Assis. In: *O outro Barata. A Província do Pará. Suplemento Especial*. Belém, 31.08.1962. p.8. Arquivo RM.

<sup>124</sup> Jornal *A Vanguarda*. Belém, Pará. 7 de maio de 1962. 1ª pagina. Arquivo RM.

Tendo sua competência reconhecida por Chateaubriand, Barata foi enviado como seu homem de confiança para dirigir durante alguns anos *O Diário de Pernambuco*, em Recife e, por ocasião da Revolução de 1930, os *Diários Associados*, no Rio Grande do Sul, que no momento passavam por dificuldades. Em 1947, Chateaubriand novamente lançou mão de Barata, enviando-o ao Pará com a missão de dirigir, em sua terceira fase, o jornal *A Província do Pará*, que havia sido recentemente adquirido pelo grupo (Imagen 28). Com inteligência e perspicácia, expandindo os órgãos de comunicação do grupo além do matutino, Barata fundou ainda o vespertino *A Vanguarda*, implantou a *Rádio Marajoara*, em 1954, e a *TV Marajoara*, inaugurada a 30 de setembro de 1961, criando o primeiro conglomerado moderno de comunicação no Pará. Assumiu ainda a função de Superintendente dos Diários e Rádios Associados para a Região Norte, cuja jurisdição estendia-se até Rondônia, posto em que permaneceu até a sua morte, a 6 de maio de 1962<sup>125</sup>.

A instalação da *TV Marajoara*, canal 2, pioneira estação da planície amazônica, representou marco de modernidade na Belém de então, aspecto que mereceu destaque da jornalista Regina Alves em seu trabalho sobre a memória da televisão paraense:

Na paisagem de Belém ergue-se a torre da TV Marajoara, atraindo o olhar da cidade para o alto. A torre, símbolo de desafio e ousadia desde Babel, [...] era um passaporte para a modernidade. Da memória de Luiz Brandão, um dos pioneiros da Marajoara, surge um sorridente senhor de terno branco, acenando para os curiosos, do topo desse novo marco urbano. Frederico Barata, superintendente dos Diários Associados para a Região Norte. (Alves, 2002: 15)

A associação da modernidade à inauguração da *TV Marajoara*, em Belém, é reiterada no discurso proferido por Frederico Barata por ocasião da inauguração da emissora:

---

<sup>125</sup> Além de jornalista, Frederico Barata interessava-se por arte, ciência e literatura e, ainda durante sua permanência no Rio de Janeiro, passou a dedicar-se também aos estudos de arqueologia, área em que se tornou um exímio especialista, publicando inúmeros trabalhos, especialmente sobre a cerâmica dos Tapajós. Em Belém tornou-se membro do Instituto de Antropologia e Etnologia e ministrava aulas de Etnologia do Brasil, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Pará. Em suas constantes viagens de navio de Belém a Manaus, para supervisionar os veículos integrantes dos *Diários Associados*, Frederico construiu uma riquíssima coleção de cerâmica tapajônica, que em 1959 vendeu para o CNPq e que se encontra sob a guarda do Museu Paraense Emílio Goeldi. A referida coleção constituiu objeto de estudo da arqueóloga Vera Guapindaia, que assim se refere ao seu colecionador: “O trabalho pioneiro desenvolvido por Barata na década de 1950 a respeito da cerâmica de Santarém tem reconhecimento nacional e internacional e estabeleceu conceitos que ainda hoje são largamente usados por todos aqueles que desejam estudar o assunto. Ele não foi um mero colecionador de objetos, mas a sua maneira e com os limites de sua época, foi um pesquisador de visão científica apurada. Resumindo, é impossível falar de cerâmica de Santarém sem citar Frederico Barata”. Cf. GUAPINDAIA, Vera. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém: a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Disponível em: <<http://marte.museu-goeldi.br/arqueologia/pdf/Guapindaia%20.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2008.

E nas plagas distantes, neste Brasil imenso, ninguém mais poderá menosprezar a nossa cultura e o nosso desenvolvimento, porque, quando alguém quiser apoucarnos (sic), logo redarguiremos com orgulho que somos uma cidade em tão franco progresso que até televisão possuímos [...] Está inaugurada no Pará a era da televisão. (Barata apud Alves, 2002: 15)

A chegada de Frederico Barata transformou o ambiente cultural da cidade, impulsionando e ampliando o saber e o fazer artístico em Belém. Crítico de arte renomado, proprietário de uma rica, extensa e variada pinacoteca, que instalou em sua residência na Praça Batista Campos e franqueou aos artistas locais, propagou sua batalha em prol da pintura moderna, “(...) causticando o academicismo com artigos que são autênticos manifestos pela atualização e contra a rotina artística”<sup>126</sup>. Com sua chegada a cidade passou a vivenciar novas práticas. O Café Manduca, transformou-se em ponto de encontro e discussão de arte, recebendo nos fins de tarde novos e experientes artistas, liderados por Frederico, que tinha como hábito encontrá-los após sua saída dos escritórios dos *Diários*.

Barata participou, no mesmo ano de sua chegada, do júri do VIII Salão de Artes Plásticas do Governo do Estado, para o qual foi convidado por Augusto Meira Filho, responsável pela organização do Salão, através da SAI. Nesta ocasião travou os primeiros contatos com a comunidade artística e intelectual local, destacando as obras dos pintores Leônidas Monte e Ângelus Nascimento, segundo ele, artistas com forma característica de se expressar. Como seria de se esperar, Barata recebia muitas críticas dos pintores mais acadêmicos pelo incentivo aos artistas que, atendendo a seus ensinamentos, passaram a experimentar um modo novo de pintar. Enfim, ainda causava estranheza, para muitos, os céus vermelhos de Leônidas Monte (Ricci, 1984: 256). Barata é obrigatoriamente citado por todos aqueles que se ocupam em analisar e estudar o panorama artístico de Belém, durante as décadas de 1940 e 1950, pois se tornou praticamente um tutor dos artistas locais, “trazendo, com retardo de 25 anos, os ventos arejadores da semana modernista de 22” (Ricci, 1984: 274)<sup>127</sup>.

<sup>126</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Jornalista a serviço da cultura*. A Província do Pará. Suplemento especial pela morte de Frederico Barata. Belém, 31.08.1962. p.6. Arquivo RM.

<sup>127</sup> Voz discordante é a do historiador Aldrin Figueiredo que posiciona Theodoro Braga como introdutor do modernismo no Pará e destaca: “(...) houve modernismo sim. O modernismo aqui [...] no meu entender nasce da própria crítica aos conceitos acadêmicos [...] Theodoro Braga é o neomarajoara. O nacionalismo e o tema do folclore e dos tipos regionais na obra da Antonieta Feio. O popular em Andrelino Cotta. As paisagens de fatura popular em Arthur Frazão, e por aí vai. Fora os artistas paraenses ou ligados aqui que estavam pelo ‘mundo’...” [provavelmente referindo-se a Ismael Nery e Waldemar da Costa]. Cf. FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. São Paulo: UNICAMP/IFCH, tese de doutorado, 2001, (mimeo).

Acerca dessa questão, na revisão bibliográfica realizada até o momento não encontramos referências ao Pará como local de espraiamento da Semana de 1922, diferentemente dos estados de Minas Gerais, Bahia, Pernambuco e Ceará.

Ruy Meira, em todos os relatos da construção de sua trajetória como artista, destaca a influência primordial recebida de Frederico Barata, espécie de “pedra angular” em sua formação. Fato marcante em sua carreira, incansavelmente repetido por Ruy para quantos quisessem ouvir, refere-se à primeira visita feita por ele à pinacoteca do jornalista.

Ruy foi apresentado a Frederico através de seu irmão Augusto Meira Filho<sup>128</sup>, de quem Barata logo se tornara amigo e que mais tarde viria a ser o engenheiro responsável por todas as obras construídas pelos *Diários Associados* em Belém. Em sua primeira visita a Barata em sua residência, Ruy aproveitou a ocasião para levar, para a apreciação do crítico, um quadro figurativo que havia feito em Mosqueiro. Como relatava Ruy familiarmente, após olhar a obra por cinco minutos, Barata foi categórico: “Vira isto para a parede, pois faz mal à vista”! Em seguida, Frederico falou-lhe didaticamente sobre os trabalhos e autores de sua pinacoteca, sobre técnicas, materiais, equilíbrio pictórico, unidade, entre outros aspectos da obra de arte, e levou-o a conhecer seus originais de Portinari, Visconti, Pancetti, Balloni, Goeldi, Quirino e Hilda Campofiorito, Manoel e Haidée Santiago, Oswaldo Teixeira, Burle Marx, Rouault, além de cerâmicas de Picasso. No domingo seguinte, ansioso e inseguro, o jovem neófito visitou novamente o mestre e, ao apresentar sua nova paisagem, pintada nos jardins da Igreja Anglicana, depois de algum tempo recebe estupefato a pergunta: “Foste tu mesmo quem pintou este quadro, Ruy?”. O que à primeira vista parecia ter sido uma crítica contundente para o jovem pintor, provocou em Ruy uma reviravolta conceitual que, se houvesse sido outra a história, talvez levasse muito tempo para assimilar.

O acervo de Frederico Barata, que havia sido trazido na íntegra do Rio de Janeiro e que tanto impacto havia causado em Ruy Meira, despertava igual fascínio em todos os intelectuais e artistas da cidade. Machado Coelho, ilustre professor paraense e dono de uma vastíssima biblioteca, foi assíduo freqüentador do que chamou de “museu” e nos oferece minuciosa descrição do ambiente:

Saibam, porém, os curiosos ou interessados, que se enfeixavam ali nas estantes livros de arte de todos os povos e de todas as épocas; livros clássicos em edições *princeps*; livros com iluminuras; livros raros em geral; livros de antropologia, arqueologia e etnografia; relações dos velhos cronistas do Brasil reinol (sic), dos missionários, dos viajantes; mapas e roteiros. Encerravam-se nas montras ídolos, muiraquitãs, vasos e cachimbos da cerâmica do Tapajós. Pendiam das paredes telas originais de grandes pintores nacionais e estrangeiros como Visconti, Burle Marx, Silvio Pinto, Portinari, Renoir, Dufy, Picasso, Rouault. Guardavam-se nos álbuns selos do mundo inteiro e os mais antigos do Brasil-Império e do Brasil-República.

---

<sup>128</sup> Consta que Augusto Meira Filho e Francisco Paulo Mendes foram os primeiros a visitar o acervo de Frederico Barata, em Belém. À época, Augusto exercia o cargo de presidente da SAI, instituição responsável pela organização, dentre outros eventos, dos Salões de Belas Artes do Governo do Pará.

Dormiam sobre as mesas imagens de talha dos velhos santeiros portugueses. Repousavam pelos cantos pesadas arcas do Brasil patriarcal. Dispersavam-se nas salas cadeiras, mesas, oratórios, peças todas marcadas por cinzéis ávidos de ensaios plásticos. Balouçavam, enfim, pelo teto vetustos candeeiros que haviam iluminado as voltas da quadrilha e os compassos do minueto.<sup>129</sup>

De certa maneira, anos mais tarde, a residência de Ruy Meira cumpriria o mesmo papel da de Barata, na medida em que, também franqueada pela artista, se transformaria em local obrigatório de visitação e de aprendizagem para várias gerações de novos artistas paraenses. Este abordagem será trabalhada no item 3.10 deste trabalho.

A partir do primeiro encontro, muitos outros se sucederam. As visitas de Ruy à residência de Barata nas manhãs de domingo tornaram-se programa obrigatório e consolidaram sólidos laços de amizade entre as famílias e Ruy é, logo presenteado pelo amigo com um original de Eliseu Visconti, pequeno estudo para a *Dança das Oréadas*. Frederico, sempre preocupado com o potencial do novo pintor que surgia, recomenda-o através de carta ao amigo Manoel Santiago, oportunidade em que Ruy passa, em 1954, o período de um mês estagiando no ateliê do artista, no bairro das Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Os contatos de Ruy e outros artistas locais com os pintores Armando Balloni e Tadashi Kaminagai, que em Belém estiveram durante os anos de 1953 e 1955, também foram intermediados por Frederico, que os convidara para temporadas na capital paraense. Sacramentoando os laços de amizade, foram de Frederico Barata as palavras de apresentação da primeira exposição individual de Ruy, realizada em 1956, nos Salões da Biblioteca e Arquivo Público Estadual. Neste momento, o próprio Barata reitera em seu texto, embora involuntariamente, sua real contribuição ao desenvolvimento de Ruy e do meio artístico paraense, assumindo ele próprio as iniciativas que reivindicava do poder público.

Começou, neste meio pequeno, desprovido de escolas e de mestres, usando a paleta sem nenhum método, obediente apenas a uma inspiração que diríamos ser quase um instinto. Foi assim que o encontrei em 1947, no Salão Paraense que então se realizava no Teatro da Paz, auspiciado pela SAI e no qual fui membro da Comissão Julgadora.

Agora, nove anos depois, revejo-o nesta sua exposição com as qualidades ressaltadas por uma disciplina técnica e por um *métier* já patentes. Premido pela vocação irresistível, neste intervalo seu esforço para aprimorar-se foi grande e coroado de êxito. No Rio, em um centro maior, fez-se discípulo de Manoel Santiago e aqui jamais perdeu a oportunidade de conviver aprendendo com bons pintores que tem visitado Belém e se demoraram entre nós como Raul Deveza, Kaminagai e Balloni.

O resultado dessa tenacidade de Ruy Meira aí está, nas telas que ora nos apresenta, já inteiramente despidas das características de amadorismo que tinham a princípio.

---

<sup>129</sup> MACHADO COELHO, Inocêncio. *As coleções de Frederico, o “Magnífico”*. In: A Província do Pará. Suplemento especial em memória de Frederico Barata. Belém, 31 de agosto de 1962. p.3. Arquivo RM.

Quero tomar os seus notáveis progressos como um exemplo do quanto necessitamos que o governo se interesse pelo desenvolvimento artístico do Pará, contratando pintores que venham aqui ministrar cursos livres ou proporcionando bolsas de estudo, no Rio ou em São Paulo, aos jovens que revelem vocação real como essa de Rui Meira, que se teria perdido fatalmente, não fora a sua força de vontade, o seu talento excepcional.<sup>130</sup>

Por iniciativa do artista, este texto foi transscrito para o catálogo da exposição individual de Ruy, na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, em 1986, quando dedicou a mostra a Frederico Barata e escreveu: “à sua memória ofereci a exposição. Esta apresentação me serve de incentivo até hoje”<sup>131</sup>.

A amizade estabelecida entre Frederico Barata e Ruy Meira estendeu-se ao restante da família. Dona Risoleta Barata, sua esposa, Rosa e Vera, as filhas, cultivaram com o casal Ruy e Celma, um relacionamento duradouro que transcendeu a figura do patriarca. Do Rio de Janeiro, em 1968, D. Risoleta, como era carinhosamente chamada pela família Meira, encaminhou a Ruy através de correspondência alguns recortes de jornal que lhe haviam sido entregues por Mário, seu sobrinho, e comunicou o nascimento de mais uma neta<sup>132</sup>. Vera Barata, filha de Frederico que, durante sua estada em Belém, havia freqüentado o ateliê de Ruy Meira, parabeniza-o, em 1973, escrevendo de sua residência em Illinois, pela aceitação de seu trabalho na Bienal de São Paulo.<sup>133</sup>

Mário Barata<sup>134</sup>, sobrinho de Frederico, museólogo e jornalista renomado, apesar de carioca, sempre foi extremamente dedicado à pesquisa da história e das artes do Pará, e desde a década de 1950 passou a freqüentar a residência dos irmãos Augusto e Ruy Meira, onde constantemente podia ser encontrado almoçando, quando em visita à cidade. Mário Barata, juntamente com Quirino Campofiorito, tornou-se um dos mais freqüentes interlocutores de Ruy Meira, com quem durante toda a vida estabeleceu vasta correspondência, que examinaremos mais adiante. Em uma última carta, enviada a Celma Meira em agosto de 1995, Mário lamenta o falecimento do amigo e ratifica a amizade dele com Frederico Barata:

---

<sup>130</sup> BARATA, Frederico. *Pintor por vocação*. In: Rui Meira. Catálogo de exposição. Belém, 1956. Arquivo RM.

<sup>131</sup> Catálogo Galeria Bonino. Rio de Janeiro, 1986. Arquivo RM.

<sup>132</sup> Carta de Risoleta Barata a Ruy e Celma Meira. Rio de Janeiro, 02.08.1968. Arquivo RM.

<sup>133</sup> Carta de Vera Barata a Ruy Meira. Forest Park, Illinois, EUA. 29.05.1973. Arquivo RM.

<sup>134</sup> Gostaria de deixar registrado e lamentar a impossibilidade da realização da entrevista com o Prof. Mário Barata, crítico de arte e museólogo, amigo e freqüentador assíduo da residência de Ruy. Prevista para ser realizada desde a formulação do projeto inicial desta dissertação, e considerada como peça fundamental para sua compreensão, a entrevista foi, lamentavelmente, frustrada pelo falecimento de Mário Barata, que já tinha em mãos o questionário que lhe enviei.

[Ruy] foi um grande artista, símbolo e sinal de renovação moderna, na segunda metade deste século em Belém. Ele e meu tio Frederico eram grandes amigos e se ligaram nessa transformação estética<sup>135</sup>.

Outro círculo de convivência estabeleceu-se em Belém durante a década de 1950, com a presença de pintores estrangeiros e de outros estados. Em prosseguimento ao seu trabalho de renovação das artes no Pará, Frederico Barata patrocinou, em 1953, a vinda para Belém do artista japonês Tadashi Kaminagai<sup>136</sup>, e dois anos mais tarde, a do pintor italiano Armando Balloni<sup>137</sup>. Ruy estabeleceu estreita convivência com Kaminagai, com quem era constantemente encontrado pintando na Praça da República, Beco do Cardoso e outros locais de Belém. De vida simples e espírito desprendido, Kaminagai rapidamente inseriu-se na comunidade artística local e, tendo vindo para permanecer por dois meses, deixou-se ficar em Belém por mais de dois anos, morando em uma acomodação no pavimento superior do sobrado que abrigava a Galeria Loureiro<sup>138</sup>. Segundo depois para Paris, onde se instalou definitivamente, embora tendo eventualmente retornado ao Brasil, Kaminagai nunca voltou a Belém, o que não impediu Ruy de manter-se informado sobre o amigo. Em carta à Ruy, Mário Barata informava que Kaminagai, aos 78 anos, iria expor no Rio de Janeiro, e que ele faria a apresentação da mostra<sup>139</sup>. Em cartão postal enviado de Paris em 1978, Quirino Campofiorito relata a Ruy que esteve almoçando com Kaminagai e que o encontrou com a saúde bastante debilitada, o que não o impediu de, aproveitando espaço no cartão de Campofiorito, saudar o antigo amigo de Belém: “Caro amigo Ruy Meira, saudações de Paris. Abraço T. Kaminagai”,<sup>140</sup>.

<sup>135</sup> Carta de Mário Barata a Celma Meira. Rio de Janeiro, 25.08.1995. Arquivo RM.

<sup>136</sup> Tadashi Kaminagai nasceu em Hiroshima, Japão, em 1899. Pintor, desenhista e professor, em 1927 seguiu para França, onde permaneceu até 1938, período em que manteve contato com os artistas da chamada Escola de Paris e passou a confeccionar molduras para quadros de Henri Matisse, George Braque, Edouard Manet, Paul Cézanne e Vincent van Gogh, entre outros. Após breve retorno ao Japão, viajou em 1940 para o Rio de Janeiro, onde montou atelier e oficina de molduras no bairro de Santa Tereza. Lecionando pintura para artistas brasileiros e nipo-brasileiros como Inimá de Paula, Flávio Shiró e Takashi Fukushima, permaneceu naquela cidade até 1953 quando, atendendo convite de Frederico Barata, viajou para Belém. Seguiu depois rapidamente para Tóquio e de lá para Paris, aonde chegou em 1957, instalando residência definitiva e permanecendo até seu falecimento, em 1982. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996. (Caminhos da Cultura,4).

<sup>137</sup> Armando Balloni nasceu em Bolonha, Itália, em 1901 e faleceu em São Paulo, em 1969. Veio para o Brasil com vinte e cinco anos de idade, radicando-se em São Paulo onde, por volta de 1937, ingressou na Família Artística Paulista, participando de suas três exposições. Esteve presente também em várias coletivas importantes como o Salão Nacional de Belas Artes (1943, medalha de bronze), a Bienal de São Paulo (1951, 1953), o Salão Nacional de Arte Moderna (1952 a 1954) e o Salão Paulista de Arte Moderna (1954, medalha de prata). Foi contratado, em 1963, para realizar a nova pintura do teto do *foyer* do Teatro da Paz, em Belém, que substituiria a original pintada por Domenico de Angelis, ainda no século XIX, e que se encontrava completamente deteriorada. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996. (Caminhos da Cultura,4).

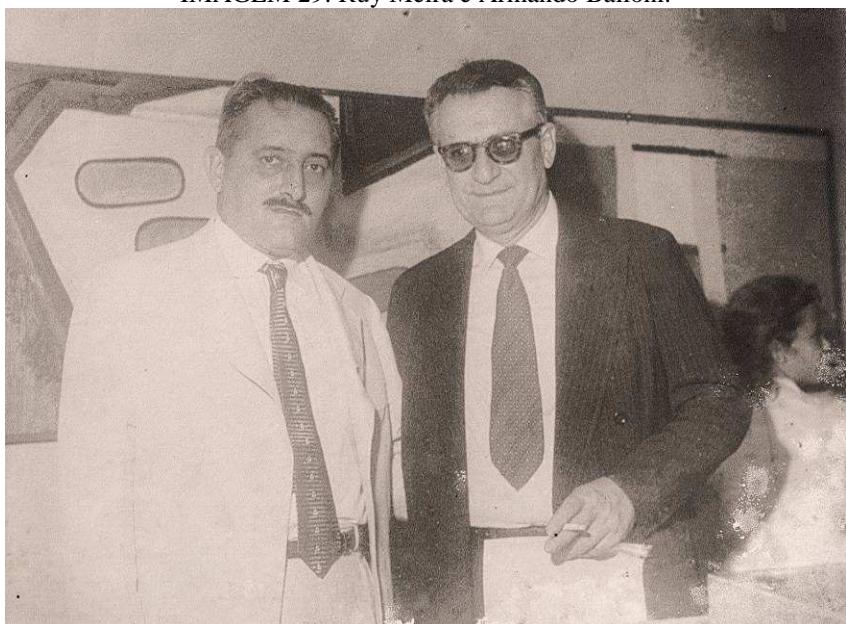
<sup>138</sup> Para mais informações sobre a Galeria Loureiro ver Nota 169.

<sup>139</sup> Carta de Mário Barata a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 24.03.1977. Arquivo RM.

<sup>140</sup> Cartão postal de Quirino Campofiorito a Ruy Meira. Paris, 11.11.1978. Arquivo RM.

Balloni (Imagem 29), que trazia a experiência de sua participação na Família Artística Paulista - FAP<sup>141</sup>, esteve em Belém pelo menos por duas vezes. A primeira, em 1955, atendendo convite de Frederico Barata, seu amigo particular; o retorno, em 1963, contratado pelo Governo do Estado para realizar as pinturas do *foyer* do Teatro do Paz, que se encontrava em reformas. Nesta ocasião, compôs, juntamente com Quirino Campofiorito, Waldemar da Costa, Edith Behring e Francisco Paulo Mendes, o júri do I Salão de Artes da Universidade do Pará, que premiou e lançou no mercado brasileiro Ruy Meira e Benedicto Mello.

IMAGEM 29: Ruy Meira e Armando Balloni.



Fonte: Acervo RM.

Vindo de São Luiz, chegou à capital paraense, por volta de 1951, o pintor carioca Raul Deveza<sup>142</sup>, ocasião em que ministrou aulas de pintura e desenho a artistas como Ruy Meira, Paolo Ricci e Concy Cutrim, e na companhia de quem era constantemente encontrado pintando os coretos e jardins da Praça Batista Campos. Nos bastidores de sua exposição,

<sup>141</sup> Grupo de artistas formado em São Paulo em 1937.

<sup>142</sup> Raul Deveza nasceu no Rio de Janeiro em 1891. Foi pintor, cenógrafo, decorador e professor. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios, onde teve aulas com J. Sanos e Isaltino Barbosa, na Escola Nacional de Belas Artes, estudou com Batista da Costa e freqüentou a Academie Julien, em Paris. Chegou ao Maranhão em 1950 onde permaneceu por dois meses, ocasião em que expôs seus trabalhos no Salão da Faculdade de Direito e trocou experiências com vários artistas como Ambrósio Amorim, Pedro Paiva e Yêdo Saldanha. De São Luiz, seguiu para Belém, onde ministrou aulas de pintura e realizou exposições, seguindo depois para Manaus, onde veio a falecer, em 1952. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996. (Caminhos da Cultura,4).

realizada no térreo do Edifício dos Comerciários, à av. Pres. Vargas, em outubro de 1951, também lecionou pintura e confeccionou suas molduras. De Belém, Deveza seguiu para Manaus, onde veio a falecer.

### **3.4 – No Rio de Janeiro, a relação com novos artistas e com o mestre e amigo Manoel Santiago**

IMAGEM 30: Turma de alunos de Manoel Santiago no Parque Guinle. Ruy é o primeiro à esquerda. Santiago sentado ao centro da imagem. Rio de Janeiro, 1954.



Fonte: Arquivo RM.

Em 1954, Ruy realizou sua primeira viagem ao Rio de Janeiro, em visita ao pai, Augusto Meira, que à época residia na capital do país. Após ocupar por quatro anos o Senado (1947- 1951), Augusto cumpria o mandato de deputado federal (1951-1955) e habitava ampla residência na arborizada Rua Euricles de Mattos, n.32, no bairro das Laranjeiras. A presença do pai no Rio de Janeiro propiciou a Ruy a facilidade e o incentivo de que precisava para visitar com mais freqüência a capital. Augusto Meira, também com o intuito de estimular a carreira do filho e contribuir com seu aprimoramento, sistematicamente enviava para Ruy publicações sobre artes plásticas, difíceis de encontrar na praça de Belém e, para mantê-lo atualizado, catálogos e convites de exposições que estivessem acontecendo à época na capital.

Nesta ocasião, Ruy levou em sua bagagem uma carta de apresentação formulada pelo amigo Frederico Barata, apresentando-o ao pintor Manoel Santiago. Amazonense, Santiago iniciou-se na pintura como aluno de Theodoro Braga, e encontrava-se naquele momento no Rio de Janeiro, onde ministrava cursos.

Durante o mês em que permaneceu no Rio, passou a freqüentar o ateliê do artista, situado na garagem de sua casa também utilizada para ministrar aulas, além das outras ao ar livre, no Parque Guinle. Coincidemente, a rua onde se situava a casa de Augusto Meira, e onde Ruy permanecia em todas as suas estadas no Rio de Janeiro<sup>143</sup>, situava-se praticamente à porta do Parque Guinle e próxima à residência de Santiago, que também morava no bairro das Laranjeiras. Ruy registrou a turma de seus colegas pintores, juntamente com o mestre Santiago, em manhã de exercício no Parque Guinle, fotografia que, depois de copiada, foi enviada a Santiago para que se encarregasse de distribuí-la aos alunos<sup>144</sup> (Imagem 30). A partir deste primeiro contato, Ruy inicia a construção de sua rede de relacionamentos com artistas de outros estados, o que se intensifica com o passar dos anos.

Manoel Santiago<sup>145</sup> estabeleceu com Ruy Meira uma sólida relação de amizade. Mesmo depois do retorno de Ruy a Belém, quando trouxe vários quadros de Santiago<sup>146</sup>, os amigos continuaram a manter contato. Ora através de correspondência, ora em visitas sistemáticas feitas por Ruy ao mestre todas as vezes em que se encontrava no Rio de Janeiro, em longos colóquios discorriam sobre os mais diversos assuntos, mas tendo sempre como foco principal questões ligadas às artes plásticas em geral e reminiscências da juventude de Santiago, passada em Belém, para onde se mudara aos seis anos. Através dele, Ruy mantinha-se informado sobre o movimento artístico no Rio de Janeiro, como por exemplo a realização do que mais tarde ficou conhecido como o *Salão preto e branco*, que assim lhe foi relatado

<sup>143</sup> Após o retorno e falecimento de Augusto Meira, sua filha Diores permaneceu morando no Rio de Janeiro, mantendo a mesma residência que fora de seu pai.

<sup>144</sup> Carta de Manoel Santiago a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 1954. Arquivo RM.

<sup>145</sup> Manoel Colafante Caledônio de Assumpção Santiago (Manaus / Amazonas, 25 de março de 1897 – Rio de Janeiro, 29 de outubro 1987), pintor, desenhista e professor. Marido da pintora Haydéa Santiago. Começou seus estudos de desenho e pintura, em 1903, quando mudou com a família para Belém do Pará. Aos 22 anos foi para o Rio de Janeiro. Cursou faculdade de Direito ao mesmo tempo em que estudou na Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de Baptista da Costa e Rodolfo Chambelland e teve aulas particulares com Eliseu Visconti. Com influência impressionista ficou conhecido por suas pinturas paisagistas. O antigo Museu de Manaus, foi batizado em sua homenagem.

<sup>146</sup> Acerca dos quadros de Santiago trazidos por Ruy Meira para Belém, apenas temos referência a eles na correspondência de Santiago a Ruy (1954), ocasião em que demonstra felicidade por estes terem sido bastante apreciados em Belém. A partir desta fonte tomamos conhecimento da vinda dos quadros, mas não sabemos com que finalidade. Não há registro de nenhuma exposição de Santiago em Belém realizada com estas obras.

por Santiago em correspondência datada de 1954: “O Salão moderno foi só de branco e preto como protesto contra o governo que iguala as tintas a objeto de luxo”<sup>147</sup>.

Anos mais tarde, registra-se o oferecimento, pelo artista, de cem quadros de sua autoria, para que fosse instalado em Belém o Museu Manoel Santiago, episódio minuciosamente descrito por Augusto Meira Filho, no artigo *O museu que perdemos*<sup>148</sup>. Meira Filho, em visita ao Rio de Janeiro, foi apresentado pelo irmão Ruy ao mestre Manoel Santiago.

Conhecemos o pintor Manoel de Assunção Santiago aí por volta de 1958<sup>149</sup> época em que nosso irmão Ruy se instalara no Rio, efetivando contatos com os artistas locais, recebendo, então, do velho Mestre, aperfeiçoamento e memoráveis conselhos.

Em seu apartamento no Jardim das Laranjeiras, à entrada desse belo bairro, diversas vezes estivemos compartilhando dos encontros dos dois artistas – mestre e discípulo – onde aprenderíamos também naquela convivência, ouvindo, debatendo, encontrando no ambiente as soluções de tantas dúvidas a respeito da vida dos artistas em nosso país nos vários ramos de suas atividades criadoras [...] O nome de Frederico Barata vinha sempre à baila diante da velha camaradagem do pintor com seu amigo e crítico; Barata, realmente nos levara à presença desse consagrado nortista que, no sul da pátria, receberia a consagração merecida pela sua arte. (Meira Filho, 1983: 263)

Nesses encontros Santiago recordava-se saudoso do período em que morou em Belém, emocionando-se ao retratar “(...) o passado de um lugar que não mais vira e carecia retornar para recordar saudosos tempos de sua juventude” (Santiago apud Meira Filho, 1983: 264). Ao tomar conhecimento das atividades de Augusto à frente da presidência da SAI e das programações por esta realizadas em prol das artes plásticas em Belém, Santiago confidencia aos amigos:

Gostaria de ser grato a Belém que me acolheu maravilhosamente quando lá estive nos anos mais duros de minha vida. Ir até lá é o meu maior sonho; contudo não poderia realizá-lo senão de barco, levando Haydéa, meus trabalhos, minha bagagem natural de pintor e de expositor. Como isso se torna cada vez mais difícil e impraticável, apreciaria fazer uma oferta ao Pará. Quero oferecer ao Pará cem telas de minha autoria, escolhidas, selecionadas, premiadas muitas e de várias épocas de meu trabalho como pintor. Será um conjunto pictórico único no norte, de um só artista, representando toda uma vida profissional e um sistema de composição impressionista, que se tornará, obrigatoriamente, centro de estudo, de curiosidade e de turismo... (Santiago, apud Meira Filho, 1983: 264)

---

<sup>147</sup> Carta de Manoel Santiago a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 1954. Arquivo RM.

<sup>148</sup> MEIRA FILHO, Augusto. *O museu que perdemos*. In: Contribuição a história de Belém. Belém, 1973. p. 265.

<sup>149</sup> A referência ao ano de 1958 por Augusto Meira Filho, como a ocasião em que seu irmão Ruy o apresentou a Manoel Santiago, pode gerar certa dúvida. Como Ruy esteve pela primeira vez no atelier de Santiago no ano de 1954, não sabemos se na realidade Augusto refere-se a esta ocasião ou se esse encontro realmente aconteceu em 1958, já que por muitas vezes Ruy retornou ao Rio de Janeiro e, como de costume, esteve na residência de Santiago.

Para doação das obras, o artista exigiu que elas viessem a ser expostas em um único espaço que deveria receber a denominação de *Museu Manoel Santiago*. Sua manutenção deveria ficar à cargo de pessoal qualificado e que ele e a esposa, Haydéa, estivessem presentes ao ato de inauguração. Meira Filho animou-se de pronto com a idéia e, chegando a Belém, com o aval do Governo do Estado, iniciou a luta para obtenção de prédio capaz de abrigar condignamente o acervo a ser doado por Santiago. Ao lado de Frederico Barata, Augusto procurou incessantemente nas áreas administrativas, nos meios culturais, junto aos poderes municipais e estaduais, local que pudesse abrigar com segurança os quadros ofertados, porém, apesar de seu devotamento à causa, o esforço foi em vão. Não foi possível identificar nenhum prédio que se adequasse as mínimas exigências para armazenar e expor tão grande acervo, sendo assim Augusto obrigado a abandonar a idéia e abrir mão da coleção ofertada. Em resposta a correspondência enviada por Augusto informando o insucesso ocorrido, Santiago respondeu:

Meu caro Meira

Muito obrigado pela sua admirável carta e suas boas referências.

O artigo: - “O museu que perdemos” me comoveu bastante e serve para mostrar que ainda há idealismo neste mundo e o ser humano é capaz de recuperar o amor que foge da terra, dia a dia.

O seu artigo faz-me lembrar do bom tempo da minha mocidade, em Belém do Pará, e dos velhos amigos que lá deixei. Como gostaria agora, com os meus 72 anos de idade, de procurar pintar e rever essa paisagem mística que me domina até hoje.

Lembranças ao Ruy e a todos os que não me esqueceram. A Amazônia será o berço e o território onde habitará, segundo os teosofistas, a sétima raça: “a mais artística e a última do globo terrestre”. (Santiago apud Bitar, 1991: 81)

No *vernissage* de sua exposição individual, realizada na Galeria do IBEU, em 1975, Ruy teve o privilégio de reencontrar o antigo mestre, que foi prestigiá-lo, (Imagen 31) momento em que retomou o projeto da realização de uma exposição de Manoel Santiago em Belém. De modo a viabilizar sua execução, entrou em contato com o amigo Dr. Aloysio Chaves, então Governador do Pará que, solidarizando-se com a empreitada, garantiu apoio para sua execução. Em correspondência de dezembro de 1975<sup>150</sup>, em resposta ao convite formulado por Ruy para realização da mostra em Belém, Santiago revela sua “(...) admirável alegria sonhar (sic) em rever Belém do Pará, o lugar onde fui criado e passei toda a minha mocidade entre amigos e colegas”. Apesar de seu encantamento com a idéia, Santiago pondera que devido ao adiantado da idade, já não se encontrava em condições de arranjar sozinho uma exposição de seus quadros e de Haydéa.

---

<sup>150</sup> Carta de Manoel Santiago a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 31.12.1975. Arquivo RM.

Não temos ninguém capaz de fazer isto e na minha idade não tenho facilidade para arrumar esta coisa tão difícil para mim. É a razão porque (sic) não tenho mais feito exposições, devido a este trabalho material tão arriscado. Realmente eu vendo bem os meus quadros sem sair de casa. Agora mesmo quase tudo que tinha no momento foi vendido. Todos querem colecionar os meus quadros.

Não é a falta de compradores que me levará a ir a Belém, e sim o amor que tenho da recordação da mocidade. É a ‘Saudade. Doce amargo dos infelizes’, dizia o poeta Garret.

Tenho que pensar em meu velho amigo. Você não está aqui para me aconselhar e ajudar a arrumar as coisas. O que devo fazer?<sup>151</sup>

IMAGEM 31: Manoel Santiago no vernissage da exposição de Ruy Meira na Galeria do IBEU. Rio de Janeiro, 1975.



Fonte: Boletim do Instituto Brasil Estados Unidos. Nº348. Ano XXXIV. Novembro-Dezembro 1975. p.3. Arquivo RM.

Como Ruy não conseguiu disponibilidade para deslocar-se ao Rio em auxílio do amigo, a mostra acabou por não se realizar.

No período em que se encontrava no Rio de Janeiro, freqüentando o atelier de Manoel Santiago, Ruy aproveitou para estabelecer contato com outros artistas cariocas e com eles observar e aprender novas técnicas. Foi o caso de Iberê Camargo, a quem foi apresentado por Santiago e cujo ateliê freqüentou algumas vezes, adquirindo, nesta ocasião, o *Caderno*

<sup>151</sup> Carta de Manoel Santiago a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 31.12.1975. Arquivo RM

*brasileiro*, de autoria de Iberê, cujo conteúdo portava a descrição de vários processos e técnicas de gravura que muito lhe interessavam.

Sólon Botelho esteve em Belém em 1957, ocasião em que teve oportunidade de encontrar-se com Ruy e conhecer o seu trabalho. Em retorno a Petrópolis, escreveu ao artista agradecendo os momentos agradáveis desfrutados junto à família Meira<sup>152</sup>, relatando ainda que esteve em visita ao Salão Nacional de Arte Moderna, do qual lhe envia um catálogo e uma foto do quadro vencedor. Em sua opinião, o Salão teve mais baixos que altos: disse não ter gostado dos resultados e não ter entendido os critérios adotados. Botelho levanta também a possibilidade da realização de uma exposição sua em Belém, sugerindo a pauta para o mês de agosto de 1957, ocasião em que deverá entregar os painéis que então realizava para a Petrobrás, e sobre o que virá a falar mais tarde com Ruy.

Em 1964 manteve contato com Oswaldo Goeldi<sup>153</sup>, de quem adquiriu uma gravura. Por volta de 1965, reencontrou em São Paulo com Rossini Perez, com quem estabelecerá amizade quando havia freqüentado curso de xilogravura por ele ministrado em Belém, durante o II Salão de Artes da Universidade. Comparecendo a mostra individual do artista na Galeria Sete, Ruy foi apresentado à gravadora Dora Basílio, cujo atelier carioca viria a freqüentar a fim de acompanhar todo o processo de criação de uma gravura.

Como desdobramento desta primeira aproximação, no ano seguinte Ruy Meira convidou Dora Basílio para ministrar curso de gravura em Belém que seria promovido pela Universidade Federal do Pará. De Londres, Dora respondeu a Ruy<sup>154</sup> mostrando-se bastante feliz com o convite e sugerindo que o curso fosse realizado no início do ano de 1967, já que no momento encontrava-se gravando no Royal College of Arts, com bolsa do Conselho Britânico, e somente no fim do ano estaria no Rio de Janeiro. Durante o restante do ano de 1966, continua a troca de correspondências visando à realização do referido curso, ocasião em que Dora relata a Ruy suas atividades em Londres, a visita à Bienal de Veneza, sua atuação como artista convidada no Rafael College of Arts e o encerramento de sua exposição individual de gravura, junto com a de pintura de Magritte<sup>155</sup>. Com referência ao curso, sugere sua realização para o mês de maio, envia a lista de materiais necessários para sua realização e

<sup>152</sup> Carta de Sólon Botelho à Ruy Meira. Petrópolis, 26.07.1957. Arquivo RM. Esta correspondência foi a única referência a passagem do artista por Belém, encontrada durante esta pesquisa. Quanto à exposição prevista para agosto de 1957, acreditamos que esta não aconteceu, pois nas diversas fontes consultadas, não foi encontrado nenhum registro de sua realização.

<sup>153</sup> Oswaldo Goeldi, embora nascido no Rio de Janeiro, passou os primeiros anos de sua infância em Belém, para onde seguira seu pai, Emílio Goeldi que, com seus conhecimentos, atuou decisivamente no Museu Paraense que hoje leva o seu nome. De Belém, a família Goeldi partiu para a Suíça, retornando mais tarde ao Rio de Janeiro.

<sup>154</sup> Carta de Dora Basílio à Ruy Meira. Londres, 20.10.1966. Arquivo RM.

<sup>155</sup> Carta de Dora Basílio à Ruy Meira. Londres, 29.10.1966. Arquivo RM.

informa estar à venda a prensa de um gravador do Rio de Janeiro que então se mudava para os EUA, a qual deveria ser adquirida pela Universidade.<sup>156</sup>

Em Março de 1967, Dora encaminha correspondência ao “amigo e colega” perguntando da possibilidade de adiamento do curso para setembro, já que acabara de ganhar uma bolsa de litografia da Fundação Calouste Gulbenkian, onde deverá permanecer por três meses, a partir do mês de abril<sup>157</sup>. Ainda em abril do mesmo ano, Ruy foi informado pelo professor Benedito Nunes<sup>158</sup>, a quem recorrera para intermediar o evento junto a UFPA., que o reitor havia aprovado a vinda de Dora Basílio, pleiteada por Ruy, para o mês de setembro daquele ano e ele se encarregasse de comunicar a artista. Na ocasião, Benedito solicita ainda as orientações necessárias para a aquisição da prensa, material indispensável para a realização do curso. Lamentavelmente, apesar do interesse demonstrado pela gravadora e do empenho de Ruy em viabilizar o evento, acreditamos que este acabou por não se realizar. O documento de Nunes se constitui na última referência sobre o assunto existente no arquivo privado do artista.

### **3.5 – Ruy Meira: as exposições da década de 1950**

Paralelamente às suas atividades ao ar livre e após várias participações nos Salões Oficiais da década de 1940, Ruy voltou a apresentar seus trabalhos no 1º Salão de Artes, realizado pela SAI, em 1951, na sede do Pará Clube. Nesta ocasião, Ruy foi agraciado com o segundo prêmio de pintura, com o quadro *Utinga*.

Nos anos seguintes, Ruy intensificou suas atividades artísticas, trocando experiências com vários artistas como Raul Deveza e Carmen Souza e fazendo de seu material de pintura companheiro inseparável. Sua participação na mostra “Escultura e Pintura - João Pinto e Ruy Meira”, realizada na Galeria Loureiro (Imagen 32) (Imagen 33) entre 07 de setembro e 07 de outubro de 1954, foi bastante significativa. Enquanto seu amigo Pinto apresentava trinta esculturas feitas em madeira, mármore e alabastro, Ruy comparecia com um total de trinta e um quadros figurativos, produzidos em Belém, Mosqueiro, Salinópolis e

<sup>156</sup> Carta de Dora Basílio à Ruy Meira. Londres, 12.12.1966. Arquivo RM.

<sup>157</sup> Carta de Dora Basílio à Ruy Meira. Londres, 27.03.1967. Arquivo RM.

<sup>158</sup> Carta de Benedito Nunes a Ruy Meira. Belém, 28.04.1967. Arquivo RM. Em uma de suas correspondências do ano anterior, enviada de Londres, Dora lamenta com Ruy o fato de não poder encontrar com o Dr. Nunes no Rio de Janeiro, que iria visitar seu atelier, e que este se encontrava aos cuidados de sua irmã, Beatriz. Isto nos leva a crer que, assim como Ruy, o Prof. Benedito Nunes já mantinha relação de amizade com a artista.

Santa Izabel<sup>159</sup>. Três dentre as telas em exposição – *Descida do Parque Guinle, Velho britador* e *Casa abandonada*<sup>160</sup> - merecem destaque especial por terem sido realizadas no Rio de Janeiro, durante seu período de estudos no atelier do pintor Manoel Santiago. O catálogo da mostra, cuidadosamente elaborado, traz, além da relação das obras expostas, a dimensão dos quadros de Ruy e os locais onde foram pintados<sup>161</sup>. Esta mostra, em que as pinturas de Ruy dialogam com as esculturas de João Pinto, de certo modo o prepara para a série de três individuais, que ocorreria dois anos depois.

Pintando incessantemente, Ruy inaugurou sua primeira exposição individual a 1 de Dezembro de 1956, nos salões da Biblioteca e Arquivo Público do Estado, onde recebeu a visita dos pintores Geraldo Corrêa e Leônidas Monte (Imagen 34). Frederico Barata, em seu texto de apresentação, destaca os notáveis progressos sentidos nos trabalhos de Ruy, ressaltando a disciplina técnica do artista e seu empenho em aprimorar-se com os bons pintores que estiveram em Belém, como Raul Deveza, Kaminagai e Balloni. Dentre os trinta e dois quadros em exposição, todos devidamente nomeados no catálogo, alguns foram feitos durante viagem de Ruy ao nordeste e retratam o engenho Diamante, propriedade da família no Rio Grande do Norte<sup>162</sup>.

Menos de um ano depois, Ruy voltou ao mesmo local para inaugurar sua segunda individual, que seguiu os mesmos padrões da primeira, inclusive no modelo do catálogo. O êxito alcançado na mostra inicial incentivou o artista que, segundo Benedito Nunes, responsável pela apresentação desta segunda mostra, seguiu no estudo e na prática do *métier*:

Ruy tem progredido porque trabalha e porque faz da pintura uma atividade quase cotidiana, que não desejaria separar da vida. [...] Sua pintura está a caminho do amadurecimento. È uma pintura jovem, por certo – nasceu oficialmente em dezembro do ano – mas que cedo sujeitou-se à disciplina do *métier*, e às exigências do ofício. [...] Tecnicamente consegue raras harmonias cromáticas, num equilíbrio plástico notável e **observa-se uma tendência saudável para a esquematização das formas e a simplicidade do colorido** (grifo meu)<sup>163</sup>.

<sup>159</sup> Cidades do interior do Pará.

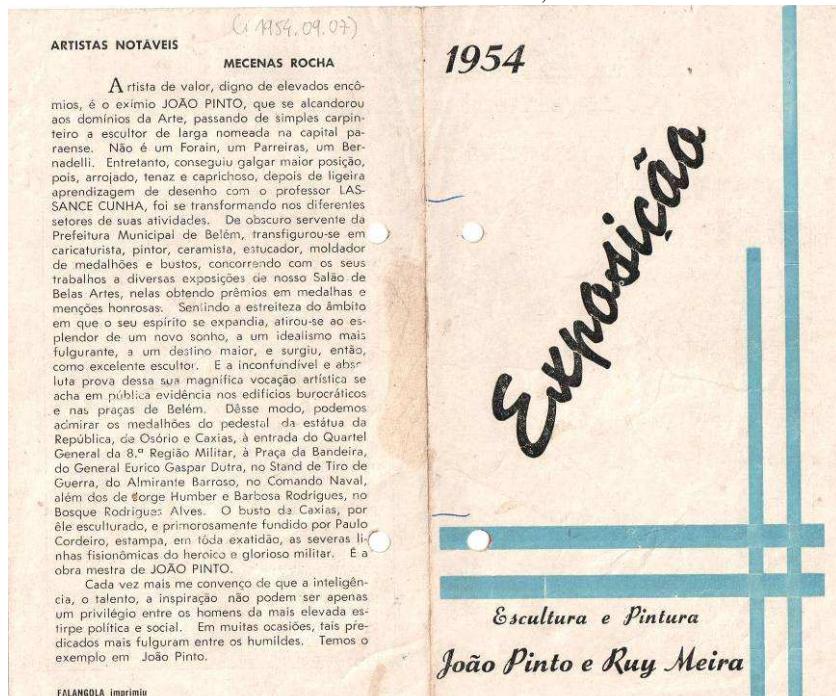
<sup>160</sup> A tela *Casa abandonada*, medindo 46 x 38 cm, pertence ao acervo do artista.

<sup>161</sup> Catálogo da exposição Ruy Meira, 1954. Arquivo RM.

<sup>162</sup> O quadro *Casa grande*, a moradia principal do Engenho Diamante, datado de 1956, pertence ao acervo do artista. Ver Imagem 3.

<sup>163</sup> NUNES, Benedito. Apresentação. In: *Ruy Meira. Catálogo da exposição*. 1957. Arquivo RM.

IMAGEM 32: Capa do catálogo da exposição de Ruy Meira e João Pinto da Galeria Loureiro. Belém, 1954.



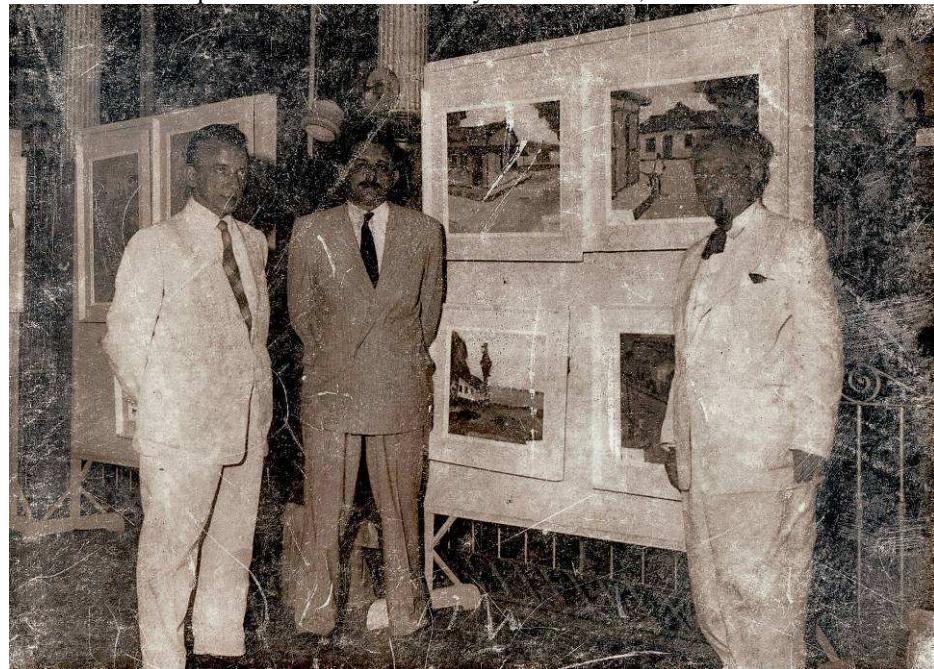
Fonte: Arquivo RM.

IMAGEM 33: Relação das obras em exposição na mostra da Galeria Loureiro. Belém, 1954.

<u>GALERIA LOUREIRO</u>		
RUA SENADOR MANOEL BARATA, 200		
BELEM-PARÁ		
7 DE SETEMBRO A 7 DE OUTUBRO DE 1954		
<u>ESCALTURA</u>		<u>PINTURA</u>
1 - Velha Fé 2 - Seu Gregório 3 - Suor do Trabalhador 4 - A mão da miséria 5 - Camilo Castelo Branco 6 - Mãe 7 - Acalentando 8 - Estudo (Cabeça) 9 - Tronco (Granito) 10 - Cabeça do Pretinho 11 - Pudor 12 - As trancinhas da Choca 13 - Oração (madeira) 14 - Aurora (madeira) 15 - Melancolia (mármore) 16 - Neide 17 - O susto 18 - Salomé 19 - Vagabundo 20 - Implorando 21 - Caipó 22 - Meditando 23 - Kanato 24 - Capitão Piarru 25 - Atleta 26 - Beethoven 27 - Fruto do amor 28 - Sonhando 29 - Juventude (alabastro) 30 - Primavera (alabastro)	1 - Favela 2 - Derrubada do mastro 3 - Roupa ao sol 4 - Estudo de cabeça 5 - Colônia de Férias (Mosqueiro) 6 - Estrada do Farol (Mosqueiro) 7 - Natureza morta 8 - Caixa d'água 9 - Prainha (Mosqueiro) 10 - Rua 28 de Setembro 11 - Praça dos pescadores (Salinópolis) 70 x 46 12 - Pé de morro 35 x 27 13 - Um lugar solitário (Mosqueiro) 22 x 16 14 - Maguary 40 x 39½ 15 - Casa de caboclo (Mosqueiro) 41 x 32 16 - Canto de casa (Mosqueiro) 41 x 32 17 - Fundo de quintal (Santa Isabel) 35 x 25 18 - Descida do Guinile (Rio) 46 x 38 19 - Velho Britador (Rio) 46 x 37½ 20 - Casa abandonada (Rio) 46 x 37½ 21 - Vase 35 x 7 22 - Fim de tarde 41 x 30½ 23 - Estudo de cabeça 35 x 27 24 - Barracas 39½ x 30 25 - Maternidade 26 - Violão 27 - Nostalgia 28 - Terreiro em festa 29 - Pintura 30 - Segredo 31 - Aconchego	

Fonte: Arquivo RM.

IMAGEM 34: Benedicto Mello e Leônidas Monte, de cachimbo, na primeira individual de Ruy Meira. Belém, 1956.



Fonte: Arquivo RM

Várias obras realizadas no Rio de Janeiro compõem essa mostra. Vistas do Parque Guinle, da Gávea, de Teresópolis, estão entre os quarenta quadros expostos, o que nos leva a crer que Ruy esteve novamente na capital federal, durante o ano de 1957, ocasião em que aproveitou para exercitar sua pintura e compartilhar experiências com os artistas locais. No ano seguinte e no mesmo local, com a realização da terceira mostra, Ruy encerra este ciclo de individuais.

### **3.6 - O Clube de Artes Plásticas da Amazônia e a criação da ebe GALERIA<sup>164</sup>**

Resultado de um processo iniciado nas matas do Utinga em 1944, o Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA nasceu em 1959, tendo à frente Ruy Meira, eleito presidente. Segundo Sobral (2002: 49) este foi o momento marcante em que o abstracionismo, já estabelecido neste o início da década no Rio de Janeiro e São Paulo, ganhou terreno e reconhecimento em Belém, culminando com a premiação de Ruy Meira e Roberto de La

<sup>164</sup> Optamos por adotar esta grafia, pois é como se encontra nos catálogos da Galeria.

Rocque Soares no Salão da Universidade do Pará, em 1963. A criação do CAPA materializou a euforia em que viviam os artistas locais naquela época, e estabeleceu profundas mudanças na trajetória das artes plásticas paraenses<sup>165</sup>.

Dionorte Drummond Nogueira, artista plástico e também colaborador do jornal *A Província do Pará*, assim relatou a criação do clube:

Sábado, dia 5 deste mês<sup>166</sup>, às 17 horas, reuniu-se na residência do Dr. José Moraes Rego, um grupo de pintores da terra sem distinção de realizados ou a se realizarem, unidos todos, por um ideal comum, que é incrementar o entusiasmo pelas artes pictórica, escultural e cerâmica na região. Desta reunião surgiu o Clube de Artes Plásticas da Amazônia, cuja diretriz precípua é, além de estimular o amor às belas artes, proporcionar ambiente favorável ao surgimento de novos valores amazônicos. (Nogueira apud Sobral, 2002: 45)

Na ocasião Ruy Meira foi escolhido para a presidência do Clube, enquanto Benedicto Mello ocupou a vice-presidência, o que demonstra, segundo Sobral (2002: 47), como esses artistas lideravam os processos de mudança. Roberto de La Rocque Soares ficou como primeiro tesoureiro e Paolo Ricci como consultor jurídico. Compunham ainda o Clube os artistas João Pinto, Álvaro Amorim, Scyla Fecury, José Pires de Moraes Rego, Concy Cutrim e Dionorte Drummond Nogueira. Seus objetivos eram ousados, propondo a organização de uma exposição com oito pintores contemporâneos de reconhecimento internacional e mostras abstratas com os artistas locais, que deveriam acontecer ainda naquele ano de 1959. Como não poderia deixar de ser, a “novidade” do abstracionismo suscitou muitas polêmicas, e como relata Ricci (1985; 310) “(...) os pintores da velha guarda [...] também participavam, de longe, do movimento, com suas críticas contundentes, azedas e pejorativas.”

Os primeiros encontros do CAPA aconteceram nos altos do prédio do Café da Paz<sup>167</sup> (Imagem 35), passando depois a serem realizados, semanalmente, em rodízio, nas residências dos participantes (Imagem 36), quando os artistas se reuniam para discutir arte e mostrar suas

---

<sup>165</sup> Para mais informações acerca do Clube de Artes Plásticas, a ebe GALERIA e o movimento artístico em Belém no período de 1959 a 1963 ver: SOBRAL, Acácio. *Momentos iniciais do abstracionismo no Pará*. Belém: IAP, 2002.

<sup>166</sup> Não sabemos a que mês se refere o relator, pois Sobral, que consultou a fonte primária de pesquisa, não especifica este detalhe.

<sup>167</sup> O Café da Paz situava-se na Praça da República, na esquina da Av. Presidente Vargas com a Rua Carlos Gomes, em frente ao Theatro da Paz e ao lado do suntuoso edifício do antigo Grande Hotel. Hoje demolido, em seu local encontra-se o prédio do Banco da Amazônia.

produções. Em uma destas ocasiões, em 1959, Ruy Meira apresentou ao grupo o primeiro quadro abstrato visto em Belém, trazido por ele de recente visita ao Rio de Janeiro<sup>168</sup>.

IMAGEM 35: Reunião festiva do CAPA. Da esquerda para direita, João Pinto, José Moraes Rego, Benedicto Mello, Dionorte Drummond, Augusto Meira. À cabeceira, Ruy Meira. De pé, Maria de Lourdes Meira. Sentadas Celma Meira, Maria Helena Mello, duas mulheres não identificadas e Antonieta Pinto. Café da Paz (?), Belém, 1959.



Fonte: Arquivo RM.

Para fortalecer as atividades e apoiar teoricamente o grupo foi criado um Conselho de Orientação Artística, constituído de intelectuais e estudiosos de destaque como Benedito Nunes, Francisco Paulo Mendes e o crítico e jornalista Frederico Barata. Também estavam presentes neste contexto alguns jornalistas escritores reunidos em torno do grupo *Gestalt*, que veiculavam artigos na seção de literatura da *Folha do Norte*, coordenada pelo jornalista Eliston Altmann. Dele faziam parte Max Martins, João de Jesus Paes Loureiro, Acyr Castro, Ernesto Pinho Filho, Pedro Lima e, ocasionalmente, Ruy Barata. A ligação com o CAPA era feita por Moraes Rego, que também escrevia para o jornal. O *Gestalt* organizou junto com o Clube a primeira mostra coletiva abstracionista, em outubro de 1960 e acabou organizando sozinha a segunda, em 1961.

<sup>168</sup> Infelizmente, não se tem registro do autor da obra, já que os relatos apenas citam o fato, sem se ater aos detalhes.

IMAGEM 36: Reunião do CAPA na residência da pintora Concy Cutrin. Da esquerda para direita, Paolo Ricci, José Moraes Rego, Dionorte Drummond, Benedicto Mello e Ruy Meira. Sentada Concy Cutrin. Belém , 1959.



Fonte: Arquivo RM.

Em outubro de 1959, o iniciante José Pires de Moraes Rego realizou, nos Salões do Clube do Remo, a primeira exposição de arte abstrata em Belém e, com a ousadia de um aprendiz, declarou:

Por que fui eu que me armei de coragem para a empreitada, arriscando-me a ser ridicularizado e apedrejado pela sociedade daqui? Acredito que simplesmente pelo fato de ser desconhecido, na época, como pintor. As pessoas sabiam, apenas, que eu era médico e professor da então Faculdade de Medicina. O Ruy Meira, o Benedicto Mello e os outros tinham já um nome de pintor a zelar. Acredito que estavam hesitando em arriscar a sua reputação na empreitada. A sociedade ficou scandalizada, chocada. (Rego apud Sobral, 2002: 53)

Causando a polêmica que se poderia esperar, a mostra dividiu opiniões, movimentando o meio artístico da cidade e suscitando, nos meses seguintes, intenso movimento de discussões, palestras e vinculação de artigos de críticos, artistas e intelectuais, defendendo suas posições. Para o pintor Paolo Ricci, testemunha presencial daquele momento, o movimento do abstracionismo no Pará, embora tenha tido sua validade por lançar novas luzes sobre a produção artística local, aconteceu como um modismo que muitos artistas seguiram sem, no entanto reflexão ou amadurecimento. Destaca ainda,

Uma única exceção, nos seus seguidores incondicionais, se fez sentir: a de Ruy Meira que, por possuir um sólido *métier* enveredara pelo abstracionismo e sentira realmente a sua mensagem, pois, até hoje conserva-se nessa escola pictural. (Ricci, 1985: 309)

Leônidas Monte manteve-se fiel ao impressionismo e muitos outros artistas, indiferentes ao movimento abstracionista, mantiveram seus traços acadêmicos.

Decorrente desse processo, em 1960, Ruy Meira inaugurou a segunda galeria comercial da cidade<sup>169</sup>, a *ebe GALERIA Ltda.*, que assumiu papel de vanguarda e foi responsável pelas três individuais abstracionistas realizadas na cidade, acontecidas ainda naquele ano. Situava-se na Travessa Benjamin Constant nº 764<sup>170</sup>, no pavimento térreo de um edifício residencial de dois andares, batizado por Ruy Meira, construtor e dono do prédio, como Barão de Mipibú, em homenagem a Miguel Ribeiro Dantas, bisavô do artista. A galeria foi inaugurada com a primeira mostra abstracionista de Ruy, realizada no período de 15 a 30 de agosto de 1960. O verso de seu catálogo anuncia as que seriam as próximas realizações da Galeria: em outubro a mostra de Raymundo Nogueira<sup>171</sup>, e em dezembro, a de Benedito Mello.

A exposição de inauguração da *ebe GALERIA* constituiu-se em um marco na trajetória de Ruy Meira. Tendo abandonado definitivamente o figurativismo naquele mesmo ano, o artista abriu os salões de sua galeria apresentando trinta telas abstratas, que receberam todas a denominação de *Composição*. Após longo caminho percorrido seguindo os cânones

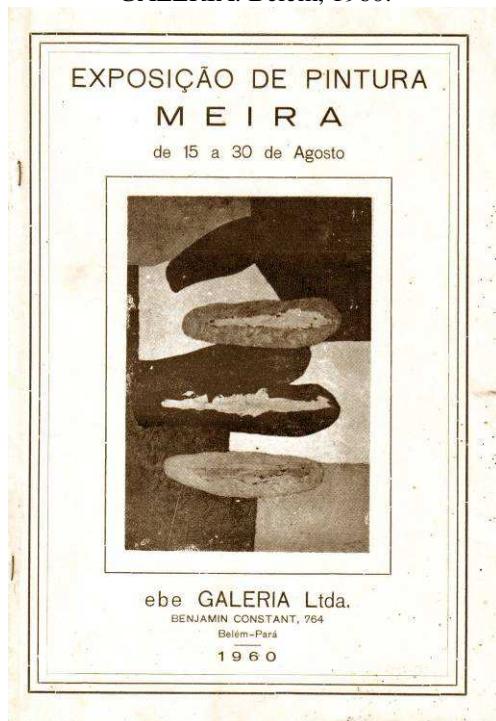
<sup>169</sup> A partir de 1951 passou a funcionar a primeira galeria comercial da cidade, a Galeria Loureiro, ocupando as instalações da Casa Loureiro, estabelecimento responsável pela confecção de molduras e espelhos e pelo comércio de tintas e material de pintura. Seu proprietário, senhor Wladirson Penna, instalou a galeria por incentivo de Frederico Barata como declara: “Se já tinha inclinação pela arte, com o conhecimento de Frederico Barata, que era uma apaixonado pela pintura, passei a me interessar mais ainda. Assim foi que no ano de 1951 instalei a Galeria Loureiro” (Penna apud Ricci, 1985:). E continua, “...era um recanto de arte freqüentada por artistas do pincel e pelos literatos da terra, um dos quais era o famoso poeta Bruno de Menezes”. Na mesma ocasião Penna testemunhou a apatia do público diante da aquisição de obras de arte, quando a mostra de Kaminagai, já àquela altura um artista de renome e apesar da propaganda feita, principalmente por Barata, não alcançou o sucesso esperado. Em seus quatro anos de existência a Galeria Loureiro abrigou várias mostras como as de Andrelino Cotta, em 1951; de Leônidas Monte, em 1952; de Baltazar da Câmara, de Tadachi Kaminagai e a coletiva de pintura e escultura de Ruy Meira e João Pinto, em 1954. Questões financeiras inviabilizaram a manutenção daquele estabelecimento, que foi fechado neste mesmo ano. Cf. RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Pará*. 1984. (mimeo).

<sup>170</sup> Atual Tv. Benjamin Constant, 1520, entre a Av. Braz de Aguiar e a Av. Gentil Bittencourt. A localização da galeria seguia a tradição de ocupação deste perímetro da cidade pela família Meira. A partir da Casa Grande, residência de Augusto Meira, situada na esquina da Tv. Benjamin Constant com a Av. Braz de Aguiar, seguiram seus filhos a construção de suas residências às proximidades da casa paterna.

<sup>171</sup> Raymundo Nogueira nasceu em Belém em 1909 e fixou residência no Rio de Janeiro, a partir de 1932, quando passou a dedicar-se à pintura. Foi laureado com medalha de bronze no Salão Nacional de Belas Artes, conquistando a pequena medalha de prata no Salão Paulista de Arte Moderna de 1954 e a grande medalha de ouro em 1956. Artista figurativo no início de sua carreira veio a aderir à abstração por volta de 1950. Faleceu em 1962 no Rio de Janeiro. Cf. PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

acadêmicos, nesta mostra Ruy iniciou seus primeiros passos no abstracionismo, que seguiria fielmente por toda a vida.

IMAGEM 37: Capa do catálogo da individual abstracionista de Ruy Meira na ebe GALERIA. Belém, 1960.



Fonte: Arquivo RM.

Por conta da polêmica causada pela introdução das obras abstratas em Belém, o professor e crítico de arte Francisco Paulo Mendes, ferrenho defensor do abstracionismo e, de certo modo, mentor intelectual do Clube de Artes Plásticas, utilizou-se do catálogo da mostra de Ruy (Imagem 37) para lançar seus argumentos. Em sua apresentação, Mendes preocupou-se em, didaticamente, introduzir o visitante aos cânones da pintura abstrata, ponderando que “só poderemos compreender e aceitar a pintura abstrata quando soubermos que a pintura é uma expressão e não uma simples reprodução” (Mendes, 1960)<sup>172</sup>. Em seguida, saúda Ruy pelas mudanças em seu estilo pictórico:

Se ao artista de outrora, pelas situações espirituais e intelectuais nas quais se encontrava e a cujas limitações estava condicionado, bastava a reprodução como expressão, ao artista contemporâneo aquela não lhe basta, e os seus recursos expressivos baseados nas formas e nas cores são infinitivamente variáveis e ricos e, ainda mais, livres de uma submissão à pobreza das imagens naturais.

Abandonando o figurativismo inicial, Ruy Meira fazendo pintura abstrata vai através de descobertas originais, vacilações e equívocos passageiros e certezas definitivas, pintando seus quadros, dos quais alguns dos mais significativos de sua

<sup>172</sup> MENDES, Francisco Paulo. *Apresentação*. In: Catálogo da exposição Ruy Meira. ebe GALERIA. Belém, 1960. Arquivo RM.

evolução, apresenta agora para nós. E neles podemos ver claramente o caminho seguido pelo moço pintor, a partir do momento em que se entregou ao abstracionismo.

Para um pintor como Ruy, no princípio de sua vida artística, a arte abstrata era o caminho natural que tomaria, como tomou, e que lhe viria satisfazer as aspirações e os desejos que a pintura, como um meio de transmissão, pode despertar no artista ansioso de passar a sua mensagem e dizer a sua verdade que é, sempre, a verdade de todos. (Mendes, 1960).

IMAGEM 38: Ruy Meira e Raymundo Nogueira, na exposição de Nogueira na ebe GALERIA. Belém, 1960.



Fonte: Arquivo RM.

A exposição de Raymundo Nogueira na ebe GALERIA (Imagem 38) aconteceu alguns dias antes da abertura da Primeira Exposição de Pintura Abstracionista Paraense, realizada nos salões do Clube do Remo, por ele oficialmente inaugurada. Sua mostra alcançou grande sucesso, sendo considerada como uma *avant-première* da coletiva abstracionista, e registrou a presença de público significativo. Benedicto Mello realizou em dezembro de 1960, na ebe, sua terceira mostra individual e a primeira abstrata, onde revelou suas experiências no abstracionismo.

Ressentindo-se da dificuldade para aquisição de material específico para desenho e pintura na cidade de Belém, Meira decidiu aproveitar área anexa à Galeria para aí instalar uma pequena loja, abastecida com lápis, papéis especiais, tintas, e outros materiais técnicos. A dificuldade em vender os trabalhos, assim como a incompatibilidade de Ruy com qualquer tipo de comércio, forçou o encerramento das atividades da galeria, o que ocorreu em julho de 1961. Seu curto período de existência, entretanto, não comprometeu sua grande importância.

Sobral sintetiza o papel desempenhado por Ruy Meira nesses primeiros momentos do abstracionismo no Pará:

Ruy Meira era o artista mais identificado com a arte moderna, embora Moraes Rego tenha saído na frente, ao fazer a primeira mostra abstrata. Ruy Meira tinha maior vivência: havia passado pelo cubismo, no início da década de 1950, embora continuasse próximo da via impressionista. A sua passagem pela experiência mais radical do cubismo anuncia um futuro de transformações. Ruy Meira foi escolhido pelos fundadores do CAPA para presidi-lo, reconhecimento de que era o mais representativo no momento. Ruy Meira, como vimos, foi quem trouxe o primeiro quadro abstrato para Belém. (Sobral, 2002: 54)

Até o ano de 1966 não havia em Belém locais públicos destinados especificamente à realização de exposições. Estas aconteciam normalmente em espaços alternativos como os salões dos clubes recreativos, o *foyer* do Teatro da Paz e a Biblioteca e Arquivo Público do Estado. Importante foi a criação do primeiro espaço expositivo oficial da cidade, a Galeria Ângelus<sup>173</sup>, instalada em uma ampla sala no térreo do Theatro da Paz, e resultado do empenho de seu diretor, o maestro Waldemar Henrique, incentivado pelo Prof. Donato Mello Júnior, que se encontrava em Belém e lecionava na Escola de Arquitetura. Pelo seu pioneirismo e por sua perenidade, a Galeria Ângelus ocupou espaço de destaque na conformação do campo das artes plásticas paraenses, abrigando centenas de artistas de várias gerações.

### **3.7 – Ruy Meira e os Salões de Artes da Universidade do Pará: 1963-1965**

A premiação do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, na pintura e na escultura, foi justa pois destacou Ruy Meira, Roberto de La Rocque Leal, Benedicto Mello e João Pinto (Imagem 39), artistas que, a partir daquele momento, iriam constituir-se como referências para as artes plásticas paraenses, até a geração dos anos 70. A premiação deles consagra os membros do Grupo do Utinga, do Beco do Cardoso ou do Porto do Sal e do Clube de Artes Plásticas da Amazônia – CAPA. São esses os integrantes do grupo que Gileno Muller Chaves denomina de “nos tempos de Ruy Meira”. (Sobral, 2002: 83)

---

<sup>173</sup> Assim nomeada em homenagem ao artista plástico Ângelus Nascimento.

IMAGEM 39: Artistas premiados no I Salão da Universidade. Da esquerda para direita João Pinto, Roberto La Rocque Soares, Ruy Meira e Benedicto Mello. Belém, 1963.



Fonte: Arquivo RM.

Com a interrupção, em 1953, da terceira série dos Salões Oficiais de Belas Artes promovidos pelo Governo do Estado, a então Universidade do Pará, após sua instalação em 1957, passou a desempenhar papel importante enquanto incentivadora das artes locais. Os Salões de Belas Artes da Universidade, realizados nos anos de 1963 e 1965, se destacaram por seu caráter de vanguarda, não só por terem sido concebidos, nas palavras de Silveira Neto, como “(...) mostras de arte com dimensões regionais, [onde] participam artistas de toda a Amazônia, [...] cumprindo uma alta finalidade pedagógica, contribuindo não só para renovar, dignificar e atualizar o trabalho artístico, como também para despertar a consciência e a capacidade de nosso povo”<sup>174</sup>. Os espaços transformaram-se assim em centros de reunião de artistas e intercâmbio de idéias, estimulados pela realização de mesas-redondas, conferências,

<sup>174</sup> SILVEIRA NETO, José. *Apresentação. I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Catálogo de exposição, 1963.* Arquivo RM.

cursos e oficinas. Dentro dessa nova política e como programação paralela ao I Salão, realizou-se em 1963 um curso com a gravadora Edith Behring, ex-professora de Ruy Meira no Rio de Janeiro, e uma exposição da artista Hilda Campofiorito.

IMAGEM 40: Celma Meira, Maria Angélica Meira e Ruy Meira no I Salão da Universidade. Belém, 1963.



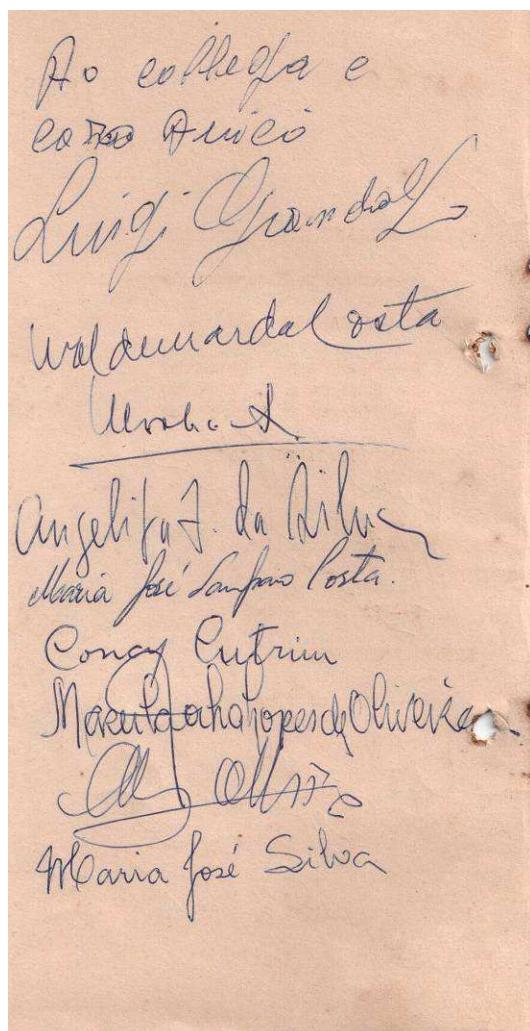
Fonte: Arquivo RM.

Com um total de cento e setenta e seis obras na categoria de pintura, quinze na de escultura e quatro na de cerâmica, o I Salão reuniu sessenta e cinco artistas dos estados do Amapá, Amazonas, Maranhão e Pará<sup>175</sup> e teve o júri composto pelos pintores Quirino

<sup>175</sup> Participaram do I Salão de Artes da Universidade do Pará, na categoria de pintura, os seguintes artistas: do Amapá, Fulvio Juliano, Mario Luiz Barata, Raimundo Braga de Almeida (R. Peixe), Erno Kenderessy; do Amazonas, Paulo Roberto d' Astuto, Gualter Batista, Afrânio de Castro, José Moraes, Branca Amande e Moacyr Couto de Andrade; do Maranhão, Antonio Almeida, Yêdo Saldanha e J. Figueiredo; do Pará, Roberto de La Rocque Soares, Ruy Meira, Armando Balloni (hour concours), Rita Heroína Arrais (Yara Brasil), Arnaldo Vieira dos Santos, Maria José Costa, Mário Pinto Guimarães, André Fúrész, Augusto Morbach (não concorrente), Zuleide Tavares, Marialva de Castro Ribeiro, Luigi Giandolfo, Maria José Silva, José Fernando da Rocha, Paulo Albuquerque, Aderbal Meira Matos, Afonso Haus, Dionorte Drummond Nogueira, Luiz Gonzaga Neves, Elias Macedo, Concy Cutrim, Carlos Nascimento, Raymundo Martins Viana (não concorrente), José Pires de Moraes

Campofiorito e Waldemar da Costa, ambos paraenses, Armando Balloni - que se encontrava em Belém por conta da reformas do Teatro da Paz –, da gravadora Edith Behring e pelo crítico local Francisco Paulo Mendes. Ruy Meira e Roberto de La Rocque Soares foram premiados com o primeiro e segundo lugares em pintura, respectivamente, e Dionorte Drummond Nogueira e Maria José Sampaio Costa receberam Menções Honrosas.

IMAGEM 41: Assinaturas dos pintores no catálogo do I Salão de Universidade, de propriedade de Ruy Meira.



Fonte: Arquivo RM

---

Rego, Conceição Mercês Falcão, Amara Lopes de Oliveira (Marula), Ângelo Barreto, Manuel Branco de Melo, Dina Maciel Guimarães, Paulo Altman, Carmélia Dourado, Orlando Cunha, Douglas Domingues, Ana Batista Panzuti (Anita), João Maciel Mercês, Raphael Alves, Dimitri Romariz, Joaquim Lassance Maia, Guilherme Leite, Antonio Barreto, Moura Filho, Eduardo Abdelnor, Eloy Silva, Benedito Melo, Álvaro Amorim. Em escultura, Fernando Pessoa, Arnaldo Santos, Marialva de Castro Ribeiro, Álvaro Páscoa, Álvaro Amorim, João Pinto. Cerâmica: Alsa Maués Barra. Cf. Catálogo do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. 1963. Arquivo RM.

Um segundo Salão, realizado no ano de 1965, contou com uma sala especial da gravadora Fayga Ostrower, especialmente convidada para o evento. Nesta ocasião, houve um curso de Decoração Moderna, ministrado por Quirino e Hilda Campofiorito, e um de xilogravura, por Rossini Perez. Ruy Meira foi duplamente contemplado, recebendo o primeiro premio de guache, com *Composição III* e o segundo de escultura, ficando Benedito Mello com o de pintura.

Finalmente, durante a primeira metade da década de 1960, o abstracionismo se viu consolidado entre os paraenses. Apesar de a maioria das obras concorrentes serem de fatura acadêmica, o corpo de jurados optou por premiar trabalhos abstratos nos dois Salões realizados pela Universidade. (Imagen 40). Alguns pintores e jurados do I Salão deixaram como lembrança do momento, suas assinaturas, colhidas por Ruy Meira em seu catálogo da mostra<sup>176</sup> (Imagen 41).

Duas mostras individuais e a participação na IX Bienal de São Paulo destacam-se ainda na trajetória do artista durante a década de 1960. Com sua personalidade inquieta e curiosa e, acreditamos também, com a liberdade conquistada com a adoção do abstracionismo, nos anos seguintes, além do óleo sobre tela, Ruy passou a experimentar muitos outros materiais e técnicas artísticas. Foi assim que, já em sua próxima exposição individual, realizada em 1964 no salão do Pará Clube, o artista apresentou sessenta *Composições* em aquarela, pastel, nanquim, guache e colagem. Apenas seis trabalhos a óleo apareceram nesta mostra. O catálogo trouxe trechos das apresentações das individuais anteriores, acrescidas de comentário de Quirino Campofiorito ressaltando “(...) a insatisfação [do pintor] ante vários problemas que atiçam as soluções válidas da arte moderna. Insatisfação que exprime ambição louvável num artista contemporâneo” (Campofiorito, 1964).

Sob os auspícios da Secretaria de Estado de Educação e Cultura, foi inaugurada, a 9 de junho de 1966, no foyer do Theatro da Paz, a exposição “100 trabalhos de Ruy Meira”. Tratava-se de mostra de fôlego, apresentando trabalhos nas mesmas técnicas utilizadas na mostra anterior, agora já bastante consolidadas, o que seria comprovado com a aceitação de duas obras suas na Bienal de São Paulo no ano seguinte.

Em uma época em que as distâncias físicas entre norte e sudeste do país pareciam intransponíveis, e em que, por razões diversas, jamais fichas de inscrição para a Bienal de São Paulo chegavam a Belém do Pará, Ruy, em seu empenho de inscrever-se no certame, recorreu à intermediários para consegui-las. José Lamarão, diretor da Companhia de Seguros Aliança

---

<sup>176</sup> Catálogo do I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará. Arquivo RM.

do Pará, amigo e compadre de Ruy, solicitou através de correspondência ao seu escritório em São Paulo que lhe fizesse o favor de conseguir as fichas. Um funcionário da companhia dirigiu-se pessoalmente à Secretaria da Fundação Bienal retirando-as e enviando-as por correio diretamente ao escritório da Companhia em Belém, para que Lamarão se encarregasse de entregá-las a Ruy<sup>177</sup>. Assim, depois de praticamente dois meses do início do processo, com as fichas devidamente preenchidas, Ruy conseguiu despachar seus trabalhos por via rodoviária. Após a etapa de seleção, a IX Bienal de São Paulo inaugurou em dezembro de 1967 com os trabalhos *Imantação III*<sup>178</sup> e *Imantação IV*, do artista paraense Ruy Meira, em sua primeira aparição fora dos limites do estado. Neste mesmo ano, Ruy participou também do II Salão do Museu de Arte Moderna de Vitória. Ainda no Parque Ibirapuera e sob a promoção da Fundação Bienal de São Paulo, Ruy esteve presente da mostra Brasil Plástica 72 e nas Bienais Nacionais de 1974<sup>179</sup> e 1976.

A criação da Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Pará, em 1963, além de receber os antigos engenheiros civis<sup>180</sup>, incentivou e possibilitou, em seu primeiro momento, a formação de um grupo de jovens que, além da arquitetura, dedicou-se também à pintura e a outras manifestações artísticas. Muitos deles vieram a compartilhar espaço com os pintores do Grupo do Utinga, e despontaram no cenário nacional na década de 1970 como os mais significativos representantes das artes paraenses e, mais tarde, como professores da mesma Escola, foram os formadores de várias gerações de novos artistas locais. Na exposição Jovens Artistas, realizada em outubro de 1970, na Galeria Ângelus, estiveram presentes Antônio Lamarão, Nestor Bastos Júnior, De Maria (Dina Oliveira), Emmanuel Nassar, Arnaldo Vieira, Osmar Pinheiro de Souza e Valdir Sarubbi, todos provenientes da escola de Arquitetura. Muitos deles freqüentaram nas manhãs de sábado o ateliê de Ruy Meira, local que, por seu caráter informal e acolhedor, constituiu-se, durante muitos anos, em um espaço aberto para discussão e reunião de artistas e intelectuais.

---

<sup>177</sup>Carta de funcionário da Companhia de Seguros Aliança do Pará a José Lamarão. São Paulo, 28.04.1969. Arquivo RM.

<sup>178</sup> Esta obra pertence ao acervo do Museu de Arte de Belém.

<sup>179</sup> Duas telas á óleo - *Composição N°1* e *Composição N°3* - e dois objetos, em resina de lã e madeira, *Objeto N°1* e *Objeto N°2*, fizeram parte da mostra de 1974. Fonte: Fichas de inscrição para a Bienal Nacional. Arquivo RM.

<sup>180</sup> O curso de graduação em arquitetura da Universidade Federal do Pará contava com corpo docente inaugurado por egressos da UFRGS, que transferiram residência para Belém. A primeira turma, graduada em 1966, era constituída por engenheiros recém-formados com complementação de mais 3 anos de estudos para obtenção do título profissional de arquiteto. Nos primeiros anos, 1964 e 1965, o curso contava com a turma de profissionais já graduados em engenharia e, simultaneamente, com turmas de formação em arquitetura para cinco anos.

### 3.8 - Quirino Campofiorito e Mário Barata, interlocutores de Ruy Meira

Quirino Campofiorito e Mário Barata foram, durante praticamente trinta anos, os mais constantes interlocutores de Ruy Meira.

Fiorito (como era carinhosamente chamado por Ruy e sua família), paraense de Belém, sempre manteve laços estreitos com sua cidade natal. Sua presença como presidente do júri que concedeu o primeiro prêmio de pintura a Ruy Meira, no Salão de Artes da Universidade do Pará, em 1963, estabeleceu os primeiros vínculos de amizade entre o crítico e o artista.

Em muitas de suas viagens a Belém, onde, juntamente com sua esposa Hilda, sempre ficava hospedado na residência do casal Ruy e Celma Meira, eram programas obrigatórios, entre os intervalos de seus compromissos, passeios ao Retiro Moema e à ilha do Mosqueiro, onde Quirino recordava passagens de sua infância. Em certa ocasião, deixou registrado, escrito à mão na parede da casa de praia de Ruy<sup>181</sup>, seu saudoso sentimento:

Ruy Meira  
 Tua praia foi a minha infância  
 Para ti alegria  
 Para mim saudade.  
 Q. Campofiorito  
 4.X.1972

Convidado pelo governo estadual ou por instituições particulares para algum evento artístico o casal deixava-se ficar por longos períodos na cidade, por vezes a três meses seguidos, cercado de todo o carinho e atenção. Através de sua influente rede de sociabilidade, em alguns casos, os irmãos Ruy e Augusto Meira, interferiam para que estes convites acontecessem. Quirino participava ora como membro de júri de salões, ora como palestrante, e Hilda ministrava oficinas, como uma de *batik* realizada no ateliê de Ruy. Os passeios, os quitutes cuidadosamente oferecidos por Celma e as longas tardes no atelier de Ruy, discutindo e produzindo arte, constituíam momentos ímpares, muitas vezes presenciados por jovens artistas, por interessados ou por curiosos, que não perdiam a oportunidade de usufruir daquele

---

<sup>181</sup> Os dizeres de Campofiorito ainda se encontram na mesma parede onde foram manuscritos. Preocupado com sua perenidade, Ruy mandou gravá-los em uma placa de mármore, que foi assentada no local original, já que os manuscritos, em lápis, se apagaram com o tempo.

convívio. A amizade do casal estendia-se a toda a família Meira e incorporava seus hábitos. Assim, era comum encontrar Quirino e Hilda sentados à noite na calçada da Rua Benjamin Constant, balançando-se em confortáveis cadeiras de vime, conversando sobre os mais variados assuntos e aproveitando a brisa noturna que embalava as centenárias mangueiras paraenses.

Em 1973, em correspondência ao amigo, Fiorito demonstrou interesse em realizar uma exposição em Belém. Ruy intermediou pessoalmente o pedido junto ao Prof. Clóvis Moraes Rego, então Presidente do Conselho Estadual de Cultura que, por sua vez, oficializou-o ao Sr. Aloysio Chaves, governador do Estado, informando sobre prováveis datas e “(...) esclareço-lhe haver o eng. Ruy Meira se oferecido para hospedar, em sua residência, aquele ilustre artista, solicitando apenas a passagem aérea e o frete que pode ser terrestre”<sup>182</sup>. Tudo correu a contento e, fazendo parte do calendário de festividades comemorativas do Sesquicentenário de Adesão do Pará à Independência do Brasil, em agosto de 1973, Quirino Campofiorito inaugurou em Belém<sup>183</sup> a mostra Síntese Retrospectiva, que havia sido levada a efeito pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em março do mesmo ano. Patrocinaram a mostra o Governo do Estado do Pará, através do Conselho Estadual de Cultura e da Fundação Cultural do Estado, presidida por Augusto Meira Filho.

A correspondência entre Quirino e Ruy aborda principalmente aspectos referentes ao movimento artístico no Rio de Janeiro e em Belém e, em vários momentos, assume conotação bastante pessoal, discorrendo sobre fatos de família e sobre os amigos. Além de informar constantemente o amigo sobre suas exposições e atividades e também sobre os principais eventos no calendário das artes no país, Quirino, através de correspondência pedia o apoio de Ruy para a elaboração de sua coluna no Jornal das Letras: “(...) tu podes contar-me sobre o movimento em Belém e de tua atividade e próxima exposição para que eu possa divulgar na página de artes plásticas do Jornal das Letras como venho fazendo do que sucede em outras grandes cidades como Recife, Salvador, Fortaleza, S. Paulo”<sup>184</sup>. Catálogos de exposições, regulamentos de salões, notícias de jornais, acompanharam as cartas, que constantemente seguiam de Niterói para Belém, e vice-versa. De Paris, em 1978, Quirino relata seu encontro com Tadashi Kaminagai e, em 1986, a oportunidade que tiveram de conhecer o Museu Picasso, havia pouco tempo inaugurado.

---

<sup>182</sup> Cópia do ofício do Prof. Clóvis Moraes Rego ao Governador do Estado, oficializando o pedido de apoio para realização da exposição do pintor Quirino Campofiorito em Belém. Belém, 30.05.1973. Arquivo RM.

<sup>183</sup> As correspondências estabelecidas ao longo do processo para a viabilização desta mostra encontram-se no Arquivo RM.

<sup>184</sup> Carta de Quirino Campofiorito a Ruy Meira. Niterói, 07.04.1988. Arquivo RM.

Em julho de 1988, em extensa correspondência, Quirino desabafa com o amigo suas angústias, lamentando as grandes perdas ocorridas nas artes plásticas:

Perdi o gosto de escrever, até mesmo simples cartas e passei a gostar mesmo de pintar. Pintar por hoje e pelo tempo que, distraído com mil outros afazeres, deixava de lado pincéis, tintas e paleta(...). Fiquei com vontade de retornar a minha cidade. Mas hei de fazê-lo antes de partir para outra vida. Dessa vez, porém, não quero dar aos amigos Celma e Ruy, o atropelo que dei da última vez. E uns dias no Mosqueiro estão no nosso programa. Estou começando a escrever as memórias de “Um Menino de Belém”, não aquele Menino de [ilegível], mas um menino muito comum de Belém do Pará. E preciso retomar certos “detalhes”. [...]. Deves saber já que nosso bom amigo Abelardo Zaluar<sup>185</sup> faleceu no fim de dezembro 87, em um desastre tarde da noite, em Botafogo, esbarrando com o carro por ele próprio dirigido, contra um caminhão parado numa esquina. Uma fatalidade [...] Perdemos um formidável companheiro, e a pintura brasileira um de seus grandes artistas. Sua produtividade estava na maior animação e preparava nova exposição. No momento a Prefeitura de Niterói presta homenagem a sua memória realizando exposição de seus últimas telas, ainda inéditas para o público, no Centro Paschoal Carlos Magno. Temos também a lamentar o falecimento de outro ótimo amigo e colega, o Bustamente Sá, no mês de Março. [...] Teu velho mestre Manoel Santiago faleceu no final de 1987. São notícias tristes mas vale recordar a partida de bons colegas que nos deixam inesquecíveis saudades<sup>186</sup>.

A última carta da família Campofiorito aos Meira data do ano de 1989. Hilda dirige-se a Celma lamentando a impossibilidade de Quirino atender ao convite para fazer parte do júri da exposição em Belém<sup>187</sup> e das saudades que sente de suas estadas na cidade.

Pesamos os prós e os contras na balança, e chegamos a reconhecer que não temos mais condições de enfrentar a viagem. [...] Lembramos de todo o carinho com que nos trataram e cercaram, [...] já não sou mais a mesma de 1975 quando estivemos ali (sic). São 14 anos de diferença. Lembro-me de tudo, da casa, do jardim, até do Radar<sup>188</sup> que desenhei tantas vezes. Depois, daquele lugar que não me lembro como se chama<sup>189</sup>, propriedade onde havia uma piscina e onde vi pela primeira vez na minha vida uma árvore de castanha-do-Pará, linda, altíssima<sup>190</sup>.

Em continuação, Quirino se desculpa com Ruy por sua displicência em responder-lhe as cartas e conta da grande dificuldade em que se transformaram, para ele, certas tarefas que anteriormente eram coisas de menor importância. Com a saúde de ambos cada vez mais abalada, os amigos vão aos poucos se distanciando. As cartas já se tornam praticamente

<sup>185</sup> Abelardo Zaluar havia escrito a apresentação da exposição individual de Ruy Meira, na Biblioteca Câmara Cascudo, em Natal, em 1981. Fonte: Catálogo da exposição. Arquivo RM.

<sup>186</sup> Carta de Quirino Campofiorito a Ruy Meira. Niterói, 07.04.1988. Arquivo RM.

<sup>187</sup> Na ausência da correspondência ativa, não nos foi possível identificar para que Salão Campofiorito foi convidado.

<sup>188</sup> Radar era o cachorro de estimação da família Meira.

<sup>189</sup> O local a que se refere Hilda chamava-se Kantelê, sítio de Ruy Meira nas cercanias de Belém.

<sup>190</sup> Carta de Hilda Campofiorito a Celma Meira. Niterói, 25.08.1989. Arquivo RM.

impossíveis de serem escritas, as atividades artísticas tomam a cada dia um ritmo mais lento e as ligações telefônicas também um dia cessam.

Já a ligação de Ruy Meira e Mário Barata partiu de uma apresentação do tio desse, Frederico Barata, quando morava em Belém dirigindo os Diários Associados. Embora carioca, Mário sempre dedicou especial atenção ao Pará, principalmente às questões relativas à história da arte, foco de muitas de suas pesquisas. Reconhecido como referência na área, freqüentemente era convidado por instituições públicas e particulares paraenses para participar dos mais diversos eventos, prestar assessoria em projetos e realizar pesquisas. Durante suas muitas estadas em Belém, almoçava quase que diariamente na residência de Ruy. Muito amigo também de Augusto, historiador, irmão e vizinho de Ruy, Mário, após as programadas visitas às instituições de pesquisa e bibliotecas, procurava os Meira, deixando-se ficar ali por tardes inteiras, em conversas que se estendiam até o anoitecer.

Residindo no Rio de Janeiro e circulando no meio das artes plásticas, Mário mantinha o amigo Ruy informado sobre os acontecimentos artísticos em andamento, enviando algumas vezes materiais promocionais das mostras e solicitando que Ruy divulgasse os eventos junto à classe artística local. Sugere Mário:

Saiu o regulamento da Bienal Nacional 74 em São Paulo convidando os governos dos Estados a fazerem mostra (pode ter o nome de Bienal) (grifo do autor) de cada Estado, para seleção prévia. Envio hoje o regulamento. Veja o que vocês poderão negociar por aí para a mostra sair.<sup>191</sup>

Em algumas ocasiões, foi o intermediador de exposições de Ruy no Rio de Janeiro, como em 1974, quando o apresentou à Comissão da Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos<sup>192</sup>, que agendou mostra individual do artista para o mês de outubro do ano seguinte, cujo texto de apresentação coube ao próprio Barata. Muitas portas do meio artístico nacional foram abertas a Ruy através do amigo Mário, que também o incentivava a participar dos salões, sempre atento em mantê-lo atualizado e participante do movimento artístico do país.

Tendo acompanhado de perto a produção artística de Ruy desde a década de 1960, juntamente com Quirino Campofiorito, Roberto Pontual e Mark Berkowitz, Mário tornou-se um dos críticos mais abalizados na análise de sua obra.

---

<sup>191</sup> Postal de Mário Barata a RM. Rio de Janeiro, 15.6.74. Arquivo RM.

<sup>192</sup> Carta de Mário Barata a RM. Rio de Janeiro, 06.03.74. Arquivo RM.

Roberto Pontual, à época de sua pesquisa para a edição do *Dicionário de Artes Plásticas do Brasil*, recorreu a Ruy Meira, de quem já havia recebido informações através de Ricardo Gatti. Argumentando que desejava representar dignamente o Pará, mas não dispunha de tempo, solicitou a Ruy que o auxiliasse “(...) no sentido de obter dados dos artistas paraenses, informando os que julgar merecedores de constar no catálogo, fornecendo os endereços e pedindo que estes remetam material biográfico”<sup>193</sup>. De modo a atender ao pedido recebido e agilizar o processo, Ruy solicitou aos artistas paraenses que lhe encaminhassem seus dados biográficos para que ele os remettesse todos juntos. Na semana seguinte enviou a Pontual o material que já tinha em mãos, e aproveitou para pedir sua opinião acerca de dois trabalhos seus, enviados para o Salão Nacional.

Donato Mello Júnior<sup>194</sup>, historiador de arte reconhecido nacionalmente e sempre em viagens de pesquisa a Belém, tinha a casa de Ruy como local de visita obrigatória, ocupando também lugar cativo em sua mesa de almoço. Assim como Mário, entre idas e vindas, Donato correspondia-se regularmente com Ruy, trocando notícias sobre o mundo das artes ou intermediando algum contato, como no caso da exposição individual realizada pelo artista, na Galeria Bonino, em 1986.

Ontem estive em inauguração da Bonino. Falei com D. Giovana que vai lhe escrever. Fez questão de me mostrar o seu quadro que está exposto na saleta junto ao salão de exposição. Está muito satisfeita com a impressão pessoal que teve de você e do quadro. Interessou-se em sua exposição, [...] talvez seja ainda para este ano, caso contrário fica para 87<sup>195</sup>.

Quirino, Mário e Donato desempenharam papéis de destaque na rede de sociabilidades de Ruy contribuindo ainda, cada um à sua maneira, para seu desenvolvimento e afirmação como artista plástico.

<sup>193</sup> Carta de Roberto Pontual a Ruy Meira. Rio de Janeiro, 14.02.1969. Arquivo RM.

<sup>194</sup> O programa de informatização do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, hoje largamente utilizado em vários museus do Brasil, recebeu o nome de Donato em homenagem ao professor, pesquisador e arquiteto Donato Mello Jr., por sua importante contribuição para a documentação do acervo do MNBA.

<sup>195</sup> Carta de Donato Mello Júnior à Ruy Meira. Rio de Janeiro, 14.05.1986. Arquivo RM.

### 3.9 – A vida cultural do Pará em tempos de expansão do cenário das artes plásticas

A partir dos anos 1970 começa a ser configurado um novo perfil para as artes no Pará. A expansão dos modernos meios de comunicação e a construção da rodovia Belém-Brasília, rompendo com o isolamento físico da cidade em relação ao resto do país, estimularam, entre outros fatores, o estreitamento dos laços de Belém com outras capitais, facilitando o acesso dos artistas paraenses a certos eventos anteriormente restritos, sobretudo, às regiões Sudeste e Sul do país. A Fundação Cultural do Pará, responsável à época pela política cultural do Estado<sup>196</sup>, trabalhava como intermediadora e difusora das artes locais junto à outros centros, e vice-versa, facilitando o fluxo de informações e a divulgação de eventos. Foi presidida durante longo período por Augusto Meira Filho, que assim dava continuidade às suas atividades de fomentador cultural iniciadas ainda na década de 1940, quando se encontrava à frente da SAI. Informalmente, em algumas ocasiões, a Fundação Cultural contava com a assessoria informal de Ruy, estabelecendo contatos e colaborando em suas programações.

Dessa maneira, o panorama se ampliaria significativamente no decorrer da década. Com exceção de Ruy Meira, que já participara em 1967 da IX Bienal de São Paulo, intensificou-se a partir daí a presença de artistas paraenses em salões nacionais (Imagen 42). Em 1970 aconteceu em Belém uma das etapas seletivas para escolha dos participantes da XI Bienal Internacional de São Paulo, ocasião em que foi selecionado o artista Valdir Sarubbi que, no ano seguinte, se projetaria com os seus *Xumucuis*. Sarubbi esteve presente também nas exposições Brasil Plástica 72, XII Bienal de São Paulo (1973), Bienal Nacional 1974 e I Bienal Latino Americana de São Paulo (1978).

Ricci, designado no ano de 1974 pela Fundação Cultural do Pará para integrar o júri prévio de seleção para a Bienal Nacional, evidencia as mudanças sentidas pela classe artística paraense a partir da implementação das novas diretrizes para a política cultural brasileira, a partir da década de 70:

Antes, os artistas do Pará não recebiam nem resposta às cartas enviadas à Fundação Bienal de São Paulo. Agora, os críticos enviados por esta, que percorreram 20 cidades de todo o país, examinando cerca de 3.200 obras de 800 artistas, selecionando 496 obras de 155 artistas de todo o país, visitavam, pacientemente, artista por artista, em sua casa ou ateliê, esperando que o mesmo acabasse de dar retoques finais da obra, para selecioná-la ou não no próprio local de trabalho (Ricci, 1984: 362)<sup>197</sup>.

<sup>196</sup> Dada a impossibilidade de consulta ao arquivo do Governo do Estado e periódicos, não nos foi possível determinar a período de existência da Fundação Cultural do Estado do Pará.

<sup>197</sup> No Pará, dentre 59 obras de 13 artistas concorrentes, foram escolhidos Ruy Meira e Benedicto Mello como representantes do estado.

IMAGEM 42: Os irmãos Augusto Meira Filho e Ruy Meira ao lado de obra de Ruy, na Bienal Nacional 74. São Paulo, 1974.



Fonte: Arquivo RM.

Ruy Meira, a partir dessa nova perspectiva, fez uma análise do movimento artístico paraense e brasileiro para o ano de 1972:

No Pará, o acontecimento mais importante no tocante a Artes Plásticas, foi sem dúvida, a realização da I Bienal da Amazônia de Artes Visuais. Nesta mostra, participaram 68 artistas, todos com muito entusiasmo e talento, colocando o nosso Estado em condições de igualdade com grandes centros, face à qualidade e atualidade dos trabalhos apresentados.

No Brasil, dois grandes acontecimentos ocorreram neste 1972. Reputo em primeiro lugar, pela originalidade e relevância da finalidade, a inauguração a 30 de novembro, em São Paulo, da exposição Arte Brasil Hoje 50 Anos Depois organizada pela Collectio Art, com a participação de 175 artistas, de todo o Brasil, da qual tenho a honra de participar, para comemorar o cinqücentenário da Semana de Arte Moderna de 1922, marco decisivo das artes plásticas no Brasil<sup>198</sup>. Vale salientar que todos os trabalhos expostos foram adquiridos previamente pela Collectio Art.

Em segundo lugar, a realização, também em São Paulo, da Brasil Plástica 72, como parte dos festejos da Independência". (Ruy Meira, 1972)<sup>199</sup>

<sup>198</sup> Convidado pelo curador e crítico de arte Roberto Pontual, organizador da mostra, juntamente com outros artistas do Brasil, Ruy participou da mostra panorâmica Arte/Brasil/Hoje - 50 anos Depois, realizada na Galeria Collectio, em São Paulo.

<sup>199</sup> Entrevista concedida por Ruy Meira. Como do arquivo só constam as respostas não sabemos para quem foi concedida. Arquivo RM.

A I Bienal Amazônica de Artes Visuais, realizada pelo Governo do Estado do Pará, com o patrocínio da Fundação Cultural do Estado e do Conselho Estadual de Cultura, consagrou Ruy Meira o vencedor maior do certame. A coletiva de âmbito regional teve pleno sucesso e levou ao *foyer* do Theatro da Paz representantes dos estados do Pará, Amazonas, Maranhão, Mato Grosso, Acre e dos então territórios de Amapá, Roraima e Rondônia. O júri de seleção e premiação composto por Mário Barata, Walmir Ayala, Benedito Nunes e Paolo Ricci, sob a presidência de Quirino Campofiorito, conferiu o Prêmio Independência “(...) ao artista Ruy Meira, pela obra vista em seu conjunto valioso e destacando, particularmente, a escultura *Forma em movimento I*<sup>200</sup> (Imagen 43).

IMAGEM 43: Obras de Ruy Meira na I Bienal Amazônica de Artes Visuais, Belém, 1972.



Fonte: Arquivo RM.

Rompendo com seu padrão de produção, Ruy, que nesta época priorizava trabalhar em óleo sobre tela, embora ocasionalmente experimentasse outras categorias, ousou concorrer neste salão com trabalhos tridimensionais, com exceção de três colagens, que hoje seriam classificadas como construções artísticas. Campofiorito manifestou-se sobre este aspecto:

---

<sup>200</sup> Ruy Meira participou com três trabalhos em collage (*Puzzle IV*, *Puzzle V* e *Puzzle VI*), duas esculturas em ferro (*Forma e movimento I* e *Forma e movimento II*), e seis em madeira e borracha (*A Fossa e Ludus Primus*, *Ludus Secundus*, *Ludus Terceros*, *Ludus Quartus*, *Ludus Quintus* e *Ludus Sextus*). Cf. Catálogo I Bienal de Artes da Amazônia. Belém, 1972. Arquivo RM.

Ruy Meira atira-se ao terreno da “libertação total”, [...] estabelece a concepção inusitada da obra de arte e de suas feições diante das sugestões estéticas. Quando se pode prever uma peça de arte que, apesar das aparências de cor e de relevo, não mais cabe nas velhas classificações de pintura ou de escultura<sup>201</sup>. (Campofiorito, 1972)

Atendendo ao convite da amiga e *marchand* Ieda Fontes, Ruy inaugurou a 13 de setembro de 1970, na Galeria Gead, á Rua Siqueira Campos, Copacabana, sua primeira mostra individual de pinturas no Rio de Janeiro. Voltaria a expor seus trabalhos individualmente naquela cidade a 8 de outubro de 1975, na Galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos - IBEU, à Av. Nossa Senhora de Copacabana, 690. Nesta época, Ruy já fizera opção definitiva pela técnica de óleo sobre tela, que passaria a utilizar em praticamente todos os seus quadros a partir daí. A apresentação da mostra coube ao Prof. Mário Barata, que assim se expressou:

Este pintor paraense destacou-se afirmativamente no momento de estabilização da arte moderna em Belém, contribuindo com a sua obra para inserir a criação artística da antiga província no circuito nacional. Ruy nasceu e vive como um moderno, acompanhando de perto as atividades plásticas do país, havendo optado cedo pelo abstracionismo. Adota formas internacionais como tantos brasileiros. Todavia algo de vegetação regional – talvez alvéolos, folhas, espigas – está presente nos trabalhos que agora expõe no IBEU e isso constitui um elemento importante. Suas atuais formas são dotadas de grande plasticidade e às vezes usa repetições rítmicas numa solução que é também característica de constantes da arte atual<sup>202</sup>. (Barata, 1975)

No mesmo ano realizou ainda duas mostras individuais e uma coletiva em São Luiz, Maranhão, participou do Salão de Goiânia e apresentou vinte e cinco composições em individual na Galeria Ângelus, em Belém.

Em 1977, sob o patrocínio das linhas aéreas Air France, Ruy realizou sua primeira mostra internacional compondo a coletiva *Artistes de L'Amazonie – État do Pará*, no Hotel Meridien, em Paris. Para esta exposição, além de Ruy, foram selecionados os artistas Benedicto Mello, Dina Oliveira, Dionorte Drummond, João Pinto, José Pires de Moraes Rego, Lilia Silvestre, Maria Madalena, Mário Pinto Guimarães, Nestor Bastos Júnior, Osmar Pinheiro Júnior, Paolo Ricci e Ronaldo Moraes Rego<sup>203</sup>. Em 1978, atendendo a convite da

<sup>201</sup> CAMPOFIORITO, Quirino. *Apresentação*. In: Catálogo I Bienal de Artes da Amazônia. Belém, 1972. Arquivo RM

<sup>202</sup> Boletim do Instituto Brasil Estados-Unidos, Nº 348. Ano XXXIV. Novembro-Dezembro 1975. p.3. Arquivo RM.

<sup>203</sup> Com esta mesma mostra e no mesmo ano o governo do estado inaugurou a Galeria Theodoro Braga, que veio suprir a lacuna de que se ressentia Belém, pois a Galeria Ângelus já não conseguia atender à demanda da classe artística.

Funarte, Ruy integrou a coletiva de artistas paraenses, promovida através Projeto Arco-Íris, e que ocupou a Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Rio de Janeiro.

Além da participação de artistas paraenses nos vários salões promovidos pela Fundação Bienal de São Paulo, os anos finais da década de 1970 vão ser marcados, no Pará como em todo território nacional, pela realização dos primeiros Salões Nacionais de Artes Plásticas, iniciativa da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE). Em funcionamento desde março de 1976<sup>204</sup>, a FUNARTE teve suas ações balizadas pela Política Nacional de Cultura – PNC, documento formulado em 1975. Segundo Botelho (2000: 66) o PNC funcionou como “um divisor de águas entre o período anterior, de profunda ausência de investimento político no setor e os anos seguintes [...] início de um investimento duradouro na área da cultura por parte do governo federal”. Com o PNC, “os objetivos são claros: a cultura se liga à identidade nacional e à preservação de valores” (Parreira apud Botelho, 2000: 68). Atuando em duas frentes, a FUNARTE ora atendia a demanda de atividades culturais propostas pelos municípios, ora investia em projetos próprios, como a realização dos Salões Nacionais de Artes Plásticas. Realizados a partir de 1978, como desdobramento de uma política nacional mais abrangente, implementada com o objetivo de fomentar a reflexão sobre o fazer artístico e dar maior visibilidade a artistas de regiões fora do eixo sudeste-sul, esses Salões contaram com a participação de grande número de artistas paraenses.

Selecionado na Regional Norte, Ruy Meira recebeu prêmio aquisitivo com o trabalho *Composição I*, no II Salão Nacional de Artes Plásticas, realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1979. No ano seguinte, pela primeira vez a Subcomissão de Seleção e Premiação do INAP, formada por Ennio Marques Ferreira, Ítalo Campofiorito, Frederico Morais, Mário Schenberg, Olívio Tavares de Araújo e João Vicente Salgueiro reuniu-se em Belém, selecionando para participarem do III Salão Nacional de Artes Plásticas, além de Ruy Meira, os paraenses Ronaldo Moraes Rego, Simões, Emmanuel Nassar e P.P. Condurú. A participação de Ruy nos Salões Nacionais repetiu-se nos anos de 1981 e 1982, ocasião em que, juntamente com Pinto Guimarães, também artista plástico paraense, foi selecionado pela subcomissão sediada em Fortaleza. O V Salão contou ainda com a participação dos paraenses Luiz Braga, Emmanuel Nassar, P.P. Condurú e Osmar Pinheiro, selecionados em Manaus. Ruy Meira voltou a aparecer no cenário do Salão Nacional em sua nona edição, no ano de 1986, já em outra posição. A Subcomissão de seleção norte, realizada

---

<sup>204</sup> A FUNARTE foi criada em dezembro de 1975, entrando em funcionamento três meses depois, em março de 1976. Cf. BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e Política Cultural. 1976-1990*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

no Museu da Universidade Federal do Pará, em Belém, foi composta por Antonio Henrique Amaral e Olívio Tavares de Araújo, indicados pela Comissão Nacional de Artes Plásticas, e por Benedito Nunes e Ruy Meira, eleitos pelos artistas.

Osmar Pinheiro, convidado como conferencista do simpósio *Presença das Regiões*, Sala Especial do IV Salão Nacional, caracterizou o trabalho de criação artística paraense durante a maior parte da década de 1970 “como uma atividade isolada que, embora tenha marcado a presença de alguns no cenário nacional, não representou para a região (...) uma tomada de consciência de classe, que vinculasse o artista a uma luta mais ampla por conquistas comuns”<sup>205</sup>. Duas iniciativas destacaram-se para mudar este panorama: a instalação da Cooperativa de Artistas Plásticos (COART), em outubro de 1979 e, como desdobramento desta, o surgimento da Galeria Um. Liderada pelo artista Fernando Araújo, a COART foi o primeiro espaço de congregação da produção artística regional e teve o mérito de estabelecer os passos iniciais para um trabalho conjunto, o que foi posteriormente consolidado através da atuação da Galeria UM. Gerenciada por Araújo, juntamente com os artistas Toscano Simões e Osmar Pinheiro, esta Galeria estabeleceu-se com a proposta inicial de, além de ser um espaço expositivo, atuar como um centro de produção, difusão e reflexão de arte, e passou inclusive a abrigar, em suas instalações, a sede da COART.

Toscano Simões e Osmar Pinheiro, que inclusive possuíam atelier na própria Galeria Um, começaram, à época, juntamente com Emmanuel Nassar, P.P. Condurú e Ronaldo Moraes Rego, a afirmar a presença paraense no panorama artístico nacional, embora Pinheiro ressalte que “esta postura tem sido assumida de maneira isolada por outros artistas, como é o caso de Ruy Meira”<sup>206</sup>. Resguardando suas individualidades, o grupo realizou sua primeira mostra coletiva na Galeria Projecta, em São Paulo, em maio de 1981, para o que contou com a ajuda de Valdir Sarubbi, buscando, a partir de uma participação conjunta, a afirmação de uma representatividade regional e, com isso, impulsionar o estabelecimento de políticas mais efetivas para o desenvolvimento das artes plásticas em Belém.

A década de 1980, no Pará, como aconteceu em todo o Brasil, foi marcada principalmente pela abertura política decorrente do fim da ditadura militar. O Bar do Parque congregava, na época, a classe artística e intelectual da cidade, e proliferavam os grupos teatrais, como o Grupo Cena Aberta e o Experiência. Em resposta à política de descentralização da produção cinematográfica, da Embrafilme, surge em Belém o Centro de

---

<sup>205</sup> PINHEIRO JÚNIOR, Osmar. *Presença das regiões. Aspectos do trabalho de Artes Plásticas no Brasil*. IV Salão Nacional de Artes Plásticas. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: MEC, 1981.

<sup>206</sup> Idem.

Recursos Áudio Visuais da Amazônia – CRAVA, dirigido por Moysés Magalhães. Miguel Chikaoka, através da sua Oficina FotoAtiva, estimula e consolida o movimento fotográfico paraense que, a partir dos anos 1980, com o surgimento de uma geração de novos fotógrafos, se difunde e estabelece a nível nacional. A partir de iniciativas de Chikaoka, Luiz Braga, Octávio Cardoso, Ana Catarina, Jaduari Simões, Geraldo Ramos, como por exemplo, a difusão dos foto-varais ou a realização do Foto Pará, que acontecia sistematicamente na Praça do Ferro de Engomar, a fotografia começou, em Belém, a transitar junto a outras manifestações artísticas.

Além das inúmeras galerias particulares que abriram suas portas durante este período, foi criado, em 1982, o Salão Arte Pará<sup>207</sup>. Marco incontestável no apoio, difusão e discussão das artes locais, há vinte e cinco anos e de forma ininterrupta esse evento estabelece o convívio entre diferentes gerações de artistas locais e nacionais. Contando, a partir de 1987, com a figura de um curador convidado, que neste primeiro ano foi o crítico de arte Paulo Herkenhoff, o Arte Pará passou a contribuir de forma determinante para o estabelecimento de um trânsito de idéias ao trazer para a capital paraense, jurados e convidados entre os que pensavam e faziam a arte no país.

No I Arte Pará, havia o convívio entre diferentes gerações, Emmanuel Nassar e Dina Oliveira repartiam espaço com Acácio Sobral, Jocatos, Ruma e Simões, enquanto João Pinto, Benedito Melo e Ruy Meira recebiam as homenagens como convidados especiais. Entre os tantos que freqüentaram e foram premiados na década de 80 estão Simões, Jair Júnior, Antar Rohit, PP Condurú, Marinaldo Santos, Haroldo Baleixe, Geraldo Teixeira, Acácio Sobral, além de um novo grupo de artistas, vindos da Escola de Arquitetura, como Jorge Eiró, Emanuel Franco e Ronaldo Moraes Rego.

No âmbito oficial, a Pinacoteca Municipal de Belém, surgiu com a preocupação de sistematizar, guardar e difundir o rico acervo de propriedade do poder público municipal, em sua maior parte composto por obras de fatura acadêmica, adquiridas desde as primeiras décadas de 1900, por ocasião das muitas exposições realizadas na capital. Em 1986, a partir da Pinacoteca foi criado o Museu da Cidade de Belém que, em 1994 passou a ocupar o Palácio Antonio Lemos e transformou-se no Museu de Arte de Belém. Paralelamente, as galerias particulares multiplicaram-se pela cidade.

Os tempos passaram e a cidade transformou-se em campo fértil para as artes plásticas. Novos nomes surgem, a bidimensionalidade passou a dividir a preferência com as

---

<sup>207</sup> Iniciativa particular da Fundação Rômulo Maiorana, que desde 1982 promove a mostra. Acontece anualmente durante o mês de outubro, ocupando espaços públicos e particulares da cidade.

construções artísticas e se constatou a afinação de alguns artistas com os processos artísticos e culturais de sua época. Diferentemente do que perdurou até meados da década de 1970, mesmo no extremo norte, as informações passaram a circular com a mesma velocidade observada em outras regiões do país. Artistas já estabelecidos multiplicam suas mostras, atingindo diversas cidades nacionais e internacionais, enquanto a geração mais nova, trilha seus caminhos em busca de experiências enriquecedoras. Emmanuel Nassar, através da geometria e das cores primárias, vai buscar no universo popular inspiração para outra estética e Ruy Meira abraça definitivamente a cerâmica que é, segundo Herkenhoff, sua maior manifestação artística.

Durante os anos finais da década de 1970 e toda a década de 1980, Ruy participou ativamente do movimento artístico brasileiro, expondo em inúmeros salões em diversas cidades do país, consolidando-se como artista reconhecido nacionalmente. Neste período, além das individuais realizadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, das quais nos ocuparemos a seguir, Ruy esteve presente em salões ou coletivas nas cidades de Goiânia, São Luiz, Curitiba, Cuiabá, João Pessoa, Assis, Presidente Prudente, Pelotas, Recife, Novo Hamburgo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo. Realizou também mostras individuais na Galeria Augusto Rodrigues, em Recife (1979), na Fundação Cultural de Brasília (1980) e na Biblioteca Câmara Cascudo, em Natal (1981), ocasião em que foi apresentado pelo amigo artista Abelardo Zaluar.

A cidade de São Paulo presenciou duas mostras individuais de Ruy no começo da década de 1980. A primeira, realizada na Galeria Ocra em 1983, apresentando noventa e seis esculturas em cerâmica, marcou com pleno sucesso sua primeira individual na categoria. Para a Galeria Madison, Ruy levou no ano seguinte uma grande coleção de suas telas. Importante mostra de sua carreira aconteceu ainda no ano de 1984, com a realização da Retrospectiva 40 anos de arte, ocasião em que apresentou cinqüenta peças entre pinturas, esculturas e cerâmicas na Pinacoteca Municipal de Belém. Nessa importante mostra homenageou Ismael Nery, nos cinqüenta anos de sua morte, e mereceu apresentação crítica do Prof. Francisco Paulo Mendes:

(...) a arte de Ruy Meira não é, de modo algum, lugar de encontro de subjetividades, transferência da vida interior, consciente ou inconsciente, mas, ao contrário, é reveladora de um cosmos concreto e harmonioso, regido por um rigor de proporção e pelo ritmo secreto do universo pitagórico, arte que é música da matéria. (Mendes, 1984).

Com suas esculturas em cerâmica, Ruy arrebatou prêmios significativos como os recebidos no V Salão Nacional de Cerâmica de Curitiba, onde obteve o primeiro prêmio (1984), no XVII Salão de Artes Plásticas de Belo Horizonte, onde recebeu prêmio aquisitivo (1985) e no V Salão Arte Pará, em Belém, onde a Comissão Julgadora, formada por Gileno Muller Chaves, Icléa Catanne, Ivo Vellame e João de Jesus Paes Loureiro, conferiu o primeiro prêmio nominal geral a Ruy Meira.

No ápice de sua carreira, com uma produção madura e consistente, em 1986, Ruy apresentou noventa peças em cerâmica e cinqüenta quadros, inaugurando grande exposição individual, a de Nº343, da Galeria Bonino, no Rio de Janeiro. O crítico Mark Berkowitz sintetizou o processo criador e o momento produtivo do artista, em texto especialmente feito para a mostra:

Há bastante tempo admiro a tranqüilidade com a qual Ruy Meira segue o seu caminho de artista plástico. Morando em Belém do Pará – cidade linda, mas afastada da *mainline* dos acontecimentos culturais e artísticos, Ruy Meira usufrue do sossego sem deixar de acompanhar tudo. Afinal, vivemos na era da mídia, e este paraense tranquilo é um homem que assume a sua contemporaneidade, sem deixar também de assumir a sua condição de amazônica – o que sua produção artística evidencia claramente (...) Não pinta o rio, nem as florestas. As suas esculturas em cerâmica não imitam artefatos indígenas. Mas é uma questão de cor, de forma, de atmosfera. É uma técnica excelente e segura posta à serviço de uma convicção – a da certeza de ter encontrado um linguagem certa e pessoal. O grande problema da arte contemporânea: ser fiel a uma tendência, a um rótulo, ou ser fiel a si mesmo? A primeira opção é mais fácil. Os críticos gostam, os *merchants* gostam e o público compra. O rótulo se transforma em abre-alas. E daí? Sucesso de vendas – e de crítica – nem sempre é critério de qualidade.

Ruy Meira obviamente escolheu o caminho mais difícil, um que traz recompensas mais íntimas que materiais. Ele se “limita” a transsubstanciar, através de seu talento, o meio ambiente em que vive. O resultado é uma obra séria, despojada, que reflete este ambiente e simultaneamente o nosso tempo, o espírito contemporâneo. Reflete um tempo intemporal.<sup>208</sup>

Além de inúmeras coletivas, Ruy Meira realizou mostras individuais em diversas galerias e museus de Belém nos anos de 1977, 1978, 1981, 1984, 1985, 1986, 1989 (Imagen 44) (Imagen 45). Os fins da década de 1980 encontraram o artista a cada dia mais comprometido por questões de saúde, apesar de continuar produzindo incansavelmente. Aos poucos foram diminuindo suas participações em eventos fora do estado, restringindo-se, cada dia mais, as programações locais. Em 1993 realizou sua última exposição individual na Galeria Theodoro Braga, apresentando pinturas e cerâmicas inéditas. No mesmo ano teve suas obras expostas em Miami e Washington, participando da coletiva *Art in Paradise* e participou

---

<sup>208</sup> BERKOWITZ, Mark. *Apresentação*. Ruy Meira. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, 1986.

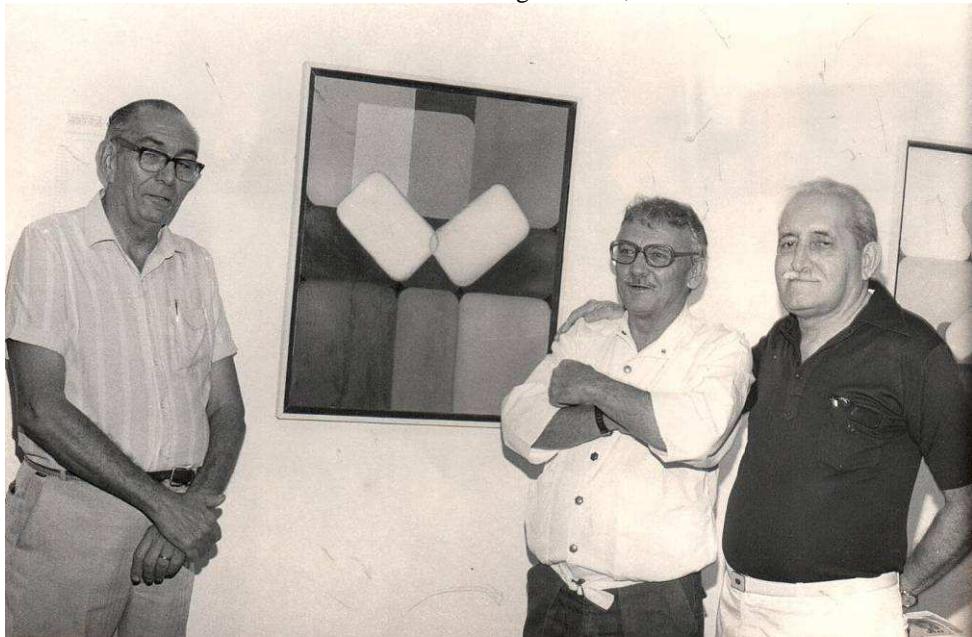
como artista convidado do II Salão Paraense de Arte Contemporânea, juntamente com Valdir Sarubbi e Marcos Benjamin.

IMAGEM 44: Da esquerda para direita Alyrio Oliveira, João Pinto, Octávio Meira, homem desconhecido e Ruy Meira. Belém, 1975.



Fonte: Arquivo RM

IMAGEM 45: Roberto La Rocque Soares, Benedicto Mello e Ruy Meira, em exposição deste na Galeria Theodoro Braga. Belém, 1985.



Fonte: Arquivo RM.

Em outubro de 1994, Ruy Meira participou da exposição retrospectiva em homenagem aos seus 50 anos de arte organizada pelo Museu de Arte de Belém. Com a curadoria de Maria Angélica Meira, filha de Ruy, a mostra reuniu cerca de setenta trabalhos, obras representativas de todas as fases do artista, desde os figurativos da década de 1940 aos realizados no ano anterior. Quadros, esculturas e cerâmicas da coleção do artista, recolhidos de diversas instituições e colecionadores particulares, proporcionaram ao público visitante a possibilidade de acompanhar a trajetória artística e mergulhar universo de Ruy.

IMAGEM 46: Ruy Meira trabalhando em seu ateliê.



Fonte: Arquivo RM.

### **3.10 - A casa do artista: centro de produção e de debate sobre arte.**

Eu fui naquela casa maravilhosa, que me lembra muito a casa do Benedito [Nunes]. São diferentes, mas é o modo de estar. É o ambiente de trabalho. Lembra o Sítio de Apipucos, do Gilberto Freire. São modos de estar e que é preciso de uma ambência física para se estar. (...)

Poderia morar num sobrado, poderia morar num apartamento, mas não, era uma casa que se integrava a natureza, uma coisa ambiental, e as memórias ali repassando, passando...<sup>209</sup>.

---

<sup>209</sup> HERKENHOFF, Paulo. Depoimento concedido a Maria Angélica Meira. Belém, 09 de outubro de 2007.

Durante muitos anos, Ruy Meira recebeu artistas de fora da cidade. A casa em estilo neocolonial, por ele projetada e construída em 1950 em terreno doado por seu pai<sup>210</sup>, constituiu-se, ao longo dos anos, em um *locus* informal de reunião e discussão do fazer artístico. Além dos intelectuais e artistas locais, que sempre apareciam para uma visita, críticos e estudiosos das artes, além de artistas nacionais e estrangeiros, em passagem por Belém, eram invariavelmente convidados ou levados por amigos comuns à casa-atelier de Ruy (Imagen 46), e aí se deixavam ficar em longas sessões de debates.

Os trabalhos das diversas comissões de críticos de arte que se encontravam em Belém com a incumbência de selecionar artistas e obras para grandes salões nacionais, quase sempre finalizavam na casa de Ruy, com um lauto jantar regional, que se prolongava muitas vezes até alta madrugada, dependendo da disposição dos convivas. Amante das artes, verdadeiros saraus lítero-musicais aconteciam nos salões da casa da antiga Rua da Princesa<sup>211</sup>, com a chegada de poetas, escritores, músicos, e a turma mais jovem, que para lá se dirigia no intuito de aprender e usufruir destes memoráveis momentos. Araci Amaral, Lucimar Bello, Paulo Herkenhoff, Mário Barata, Maria da Glória Corbetta, entre muitos outros convidados, deixaram registrados seus agradecimentos pela atenção dispensada por Ruy e Celma Meira durante sua estada em Belém e especialmente, pela acolhida e momentos inesquecíveis passados na residência do casal. Celma, sempre atenta ao bem estar do marido e dos amigos, nunca poupou esforços em agradá-los e proporcionou-lhes, com sua simpatia, momentos de agradável convívio.

O ateliê do artista, que inicialmente havia sido projetado para ocupar uma ampla sala, contígua ao seu escritório, foi aos poucos se ampliando e incorporando novos espaços. Junto à produção do artista, que crescia dia a dia, o aumento de sua coleção de obras de arte, resultado dos muitos presentes e aquisições, obrigou-o a transformar todos os ambientes em espaços de exposição, tendo as salas principais da residência suas paredes recobertas por quadros que ocupavam praticamente do forro aos rodapés. Na sala de jantar, sob o grande relógio de madeira, encontrava-se o *croquis* em grafite da *Dança das Oréadas*, estudo de Elizeu Visconti para o teto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que lhe tinha sido presenteado por Frederico Barata. No lado oposto, uma xilogravura de Oswaldo Goeldi e alguns trabalhos a óleo de Manoel Santiago, Tadashi Kaminagai e Arcângelo Ianelli dispostos entre naturezas-mortas de Ruy, pintadas nas décadas de 1940 e 1950.

---

<sup>210</sup> O terreno originalmente pertencia à “Casa Grande”, desmembrado por Augusto Meira em dois lotes, doados aos filhos Augusto e Ruy para construção de suas residências.

<sup>211</sup> Atual Tv. Benjamin Constant.

No final da década de 1980, o ateliê propriamente dito ocupava três amplas salas que se integravam a uma ampla área aberta, que foi sendo adaptada às necessidades do artista. Em uma extensa parede lateral revestida em madeira pintada de branco encontrava-se uma de suas maiores relíquias de Ruy – um grande painel com assinaturas dos amigos artistas, intelectuais, críticos, todos aqueles que, ao longo dos anos, de uma maneira ou de outra, por ali estiveram, e a quem Ruy pediu que ali deixassem o registro de sua visita. Cavaletes, paletas, pincéis, bisnagas de tinta a óleo, solventes e todo o universo de equipamentos artísticos eram dispostos em estantes e os muitos quadros ocupavam as paredes ainda disponíveis.

Nas salas contíguas, estantes repletas de livros, principalmente de história da arte, estética e áreas afins, prancheta e material de desenho, mapotecas com infinda variedade de papéis virgens e gavetas cheias de trabalhos, além de uma prensa de xilogravura. O tocadiscos, companheiro de todas as horas, enchia o ateliê invariavelmente com a música clássica, das fortes sinfonias de Beethoven às singelas sonatas de Mozart. Carinhosamente separados em outro armário, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes e sua *Pátria Minha*, infinitas vezes recitada por Ruy, entre muitos outros poetas nacionais e estrangeiros, integravam-se também ao universo de produção e deleite artístico<sup>212</sup>.

A área externa, nos primeiros tempos, era ocupada como espaço alternativo para os cavaletes dos muitos alunos que, informalmente, durante muitos anos, reuniam-se para pintar junto ao mestre, nos sábados pela manhã. Ruy recebeu em sua residência, por vários anos, um grupo mais ou menos fixo de jovens pintoras, entre as quais Dina Oliveira, Lilia Silvestre, Vera Barata e Neusa Oliveira. A este grupo inicial, sucederam-se, ao longo de praticamente 35 anos, muitos outros, sempre caracterizados pela informalidade no convívio com o professor, já que o atelier de Ruy funcionava sempre com um espaço aberto de convivência para quantos o quisessem visitar, sendo sempre os jovens artistas por ele recebidos sem que para isso tivessem que despender qualquer tipo de remuneração. Mais tarde, o mesmo espaço passou a ser utilizado por Ruy para a realização de suas peças em cerâmica. Foi adaptado às novas necessidades, sendo inclusive construído um forno a lenha. E como aconteceu anteriormente com a pintura, Ruy Meira formou na cerâmica uma nova geração de artistas, em cujo trabalho hoje pode ser facilmente identificada a influência do mestre.

---

<sup>212</sup> Um pequeno ambiente de passagem da sala de visitas para o ateliê, merecia carinho especial do artista. Denominada poeticamente por ele de Gruta de Latmos, de suas paredes pendia, silencioso, o antigo apito do Engenho Diamante, da infância do artista em Ceará-Mirim. O apito, que durante muitos anos despertou os trabalhadores para a labuta com a cana-de-açúcar, e que foi cuidadosamente retirado e trazido por Ruy para Belém. Além dele, azulejos portugueses, luminárias antigas, singelas recordações de viagens e de amigos, fotografias de família, restos de memórias.

### 3.11 - Ruy Meira e os artistas contemporâneos paraenses

A sólida trajetória construída por Ruy Meira garantiu-lhe papel de destaque no campo das artes plásticas paraenses. Sua atuação decisiva nas questões ligadas às artes durante a segunda metade do século XX, aliada à sua produção, traduzem-se em sua intemporalidade, no momento em que sua influência junto aos artistas contemporâneos paraenses transcende a sua presença. Paulo Herkenhoff, em seu depoimento, posiciona-se acerca destas questões.

Conheci o Ruy nos anos de 1980, quando trabalhava no Instituto Nacional de Artes Plásticas, da FUNARTE, ali por volta de 1983/84. Nesse momento tínhamos um grande interesse em torno da idéia de uma visualidade amazônica e que era algo que movia principalmente três artistas jovens: Emmanuel Nassar, Luiz Braga e Osmar Pinheiro. Ao mesmo tempo em que eu sentia que eles eram produtos de uma formulação oriunda da Universidade, buscando estabelecer relações internas de antropologia, sentia também que Ruy sempre foi uma referência histórica. Ele era o grande *link* entre os artistas modernistas e os artistas jovens. Fazia essa grande conexão.

Ruy vem de uma geração que tentou criar um espaço moderno e social para a arte no Pará, que até então estava muito vinculada ou a arte oficial ou a arte decorativa. Acho que junto com alguns ele exerceu esse papel: o da construção de um espaço social para a arte em Belém. Neste aspecto, ele começou a operar em diversas frentes. A primeira foi a idéia de um coletivo, que era produto de uma geração. Essa modernidade chegava tarde, e acho que teve seus paralelos na filosofia com o Benedito Nunes, na fotografia com o [Gratuliano] Bibas, na literatura penso no Dalcídio [Jurandir] mas, sobretudo, no Max Martins. Tem ainda o teatro com a Maria Silvia [Nunes]. No meu entendimento, as artes plásticas não ficaram alijadas desse momento intelectual. É um momento que o Pará assume estar na segunda metade do século XX. Nesse momento a questão não é se esse trabalho que eles faziam estava sincronizado como que se fazia no Sul ou não. Eles faziam o que era simbolicamente necessário ser feito no Pará. É diferente. Então centralizo esse interesse moderno na própria sociedade paraense. Eles não estavam fazendo para outro lugar que não fosse o Pará. Eles formaram uma geração que toma o isolamento, que era muito grande naquele momento, e o transformam numa potencialidade para o próprio estado. (...) Estou trabalhando a idéia de o que seria a arte do Pará nas últimas três décadas, nos últimos trinta anos, e as três diversidades paraenses: a primeira seria a modernidade iluminista do séc. XVIII, com o Landi e o Alexandre Rodrigues Ferreira. A segunda modernidade seria a borracha e a terceira seria esse grupo. E é muito claro pra mim, que o *link* entre a terceira modernidade e o Pará contemporâneo é a obra de Ruy.

É ele que se integra e que faz a transição de uma para a outra. Faz a virada moderna e adiante, já numa idade mais avançada, está junto com os jovens. Eu diria que ele mantém uma condição de atualidade. Se fosse caracterizar a obra do Meira em uma palavra diria que é uma “atualidade constante”, não uma atualização, não um novidadeirismo. É o fato de ele estar sempre construindo a atualidade.

Ruy teve uma relação com os desafios que foi trabalhando na vida, uma relação muito intrínseca com as coisas, muito focadas com o momento cultural. Não tinha a noção de vanguarda, ele até foi vanguarda para o Pará, mas sem essa intenção. Não tinha o sentido militar da vanguarda. Era muito mais um construtivo de questões, de constituir um ambiente, um discurso, uma pintura. (...) Enfim, ele

tinha plena consciência que essa relação com a cultura cabocla dava a ele um vocabulário técnico, um vocabulário formal, que ele poderia utilizar em uma nova poética, que é a poética da visualidade amazônica. É esse entendimento que torna Ruy Meira o grande diálogo com Luiz Braga, [Emmanuel] Nassar e Osmar Pinheiro. Não se pode falar de três, só podemos falar de quatro, naquele momento. Um homem com muito mais experiência, que podia ser pai de todos eles, mas com a mesma condição, com a mesma perspectiva estética. Apenas eles eram mais ligados à cultura urbana, talvez aos ribeirinhos, enquanto o Ruy estava mais ligado à origem indígena do caboclo. (...) Acho que ele foi padrão para muitos artistas no Pará, nesse sentido. Vejo uma relação muito direta entre um Ruy Meira e uma Berna Reale, para não falar de outros. Então, não estamos falando de um legado que acaba nele, estamos falando de um legado que se desdobra. Quando a Berna faz no Arte Pará uma belíssima instalação revestindo todo o prédio de Landi com imagens de tijolo, como se estivesse descarnando-o, ali está espiritualmente o Ruy Meira como uma referência histórica. Porque é Ruy Meira que coloca esta tecnologia da terra a serviço da arte contemporânea no Pará.

Então, aí, eu penso numa Celeida Tostes. Coloco-o junto apenas a artistas extremamente diferentes dele. Esse grupo que não é classificável, dentro de um padrão conhecido de cerâmica. Porque a Celeida trabalhava a cerâmica simbolicamente, como um processo social. Outra pessoa que trabalhou a matéria é a Ana Maria Maiolino, ou seja, são artistas singulares. Eu o colocaria na categoria de singulares, não nos padrões<sup>213</sup>.

---

<sup>213</sup> HERKENHOFF, Paulo. Depoimento concedido a Maria Angélica Meira. Belém, 09 de outubro de 2007.

## CONCLUSÃO

O ponto de partida para a elaboração desta dissertação foi a existência do arquivo privado do artista plástico paraense Ruy Meira, e a descoberta de sua potencialidade enquanto fonte primária de pesquisa para examinar aspectos importantes da história das artes plásticas no Pará, durante o período que vai do início da década de 1940 ao final dos anos 1980.

Procurou-se no presente trabalho articular o contexto da atuação de Ruy Meira no campo artístico paraense, em paralelo ao entendimento desse personagem a partir de seu arquivo pessoal.

A inserção de Ruy no cenário das artes plásticas na Belém de 1943 acontece em um momento de efervescência cultural e mobilização dos artistas em torno dos Salões Oficiais de Belas Artes, patrocinados pelo governo paraense. Para compreensão deste cenário e de seus personagens voltamos no tempo, e nos ocupamos em delinear um panorama das artes plásticas em Belém a partir dos primeiros anos do século XX. A presença de Theodoro Braga, pintor oficial do governo e a realização das várias exposições acadêmicas, o incômodo causado pela mostra de Ismael Nery em 1929 e a reivindicação pela pintura moderna feita alguns anos depois pelo crítico de arte Francisco Paulo Mendes, além da presença dos pintores Leônidas Monte, Arthur Frazão e Ângelus Nascimento, que mais tarde viriam a estabelecer vínculos de amizade e a dividir com Ruy Meira os espaços das exposições, são alguns dos aspectos abordados nesse período.

Paralelamente ao cenário da cidade, outro fator determina a construção da personalidade e a atuação de Ruy como profissional e artista: a herança moral e intelectual recebida de seus pais. Descendente de influentes famílias com atuação destacada na política durante mais de um século, tanto no estado do Rio Grande do Norte, pelo lado paterno, como no estado do Pará, pelo lado materno, Ruy Meira atravessa praticamente todo a sua vida acompanhando seu pai e irmãos em postos importantes na administração pública federal e estadual e em cargos legislativos. Considerada uma dentre as tradicionais famílias de Belém, os Meira gozaram, durante muito tempo, prestígio e reconhecimento, o que lhes proporcionou o estabelecimento de uma ampla e significativa rede de solidariedades. Essas circunstâncias nos levaram a dedicar farta escrita sobre os antecedentes familiares de Ruy, tentando fornecer subsídios que fundamentem suas ações.

Deste modo, ao manusear os documentos do arquivo privado de Ruy para, a partir deles, trabalhar na construção da personalidade do artista, nos deparamos com muitas personagens já conhecidas. As abordagens anteriores facilitaram o entendimento do papel desempenhado pelos diversos atores nas diversas cenas da vida do artista.

Ao longo dessa dissertação nos deparamos com inúmeras lacunas. Questões acerca das diretrizes da política cultural para o Estado do Pará e de sua gestão ao longo de vários governos merecem pesquisas em fontes primárias, já que não localizamos nenhum trabalho sistematizado sobre o assunto. Sobre a Sociedade Artística Internacional - SAI, responsável durante anos pelas programações artísticas no Pará, encontramos apenas citações. E os Salões Oficiais de Artes Plásticas, responsáveis por congregar durante uma década a classe artística paraense, merecem estudo mais aprofundado. Inúmeros desdobramentos podem ser sugeridos a partir desta primeira abordagem.

Reiterando a importância das informações guardadas nos arquivos privados para a reconstituição de memórias, destacamos o inestimável valor do acervo do irmão de Ruy, o historiador Augusto Meira Filho, que se encontra sob a guarda do Museu Emílio Goeldi. Pesquisador nato, Augusto ocupou-se durante toda a vida com a coleção de informações sobre o Pará, em todos os seus aspectos, divulgando muitas delas em livros e em crônicas semanais publicadas na *A Província do Pará*.

A tarefa de organização do arquivo de Ruy Meira não foi ainda concluída: esse trabalho é fruto de um primeiro arranjo desse material. Mas foi sem dúvida um primeiro e importante passo para que sejam aprofundados estudos sobre esse personagem, numa perspectiva que toma o arquivo privado como um elemento de construção de uma escrita sobre o seu próprio titular.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes primárias

*A Província do Pará.* Suplemento Especial em memória de Frederico Barata. Belém, 31.08.1962.

CHATEAUBRIAND, Assis. In: *O outro Barata.* A Província do Pará. Suplemento especial em memória de Frederico Barata. Belém. 31 ago. 1962. p.8.

COELHO, Inocêncio M. *Apresentação.* In: 17 artistas do Pará: mostra comemorativa ao centenário do Teatro da Paz. Catálogo de exposição. Belém, 1978. Acervo RM.

COELHO, Inocêncio M. *As coleções de Frederico, o “Magnífico”.* A Província do Pará. Suplemento especial em memória de Frederico Barata. Belém, 31 ago. 1962. p.3.

GOVERNO DO ESTADO DO PARÁ. VIII Salão de Artes Plásticas do Governo do Pará. Catálogo de exposição. Belém, 1947. Acervo RM.

HERKENHOFF, Paulo. Depoimento. Belém, 9. out. 2007.

Jornal *A Vanguarda.* Belém, Pará. 7 de maio de 1962.

Revista *A Semana.* Belém, 08.11.1919, ano 2, nº 85.

### Livros e artigos

ABREU, Regina. *A Fabricação do Imortal:* memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ALBERTI, Verena. Biografia dos avós: uma experiência de pesquisa no ensino médio. In: *Revista Estudos Históricos*, v. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, 2006.

\_\_\_\_\_. Literatura e auto-biografia: a questão do sujeito na narrativa. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.4, n.7, 1991, p.66-81.

ALVES, Regina. À procura da imagem perdida. In: *Memória da televisão paraense e os 25 anos da TV Liberal.* Org. João Carlos Pereira. Belém: SECULT; Organizações Rômulo Maiorana, 2002. p.13-19.

AMARAL, Aracy. *Arte para que?* : A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1984.

- ANHEZINI, Karina. Museu Paulista e trocas intelectuais na escrita da história de Afonso de Taunay. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: EDUSP, ano/vol.10-11, número 011, 2003, p. 37-60.
- ARTIÉRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.11, n.21, 1998.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. *Viagem pelo Norte do Brasil do ano de 1859. No Rio Amazonas*. v.2. São Paulo, Ed. USP, 1980.
- BELÉM. *Catálogo do Décimo Quarto Arte Pará*. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo Arte Pará 2005 Contemporâneo*. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo da exposição Caminhos de Benedicto Mello*. Belém, Governo do Estado do Pará/Secretaria de Cultura, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo A Transição*. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo Arte Pará Dois Mil*. A influência da arte e cultura italianas na arte e cultura do Pará. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo Arte Pará 2003. O modernismo como inspiração e diálogo*. Belém, Fundação Rômulo Maiorana, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Catálogo Ruy Meira 50 anos de arte*. Belém, Prefeitura Municipal de Belém, 1994.
- BERMAN. M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BITAR, Rosana. *Arte e transcendência: a obra de Ruy Meira*. Belém: Estacon, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O desvendar múltiplo das formas: a pintura de Ruy Meira*. Belém: Universidade Federal do Pará, Monografia, (Licenciatura plena em Artes Plásticas),1988, (mimeo).
- .BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”, in: Ferreira, Marieta de Moraes & Amado, Janaína (coord.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 183- 191 (originalmente publicado em *Acts de la Recherche en Sciences Sociales*, 1986.)
- BOTELHO, Isaura. *Romance de formação: FUNARTE e política cultural - 1976-1990*. Rio de Janeiro: Casa de Ruy Barbosa, 2001.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE/INAP, 1985.
- CALDEIRA, Oswaldo. *Café Manduca: uma história recontada*. SECULT: Belém, 2004.
- CAVALCANTI, Lauro. *Caminhos do contemporâneo*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro. 2002.

- \_\_\_\_\_. *Moderno e brasileiro. A história de uma nova linguagem na arquitetura.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- \_\_\_\_\_. *Quando o Brasil era moderno. Guia de Arquitetura 1928-1960.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. *Metodologia de organização de arquivos pessoais: a experiência do CPDOC/CPDOC – 4ª.* Ed. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1998.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta.* Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.
- CHAVES, Gileno Muller. *A evolução das artes plásticas no Pará.* (Versão preliminar). Belém, 1998. Xerox.
- CHAGAS. *Cultura, Patrimônio e Memória.* São Paulo, 2002
- DAOU, Ana Maria. *A belle époque amazônica.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- DE CAMPOS RIBEIRO. *Gostosa Belém de outrora.* Belém: Imprensa Universitária, s/d.
- DERENJI, Jussara. *Modernismo na Amazônia.* Belém do Pará, 1950/70. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitempos/arq000/esp098.asp>> Acessado em: 30 mar. 2007.
- DUQUE-ESTRADA, Osório. *O Norte. Impressões de Viagem.* Porto: Chardon, 1909.
- FARIAS, Edison da Silva. *Calor, chuva, tela e canivete: a pintura no tempo do modernismo em Belém.* São Paulo, tese de doutorado, 2003, (mimeo).
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil.* São Paulo: EDUSP, 2006.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. *Diário pessoal, autobiografia e fontes orais: a trajetória de Pierre Deffontaines.* In: INTERNATIONAL ORAL HISTORY CONFERENCE (10.:1998: Rio de Janeiro., RJ). Oral history challenges for the 21st century: proceedings [of the] X International Oral History Conference/Eds. Ilana Strozemberg...[et al.]. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV/Casa Oswaldo Cruz, 1998. v.1. p.379-386.
- FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929.* São Paulo: UNICAMP/IFCH, tese de doutorado, 2001, (mimeo).
- FIGUEIREDO, Aline et al. *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- FRAIZ, Priscilla. *A dimensão autobiográfica dos arquivos pessoais: o arquivo privado de Gustavo Capanema.* In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.21, 1998.

- FUNDAÇÃO CULTURAL DO MUNICÍPIO DE BELÉM. *Museu de Arte de Belém: memória & inventário*. Belém: Supercores, 1996. (Caminhos da Cultura, 4).
- \_\_\_\_\_. *Ruy Meira: 50 anos de arte*. Catálogo de exposição. Museu de Arte de Belém. Belém: Supercores, 1994.
- GAMA, Fábio de Castro. Cartografias da Modernidade de Belém. In: *Belém da Saudade*. Belém: Secult, 1995. p.22 - 28.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história*. (Org.). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Essa gente do Rio – Modernismo, intelectuais e nacionalismo*. Revista Estudos Históricos, 1993. v.6, n.11, p.65.
- \_\_\_\_\_. *Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados*. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, FGV, n. 21, 1998.
- GUAPINDAIA, Vera. *Fontes históricas e arqueológicas sobre os Tapajós de Santarém: a coleção “Frederico Barata” do Museu Paraense Emílio Goeldi*. Disponível em: <<http://marte.museu-goeldi.br/arqueologia/pdf/Guapindaia%20.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vértice, 1990.
- LACERDA, Aline Lopes de. *Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais*. In: Acervo. Revista do Arquivo Nacional, vol. 6, n.1/2, jan/dez 1993.
- LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- LEAL, Cláudio La Rocque. A crítica e as décadas de 1930 e 1940. In: *A transição*. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1995.
- \_\_\_\_\_. A modernidade em Belém e o pintor moderno. In: *A transição*. Catálogo de exposição. Belém, 1995.
- LEVI, Geovanni. *Usos da biografia*. In: Ferreira, Marieta de Moraes & Amado, Janaína (coord.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 167-182.
- LEVILLAIN, Philippe. *Os protagonistas: da biografia*. In: Remond, René (Org.) Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Fundação Getulio Vargas, 1996. p. 141-184.
- LIMA, Priscila. *Correspondência de intelectuais: o Arquivo Gustavo Capanema como lugar de sociabilidade*. Disponível em <<http://www.historia.uff.br>>. Acesso em: 23 set. 2007.
- LOBATO, Célio; Arruda, Euler; Ramos, Áurea. *Palacete Bolonha – Uma promessa de amor*. Belém: EDUFPA, 2007.

LOUREIRO, Violeta Refkalefsky et al. A história social e econômica da Amazônia. In: *Estudos e problemas amazônicos: história social e econômica e temas especiais*. 2 ed. Belém: CEJUP, 1992.

MAGNANI, José Guilherme. *Rua, símbolo e suporte da experiência urbana*. Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/ruasimboloesuporte3.html>>. Acesso em: 28 mar. 2008.

MARANHÃO, Haroldo. *Pará, capital Belém. Memórias & pessoas & coisas & loisas da cidade*. Belém, Supercorres, 2000.

MEIRA, Octávio. *Memórias do quase ontem*. Rio de Janeiro: Liberdade, 1975.

MEIRA FILHO, Augusto. *Evolução histórica de Belém do Grão-Pará*. Belém: GRAFISA, 1976.

\_\_\_\_\_. *Contribuição à história de Belém*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1973.

\_\_\_\_\_. *Contribuição à história da pintura na Província do Gram-Pará no segundo reinado. Esboço biográfico de um artista esquecido*. Rio de Janeiro, 1975.

MENDES, Armando Dias. *Paris no trópico: breve roteiro para uma tentativa de identificação da presença do europeísmo, do mimetismo e do saudosismo na cultura da sociedade amazônica "superior"*. In: Encontro Regional de Tropicologia, 1, 1984, Caruaru. *Anais...* Recife: Massangana, 1986. p.133-142. Disponível em: <[www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris\\_tropico.html](http://www.tropicologia.org.br/CONFERENCIA/1984paris_tropico.html)>. Acesso em: 17 jun. 2007.

MOKARZEL, Marisa. *Panorama da pintura no Pará: exposição de acervo*. Belém: SECULT/SIM, 2000. xerox.

NUNES, Benedito. *Belém e Manaus como centros culturais da América Latina*. Belém (mimeo), 1998.

NUNES, Benedito; Hatoum, Milton. *Crônica de duas cidades: Belém – Manaus*. Belém: SECULT, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. Pedro Américo e Benedito Calixto: a construção do imaginário paulista. In: *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n. 38, 2006, p.120-127.

PARREIRAS, Antonio. *História de um pintor contada por ele mesmo*. Niterói: Niterói Livros, 1999.

PENTEADO, Antônio Rocha. *Belém do Pará: Estudo de Geografia Urbana*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1968.

PINTO, Lúcio Flávio. *Brasil - O jornalismo essencial: reconhecimento da ciência*. Disponível em: <[www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=28779](http://www.adital.com.br/site/noticia.asp?lang=PT&cod=28779)>. Acesso em: 10 fev. 2008.

PREFEITURA MUNICIPAL DE BELÉM. Fundação Cultural do Município de Belém. *Museu de arte de Belém: memória & inventário*. Belém, 1996. (Caminhos da Cultura,4).

POLLACK. Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.2, n.3, 1989, p.3-15.

POLLACK. Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, v.5, n.10, 1992, p.200-215.

RIBEIRO, R. *Memórias de si, ou....* Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.21, 1998.

RICCI, Paolo. *As artes plásticas no Pará*. 1984. Xerox.

SALLES, Vicente. *O siso e o riso: Ângelus Nascimento por Vicente Salles*. In: Revista PZZ. Belém, n.1, 2005. p.21-31.

SARGES, Maria de Nazaré. *Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1912)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memórias do Velho Intendente Antonio Lemos (1869-1973)*. Belém: Paka-tatu, 2002.

SIRINELLI, Jean-François. *Os intelectuais*. In: Remond, René (org.) Por uma história política. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Fundação Getulio Vargas, 1996. P. 231-269

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

TRINDADE, Elna. *A arte de Ruy Meira*. Belém: UFPa, tese de mestrado, 2002 (mimeo).

VENANCIO, Giselle Martins. *Presentes de papel: cultura escrita e sociabilidade na correspondência de Oliveira Vianna*. In: Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, CPDOC-FGV, n.28, 2001, p.23-47. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/308.pdf>