


Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão: o revivalismo marajoara nas artes decorativas brasileiras

Patrícia Bueno Godoy¹

 0000-0002-2696-7370

Suzanna Ketlin Paulino Sales²

 0009-0006-2145-6308

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4827

Resumo

Esta investigação pretende contribuir com a identificação e o estudo de artistas mulheres que desenvolveram suas atividades no Brasil durante a primeira metade do século XX. Na busca por referências bibliográficas que possam contribuir com esse protagonismo feminino, exploramos o conteúdo do livro *Artistas Pintores no Brasil* (1942) publicado pelo artista e educador Theodoro Braga. Na obra, dentre as muitas artistas indexadas, selecionamos Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão como estudo de caso. Partindo da bibliografia inserida por Braga, pudemos ampliar os dados da trajetória de ambas por meio dos recursos atuais de pesquisa online, com ênfase na prática do revivalismo marajoara nas artes decorativas.

Palavras-chave: Camilla Alvares de Azevedo. Maria Francelina Barreto Falcão. Theodoro Braga. Artes Decorativas. Neomarajoara.

¹ Doutora em História, docente em História da Arte e da Imagem na Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

² Graduanda em Artes Visuais - Licenciatura, na Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás.

Na tentativa de contribuir com os estudos sobre o protagonismo feminino na arte brasileira, esboçamos neste texto alguns aspectos sobre a trajetória de duas artistas brasileiras, Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão. Dentro da perspectiva das manifestações nativistas na arte, vigentes intensamente na primeira metade do século XX, nos concentramos na produção artística pautada no revivalismo Marajoara, manifestação chamada ao seu tempo de “estilo marajoara” e pela historiografia mais recente de corrente Neomarajoara. Embora nossas protagonistas tenham iniciado a vida artística por meio da prática da pintura, encontraram no revivalismo Marajoara um reconhecimento crítico que as conduziu a participar de exposições nacionais e internacionais, como a Exposição Internacional de Paris, de 1937. Naquele evento foram premiadas, Camilla com a medalha de ouro e Maria Francelina com a medalha de prata. Ressaltamos que nesse tipo de exposição eram emitidas muitas premiações e, no total, os expositores brasileiros conquistaram 22 prêmios³. Relembramos que o uso de fontes arqueológicas e etnográficas na arte brasileira apareceu no despontar do século XX, impulsionado energicamente pelo conjunto da obra do artista e educador paraense Theodoro Braga (1872-1953).

Em 1906, após retornar da Europa acompanhado da artista-decoradora Maria Hirsch (1875-1960), Theodoro Braga fixou-se na cidade de Belém, no Pará. Imediatamente, a natureza, os resquícios arqueológicos e os objetos realizados pelos povos originários causaram-lhe forte impacto. Junto ao Museu Paraense Emílio Goeldi, acessou as coleções etnográficas e conheceu as cerâmicas arqueológicas da Tradição Polícroma da Amazônia, interessando-se com afinco àquela da fase Marajoara. Além de Theodoro Braga, os principais nomes que emergiram nas três primeiras décadas dessa tendência foram os de homens artistas, enquanto as mulheres artistas foram mencionadas com maior frequência nos periódicos publicados nas décadas de 1930 e 1940, período do nosso estudo.

Essa moderna interpretação dos modelos da cerâmica Marajoara seguiu fortemente até os anos de 1950 e esteve presente na arquitetura, mobiliário, artes gráficas, cenografia, moda, cinema e em uma multiplicidade de objetos de uso cotidiano.

Theodoro Braga foi um persistente defensor dos temas brasileiros na arte e no ensino do desenho. O uso de motivos extraídos da flora e fauna, da cerâmica arqueológica, assim como os temas do folclore, foram difundidos como sendo essenciais para o estabelecimento de uma arte caracteristicamente nacional. Em Belém, gradativamente passou a incorporar os temas em suas próprias obras, nas aulas de desenho que ministrava em instituições formais de ensino e no seu ateliê particular. Difundiu suas experiências em calorosos escritos para periódicos e conferências realizadas em vários

³ Expositores brasileiros premiados na Exposição de Paris. *A Noite*. Rio de Janeiro, 3 fev. 1938, p. 6.

estados brasileiros, especialmente em São Paulo e Rio de Janeiro. Sabemos que as atividades de Braga atraíram seguidores e conhecemos alguns desses artistas⁴.

A obra crítica e artística de Theodoro Braga tentou reafirmar a importância das artes decorativas, colocando-a no centro da preocupação nacional. No cerne de suas inquietações, encontravam-se preocupações de natureza estética e econômica. Em um artigo publicado em 1915⁵, criticou os efeitos negativos da produção ornamental no Brasil, clamou pela qualificação dos operários para a indústria, por reformas na educação com a criação de um adequado programa de ensino do desenho. Para refutar os efeitos negativos da produção mecânica, como solução, apresentou a cerâmica da cultura Marajoara como um exemplar de sofisticação – na variedade, criatividade, forma e ornamentação – que deveria ser estudada pelo artista operário. Acreditava que a estilização da ornamentação autóctone poderia imprimir uma qualidade que estava ausente nos produtos importados.

No decurso da segunda década do século XX, a corrente Neomarajoara conectava seus primeiros elos com o Rio de Janeiro, onde os artistas Fernando Correia Dias (1892-1935) e Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) iniciavam suas pesquisas no acervo do Museu Nacional e em ilustrações arqueológicas, como aquelas publicadas nas edições da revista *Archivos do Museu Nacional*. Na década de 1920, o estilo marajoara começou a se popularizar entre os artistas brasileiros e estrangeiros, adensando-se nas duas décadas seguintes. Ainda não foi feito um mapeamento rigoroso sobre o alcance dessa tendência no Brasil, das regiões e artistas que a incorporaram. Do protagonismo masculino inicial, seguiram-se nas décadas de 1930 e 1940, a adoção do estilo marajoara por artistas pintoras e decoradoras, cujas ações estão documentadas, especialmente, em publicações periódicas.

Artistas Pintores no Brasil (1942) como fonte de pesquisa

Foi o próprio Theodoro Braga que nos legou uma interessante publicação que reuniu grande quantidade de nomes de artistas pintores e decoradores, muitos ainda desconhecidos, que desenvolveram suas atividades no Brasil até a data da sua publicação. Trata-se do pequeno volume intitulado *Artistas Pintores no Brasil*, publicado em 1942⁶, na cidade de São Paulo, local onde Theodoro

⁴ GODOY, Patrícia Bueno. O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX. *Locus*: revista de história. Juiz de Fora, v.37, n. 01. 2013, p. 167-187.

⁵ BRAGA, Theodoro, A arte Brasília através da Cerâmica da Ilha de Marajó. *Anuário de Belém: em comemoração ao seu Tricentenário*, 1616-1916, p. 135–136, 1915. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/annuario-de-belem-em-commemoracao-do-seu-tricentenario-1616-1916>. Acesso em: 15 ago. 2021.

⁶ BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942. Trata-se de um volume de 251 páginas, que reúne de A à Z verbetes com referências bibliográficas de artistas pintores que nasceram ou desenvolveram suas carreiras no

Braga mantinha residência há quase duas décadas. A relevância da obra é apontada pela arte-educadora Ana Mae Barbosa, ao sublinhar que o texto deveria ser reeditado, especialmente, porque “inclui muitas mulheres pintoras que foram apagadas da história”⁷.

Theodoro Braga procurou organizar uma infinidade de verbetes partindo do sobrenome ou do nome artístico usado por cada artista. Fez acompanhar cada citação da maior quantidade de referências bibliográficas que conseguiu reunir. Essas referências foram extraídas de periódicos, catálogos de exposições de arte, livros de história da arte, dentre outras fontes. Consultou os próprios artistas para solicitar as referências bibliográficas e manteve correspondência com alguns que residiam distantes da cidade de São Paulo. É notável a preocupação do autor com a produção de conhecimento em torno da arte brasileira, cuja qualidade deveria ser pautada na investigação da vida de cada artista. Assim, seu livro propôs fornecer subsídios aos críticos que se interessassem em escrever sobre arte brasileira, dando-lhes “fatos concretos e documentos eficientes, quase sempre contemporâneos”. Entretanto, Braga estava consciente dos limites da publicação e da necessidade de sua complementação:

Na pesquisa cuidadosa e nos estudos que se fizeram para acertar a referência procurada, é possível que alguma notícia tenha escapado. Aos interessados pede-se, pois, que ofereçam as correções devidas, para que o desejo de acertar torne-se uma obra útil de interesse coletivo e eficiente em edições posteriores⁸.

Edições posteriores de *Artistas Pintores no Brasil* não foram publicadas. Embora Theodoro Braga seja mencionado como um dos pesquisadores que contribuíram para os estudos biográficos da arte no Brasil, seu livro não tem sido suficientemente explorado pela historiografia mais recente. Lembremos que seu conteúdo já havia sido parcialmente aproveitado para a elaboração de importantes publicações, como os dicionários de arte brasileira organizados por Roberto Pontual (1969)⁹ e José Roberto Teixeira Leite (1988)¹⁰.

Destacada a relevância do livro *Artistas Pintores no Brasil*, conduzimos uma investigação abordando as trajetórias das artistas Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão, com base nos verbetes organizados por Theodoro Braga. Posteriormente, procuramos ampliar a pesquisa

Brasil. Atualmente considerado um item raro, o livro apresenta um bom potencial para o desenvolvimento dos estudos sobre os artistas brasileiros atuantes no Brasil até o ano da sua publicação.

⁷ BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

⁸ BRAGA, Theodoro. **Artistas Pintores no Brasil**. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1942, p. 19.

⁹ PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

¹⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

junto à Hemeroteca Digital Brasileira, portal da Biblioteca Nacional¹¹, numa atividade realizada remotamente devido ao recente período pandêmico.

Notas sobre a cerâmica Marajoara e a corrente Neomaraçoara

Foi no arquipélago de Marajó, localizado na região Norte brasileira, banhado pelas águas abundantes provenientes dos rios Amazonas e Tocantins e pelo Oceano Atlântico, que se desenvolveu Cultura Marajoara, uma ocupação datada entre os anos 400 e 1300 de nossa era. Os belíssimos exemplares de cerâmica decorada executados naqueles tempos são caracterizados pela variedade de formatos e padrões ornamentais realizados em diferentes técnicas. Os motivos eram realizados com o emprego da policromia ou técnicas de incisão e excisão, aplicadas separadamente ou em conjunto. Provavelmente, esses padrões integravam um sistema simbólico de comunicação que servia à prática de rituais mortuários, e estava presente em urnas funerárias, estatuetas, tangas, bancos, pratos e vasilhas¹².

Foram as expedições científicas do século XIX que revelaram a pluralidade dos objetos da Cultura Marajoara. Graças ao incentivo do governo imperial brasileiro, essas explorações coletaram todo tipo de informações e abasteceram coleções brasileiras e estrangeiras com exemplares geológicos, botânicos, zoológicos e arqueológicos. O Museu Nacional, instituição fundada na cidade do Rio de Janeiro em 1818, contribuiu significativamente para a popularização da cerâmica da fase Marajoara. Os resultados das escavações e os estudos iniciais foram publicados na primeira revista científica brasileira, os *Archivos do Museu Nacional*, lançada em 1876. Em 1882, a instituição sediou a Exposição Antropológica Brasileira, foi quando apresentou ao grande público as coleções etnográfica, antropológica e arqueológica. Ao lado do Museu Nacional, outro museu importante a ser destacado é o Museu Paraense Emílio Goeldi, de Belém, no Pará, local onde Theodoro Braga iniciou seus estudos sobre a cerâmica arqueológica e os documentos etnográficos produzidos na foz do rio Amazonas.

Theodoro Braga percebeu que a ornamentação arqueológica se demonstrava muito versátil para os artistas decoradores brasileiros. O uso dessas fontes poderia variar de acordo com a intencionalidade do artista, seja no uso de sequências completas ou na combinação de módulos ornamentais diversos, inclusive extraídos de peças diferentes. O artista poderia, além desses procedimentos, simular as características ornamentais por meio da reinterpretação dos padrões. Em todo caso, o uso da

¹¹ Hemeroteca Digital Brasileira, disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

¹² Ver: SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

ornamentação arqueológica tornou-se uma expressão estética que incorporou no observador a ilusão de se estar diante de padrões autênticos da arqueologia brasileira.¹³

O principal traço dessa corrente, chamada de Neomaraçoara, foi a tentativa de criar um estilo ornamental com a ajuda das várias disciplinas artísticas e, por esse motivo, despertou o interesse de muitos artistas. Na década de 1930, interessantes iniciativas foram conduzidas para dar visibilidade a uma tendência que contou com o protagonismo feminino para a disseminação do estilo maraçoara. As artistas pintoras Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão, laureadas pela Escola Nacional de Belas Artes, se empenharam no estudo e na pesquisa das mais belas ornamentações arqueológicas brasileiras e seu uso no campo das artes decorativas e aplicadas.

O protagonismo feminino: Camilla Alvares de Azevedo e Maria Francelina Barreto Falcão

No livro *Artistas Pintores no Brasil*, Theodoro Braga reuniu algumas poucas referências bibliográficas sobre as artistas Camilla e Maria Francelina. Menciona que fizeram parte da Sociedade Brasileira de Belas Artes do Rio de Janeiro e que foram incluídas no livro de Carlos Rubens, *Pequena História das Artes Plásticas no Brasil*¹⁴. A maior quantidade de fontes bibliográficas é proveniente de notas e artigos publicados em jornais e revistas, assim como catálogos de exposições artísticas realizadas no Brasil. A respeito das exposições realizadas fora do Brasil, o autor cita que Maria Francelina participou, em 1930, da mostra novaioquina *Exhibition of the first representative collection of paintings by contemporary Brazilian artists*¹⁵. Possivelmente, Braga teria em mãos um exemplar do catálogo, já que ele próprio expôs obras no mesmo evento.

De acordo com as fontes bibliográficas utilizadas para os verbetes de Camilla e Maria Francelina, podemos considerar que Theodoro Braga tenha utilizado o seu próprio acervo bibliográfico e, talvez, publicações disponíveis em bibliotecas da cidade de São Paulo, onde havia fixado residência desde a década de 1920. Não deve ter enviado correspondências às artistas solicitando as referências, como o fez com outros artistas indexados cujos verbetes são mais densos e completos. Essa suspeita é sublinhada pelo fato de termos constatado uma atividade dinâmica das nossas protagonistas ao longo da década de 1930, atividades que não foram referenciadas nos respectivos verbetes.

¹³ GODOY, Patrícia Bueno. O desenho ornamental brasileiro e a arqueologia: entre a cópia, a adaptação e a reinterpretação. In: Atas XIII Encontro de História da Arte/Arte em confronto: embates no campo da História da Arte (13: 2018, Campinas, SP) p. 701-709.

¹⁴ RUBENS, Carlos. **Pequena história das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. Theodoro Braga reporta-se largamente a esse livro em **Artistas Pintores no Brasil**, indicando que ele possuía um volume em mãos.

¹⁵ *Exhibition of the first representative collection of paintings by contemporary Brazilian artists*. New York: Outubro, 1930.

Na década de 1930, a corrente Neomarajoara já havia adquirido grande popularidade. A ampliação do protagonismo feminino impulsionava a criação e a realização de atividades artísticas organizadas por mulheres artistas no Rio de Janeiro. As pintoras Camilla e Maria Francelina transitavam na cena artística do período, apresentando pinturas figurativas e objetos em estilo marajoara, em exposições individuais ou coletivas.

Maria Francelina Barreto Falcão foi uma pintora pernambucana que desenvolveu sua atividade artística no Rio de Janeiro. Durante a década de 1920, suas obras foram apresentadas em exposições coletivas oficiais, como as do Salão Nacional de Belas Artes. A pintora que se revelou como uma “artista de sensibilidade delicada”¹⁶, foi discípula do pintor João Baptista da Costa, com quem conheceu a pintura de paisagem. Logo, Maria Francelina descobriu que este gênero não a animava. Sentiu-se encantada pela figura humana, seja na frequência dos temas líricos ou sociais. Em 1935, encontramos a artista revelando ao redator do jornal *Gazeta de Notícias* seu interesse pela prática da cerâmica, num trabalho que obedecia “rigorosamente ao primitivismo indígena dos marajoaras”. Disse a artista:

Veja neste vaso, tão simples na forma, mas tão rico em desenhos decorativos. [...] Aqui tem, por exemplo, em linhas simples, esses motivos sobre cabeças de tartarugas. Bem interessantes como vê. E tenho encontrado, estudando a arte dos nossos índios, um certo prazer espiritual em reviver a tendência decorativa dos primeiros habitantes do Brasil.¹⁷

Acompanhando os artigos publicados na década de 1930, que tratam do estilo marajoara, identificamos uma grande quantidade de textos que ressaltam positivamente a tendência revivalista da cultura Marajoara, todavia, existem também argumentações contrárias. Um desses opositores foi F. Guerra Duval. Em sua coluna “O movimento artístico”, tentou comprovar que há algo de ilógico na adoção dos motivos Marajoaras como tipicamente brasileiros, “já que os índios nenhuma influência tiveram na unificação racial brasileira que se processa”¹⁸. A crítica foi endereçada a Camilla e Maria Francelina, tratava-se da transcrição de uma conversa entre o crítico e as artistas, travada durante a abertura do Salão Nacional de Belas Artes, de 1935. O texto acolhe os protestos das expositoras da seção de Arte Aplicada, que tentam reafirmar suas convicções em torno da execução de uma cerâmica inspirada nos “motivos indígenas” e adequada ao uso contemporâneo. No desfecho, o autor refuta largamente as argumentações das artistas, sem citar outro artista que muito se dedicou em reviver a cultura Marajoara,

¹⁶ Notas de Arte. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, n. 24, 15 jul. 1929, p. 40.

¹⁷ Terra de Senna. Entre a pintura moderna e o primitivismo marajoara... **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 abr. 1935, p. 14.

¹⁸ GUERRA DUVAL, F. O movimento artístico. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1935, p. 14. O texto menciona que o autor obteve a autorização das artistas para que pudesse reproduzir as opiniões contra e a favor do revivalismo Marajoara.

o paraense Manoel Pastana, que participava da mesma mostra. A crítica de Guerra Duval era relevante naquele contexto, afinal, era membro do Conselho Nacional de Belas Artes e integrante do júri da seção de Arte Aplicada do Salão Nacional de Belas Artes daquele ano. Entretanto, sua avaliação negativa não experimentou grande efeito, já que as duas artistas saíram premiadas pelo Salão.

Em 1936, a Casa de Minas Gerais realizou um sarau literário com a participação de Paula Barros que, com a colaboração de Raul Pederneiras, apresentou uma conferência sobre as artes populares no Pará. Para apoiar o argumento, foram exibidos chapéus, trabalhos em cerâmica e tecido, todos produtos provenientes do Pará. Na oportunidade, Camilla e Maria Francelina estiveram presentes no evento. Em exposição, colocaram desenhos e estilizações da flora e fauna brasileiras, “obedecendo a um puro espírito nativista” e, também, seus objetos em cerâmica e bronze “inspirados na arte indígena”. Algumas dessas peças foram consideradas cópias fiéis de legítima arte Marajoara e já haviam sido premiadas no ano anterior, pelo já mencionado Conselho Nacional de Belas Artes no Salão Nacional de Belas Artes¹⁹.

Em 1937, a peças em “estilo marajoara” realizadas por Camilla foram premiadas nas Exposições de Milão e Paris²⁰, as conquistas nacionais e internacionais trouxeram à artista o reconhecimento necessário para dar continuidade ao seu trabalho na década seguinte. No início, Camilla empenhou-se em construir objetos que lembravam a forma e os ornatos da cerâmica da cultura Marajoara, mais tarde, combinou aqueles padrões a objetos de variadas utilidades para uso cotidiano, como, vasos, caixas e cinzeiros. Trabalhou com vários materiais, além da cerâmica, realizou peças em prata, bronze e ferro batido,²¹ numa tentativa de garantir a “perenidade”²² da sua arte. Maria Francelina também foi premiada na Exposição Internacional de Paris. Antes desse evento, seus bronzes e cerâmicas com “motivos marajoaras” já haviam sido apresentadas no salão da Associação dos Artistas Brasileiros²³. As ornamentações Marajoaras interpretadas por Maria Francelina, foram aplicadas em utensílios usuais ou decorativos. Nos materiais, usou a madeira, a cerâmica, o cobre, o bronze e a prata, suas experimentações foram incorporadas nos adereços e no mobiliário que ornavam sua residência no Rio de Janeiro.²⁴ Na forma, na ornamentação e nos materiais, Camila e Maria Francelina encaminharam de maneira entusiasta o desejo por um renascimento da civilização Marajoara. Nesse sentido, partilharam do mesmo ímpeto de Theodoro Braga dos primeiros anos do século XX, colocando as artes decorativas

¹⁹ Casa de Minas Geraes. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 maio 1936, p. 7.

²⁰ Arte Marajoara em Paris. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, dez. 1937, n. 32, p. 60.

²¹ Artes e Artistas. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, jul. 1939, n. 51, p. 34.

²² A exposição de Camila. **A Noite**, Rio de Janeiro, 21 maio 1947, p. 18.

²³ Arte Marajoara. **A Casa**, n. 161, Rio de Janeiro, out. 1937, p. 5.

²⁴ SIMAS, Gelabert de. Ateliers de Artistas: Maria Francelina. **Revista da Semana**, n. 17, 1937, p. 16.

no centro de uma preocupação nacional, na busca por uma identidade amparada em documentos arqueológicos.

Diante desse breve relato sobre as artistas Camilla e Maria Francelina, verificou-se que o livro *Artistas Pintores no Brasil* incluiu verbetes de artistas decoradores, uma categoria ainda pouco mencionada pela historiografia da arte brasileira. Theodoro Braga relacionou artistas iniciantes ao lado daqueles já consagrados. Na apresentação do livro esclareceu que incluiu artistas “cujas referências não são muitas; ou porque, jovens, iniciam agora, com coragem e fé, a sua árdua missão espiritual, ou, então, a distância e a dificuldade de contato não permitiram ter grande cópia de detalhes”²⁵. Admitiu a presença de lacunas que poderiam ser preenchidas com o tempo. Hoje, o tempo nos é favorável. A complementação de *Artistas Pintores no Brasil* é possível graças às ferramentas disponibilizadas por bases de dados disponíveis online. As omissões que, segundo o autor traziam uma certa inconsistência ao livro, hoje podem ser consideradas como estímulos para os pesquisadores que queiram percorrer os campos ainda inexplorados da pesquisa biográfica dos artistas pintores e decoradores, ativos no Brasil no decorrer da primeira metade do século XX.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae. **Redesenhando o desenho**: educadores, política e história. São Paulo: Cortez, 2015.

BRAGA, Theodoro, A arte Brasília através da Cerâmica da Ilha de Marajó. **Anuário de Belém: em comemoração ao seu Tricentenário**, 1616-1916, p. 135-136, 1915. Disponível em: <http://www.fcp.pa.gov.br/obrasraras/annuario-de-belem-em-commemoracao-do-seu-tricentenario-1616-191>. Acesso em: 15 ago. 2021.

BRAGA, Theodoro. **Artistas Pintores no Brasil**. São Paulo: Editora Limitada, 1942.
Exhibition of the first representative collection of paintings by contemporary Brazilian artists. New York: Outubro, 1930. Disponível em: <https://archive.org/details/bml-5000000612993/mode/zup?view=theater>. Acesso em: 13 set. 2022.

GODOY, Patrícia Bueno. O desenho brasileiro e a afirmação de uma iconografia nacionalista no século XX. **Locus**: revista de história. Juiz de Fora, v. 37, n. 01. 2013, p. 167-187.

GODOY, Patrícia Bueno. O desenho ornamental brasileiro e a arqueologia: entre a cópia, a adaptação e a reinterpretação. In: **Atas XIII Encontro de História da Arte/Arte em confronto: embates no campo da História da Arte** (13: 2018, Campinas, SP) p. 701-709.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

²⁵ BRAGA, Theodoro. **Artistas Pintores no Brasil**. São Paulo: Editora Limitada, 1942, p. 20.

RUBENS, Carlos. **Pequena história das Artes Plásticas no Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.

SCHAAN, Denise Pahl. **Cultura Marajoara**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

Jornais e Revistas:

A exposição de Camila. **A Noite**, Rio de Janeiro, 21 maio 1947, p. 18.

Arte Marajoara. **A Casa**, n. 161, Rio de Janeiro, out. 1937, p. 5.

Arte Marajoara em Paris. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, dez. 1937, n. 32, p. 60.

Artes e Artistas. **Ilustração Brasileira**. Rio de Janeiro, jul. 1939, n. 51, p. 34.

Casa de Minas Gerais. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 17 maio 1936, p. 7.

GUERRA DUVAL, F. O movimento artístico. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 18 ago. 1935, p. 14.

Expositores brasileiros premiados na Exposição de Paris. **A Noite**. Rio de Janeiro, 3 fev. 1938, p. 6.

Notas de Arte. **Fon Fon**. Rio de Janeiro, n. 24, 15 jul. 1929, p. 40.

SIMAS, Gelabert de. Ateliers de Artistas: Maria Francelina. **Revista da Semana**, n. 17, 1937, p. 16.

Terra de Senna. Entre a pintura moderna e o primitivismo marajoara... **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 7 abr. 1935, p. 14.