

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

**PINTURA NA TRAVESSIA: A *PAISAGEM LITORÂNEA* NA OBRA DE
RAYMUNDO CELA (1930-1950)**

FORTALEZA
2010

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

**PINTURA NA TRAVESSIA: A *PAISAGEM LITORÂNEA* NA OBRA DE
RAYMUNDO CELA (1930-1950)**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História Social.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Meize Regina de Lucena Lucas.

FORTALEZA
2010

"Lecturis salutem"

Ficha Catalográfica elaborada por
Telma Regina Abreu Camboim – Bibliotecária – CRB-3/593
tregina@ufc.br
Biblioteca de Ciências Humanas – UFC

B196p

Barbosa, Delano Pessoa Carneiro.

Pintura na travessia [manuscrito] : a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cela (1930-1950) / por Delano Pessoa Carneiro Barbosa. – 2010.

187f. : il. ; 31 cm.

Cópia de computador (printout(s)).

Dissertação(Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História, Fortaleza(CE), 27/08/2010.

Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Meize Regina de Lucena Lucas.

Inclui bibliografia.

1-CELA, RAIMUNDO, 1890-1954 – CRÍTICA E INTERPRETAÇÃO. 2-PINTORES – CEARÁ – BIOGRAFIA. 3-PINTORES – CEARÁ – 1930-1950. 4-PINTURA BRASILEIRA – CEARÁ – ASPECTOS SOCIAIS – 1930-1950. 5-ARTE E SOCIEDADE – CEARÁ – 1930-1950. I-Lucas, Meize Regina de Lucena, orientador. II-Universidade Federal do Ceará. Programa de Pós-Graduação em História. III-Título.

CDD(22^a ed.) 759.981310904

53/10

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

**PINTURA NA TRAVESSIA: A PAISAGEM LITORÂNEA NA OBRA DE
RAYMUNDO CELA (1930-1950)**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Meize Regina de Lucena Lucas (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof^a. Dr^a. Kênia Sousa Rios
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos (Suplente)
Universidade Federal do Ceará – UFC

*Para meus pais, João Batista – fotógrafo – e
Maria do Carmo – artesã das cores e dos
sabores. Obrigado pelo conforto.*

*Para Joyce, pela presença quando a minha
ausência se fez necessária.*

AGRADECIMENTOS

Agradecer é narrar encontros, trocas, acontecimentos. Sendo assim, precisam ser lembrados para dar sentido, não apenas ao trabalho aparentemente concluído, mas à vida. Alguns encontros tornaram possíveis muitas das ideias imaginadas e desenvolvidas ao longo da pesquisa de mestrado e, sobretudo, durante a escrita da dissertação. Outros me ajudaram a lapidá-las deixando algumas ranhuras para trabalhos futuros.

Em primeiro lugar é preciso agradecer à Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP), pelo financiamento que recebi durante dois anos de pesquisa. Tal remuneração viabilizou não apenas a compra de alguns livros, de Xerox, o acesso à internet em casa, a reprodução de imagens, viagens para congressos (três) e para a realização da pesquisa no Rio de Janeiro em agosto de 2009, mas também me possibilitou encontros os mais variados, nos quais pude expor o meu interesse sobre a obra de Raymundo Cela e a abordagem que estava desenvolvendo acerca de sua pintura. Agradeço também à Universidade Federal do Ceará (UFC) pela ajuda de custo disponibilizada para apresentação de trabalhos em dois congressos. Um em Recife e o outro no Rio de Janeiro.

Tão essencial quanto à troca de ideias em congressos e no decorrer da pesquisa foi a orientação que recebi da Prof^a. Dr^a. Meize Regina de Lucena Lucas, sempre atenta ao que tinha a dizer-lhe sobre descobertas, leituras e desencontros. Obrigado pela dedicação e pelo cuidado com as minhas palavras materializadas em artigos e na dissertação.

Esta pesquisa é fruto também do diálogo que mantive, antes mesmo de saber como colocar num papel minhas impressões sobre a obra de Raymundo Cela, com o estimado amigo Napoleão Rangel e com a Prof^a. Dr^a. Kênia Sousa Rios. Obrigado pelas sugestões instigantes ao saberem do meu encontro com a obra do laureado artista cearense, em 2007.

Não menos importante do que foi relatado acima, faz-se necessário agradecer à banca examinadora da seleção de mestrado (2007) do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Ceará (UFC), composta pela Prof^a. Dr^a. Adelaide Maria Gonçalves Pereira e os Professores Doutores Almir Leal de Oliveira, Franck Pierre Gilbert Ribard e Frederico de Castro Neves. Obrigado por terem acreditado no meu projeto e pelas observações durante a entrevista e na sala de aula. Sou grato também ao Prof. Dr. Antônio Gilberto Ramos Nogueira e à Prof^a. Dr^a. Ivone Cordeiro Barbosa, pela escuta e

sugestões, como também aos colegas de mestrado das linhas de pesquisa Cultura e Poder e Trabalho e Migração.

Aos amigos Emy Falcão e Tibério Sales, da linha Cultura e Poder, deixo registrada a minha admiração e o meu respeito, bem como a felicidade compartilhada com as descobertas da pesquisa e as angústias vivenciadas diante da escrita, principalmente quando a página em branco se impõe ou quando o texto passou a ter autonomia.

Não posso deixar de fazer referência e agradecer as contribuições do Prof. Dr. Francisco Régis Lopes Ramos e do Prof. Dr. João Ernani Furtado Filho no exame de qualificação do texto que deu corpo e sentido a escrita dissertativa.

Muitas foram as instituições pelas quais passei nos últimos dois anos. Lugares instigantes com pessoas dispostas a ajudar. Assim, aconteceu no Museu de Arte da UFC – (MAUC), onde pude contar com a atenção do Prof. Pedro Eymar Barbosa Costa, diretor da instituição. No museu particular do Estrigas, conversei com o artista sobre a minha pesquisa numa manhã agradável na varanda de sua casa. No Museu D. João VI (UFRJ) a museóloga Ana Maria Moura de Alencar dedicou parte de seu precioso tempo ajudando-me a localizar indícios da *travessia* feita por Raymundo Cela no Rio de Janeiro, como também contei com a ajuda de Marinalda Athayde, bibliotecária responsável da EBA. Na biblioteca de obras raras da Politécnica, o Sr. Mariano localizou e permitiu a reprodução por meio de fotografias do dossiê de Raymundo Cela quando estudou Engenharia naquela instituição.

Em outras instituições a pesquisa ocorreu de maneira impessoal, no entanto tal impessoalidade não comprometeu o seu desenvolvimento. Muito obrigado à Biblioteca Governador Menezes Pimentel, à Biblioteca da Pós-Graduação da EBA, ao Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), ao Museu do Índio (RJ), ao Clube de Engenharia (RJ) e à Biblioteca Nacional.

Na capital fluminense pude contar com a atenção do pesquisador Gustavo Reinaldo Alves do Carmo, que num final de tarde na praia de Copacabana, onde a lua cheia despontava na linha do horizonte, ensinou-me como chegar a determinados lugares e emprestou-me alguns livros. Num café em Copacabana conversei com a Prof^a. Dr^a. Marize Malta Teixeira, que gentilmente sugeriu lugares, leituras e pistas por onde começar a pesquisa. Agradeço ao Prof. Dr. Paulo Knauss pela delicadeza do encontro quando compartilhamos ideias e a beleza do trabalho da artista plástica Maria Leontina, exposto na Galeria I da Caixa Cultural.

Numa quarta-feira à tarde no *ateliê* de gravura da EBA conversei longamente com Adir Botelho – primeiro aluno de gravura de Raymundo Cela na ENBA. Professor Adir,

como é conhecido, descreveu para mim todo o processo de produção e reprodução de uma gravura em metal, enquanto narrava episódios de sua convivência com Raymundo Cela. Obrigado pela presença.

Ainda no Rio de Janeiro pude reencontrar Daniele Ellery, estimada amiga e pesquisadora com quem dividi algumas inquietações sobre o presente e o futuro. Aos amigos Tiago Régis e Jorge Melo, obrigado pela hospedagem, sorrisos, escutas e silêncios.

Em Fortaleza, no XXV Simpósio Nacional de História, conheci a Prof^a. Dr^a. Luciene Lehmkuh, que gentilmente enviou-me de Uberlândia um livro – *A casa do baile* – e sugeriu-me outras leituras. No simpósio temático *Imagens de arte e ética do olhar*, conversei com Arthur Gomes Valle, que prontamente disponibilizou-me sua tese de doutoramento e indicou-me por quais jornais iniciar minha pesquisa no Rio de Janeiro.

Com a grande amiga Jânia Perla, antropóloga, compartilhei em demasia minha experiência de pesquisa e a escrita da dissertação. Aos amigos Adriano Caetano, Hélio Monteiro, Herbert Monteiro, José Lindomar, Cid Vasconcelos, Luciano Melo, André Alcman, Leo Mackellene, Maxmiria Holanda, Igor Monteiro e aos colegas do Grupo de Pesquisa História e Imagem da UFC muito obrigado pela atenção.

Aos amigos de graduação em Ciências Sociais sempre presentes, Carla Maria, Fernanda Farias, Marcílio Costa, Monalisa Dias, Tiago Goes, Conceição Barroso, Líbia Marques, Vanessa Paula, Raphael Nepomuceno e Valdiran, deixo aqui registrado o apreço que tenho por vocês.

Ao meu caro amigo Francisco Wagner Nepomuceno, artista plástico, obrigado pelas cores, cheiros, sons e tudo o que for possível ser apreendido pelos sentidos em sua casa e, principalmente, no seu *ateliê*.

E por falar em dádiva, agradeço ao meu irmão Davi pela disposição dedicada ao ler e ao sugerir reformulações no texto que agora apresento. A minha irmã Débora, maior do que a saudade é a felicidade de ter a sua gargalhada sempre presente.

O meu muito obrigado a todos os que, por diferentes motivos, maneiras e intensidade, colaboraram comigo.

Delano Pessoa.
Num domingo à tarde em Fortaleza.
08/08/2009.

Até as ideias mais gerais somente adquirem um significado definido quando consideradas à luz de contextos pictóricos específicos – quando o geral se une ao particular. E talvez seja este um bom momento para lembrar que nós descrevemos o que pensamos sobre um quadro – não o quadro, nem o que se passou na cabeça do pintor. Michael Baxandall (2006, p. 101).

RESUMO

Por meio da trajetória do artista plástico cearense Raymundo Brandão Cela (1890-1954), bem como de suas *Travessias* no Ceará, no Rio de Janeiro e na França, a pesquisa aqui desenvolvida tem como objetivo compreender a sua produção artística realizada entre 1930 e 1950, buscando situar a *cultura visual* que conformou o seu olhar, o seu desenho e a sua paleta ao construir a fatura da *Paisagem Litorânea*. Tal abordagem contribuiu para a análise da tipologia visual dos *trabalhadores litorâneos* inventada por Raymundo Cela numa época em que se buscava definir biologicamente e culturalmente o “homem nacional”.

Palavras-chave: pintura, litoral, historiografia, Raymundo Cela.

RÉSUMÉ

Par la trajectoire de l'artiste plasticien *cearense* Raymundo Brandão Cela (1890-1954), aussi bien que par ses déambulations au Ceará, à Rio de Janeiro et en France, cette recherche a comme objectif de comprendre sa production picturale, réalisée entre 1930 et 1950. Elle essaie de situer sa *culture visuelle*, laquelle a nourri son regard, son dessin et sa palette, ayant comme résultante la construction de la facture du *Paysage Côtier*. Une telle approche a contribué à l'analyse d'une typologie picturale des *travailleurs de la mer* inventée par Raymundo Cela à une époque où l'on cherchait à définir biologiquement et culturellement “l'homme national”.

Mots-clés : peinture, côtes, historiographie, Raymundo Cela.

LISTA DE FIGURAS

Primeira Travessia

- Figura 1.** Mapas do Ceará. _____ **31**
- Figura 2.** Raymundo Cela, *Porto de Camocim*, 1939 (óleo sobre tela, 46 x 62 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **34**
- Figura 3.** Raymundo Cela, *Praia em Camocim*, 1939 (óleo sobre tela, 47 x 62 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **34**
- Figura 4.** Raymundo Cela, *Último diálogo de Sócrates*, 1917 (óleo sobre tela, 171 x 241 cm) – MNBA, Rio de Janeiro, RJ. _____ **52**
- Figura 5.** Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, (carvão sobre papel, 58 x 45,5 cm) – acervo particular, Manaus, AM. _____ **55**
- Figura 6.** Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, (crayon e lápis de cera branco sobre papel, 61,5 x 45 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **55**
- Figura 7.** *Sócrates Bebendo Cicuta*, (moldagem em gesso, 108 x 74,5 x 18,0 cm, s/d, cópia do alto-relevo do Templo de Nike, séc. AC, no. Reg. 2151) – MDJVI, Rio de Janeiro, RJ. _____ **57**
- Figura 8.** Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, circa 1917 (óleo sobre tela 31 x 49 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **58**
- Figura 9.** Jacques Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787. _____ **59**
- Figura 10.** Pedro Américo, *Sócrates afastando Alcebiades do vício*, (óleo/tela, 130,5 x 97,0 cm), 1861. Prova de Concurso de Magistério para a AIBA. Foto Bira Soares – MDJVI, Rio de Janeiro, RJ. _____ **60**
- Figura 11.** Jules Le Chevreil, *Sócrates afastando Alcebiades do vício*, (óleo/tela, 98,0 x 123,0 cm), 1865. Prova de Concurso de Magistério para a AIBA. Foto Bira Soares – MDJVI, Rio de Janeiro, RJ. _____ **60**
- Figura 12.** Raymundo Cela, *Último diálogo de Sócrates*, 1917 (óleo sobre tela, 171 x 241 cm) – MNBA, Rio de Janeiro, RJ. _____ **66**
- Figura 13.** Francisco Andrade, *Narciso*, c.1917. _____ **68**

Segunda Travessia

- Figura 14.** Raymundo Cela, *Paisagem de Saint-Agrève*, França, 1921 (óleo sobre tela, 60 x 69 cm) – MNBA, Rio de Janeiro, RJ. _____ **76**
- Figura 15.** Raymundo Cela, *Retrato do pintor Benício Santos*, 1929 (óleo sobre tela colada em madeira, 48,5 x 55 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **78**

- Figura 16.** Raymundo Cela, *Retrato do pintor Gerson Farias*, 1940 (óleo sobre madeira, 48 x 38,5 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **78**
- Figura 17.** Raymundo Cela, *Rendeira*, 1931 (óleo sobre tela, 32 x 40,5 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **81**
- Figura 18.** Raymundo Cela, *Ferreiro*, circa 1921 (crayon sobre papel, 61 x 40,5 cm) assinado, datado e localizado [Paris] no canto inferior esquerdo – MAUC, Fortaleza, CE. __ **82**
- Figura 19.** Raymundo Cela, *Estudo para “Feira de Saint-Agrève, França”*, circa 1921 (crayon sobre papel, 23,5 x 31,5 cm) localizado [Saint-Agrève] canto inferior direito – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **83**
- Figura 20.** Frank Brangwyn, *Unloading at London Bridge*, 1914-18. _____ **85**
- Figura 21.** Frank Brangwyn, *Mowers*, 1912. _____ **85**
- Figura 22.** Raymundo Cela, *Dia de feira em Saint-Agrève*, França, circa 1920-1922 (água-forte, 26 x 36,7 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **86**
- Figura 23.** Raymundo Cela, *Uma forja em Saint-Agrève*, França, circa 1920-1922 (água-forte, 26,1 x 35,7cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **86**
- Figura 24.** Raymundo Cela, *Saída da oficina*, 1929 (óleo sobre madeira, 33 x 40 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **88**
- Figura 25.** Raymundo Cela, *Praia em Camocim*, 1932 (óleo sobre tela, 58 x 82 cm) – SECULT, Fortaleza, CE. _____ **108**
- Figura 26.** Raymundo Cela, *Paisagem com casas e figuras*, 1933 (aquarela sobre papel, 19 x 25 cm) – coleção particular, Fortaleza, CE. _____ **111**
- Figura 27.** Raymundo Cela, *Paisagem com casas e barcos*, 1933 (aquarela sobre cartão, 19 x 25 cm) – coleção particular, Fortaleza, CE. _____ **112**
- Figura 28.** Raymundo Cela, *Barco a seco*, 1935 (aquarela sobre papel, 38 x 47,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **113**
- Figura 29.** Raymundo Cela, *Marinha com barcos*, 1936 (aquarela sobre papel, 39,5 x 54 cm) – SECULT, Fortaleza, CE. _____ **114**
- Figura 30:** Pierre Puvis de Chavennes. *Le pauvre pêcheur*, 1881 (óleo sobre tela, 155,0 x 193,0 cm) – Musée d’Orsay, Paris. _____ **114**
- Figura 31.** Raymundo Cela, *Catequese*, circa 1930 (óleo sobre tela, 189 x 200 cm) – SECULT, Fortaleza, CE. _____ **115**
- Figura 32.** Raymundo Cela, *Abolição dos Escravos*, 1938 (óleo sobre tela, 222 x 390 cm) – ACL, Fortaleza, CE. _____ **117**

Terceira Travessia

- Figura 33.** Raymundo Cella, *Barco a seco*, 1935 (aquarela sobre papel, 38 x 47,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **121**
- Figura 34.** Raymundo Cella, *Barco a seco*, 1944 (óleo sobre madeira, 55 x 74 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **121**
- Figura 35.** Raymundo Cella, *Jangada na paria*, 1939 (óleo sobre madeira, 37,5 x 48,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **122**
- Figura 36.** Raymundo Cella, *Jangada na areia*, 1944 (óleo sobre madeira, 71 x 90 cm) – acervo particular, Rio de Janeiro, RJ. _____ **123**
- Figura 37.** Raymundo Cella, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1939 (óleo sobre aglomerado, 46 x 61,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **124**
- Figura 38.** Raymundo Cella, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1940 (óleo sobre tela, 48 x 65 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE. _____ **124**
- Figura 39.** Raymundo Cella, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1940 (óleo sobre aglomerado, 61 x 78 cm) – acervo particular, Rio de Janeiro, RJ. _____ **124**
- Figura 40.** Candido Portinari, *Retirantes*, 1944, (painel a óleo/tela, 190 x 180 cm) – MASP, São Paulo, SP. _____ **128**
- Figura 41.** Raymundo Cella, *Arrastão*, circa 1940 (óleo sobre tela, 85 x 130 cm) – SECULT, Fortaleza, CE. _____ **130**
- Figura 42.** Frans Post, Forte São Sebastião, 1613. _____ **134**
- Figura 43.** Raymundo Cella, *Jangada no Mar*, 1941 (óleo sobre madeira, 82 x 110 cm) – Prefeitura Municipal de Fortaleza, CE. _____ **135**
- Figura 44.** Raymundo Cella, *Jangadeiro tecendo samburá*, 1942 (óleo sobre madeira, 82 x 95 cm) – SECULT, Fortaleza, CE. _____ **136**
- Figura 45.** Chico Albuquerque, Mucuripe. _____ **139**
- Figura 46.** Chico Albuquerque, Mucuripe. _____ **139**
- Figura 47.** Raymundo Cella, *A arrebentação*, 1942 (óleo sobre madeira, 82 x 120 cm) – BNB, Fortaleza, CE. _____ **142**
- Figura 48.** Teodolito. _____ **145**
- Figura 49.** Raymundo Cella, *Cabeça de homem*, 1931 (óleo sobre madeira, 33 x 37,5 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **149**

- Figura 50.** Raymundo Cela, *Cabeça de vaqueiro*, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **149**
- Figura 51.** Raymundo Cela, *Cabeça de jangadeiro*, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **149**
- Figura 52.** Raymundo Cela, *Cabeça de mulher*, 1943 (óleo sobre madeira, 38,5 x 37 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **149**
- Figura 53.** Ficha de Serviço Foto-Antropométrico. _____ **150**
- Figura 54.** Raymundo Cela, *Estudo para “Tipos de Jangadeiros”*, 1943 (crayon sobre papel, 22,5 x 31 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **155**
- Figura 55.** Raymundo Cela, *Jangadeiro na praia*, 1943 (óleo sobre madeira, 97,5 x 85 cm) – Casa do Ceará em Brasília/DF. _____ **155**
- Figura 56.** Raymundo Cela, *Estudo para “Jangada rolando para a areia”*, 1946 (grafite sobre papel, 30 x 43 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **156**
- Figura 57.** Raymundo Cela, *Jangada rolando para a areia*, 1946 (óleo sobre tela, 89 x 130 cm) – MAUC, Fortaleza, CE. _____ **156**
- Figura 58.** Raymundo Cela, *Jangadeiros em Palestra*, 1943 (óleo sobre madeira, 110 x 157 cm) – Banco do Nordeste do Brasil / BNB, Fortaleza, CE. _____ **160**
- Figura 59.** Raymundo Cela, *Jangadeiros em Palestra* – Cena habitual na paria de Fortaleza – Hora 6h40m, 1943. _____ **160**

LISTA DE TABELAS

Primeira Travessia

Tabela 1.1: Estrutura do Curso de Pintura, segundo os Estatutos de 1890	41
Tabela 1.2: Estrutura do Curso de Pintura, segundo o Regimento de 1901	42
Tabela 1.3: Estrutura do Curso de Pintura, segundo o Regulamento de 1911	43

LISTA DE SIGLAS

ACL	Academia Cearense de Letras
AIBA	Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro
BNB	Banco do Nordeste do Brasil S/A – Banco do Nordeste
CCBA	Centro Cultural de Belas Artes, Ceará
EBA	Escola de Belas Artes – UFRJ
ENBA	Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAP	Museu Antônio Parreiras, Niterói
MASP	Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – UFC
MDJVI	Museu D. João VI/EBA – UFRJ
MHN	Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
PESP	Pinacoteca do Estado de São Paulo
SCAP	Sociedade Cearense de Artes Plásticas
SECULT	Secretaria da Cultura do Ceará
UFC	Universidade Federal do Ceará
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
<i>Primeira Travessia: entre Camocim e Saint-Agrève</i>	
1.1 O paradigma acadêmico e a formação de Raymundo Cela	31
1.2 O <i>Prêmio de Viagem</i> e a tela <i>Último diálogo de Sócrates</i>	48
1.3 O <i>Salon</i> de 1917 e a crítica de arte	63
<i>Segunda Travessia: a construção da Paisagem Litorânea</i>	
2.1 O reencontro com o litoral	74
2.2 Da paisagem à <i>Pintura de Marinha</i>	91
2.3 A <i>Paisagem Litorânea</i> e duas histórias	107
<i>Terceira Travessia: o litoral entre olhares</i>	
3.1 O narrativo e o pictórico	119
3.2 O olhar <i>de perto e de dentro</i>	133
<i>De longe e de perto: algumas considerações finais</i>	147
FONTES	163
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	165
ANEXOS	181

INTRODUÇÃO

Disse o padre, Dentro de nós existem vontade e alma, a alma retira-se com a morte, vai lá para onde as almas esperam o julgamento, ninguém sabe, mas a vontade, ou se separou do homem estando ele vivo, ou a separa dele a morte, é ela o éter, é, portanto a vontade dos homens que segura as estrelas, é a vontade dos homens que Deus respira, E eu que faço, perguntou Blimunda, mas adivinhava a resposta, Verás a vontade dentro das pessoas, Nunca a vi, tal como nunca vi a alma, Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas, Como é a vontade, É uma nuvem fechada, Que é uma nuvem fechada, Reconhecê-la-ás quando a vires, experimenta com Baltasar, para isso viemos aqui, Não posso, jurei que nunca o veria por dentro, Então comigo.

Blimunda levantou a cabeça, olhou o padre, viu o que sempre via, mais iguais as pessoas por dentro do que por fora, só outras quando doentes, tornou a olhar, disse, Não vejo nada. O padre sorriu, Talvez que eu já não tenha vontade, procura melhor, Vejo, vejo uma nuvem fechada sobre a boca do estômago. O padre persignou-se, Graças, meu Deus, agora voarei [...] O sol aparecera por cima dos cabeços. Come pão, disse Baltasar, e Blimunda respondeu, Ainda não, primeiro vou ver a vontade daqueles homens.

José Saramago¹

Quando o assunto é a pintura de Raymundo Brandão Cela (1890-1954), que representou para o artista dedicação constante sobre a construção visual do litoral, bem como aquela dos *trabalhadores litorâneos* – pescadores, jangadeiros e rendeiras – sua invenção passa a ter lugar de destaque, sobretudo como definidora de uma suposta “identidade cearense”. Seguindo tal percepção e de maneira vaga, são acionadas algumas categorias que buscam sintetizar o seu trabalho. Entre elas, destacam-se beleza, força e movimento, mas, principalmente, coragem e determinação. No entanto, isso nem sempre foi assim.

No Ceará, nas primeiras décadas do século XX, o litoral com os indivíduos que o constitui encontrava-se à margem da produção narrativa e visual, que inventava um lugar, a praia, e um “tipo humano”, o jangadeiro. Convém lembrar que desde o final do século XIX quando estava em vigor o paradigma evolucionista, a ênfase dada especialmente pela literatura centrava-se num “cenário trágico”, o sertão, por conseguinte, colocava-se em relevo um personagem específico, ou seja, o sertanejo (BARBOSA, 2000a). Assim, predominava a conjectura da origem sertaneja atrelada a uma ideia de “pureza”.

¹ SARAMAGO, José. Memorial do Convento. 25. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. p. 122-123.

À primeira vista, durante a pesquisa realizada ao longo do mestrado, o que parecia tratar-se de um contraste – litoral/sertão – nos aproximou das pinturas, dos desenhos e das gravuras produzidas por Raymundo Cela, cujo tema é a praia, com suas embarcações e o cotidiano dos *trabalhadores litorâneos*². Assim, por meio da sua *trajetória*, bem como de suas *travessias* no Ceará, no Rio de Janeiro e na França, a pesquisa aqui desenvolvida tem como objetivo compreender a sua produção artística realizada entre 1930 e 1950, buscando situar a *cultura visual* que conformou o seu olhar, o seu desenho e a sua paleta ao construir a fatura da *Paisagem Litorânea*. Esta abordagem contribuiu para a análise da tipologia visual dos *trabalhadores do mar* inventada por Raymundo Cela numa época em que se buscava definir biologicamente e culturalmente o “homem nacional”.

Com efeito, as *séries* de desenhos, de pinturas e de gravuras inventadas pelo artista, nas quais o assunto é o litoral, *a priori* não o define como um artista-etnógrafo – o exercício da etnografia cabe aos etnógrafos e a prática das belas-artes aos artistas. Desse modo, convém situar nesta dissertação a construção de um tipo de imaginário edificado a partir de uma *experiência próxima* do artista com a construção do litoral como tema pictórico³. Sendo assim, é possível pensar que essa produção fora construída a partir de um olhar *de perto e de dentro* conformado *desde fora*, ou seja, *de longe*⁴.

Em tais suportes, datados e assinados por Raymundo Cela, o litoral foi intensamente estudado⁵. Desse modo, a categoria *Paisagem Litorânea* será utilizada ao longo do texto, não apenas para expressar formalmente um tipo de paisagem natural, ou seja, em geral classificada como *exótica*, *exuberante*, *intocada* e *explorada*, mas num sentido mais amplo, em que homem e natureza encontram-se de maneira contrastiva interligados nos

² No catálogo publicado em 2004 com obras de Raymundo Cela, observa-se que outros personagens litorâneos compõem a paisagem criada pelo artista, como, por exemplo: vendedores de peixe, salineiros e estivadores. (RAIMUNDO CELA, 2004).

³ “Um conceito de ‘experiência-próxima’ é, mais ou menos, aquele que alguém – um paciente, um sujeito, em nosso caso um informante – usaria naturalmente e sem esforço para definir aquilo que seus semelhantes vêem, sentem, pensam, imaginam etc. e que ele próprio entenderia facilmente, se outros utilizassem da mesma maneira.” (GEERTZ, 2000a, p. 87).

⁴ Sobre a construção visual acerca do litoral no final do século XIX, é plausível aferir que tais pinturas foram produzidas a partir de um olhar *de fora e de longe*. Quanto àquela criada na primeira década do século XX, evidencia-se a construção de um tipo de imaginário litorâneo a partir de um olhar *de perto e de dentro*. Tal abordagem tem como referência a reflexão do antropólogo José Guilherme C. Magnani (2002), ao analisar os princípios metodológicos e explicativos de uma linha de pesquisa da Antropologia que se convencionou chamar de *etnografia urbana* produzida *na cidade* em contraste com aquelas *etnografias da cidade*. Sobre o olhar *desde fora*, cf. *Terceira Travessia* no item 3.2 (PESAVENTO, 2004).

⁵ Tomou-se como referência o catálogo com 150 pinturas, 217 desenhos e 84 gravuras de Raymundo Cela, organizado por Max Perlingeiro e publicado no livro: **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. Num total de 97 pinturas, 111 desenhos e 22 gravuras dos trabalhos mapeadas, o artista dedicou-se à *Paisagem Litorânea* e aos *trabalhadores do mar*. Ressalta-se que um ou vários desenhos correspondem a uma única pintura ou gravura. Isso foi possível de ser observado a partir da datação das obras. As imagens aqui reproduzidas fazem parte desse catálogo.

termos explicitados por Eduardo Viveiros de Castro acerca do *multinaturalismo*: “A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 349). Grosso modo, com esta perspectiva abordar-se-á a construção da *Paisagem Litorânea* imaginada e inventada por Raymundo Cela.

Comumente a referência feita à produção artística litorânea brasileira aparece na fatura de artistas europeus quando estiveram no Brasil no período que se estende do século XVII ao término do século XIX, por meio da *Pintura de Paisagem* e da *Pintura de Marinha*⁶. Cumpre ressaltar, guardadas as devidas particularidades, que essa abordagem também foi realizada por pintores brasileiros entre o final do Império e o início República⁷. Com efeito, no primeiro momento, a praia compunha o cenário, no qual caravelas partiam em direção ao “Novo Mundo”, representando o lugar de chegada das embarcações em terras outrora desconhecidas. Igualmente, evidenciava o embarque e o desembarque de pessoas e mercadorias⁸. É possível aferir que nessa época era praticamente impossível para os artistas, convidados ou não a comporem as Missões Artísticas e Científicas que aportaram no Brasil, não fazer alusão ao litoral. Isso não significa dizer que a faixa litorânea em si era um tema relevante para esses indivíduos. Ela simplesmente fazia parte da paisagem.

No segundo momento, como resultado dos trabalhos realizados pelo pintor italiano Nicola Antonio Facchinetti e pelo pintor alemão Georg Grimm nos grupos independentes criados por eles no Rio de Janeiro e em Niterói, bem como nos exercícios desenvolvidos junto à Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), além das aulas de Zeferino da Costa e de Antônio Parreiras na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), nas quais dedicavam-se à pintura ao ar livre (*plein air*), o litoral, não por acaso, passou a ter importância. Tal intento trouxe à tona uma problemática que também esteve presente na produção pictórica do século XIX e que se manteve no início do século XX, qual seja: a dificuldade de representar numa tela a natureza brasileira a partir das referências neoclássicas e impressionistas européias. Assim, a partir da observação da paisagem à beira-mar temas como cor, luz e sombra, como também a topografia da região costeira, contribuíam para a

⁶ Frans Post (1612-1680), Nicolas-Antonie Taunay (1755-1830), Félix Émile Taunay (1795-1881), Nicola Antonio Facchinetti (1824-1900), Johann Georg Grimm (1846-1887) e Giovanni Batista Castagneto (1851-1900) são nomes tomados como referência. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1982; PESAVENTO, 2004).

⁷ Antônio Parreiras (1860-1937), João Batista da Costa (1865-1926), Mário Navarro da Costa (1883-1931), Antônio Garcia Bento (1897-1929), Lucílio de Albuquerque (1877-1939) e Benedito Calixto de Jesus (1853-1927) são algumas das referências no Brasil. (MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, 1982). Obviamente, por razões distintas daquelas elencadas aqui, o litoral hoje em dia continua sendo um tema explorado intensamente por vários artistas.

⁸ Outro tema explorado pelos artistas entre o século XVII e o século XX diz respeito à *Pintura de Marinha*, na qual batalhas navais foram representadas. Este será um dos assuntos abordados no decorrer da *Segunda Travessia* (cf. item 2.2).

construção de uma produção pictórica *paisagística litorânea* definida como paisagem nacional.

Além da pintura, no final da República e no início do Estado Novo, encontram-se na literatura brasileira descrições desse espaço geográfico e social, em obras como: *A Afilhada* (1889), Manoel de Oliveira Paiva; *Os Pescadores da Taíba* (1895), Álvaro Martins; *Graves e Frívolos* (1910), Gonzaga Duque Estrada; *Praias e Várzeas* (1915), Gustavo Barroso; *Mar Morto* (1936) e *Estrada do Mar* (1938), Jorge Amado; *Água-mãe* (1941) José Lins do Rego. Neste período, por meio de narrativas literárias e científicas, o litoral começou a ser imaginado como tema e objeto de análise, potencialmente inscrito pela *Intelligentsia* brasileira na elaboração de uma teoria do Brasil (LIMA, 1999).

* * *

Diante do que foi exposto, é admissível pensar a construção visual litorânea edificada por Raymundo Cela como uma invenção artística, histórica e simbólica de um determinado tempo e lugar, a partir de sua *trajetória* (BOURDIEU, 2002). Bourdieu aponta que a noção de *trajetória* nos permite produzir uma narrativa acerca de um indivíduo, de uma instituição ou de um acontecimento sem recorrermos a um tipo de abordagem romanceada, coerente e cronológica. Isso se deve à condição de *devir*, ou seja, as incessantes transformações vivenciadas pelos indivíduos de maneira descontínua.

Imaginando possíveis discontinuidades na *trajetória* de Raymundo Cela, nos veio à memória a noção antropológica de ritual (TURNER, 1974, 2005), pensada num sentido mais amplo a partir da palavra *travessia*. De acordo com Ferreira (1999), no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, o substantivo feminino *travessia* significa: “1. Ato ou efeito de atravessar uma região, um continente, um mar, etc.; [...] 3. *Bras.* Ação de atravessar gêneros, a açambarcar mercadorias.” (p. 1994). Assim, buscar compreender a construção visual litorânea celiana nos coloca diante das inúmeras partidas e chegadas vivenciadas pelo artista, bem como de suas experimentações de estilos e de gêneros pictóricos.

Explorando um pouco mais a ideia de *travessia*, convém destacar o seguinte aspecto. Van Gennep (1978) afirma que um rito de passagem se constitui de uma série de etapas classificadas como: “[...] *ritos preliminares* os ritos de separação do mundo anterior, *ritos liminares* os ritos executados durante o estágio de margem e *ritos pós-liminares* os ritos de agregação ao novo mundo.” (1978, p. 37). O centro da discussão empreendida por Van

Genep converge para a análise de rituais como noivados e casamentos, gravidez e partos, além de funerais.

No caso específico da *trajetória* de Raymundo Cela cumpre destacar a *separação* por ele experimentada ao sair de Camocim em 1906 para estudar em Fortaleza. Em seguida o seu deslocamento do Ceará em 1910 para estudar na ENBA e na Polytechnica no Rio de Janeiro entre 1910 e 1919, onde vivenciou um estado de margem – *liminaridade* –, bem como de sua partida da capital fluminense para Europa em 1920, como pensionista da ENBA ao ganhar o *Prêmio de Viagem* em 1917 na *XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes*. Novamente o artista experimentou um momento de ruptura, obviamente de crise e de agregação ao novo mundo – a França. Por conseguinte, o seu retorno ao Brasil em 1923, mudando-se para Camocim. Conseqüentemente sua mudança para Fortaleza em 1938 e, por fim, o seu retorno ao Rio de Janeiro em 1945, fixando residência em Niterói, onde faleceu em 1954.

Na análise aqui pretendida, é oportuna a relação entre *ritos de passagem* de Van Genep e o conceito de *drama social* desenvolvido por Victor Turner (1974). Para Turner, os *ritos de passagem* ou *dramas sociais* são caracterizados por momentos de suspensão da vida cotidiana. Turner estende os três momentos elencados e analisados por Van Genep em quatro e os define da seguinte maneira: 1) ruptura, 2) crise e intensificação da crise, 3) ação reparadora, e 4) desfecho (que pode levar à harmonia ou à cisão social). Assim, o antropólogo constrói um sistema de argumentação e de classificação a partir da observação e da análise de rituais que ocorrem em momentos específicos da vida dos indivíduos como, por exemplo, aqueles marcados pelo calendário e pode-se dizer também pelas *Exposições Gerais, Prêmios de Viagem, Pensionato na Europa*.

Com efeito, Turner analisou os rituais coletivos e as implicações destes nos indivíduos, todavia é plausível buscar compreender a *trajetória* de Raymundo Cela a partir do sistema de classificação elaborado por Turner. Logo, a noção de ritual proposta pelo antropólogo é operacionalizada aqui fora de um sistema ritualístico fechado, mas abrangendo momentos – *travessia(s)* – de um indivíduo. Desse modo, observa-se que a *trajetória* de Raymundo Cela encontra-se permeada de momentos de ruptura, crise, reparação e desfecho. Este procedimento metodológico e analítico traz à tona as escolhas empreendidas pelo artista ao longo de sua *trajetória* enquanto artista e engenheiro.

Importante mencionar que durante dois anos de pesquisa a noção de *travessia* passou a ter um duplo significado. O primeiro diz respeito aos aspectos elencados acima. O

segundo nos remete à *travessia* experimentada ao longo da pesquisa realizada em Fortaleza⁹ e no Rio de Janeiro¹⁰, nos momentos de crise e de possíveis resoluções teórico-metodológicas, e, sobretudo, durante a escrita do texto final, em que se vivenciou a consciência de que o quadro tem um efeito sobre o pesquisador, visto que é um produto da ação humana, portanto fixa em nossa maneira de pensar e de falar, embora este se encontre mediado pela distância física e epistemológica (BAXANDALL, 2006).

Portanto, esta dissertação pretende compreender os regimes de produção e, em certa medida, de circulação das obras de Raymundo Cella, nas quais a *Paisagem Litorânea* é o tema principal. Tendo como ponto de partida a experiência de Raymundo Cella como aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e da Polytechnica no Rio de Janeiro, tomam-se como objeto de estudo algumas das pinturas e alguns dos desenhos feitos pelo artista, pois são trabalhos que se encontram imersos numa *cultura visual* específica. Ademais, destaca-se o seu trabalho como desenhista no Serviço de Proteção aos Índios e localização de Trabalhadores Nacionais e do projeto de implantação de Telégrafos, ambos chefiados pelo General Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958), além de sua estada na Europa, visto que nos ajudam a pensar de que maneira tais *travessias* conformaram as escolhas do que foi *reapresentado* em suas telas (SEVCENKO, 1993). Diante de tais experiências é oportuno indagar: *Como Raymundo Cella desenvolveu o seu talento? Quais foram as referências estéticas que recebeu? Em que medida a formação em engenharia configurou sua composição artística litorânea? Qual posicionamento político defendido por ele acerca da pintura brasileira? De que maneira arte e ciência aparecem imbricados em suas obras?*

Tais questionamentos relacionam-se com o período em que Raymundo Cella se dedicou à elaboração de uma paisagem (o cenário litorâneo), de personagens (jangadeiro, pescador, rendeira, salineiros, estivadores) e de um imaginário acerca do trabalho cotidiano (cena) circunscrito num espaço social específico, o litoral (Camocim, Mucuripe, Barra do Ceará, Niterói). Época fortemente caracterizada por narrativas literárias e científicas construídas no final do século XIX e início do século XX que colocavam o interior do país como foco principal na elaboração de uma “identidade nacional”. Grosso modo, isso se deve em particular à ideia de que o sertão seria por excelência o lugar da “pureza”, da “essência” e

⁹ Na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, nos acervos locais buscando-se ver *in loco* trabalhos do artista e no mapeamento bibliográfico sobre Raymundo Cella.

¹⁰ Na Biblioteca Nacional, no Museu Nacional de Belas Artes, no Museu D. João VI (UFRJ), Curso de Engenharia da UFRJ (Biblioteca de obras raras da Politécnica), no Clube de Engenharia e, por fim no Museu do Índio.

da “tradição”, enquanto que o litoral se caracterizava como o lugar da “impureza”, da “miscigenação” e da “degradação”, ou seja, da modernidade.

Sobre a ideia de *reapresentação* supracitada, convém situar a reflexão feita por Nicolau Sevcenko acerca da noção de *representação*, largamente utilizada por seus pares. O autor observa que existe um problema no uso desse conceito para estabelecer uma relação entre a realidade e sua reprodução em alguma forma de linguagem. Sevcenko prossegue em sua análise afirmando que:

Nesse caso, é conveniente lembrar que qualquer forma de linguagem articulada é, antes de mais nada, uma criação humana, restrita a um determinado meio cultural e circunstância histórica. Por essa razão, ainda que usemos a expressão *representação*, porque é mais coloquial, seria o caso de ter claro na mente que ela se refere a um ato de re-apresentação, o qual, posto dessa forma, já traria consigo a implicação de que ele vem precedido de pelo menos duas outras ações que seriam o seu pressuposto. Uma, a de **percepção e recorte** daquele segmento específico da realidade, outra, a da sua **interpretação e tradução** nos termos dos códigos simbólicos e expressivos peculiares ao meio cultural ao qual pertence o agente desse ato de **reapresentação**. (SEVCENKO, 1993, p. 100).

Assim, trazer à tona a produção artística de Raymundo Cella, relativa ao litoral, coloca-nos diante da tarefa de tentar compreender a *percepção* e o *recorte* empreendido pelo agente ao construir sua *interpretação* e *tradução* dos “códigos simbólicos e expressivos peculiares ao meio cultural”, ao qual pertencem os personagens *reapresentados* pelo artista.

* * *

Examinando-se a reduzida produção bibliográfica publicada em livros, dicionários de artes plásticas e jornais, tratando da obra de Raymundo Cella, observou-se a existência de uma afirmação que aparece de maneira recorrente. Para determinados autores Raymundo Cella é “*O Pintor do Nordeste*” (ESTRIGAS, 1998, 2004).

Uma das primeiras afirmações que nos chamou atenção a esse respeito foi feita pelo cearense Raimundo Girão (1900-1988) no texto *Evolução da Cultura Cearense*, publicado na Revista Aspectos¹¹, em que há a seguinte asserção sobre a produção de Raymundo Cella: “*Tanto lhe fazia o óleo, como as aquarelas, as águas-fortes, os carvões e os bicos-de-pena, dando mais preferência aos motivos da sua região, o que lhe valeu o aposto de Pintor do Nordeste.*”

¹¹ GIRÃO, Raimundo. *Evolução da Cultura Cearense*. **Aspectos**: Revista do Conselho Estadual da Cultura e do Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará. Fortaleza: SECULT, ano 1, n. 1, 1967.

Visão semelhante compartilha Almir Nestor de Aguiar Pinto ao apresentar a obra de Raymundo Cella no catálogo: *Exposição Póstuma do Museu Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro, em julho de 1956:

Não quero, nem devo, ataviar o substantivo “pintor”, com objetivos supérfluos de prioridade ou superioridade. Quero-o despido, em toda a sua pureza, para ser bem percebido no seu sentido perfeito, intrínseco: porque os outros já pintaram, ou pintam, motivos nordestinos, mas Raimundo Cella é – o pintor do Nordeste. (AGUIAR PINTO, 2004, p. 139).

Ainda sobre esse prisma, destaca-se a afirmação feita pelo pintor, desenhista e poeta Otacílio de Azevedo (1896-1976). Em sua obra *Fortaleza Descalça* o escritor apresentou traços biográficos dos artistas e escritores de sua época. Azevedo assim se refere ao pintor: “*Raimundo Cella foi, sem dúvida, o maior pintor do Ceará e um dos melhores do Brasil.*” (AZEVEDO, 1992, p. 291).

Nos dois primeiros exemplos, os intérpretes de Raymundo Cella enaltecem sua produção a partir da *reapresentação* que o pintor fez de alguns personagens: o jangadeiro, o vaqueiro e a rendeira. Isso se deve segundo tais autores à intenção do artista em dar ênfase aos “tipos humanos” do Nordeste. Daí a assertiva feita por Raimundo Girão e Almir Pinto ser aqui corroborada no comentário de Azevedo ao expandir a percepção sobre a obra de Raymundo Cella. Para ele, o artista não é apenas “*O Pintor do Nordeste*”, mas “o maior pintor do Ceará e um dos melhores do Brasil”. Ao destacar a “superioridade” do pintor cearense, Otacílio de Azevedo enfatiza sobretudo a maneira como Raymundo Cella fixou os *trabalhadores litorâneos*, principalmente os jangadeiros. Nesse sentido, convém pôr em relevo a afirmação feita por Carlo Ginzburg ao problematizar a noção de *paradigma indiciário*:

Cada sociedade observa a necessidade de distinguir os seus componentes; mas os modos de enfrentar essa necessidade variam conforme os tempos e os lugares. Existe, antes de mais nada, o nome; mas, quanto mais a sociedade é complexa, tanto mais o nome parece insuficiente para circunscrever inequivocamente a identidade de um indivíduo (GINZBURG, 1989, p. 171-172).

Contudo, nesta pesquisa a análise dos discursos sobre a obra do artista após sua morte não terá lugar de destaque. Ocupar-se deste exame, nos colocaria diante do risco de reificar a crença numa produção unicamente subjetiva à procura de uma “identidade” sem levar em conta a formação do artista, bem como a invenção cultural do litoral. Sendo assim, o *foco* de análise voltar-se-á para a *cultura visual* de uma época que elegeu o litoral como tema

a ser pintado e narrado. Ademais nos interessa compreender os *regimes de visualidade* vivenciados pelo artista, bem como destacar a tipologia pictórica edificada por Raymundo Cela trazendo à tona a configuração da ENBA, onde ele pôde desenvolver o seu talento.

Assim, é possível aferir que a edificação de uma argumentação enaltecendo a virtuosidade técnica de um artista, como também as representações construídas por ele, trazem à baila o senso comum cristalizado em torno da invenção artística. Isto é, a concepção de que alguns indivíduos portam determinadas habilidades desde o nascimento para pintar, esculpir, escrever, cantar ou tocar algum instrumento, como por exemplo: “sensibilidade estética”, “*dom* da palavra”, “ouvido absoluto” (BARBOSA, 2004). Esta percepção reforça a ideia de um artista que desenvolve sua “genialidade” de maneira “autônoma” e de forma isolada. Portanto, a invenção de um artista estaria desvinculada de sua existência social, assim como de sua experiência no mundo social.

Tal aspecto nos remete ao que Roberto DaMatta classifica de “institucionalização do indivíduo”. DaMatta aponta para um problema localizado apenas na chamada civilização ocidental: a *passagem* da individualização (e da individualidade) que são experiências da condição humana, para o individualismo, que é uma ideologia. Para o antropólogo:

[...] foi somente na civilização ocidental que a experiência do indivíduo isolado do grupo passou a ser uma instituição central e normativa. Entre nós, portanto, o indivíduo não é somente uma parte essencial do mundo, mas é também um ser dotado de uma independência e de uma autonomia que não tem paralelo em nenhuma outra sociedade. (DAMATTA, 2000, p. 10).

É oportuno ressaltar que no início do século XX, pintores brasileiros ainda não eram reconhecidos por uma classificação própria. Isto se deve à formação, direta ou indireta, que esses artistas tiveram na Escola Nacional de Belas Artes, onde a força do academicismo importado da Europa prevalecia em suas obras “realistas” e “impressionistas” (PERUTTI, 2007). Com efeito, Raymundo Cela situa-se nesse período. Logo, torna-se visível uma particularidade presente em suas obras. Ora, observam-se traços de um artista acadêmico, tanto na maneira de pintar como naquilo que escolheu representar; ora identificam-se características “modernas”, sobretudo quando dedicou atenção ao “gênero regionalista”. A exígua fortuna crítica sobre sua obra privilegia o segundo aspecto, embora faça referência ao primeiro. Isso corrobora com a intenção de defini-lo como “*O Pintor do Nordeste*” ou “*Artista do Povo*”. Contraopondo-se a este raciocínio, nesta pesquisa procurou-se construir uma unicidade entre academicismo e modernismo.

O escritor cearense Herman Lima (1897-1981), no livro *Imagens do Ceará*, manifesta seu apreço por Raymundo Cella da seguinte maneira: “*Seus quadros revelam, assim, na mais alta expressão do seu subjetivismo épico, a representação plástica duma saga nunca assaz enaltecida [...] fixador dos nossos tipos tão desprezados pelos nossos artistas [...]*” (LIMA, 1997, p. 106-107). Com efeito, a estima do escritor pelo artista plástico levou-o a pensar sua produção como o resultado “do seu subjetivismo épico”, ou seja, a partir daquilo que lhe é mais íntimo e fora do comum, digno de epopéia. Ora, este ponto de vista retira do indivíduo e da obra de arte a dimensão da experiência coletiva que dá sustentação ao conjunto das expressões dos objetivos humanos (GEERTZ, 2000b). Ademais, o argumento de Herman Lima nos colocou diante da afirmação feita a Blimunda na epígrafe desse texto: “*Não vês a alma porque a alma não se pode ver, não vias a vontade porque não a procuravas [...]*” (SARAMAGO, 2000). Nesse sentido, não se trata aqui de “ver” Raymundo Cella por dentro, ou seja, a sua alma. O que nos interessa é a ação – aqui entendida como vontade – empreendida por ele ao dedicar tempo e esforço na invenção de um tipo de construção visual, a *Paisagem Litorânea*. Desse modo, observa-se na pintura de Raymundo Cella uma convergência entre uma maneira construída, sociocultural, do homem – os *trabalhadores do mar* – interagir com a natureza. Em sua fatura, natureza e cultura estão intrinsecamente ligadas, mas nem por isso destituída de tensões.

Isso nos ajudou a pensar a maneira como Raymundo Cella imaginava a *Paisagem Litorânea* e a *reapresentava* em suas pinturas. Nesse sentido, convém destacar o intento de Ulpiano T. Bezerra de Meneses (2003) ao propor uma *História Visual*. O autor chama atenção para a relevância da contribuição de pesquisas realizadas por historiadores da arte, antropólogos e sociólogos para o estudo dos *registros visuais* e *regimes visuais*, denominando-os de *cultura visual*. Abordagem semelhante àquela operacionalizada pelo historiador da arte Michael Baxandall (1991) ao apresentar a ideia de um *olhar do período*, quando examina o *olhar renascente*, relacionando pintura à prática da dança, do cálculo matemático e da percepção das cores daquela época.

Assim, esta pesquisa procurou a partir da obra de Raymundo Cella compreender um “tipo” de imaginário acerca do litoral, quando este ganhou estatuto visual no Nordeste e no Brasil. Partindo-se do método comparativo, procurou-se relacionar as diferenças e similitudes expressas na produção artística de Raymundo Cella sobre a *Paisagem Litorânea* com a *série* marítima de Castagneto e as narrativas cujo tema é o litoral. Para tanto nos apropriamos da proposta metodológica defendida por Ulpiano de Meneses (2003). Segundo o autor, o trabalho com imagens obriga ao pesquisador:

[...] percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas – já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas – com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentido, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervém) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se pode limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou se seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (MENESES, 2003, p. 28).

Como fora explicitado, há pouca referência bibliográfica tratando da obra de Raymundo Cella. Desse modo, optou-se em utilizar as telas produzidas pelo artista enfocando-se a sua formação e a mudança de percepção acerca do litoral no ocidente e no Brasil, como também trazer à baila os Regimentos da ENBA. Assim, o primeiro conjunto de imagens com as quais se estabeleceu algum diálogo são os quadros edificados pelo artista na ENBA e aqueles pintados na França. Em seguida tratar-se-á das pinturas que *reapresentam* o litoral e seus personagens. Ademais, evidenciam-se dados biográficos do artista, a partir de um conjunto de dez cartas enviadas por ele à família no período em que esteve no Rio de Janeiro e na França¹². A correspondência nos ajudou a pensar o contato que Raymundo Cella tinha, de certa forma, com o mundo a sua volta. Ademais, em suas cartas torna-se visível aquilo que movia o artista para realização de alguns de seus projetos. Cabe salientar que Raymundo Cella não era afeito à vida boêmia, cultivada por alguns artistas e intelectuais da época, isso lhe rendeu alguns rótulos pejorativos. No entanto, também não significa dizer que ele vivesse isolado, que fosse um eremita. Assim, as cartas do artista nos apresentam parte de sua rede de relações pessoais dentro e fora das instituições pelas quais passou (VENANCIO, 2003).

Ao se buscar estabelecer relações entre a *trajetória* do artista e a sua pintura enquanto objeto de estudo, procurou-se situar e compreender como do ponto de vista da relação homem e natureza tais telas dialogam com os trabalhos de outros artistas da época e trazem informações acerca da construção das noções de região, regionalismo, Nordeste e nação.

* * *

¹² As cartas foram transcritas e publicadas nos livros: 1) Raimundo Cella. Cartas ao Pai (1911-1922). In.: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado **R. Cella – luz: natureza e cultura**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. p.91-106; 2) CELA, Raimundo Brandão. Cartas ao Pai: 1913-1922. In.: **Raimundo Cella (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2004. p. 118-128.

A trajetória de Raymundo Cela nos levou em direção aos *regimes visuais* e aos *registros visuais* constituintes do microcosmo no qual o artista encontrava-se inserido. Esta abordagem não se restringe à visão de mundo das instituições, nas quais ele vivenciou determinados protocolos como nas cadeiras de desenho de modelo-vivo e de pintura da ENBA e no curso de engenharia da Polytechnica. Procurou-se evidenciar a *cultura visual*, ou seja, o *sistema de códigos compartilhados* que possibilitaram a construção visual que elegeu a *Paisagem Litorânea* como tema.

A dissertação, assim, foi estruturada em três capítulos nomeados *Travessia*. A *Primeira Travessia*, cujo subtítulo é *Entre Camocim e Saint-Agrève*, foi dividida em três tópicos: 1.1 O paradigma acadêmico e a formação de Raymundo Cela, 1.2 O *Prêmio de Viagem* e a tela *Último diálogo de Sócrates* e 1.3 O *Salon* de 1917 e a crítica de arte. No primeiro item colocou-se em relevo a mudança estrutural e cultural que Raymundo Cela vivenciou em Camocim, em Fortaleza e no Rio de Janeiro. Além disso, buscou-se destacar as modificações que ocorreram no ensino de pintura na capital fluminense na passagem do Império para a República, dando-se destaque aos Regimentos da ENBA. No item 1.2, a análise concentrou-se nos critérios para outorga do *Prêmio de Viagem a Europa*, bem como de suas características. Ademais, o *foco* da discussão concentrou-se na importância atribuída à cópia – *Academias* – na formação dos artistas na ENBA, cotejando-se com a análise da tela pintada por Raymundo Cela, com a qual o artista ganhou o *Prêmio de Viagem* em 1917. No terceiro item, procurou-se dar destaque, a partir do *Salon* de 1917, para alguns dos critérios da crítica de arte na época. Com efeito, tais critérios alicerçaram a análise feita da *Paisagem Litorânea* construída por Raymundo Cela.

Na *Segunda Travessia*: A construção da *Paisagem Litorânea*, dividida em três momentos, o item 2.1 intitulado *O reencontro com litoral*, iniciou-se tomando como referência os estudos, as pinturas e as gravuras feitas por Raymundo Cela na França, além da ênfase dada ao seu retorno ao Brasil em 1923 e aos primeiros trabalhos realizados em Camocim. No segundo tópico, Da paisagem à *Pintura de Marinha* explorou-se a invenção da paisagem, sobretudo da natureza como um tema pictórico. Seguindo o mesmo raciocínio discutiu-se sobre o surgimento do litoral no imaginário ocidental e a invenção da *Pintura de Marinha* e os seus desdobramentos no Brasil. No item 1.3, A *Paisagem Litorânea* e duas histórias, a análise concentrou-se na invenção da categoria e, sobretudo, no esforço empreendido por Raymundo Cela ao deter-se na construção *visual paisagística litorânea*.

Por fim, na *Terceira Travessia*: O litoral entre olhares, no item 3.1 intitulado, *O narrativo e o pictórico*, o *foco* da análise dirigiu-se para a invenção do litoral como um tema

literário e científico, e em que medida tal produção articulava-se com a *Paisagem Litorânea* inventada por Raymundo Cela entre 1930 e 1950.

Finalizando, o item 3.2, cujo título é *O olhar de dentro e de perto*, nos remeteu para as linhas de contato estabelecidas entre a formação de Raymundo Cela em belas-artes e em engenharia, bem como para o trabalho como professor no período que em morou com a sua família em Fortaleza entre 1938 e 1945. Na época integrou, de forma sucinta, o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) da capital cearense e pôde dialogar com alguns artistas locais. Além disso, foi em Fortaleza que Raymundo Cela realizou as suas primeiras mostras individuais. Uma no espaço cultural Casa de Juvenal Galeno e a segunda no recém inaugurado Hotel Excelsior. Este recorte teve lugar de destaque, visto que apesar do Rio de Janeiro ser o lugar em que os artistas modernos procuravam legitimarem-se, em Fortaleza, assim como em Santa Catarina e outras regiões do país, criavam-se Centros Culturais, Sociedades de Belas Artes buscando-se não apenas divulgar as obras dos artistas residentes, mas procurando criar espaços de ensino e de debate sobre as artes em geral (LEHMKUHL, 2006).

No último capítulo denominado, *De longe e de perto*: algumas considerações finais retomam-se algumas das questões tratadas ao longo da dissertação, tendo como preocupação articular sua produção pictórica com o trabalho desenvolvido junto à Comissão Rondon e levantando-se alguns problemas acerca das possíveis conexões entre a Ciência Antropológica e a Ciência Pictórica. Além disso, evidencia-se uma das questões centrais desta dissertação: as linhas de contato entre academicismo e modernismo.

PRIMEIRA TRAVESSIA

Entre Camocim e Saint-Agrève

A observação e o convívio regular com bons quadros ensinam mais coisas do que se poderia dizer: o que convém ao espírito e ao temperamento de uma pessoa nem sempre convém aos de outra, e quase todos os pintores traçaram caminhos diferentes, ainda que seus princípios tenham sido frequentemente os mesmos.
Roger de Piles¹³

1.1. O paradigma acadêmico e a formação de Raymundo Cela

Em 1894, José Maria Cela Mosqueira, espanhol, mecânico de profissão, funcionário da *Estrada de Ferro de Sobral*, foi transferido de Sobral¹⁴ para Camocim¹⁵. Lá estabeleceu residência com sua esposa, Maria Carolina Brandão Cela, sobralense e professora, sua filha Manuela Cela e os filhos Raymundo Cela e Fernando Cela. A mudança encontra-se situada no período de construção e ampliação do sistema ferroviário brasileiro e cearense, que ocorreu na segunda metade do XIX.

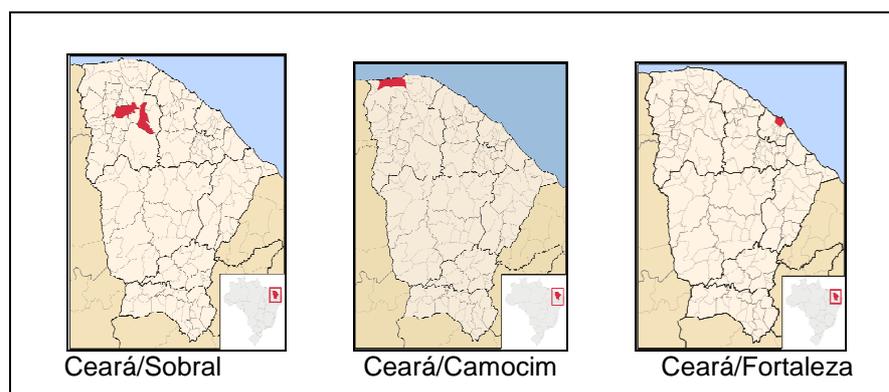


Figura 1. Mapas do Ceará¹⁶.

¹³ PILES, Roger de. Curso de pintura por princípios (1708). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – vol. 10: os gêneros pictóricos**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 57.

¹⁴ Sobral encontra-se situada na Região Noroeste do Ceará, a 235 quilômetros de Fortaleza, entre as águas do Rio Acaraú e a Serra da Meruoca [...]. Disponível em: <http://www.sobral.ce.gov.br>. Acesso em: 15 abr., 2009.

¹⁵ Cidade, localizada a aproximadamente 360 km da capital Fortaleza. Camocim é banhada pelo oceano Atlântico, no qual deságua o Rio Coreaú. Em 17 de Agosto de 1889, pela Lei Nº. 2162, a vila passou a categoria de cidade/município. Disponível em: <http://www.camocim.ce.gov.br/>. Acesso em: 15 abr. 2009. A distância entre Camocim e Sobral é de aproximadamente 117 km.

¹⁶ Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/>. Acesso em: 20 maio 2009.

A partir de levantamentos topográficos e cartográficos houve um melhor conhecimento das condições ambientais e geográficas do país¹⁷. Este conjunto de operações, como também a “estabilidade política” que culminou num fortalecimento da ordem pública interna favoreceram a implantação de uma malha ferroviária ligando algumas capitais ao Rio de Janeiro¹⁸. Ademais, a extinção do tráfico de africanos em 1850, contribuindo para liberação de muitos capitais antes aplicados ao sistema escravista¹⁹.

Transpostas tais circunstâncias, em abril de 1854, o Barão de Mauá, diante do Imperador D. Pedro II, inaugurou o primeiro trecho ferroviário do país ligando o porto de Mauá, na baía de Guanabara, à Província do Rio de Janeiro. Como resultado deste empreendimento e de outros que se seguiram, ao proclamar-se a República em 1889, o Brasil contava com mais de 9.500 quilômetros de ferrovia. A construção do sistema ferroviário no Brasil encontrava-se, num primeiro momento, articulado, sobretudo, ao escoamento da produção de café (MATOS, 1974). Todavia, ainda no século XIX, no Ceará, algo distinto ocorreu.

Em janeiro de 1872 foi inaugurado o primeiro trecho da ferrovia ligando Fortaleza à cidade de Baturité, localizada na região Norte do Ceará. O segmento de 7 km foi ampliado e no ano de 1876 alcançou o município de Pacatuba. Por conta da massiva migração de habitantes do interior da província para Fortaleza, fugindo da seca de 1877-1879, foi retomada a construção da estrada de ferro Fortaleza/Baturité empregando-se um grande contingente de flagelados. Tyrone Cândido aponta que, reiniciada a obra em 1878, encampada pelo governo imperial, deu-se prosseguimento ao projeto de expansão da rede ferroviária cearense, como também, e, principalmente, afastou-se de Fortaleza parte considerável da massa de retirantes que “[nas] ruas centrais, batiam de porta em porta pedindo esmolas. Nos arredores, invadiam roçados. Em toda a província os proprietários temeram os grupos de famintos. Quando reunidos em multidões muitas vezes saquearam os depósitos de alimentos do governo.”

¹⁷ No final dos anos de 1850, A Comissão Científica de Exploração das Províncias do Norte do país – a Comissão do Ceará (PORTO ALEGRE, 2003). Na década de 1870 a Comissão Geológica chefiada por Charles Hartt que percorreu muitos caminhos para caracterizar a geologia brasileira (DOMINGUES, 2001).

¹⁸ Após o Regente do Império, Diogo Antônio Feijó (1784-1843), ter sancionado em 1835 a lei Feijó, algumas tentativas visando ligar o Rio de Janeiro às capitais de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Bahia por meio de uma rede ferroviária fracassaram. Isto ocorreu devido ao “[...] ambiente ainda pouco favorável às estradas de ferro, a grandiosidade do plano em relação às nossas possibilidades, bem como as agitações políticas que conturbavam a vida do país naqueles anos difíceis da Regência [...]” (MATOS, 1974, p. 47-48)

¹⁹ “A Lei Feijó, promulgada em 7 de novembro de 1831, tinha como finalidade principal reprimir o tráfico de africanos, dando assim à Coroa britânica uma demonstração de que o Brasil estava se empenhando em contribuir para a extinção do comércio internacional de escravos. Entretanto, na prática, essa lei nunca foi executada, sendo desrespeitada por todos os responsáveis pelo tráfico. Somente em 1850, com a publicação de uma segunda lei, foi que o seu objetivo inicial pôde finalmente se realizar”. (GURGEL, 2004, p. 15).

(CÂNDIDO, 2005, p. 20). Com efeito, a ampliação da estrada de ferro Fortaleza/Baturité, inicialmente projetada para o escoamento da produção daquela região, tivera no segundo momento o controle social como justificativa para a sua edificação.

Visando a exportação da produção agropecuária, mais especificamente do charque e do algodão, foi inaugurada em 31 de dezembro de 1882 a estação ferroviária de Sobral e o trecho de 25 km ligando-a a vila de Camocim. Tal fato ocorreu devido à importância da cidade na região, resultando na ampliação das possibilidades de comércio (BARBOSA *et al.*, 2000b). Assim como a construção da estrada de ferro de Baturité, a edificação da estrada de ferro Sobral/Camocim empregou uma considerável massa de famintos e de emigrantes.

A capital Fortaleza ainda tinha grandes dificuldades de ancoragem, por isso o porto de Camocim tornou-se uma das principais portas de entrada de pessoas e mercadorias do estado. Camocim apresentou, desde o início da década de 1920, sinais de que se tornaria um dos pólos econômicos mais importantes do Ceará²⁰. Isso aconteceu em virtude da atividade portuária e ferroviária da região.

Entre as décadas de 1920 a 1950 [Camocim] viveu seu “boom” econômico, político e social, proporcionado pelas atividades desenvolvidas em torno do Porto de Camocim e da Estrada de Ferro de Sobral. O Porto, aliás, ao final do século XIX e início do XX, tornou-se um dos mais movimentados do estado, por suas condições naturais, da crescente indústria do charque e o comércio de importação e exportação de outras matérias-primas da região. (SANTOS, 2000, p. 11).

Tais características transformaram Camocim em uma cidade convidativa para várias categorias de trabalhadores, principalmente portuários e ferroviários. As atividades porto-ferroviárias permitiam o escoamento da produção da zona norte do estado. Derivados da carnaúba, o boi em pé, a castanha de caju e o algodão vinham de toda a região. O sal e o pescado do litoral vinham de Camocim e Chaval; o charque, por sua vez, vinha de Sobral e Granja e a farinha de Crateús. Por essas duas vias, marítima e ferroviária, chegavam os tecidos importados, a porcelana inglesa, os vinhos portugueses, a moda francesa, a madeira da Amazônia, as companhias de teatro que iriam se apresentar em Sobral no Teatro São João e em Fortaleza no Teatro São José, a Comissão Científica do Eclipse Solar²¹, marinheiros, aventureiros e comerciantes. Além disso, o porto viabilizava o deslocamento de passageiros entre Camocim, Sobral e Fortaleza (SANTOS, 2000).

²⁰ De acordo com os dados fornecidos pelo recenseamento de 1920, a população do município de Camocim nesse período era de 17.271 habitantes. (SANTOS, 2007).

²¹ A Comissão Científica fotografou o eclipse solar em 1919 na cidade de Sobral. A partir de tal registro, o físico alemão Albert Einstein (1879-1955) confirmou a Teoria da Relatividade proposta em 1905. (FERREIRA, 1999).

Esta breve digressão acerca da ampliação portuária e ferroviária do Brasil e do Ceará permite dispor alguns dos aspectos geográficos, econômicos e, sobretudo, culturais do lugar em que Raymundo Cela morou até os dezesseis anos de idade e para o qual retornou no início de 1923, quando tinha trinta e três anos, ao desembarcar da França. Portanto, não era apenas uma pequena vila de pescadores situada nas margens do Rio Coreaú e do Oceano Atlântico. A cidade de Camocim era o principal centro importador e exportador da região Norte do estado. É oportuno mencionar que em 1939, Raymundo Cela pintou duas telas, nas quais o porto de Camocim, barcos a vapor, galpões, pequenas embarcações e casarões compunham a paisagem *reapresentada*²².



Figura 2. Raymundo Cela, *Porto de Camocim*, 1939 (óleo sobre tela, 46 x 62 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.



Figura 3. Raymundo Cela, *Praia em Camocim*, 1939 (óleo sobre tela, 47 x 62 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.

²² Questões relativas aos aspectos temáticos e técnicos das pinturas produzidas por Raymundo Cela entre 1930 e 1950, cujo assunto é a *Paisagem Litorânea* serão abordadas na *Segunda Travessia*. Nesse momento, limito-me a dizer que a escolha dos temas das pinturas expostas acima não se resumem ao “contexto” de Camocim.

De fato, torna-se possível pensar que o uso das oposições *capital/interior*, *urbano/rural*, *moderno/arcaico* e *simples/complexo* não se sustenta como modelo analítico acerca das diferenças entre Camocim e Fortaleza. No entanto, esta visão de mundo dicotômica vigente no período aqui assinalado “[...] registra na consciência intelectual a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em duas sociedades antagônicas e dessintonizadas, devendo uma inevitavelmente prevalecer sobre a outra, ou encontrarem um ponto de ajustamento.” (SEVCENKO, 2003, p. 45). Nicolau Sevcenko afirma que tal oposição é visível nas obras “Os Sertões” de Euclides da Cunha (1866-1909), “Canaã” de Graça Aranha (1868-1931), publicadas em 1902, e na figura-símbolo do Jeca Tatu de Monteiro Lobato (1882-1948).

Assim sendo, é possível aferir que Raymundo Cela experimentou e pôde observar em Camocim não somente uma diversidade de construções socioculturais e de estilos de vida, configurando alguns dos temas abordados ao longo da sua produção artística. Cabe considerar que não se trata de buscar a origem da vontade artística de Raymundo Cela, tão pouco de reduzir sua paleta a uma dimensão determinista geográfica ou biológica, mas de situar a *cultura visual* constitutiva da sua obra.

Na cidade banhada pelo oceano Atlântico e margeada pelo rio Coreaú, Raymundo Cela e seus irmãos tiveram os primeiros estudos regidos por sua mãe. Em Camocim, Cela tivera a oportunidade de sentir a brisa marítima, de observar a mudança das marés, o balanço dos coqueiros à beira-mar, o vai-e-vem dos navios a vapor no porto e as pequenas embarcações na margem do Rio Coreaú, como também o *labor* diário dos operários da ferrovia e dos trabalhadores litorâneos.

Em 1906, Raymundo Cela passou a residir em Fortaleza e ingressou no Liceu do Ceará, conceituado estabelecimento de ensino público, criado em 1845, inspirado nas diretrizes do Colégio Dom Pedro II no Rio de Janeiro. Foi no Liceu que ele bacharelou-se em Ciências e Letras em 1909. Este título lhe deu o direito de concorrer a um curso de nível superior na capital do país.

Morando em outra cidade litorânea e portuária, agora na capital cearense, Raymundo Cela vivenciou algo distinto de Camocim. Desde o final do século XIX e o início do século XX, a cidade, em que residia o futuro candidato a uma vaga na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e a uma outra no curso de Engenharia Civil da Polytechnica no Rio de Janeiro, fora submetida de maneira ampla e intensa ao processo de remodelação urbana vigente no país.

Assim como em outros grandes centros urbanos do país, os principais agentes desse investimento remodelador da capital alencarina foram os grupos sociais ligados ao setor comercial, fortalecidos pelo então crescimento dos negócios de importação e exportação; e o contingente de profissionais liberais, constituídos por médicos, bacharéis, engenheiros e demais doutores egressos das academias de ensino superior, fundadas, à época, no Brasil. (PONTE, 1999, p. 13).

O remodelamento de Fortaleza tinha como pressuposto não apenas munir a cidade de equipamentos modernos. Além disso, “[...] era preciso “civilizar” e “domesticar” a população, sobretudo os setores populares, cujos hábitos e costumes eram tidos como rudes e selvagens pelos agentes daquele processo civilizador.” (PONTE, 2002, p. 163). Assim, após a instalação de alguns equipamentos e instituições como a ferrovia para Baturité, a construção do cemitério São João Batista, a fundação do Instituto do Ceará, a inauguração da Academia Cearense de Letras e a criação da Academia Francesa²³, em Fortaleza, foi levado a efeito o plano urbanístico de Adolfo Herbster, engenheiro da Província do Ceará e da Câmara Municipal de Fortaleza em 1875. O plano consistia em uma adaptação branda do projeto parisiense de Georges-Eugène Haussmann. Tratava-se de um traçado urbano em forma de xadrez projetado para a cidade pelo engenheiro Silva Paulet em 1818, no qual ampliava-se com três *boulevards* o escoamento de mercadorias e o fluxo urbano. Cabe ressaltar que este delineamento dilatou a distância sociocultural entre o centro da cidade e a região litorânea na passagem do século XIX para o XX. Desse modo, ter a beira-mar como lugar de lazer ou moradia não fazia parte dos planos da elite local. Semelhante distanciamento foi observado no mesmo período no Rio de Janeiro. Somente na segunda década do século XX começou a ser construída na capital carioca o que se convencionou chamar *balneário hoteleiro* sob o viés litorâneo (HERMES, 2009).

Em Fortaleza, numa parte da faixa de praia próxima ao centro da cidade, foram instalados o Prédio da Alfândega e os armazéns de depósito; o Pavilhão Atlântico de Fortaleza – prédio que servia de sala de espera e restaurante para os passageiros em trânsito ou que iriam embarcar – e a Ponte Metálica, inaugurada em 1906. Assim, coube ao litoral ser um lugar de passagem. Por outro lado, a faixa litorânea, por ser um lugar ainda não valorizado pela *grand-finesse*, ao longo das duas primeiras décadas do século XX, tornou-se lugar de destino de muitos retirantes acometidos pelo período de longa estiagem no final do século XIX e especificamente em 1915. Contudo, não é somente a seca e seus desdobramentos os fatores que atraem o sertanejo para a vida na cidade e, especialmente para a capital (KÊNIA, 2001).

²³ Criada em 1872, a Academia Francesa tinha como objetivo a divulgação das teorias científicas, darwinistas

* * *

Levando-se em conta as devidas particularidades, ao desembarcar no porto do Rio de Janeiro, em 1910, Raymundo Cela deparou-se com algo que já tinha vivenciado em Fortaleza: “a transfiguração de uma cidade.” (SEVCENKO, 2003). Tal fenômeno ocorreu no Distrito Federal com grande amplitude, sobretudo, no perímetro urbano, onde foi instalado um conjunto de equipamentos conferindo-lhe ares modernos. Elegeram-se salões afrancesados, confeitarias, cinemas, cafés, praças, como lugares de convivência, de distinção social e de subversão da “ordem” instituída. Estes expedientes foram postos em ação no final do Império e prolongaram-se durante a República.

Além dos equipamentos listados, no Rio de Janeiro, encontrava-se o núcleo da maior rede ferroviária do país e o 15º porto do mundo em volume comercial. Cada vez mais intensificava-se a higienização da cidade na província fluminense. A população mais humilde foi expulsa da área central e combatia-se a “caturrice”, a “doença”, o “atraso” e a “preguiça”. No carnaval a versão européia sobressaía-se, em detrimento dos cordões, dos batuques, das pastorinhas e das fantasias populares. O jogo do bicho havia sido proibido, mas a diversão das elites emergentes ainda ligava-se aos cassinos e ao Jockey Club. Nesse processo de aburguesamento da paisagem carioca, criou-se a lei de obrigatoriedade do uso do paletó e de sapatos para todas as pessoas. Enfim, instalou-se o período de “caça aos mendigos”:

[...] ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo –, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado [Primeira República], essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é “um desejo de ser estrangeiros”. O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio. (SEVCENKO, 2003, p. 51, grifo do autor).

Embora o objeto de estudo desta dissertação seja distinto daquele sobre o qual Sevcenko se debruçou, isto é, sobre as semelhanças e as diferenças entre as obras de Euclides da Cunha e de Lima Barreto (1881-1922), mergulhadas nas tensões sociais durante a transição

do Império para República, suas reflexões podem nos apontar possibilidades de abordagem acerca da obra de Raymundo Cella. Haja vista o período em que ele estudou no Rio de Janeiro.

Foi nesse ambiente repleto de ícones morais e cívicos, estampados em fotografias publicadas nas revistas ilustradas²⁴, nas esculturas e nas estátuas exaltando, sobretudo aqueles indivíduos considerados ícones nacionais²⁵, nas pinturas que evidenciaram eventos que demarcaram e enalteciram a história do país, que Raymundo Cella matriculou-se como *aluno livre* na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e como *aluno regular* no curso de Engenharia Civil na Escola Polytechnica, graduando-se Engenheiro Geógrafo em 1918 (POLYTECHNICA, 1926, p. 199).

A admissão de Raymundo Cella como *aluno livre* foi possível em virtude da *Reforma de 1890*. Arthur Gomes Valle, ao analisar a produção pictórica da ENBA na Primeira República (1890-1930), traz à tona as continuidades e rupturas da Escola Fluminense com a Academia Imperial das Belas Artes (AIBA), fundada em 1822 por D. João VI. Antes da reforma o ingresso nos cursos de pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas e de pedras preciosas, submetia os candidatos a um rigoroso exame de seleção, que não correspondia à instrução oferecida às camadas populares no Brasil²⁶. Assim, a *Reforma de 1890* alterou não apenas o nome da instituição, mas também criou os *cursos livres*, buscando-se efetivar uma orientação mais liberal ao ensino artístico em oposição a uma noção de academicismo enclausurada numa estética que não valorizava o talento individual do artista.

²⁴ Na primeira metade do século XX circulavam no Rio de Janeiro as revistas: *Careta*, *Fon-Fon*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Malho*, *Avenida*, *Ilustração Brasileira*, *Rua do Ouvidor*, *Vida Doméstica*, *Selecta*, *Eu Sei Tudo*, *Para Todos*, *Vamos Ler*, *Scena Muda*, *Cinearte*, *Beira-Mar*. (MAUAD, 2000).

²⁵ “Predomina, no entanto, nesse conjunto o caráter histórico das peças, definido pelo seu sentido cívico e patriótico, a partir do tema. O sentido monumental surge como um problema de ordem política, tomando a imaginária urbana como alegoria de apelos cívicos e morais.” (KNAUSS, 2000, p. 293).

²⁶ De acordo com os Estatutos da ENBA de 1890: “Art.52. [...] Será necessário para a matrícula no 1º ano do curso geral apresentar attestados dos exames de portuguez, arithmetica e geographia. Para matricula no 2º ano deste mesmo curso será necessário apresentar, além dos referidos attestados, mais os exames de francez, historia universal, geometria e trigonometria. A matricula em cada anno exige a approvaçao em todas as matérias do anno anterior do curso.” (1890, p.3543). Disponível em:

http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf Acesso em: 15 mar. 2010.

Portanto, os *cursos livres* formalmente oficializados nos *Estatutos* de 1890 “quebravam” o monopólio dos professores oficiais²⁷. Ademais, a política de incentivo à *livre freqüência* equilibrou o caráter elitista dos cursos regulares da ENBA (VALLE, 2007).

Além da criação dos *cursos livres*, as reformas que se sucederam na ENBA, ao longo do período republicano, não empreenderam unicamente mudanças na regência do ensino artístico, mas uma reestruturação pedagógica dos chamados *curso geral*, *curso especial (preparatório)* e *curso prático*.

Depois de 1890, [...], a ENBA foi “reformada” em três ocasiões: 1901, 1911 e 1915. A medida que essas reformas se sucediam, mudanças significativas podiam ser percebidas com relação ao número e a natureza das matérias ministradas, e, conseqüentemente, com relação ao equilíbrio entre prática e teoria no contexto da formação do pintor da Escola. (VALLE, 2007, p. 56, grifo do autor).

Antes de expor com mais aprofundamento as particularidades de cada uma dessas reformas, cumpre evidenciar a instabilidade que acometera a AIBA no final do Império. Valle aponta para alguns dos principais aspectos que contribuíram para a reformulação da instituição. Em primeiro lugar, o enfraquecimento do poder monárquico, e, conseqüentemente, a diminuição do apoio do Imperador. Isso ocasionou uma insatisfação dos artistas, sobretudo no que se refere à continuidade dos *Prêmios de Viagem*. Em seguida, a suspensão das *Exposições Gerais*, principal meio de divulgação das obras dos artistas. Por fim, as críticas à estrutura e aos métodos de ensino da Academia.

O Governo Provisório de Deodoro da Fonseca, ao reconhecer a importância da Academia fluminense para o ensino artístico do país, nomeou uma comissão com o intuito de reformar os estatutos. Tal fato resultou na *Reforma de 1890*. Dois projetos concorreram para reformulação do ensino artístico na época. O primeiro, redigido pelo escultor Rodolpho Bernardelli (1852-1931) e pelo pintor Rodolpho Amoêdo (1857-1941), possuía uma orientação voltada para o ensino oficial das Academias da Europa, particularmente a de Paris, haja vista a “atitude cosmopolita fluminense” explicitada por Sevcenko anteriormente. Não obstante, no Rio de Janeiro, todo o aprendizado artístico formal ficou concentrado em uma

²⁷ Estatutos da ENBA de 1890: “Art.11. Além do ensino escolar, poderão particularmente os artistas e homens de estudo que o desejem – organizar no edifício da Escola ou em suas dependências, cursos livres de theoria, ou technica de bellas-artes segundo as secções do ensino escolar, mas servindo-se de programmas e methodos que melhores lhes pareçam, desde que devidamente obtenham permissão da Escola, à qual compete, salvo o natural recurso ao Governo, decidir sobre a idoneidade moral e intellectual, notoria ou provada com documentos, do candidato, e sobre a conveniencia actual da fundação do curso. Aos professores honorários, dispensadas todas as formalidades, basta solicitarem do director hora e lugar convenientes.” (1890, p.3536) Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica_arquivos/1890_estatutos.pdf Acesso em: 15 mar. 2010.

única instituição, enquanto que na França o sistema acadêmico estava distribuído na Academia de Belas Artes, na Escola de Belas artes e em inúmeros ateliês externos (PEREIRA, 2008).

O segundo projeto, intitulado *Projeto Montenegro*, defendia que a arte era um meio eficaz de erguer o nível moral do povo²⁸. Eminentemente *positivista* pretendia: “[...] de uma parte, elevar o prestígio da arte, de outra, colocá-la ao alcance das classes menos favorecidas.” (VALLE, 2007, p. 44). O projeto de Bernardelli e Amoêdo venceu. Embora este não representasse uma ruptura radical com o passado da instituição, efetuou algumas mudanças, como a criação dos *cursos livres*, o restabelecimento das *Exposições Gerais* e dos *Prêmios de Viagem*, a melhoria das instalações físicas da Escola, como também uma orientação mais liberal do ensino artístico. Outro ponto de destaque foi a revitalização da Pinacoteca da instituição, ou seja, a renovação da coleção da ENBA. No início do século XIX, o acervo da Pinacoteca foi constituído a partir das cópias enviadas pelos pensionistas da AIBA e, posteriormente, pelos alunos da ENBA ao ganharem o *Prêmio de Viagem à Europa* – também chamado *Prêmio de Primeira Ordem*.

A relação entre o pensionista da Academia e a cópia era primordial e fazia parte das obrigatoriedades do pensionato. Dentre outras exigências, o envio de cópias confeccionadas a partir do original localizado nos principais museus europeus representava importante material de avaliação e acompanhamento do aprendizado técnico e teórico do aluno para os professores da instituição brasileira. O número de envios de cópias variava de pensionato para pensionato. Após o aluno ser premiado, ele recebia as instruções do corpo docente que continham os procedimentos teóricos e práticos, assim como as suas obrigações junto à instituição de origem. (LEITE, 2008, p. 53)

O francês Joachim Lebreton (1760-1819) ao compor o grupo de artistas que vieram ao Brasil junto a Missão Artística Francesa, financiada por D. João VI, negociou e comprou cinquenta e quatro peças dando início a formação do acervo da Academia²⁹. Por enquanto, convém salientar que tais cópias foram de suma importância para formação tanto dos alunos da Academia quanto daqueles que estudavam na Escola, pois os colocavam em contato direto com a produção das Escolas Europeias.

Um ponto chave da *Reforma de 1890*, como já fora mencionado anteriormente, traz à baila a preocupação com a boa formação teórica dos alunos, tanto nos cursos regulares, quanto nos *cursos livres*. Uma maior ênfase foi conferida às “cátedras da cultura”. Esta

²⁸ Sobre o *Projeto Montenegro*, cf. Valle (2007) e Duque Estrada (1929).

²⁹ Entre cópias e originais, a temática religiosa construída por pintores italianos representava a maioria dos títulos adquiridos, cf. Leite (2008).

orientação passou a integrar a *visão de mundo* do ensino artístico na AIBA com a *Reforma Pedreira* decretada em 14 de maio de 1855³⁰. No entanto, tal reforma não se efetivou na prática³¹.

CURSO GERAL			CURSO ESPECIAL		
1o Anno	2o Anno	3o Anno	1o Anno	2o Anno	3o Anno
Historia natural	Physica e chimica	Historia das Artes	Anatomia e Physiologia artisticas	Pintura	Pintura
Mythologia	Archeologia e Etnographia	Perspectiva e sombras	Desenho de modelo vivo		
Desenho linear	Geometria Descriptiva	Elementos de architectura decorativa e desenho elementar de ornatos			
Desenho figurado	Desenho figurado	Desenho figurado			

TABELA 1.1: Estrutura do Curso de Pintura, segundo os *Estatutos* de 1890.

Com a Proclamação da República, e a partir da *Reforma de 1890*, tornou-se realidade a valorização das cadeiras ligadas à cultura: “[...] dessa maneira, disciplinas como História das artes, Mitologia, Arqueologia e etnografia, História natural, física e química aplicada às artes, passaram a preencher uma parcela significativa da carga horária dos cursos da ENBA.” (VALLE, 2007, p. 53). Todavia, estas disciplinas foram retiradas formalmente do curso na reforma de 1901. Formalmente, porque, embora aquelas não ocupassem mais um lugar central na estrutura curricular, faziam parte do senso comum acadêmico vigente no período. Faz-se necessário lembrar que no início do século XX as teorias científicas animavam os debates entre intelectuais das mais diversas áreas. Com efeito, o tratamento especial dado às matérias teóricas cooperou para a ampliação dos interesses estéticos de professores e alunos da ENBA, como também colocou em destaque a importância da história na construção visual edificada pelos artistas. Atitude por demais explorada no período que

³⁰ A Reforma Pedreira foi o fruto de um projeto que buscou relacionar arte e história, idealizado pelo historiador da arte, crítico de arte e diretor da Academia Imperial de Belas Artes entre 1854 e 1857, Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). O projeto empreendido por Porto-Alegre orientou os trabalhos na AIBA até a emergência da República, estimulando a industrialização e a construção de uma iconografia nacional, cf. CASTRO (2005).

³¹ As tabelas 1.1, 1.2 e 1.3 aqui reproduzidas foram gentilmente cedidas pelo Professor Dr. Arthur Gomes Valle. Todas fazem parte de sua tese de doutoramento em História e Crítica de Arte defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ, em março de 2007.

antecede a República em algumas das obras de Pedro Américo (1843-1905) e Victor Meireles (1832-1903), edificadas a partir da encomenda do monarca³².

Convém pôr em relevo que, afora a estima atribuída as matérias teóricas – amalgama da formação dos futuros artistas – a “espinha dorsal”³³ do curso de pintura da Escola, durante a Primeira República, estava centrada nas matérias de desenho figurado e de modelo-vivo. Estas alicerçavam a cadeira de pintura ofertada somente no 5º ano, de acordo com o regimento de 1901³⁴.

CURSO GERAL			CURSO ESPECIAL PREPARATORIO [duração de 1 ano]	CURSO PRATICO [sem duração determinada]
1o Anno	2o Anno	3o Anno		
Mythologia	Historia das Artes	Perspectiva e sombras	Anatomia e Physiologia artisticas	Pintura
Desenho geometrico	Geometria Descriptiva	Elementos de architectura decorativa e desenho elementar de ornatos	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo
Desenho figurado	Desenho figurado	Desenho figurado		

TABELA 1.2: Estrutura do Curso de Pintura, segundo o *Regimento* de 1901.

Com a reforma de 1901 o ensino de pintura na Escola fluminense passou a ter a seguinte configuração: em primeiro lugar, o curso foi dividido em três – um *curso geral* com duração de três anos, dois *cursoes especiais preparatórios* de um ano e quatro *cursoes práticos* sem duração determinada. Retirou-se a matéria de História Natural do primeiro ano do *curso geral*, permanecendo apenas Mythologia, Desenho Geométrico e Desenho Figurado – este era oferecido ao logo dos três primeiros anos de formação. No segundo ano, incluiu-se História das Artes e foram retiradas as matérias de Physica e Chimica, Archeologia e Etnografia que constavam no regimento de 1890. No terceiro e último ano do *curso geral* eram ofertadas Perspectiva e Sombras e Elementos de Architectura decorativa e desenho elementar de ornatos. O *curso especial preparatório* foi dividido em duas matérias: Anatomia e

³² *Batalha do Avaí*, 1877 (MNBA) e *Independência ou Morte*, 1888 (MP) de Pedro Américo; *Primeira missa no Brasil*, 1860 (MNBA) e *Batalha de Guararapes*, 1879 (MNBA) de Victor Meireles.

³³ VALLE, *op. cit.*, p. 58.

³⁴ Sobre a configuração do curso de pintura da ENBA desde a *Reforma de 1890* até a *Reforma de 1915*, cf. Valle (2007, p. 39-65).

Physiologia Artística e Desenho de Modelo-Vivo. Por fim, o *curso prático* também foi disposto em dois momentos: Pintura e Desenho de Modelo-Vivo.

Com a *Reforma Rivadávia*³⁵, outorgada após o ingresso de Raymundo Cela na Escola em 1910, houve uma nova alteração no regimento do curso, deixando-o com o seguinte formato: *Curso Geral* (três anos) e *Curso Especial* (1ª série um ano e 2ª série dois anos). No novo regimento foi retirada a matéria Mythologia e em seu lugar incluído Desenho a mão livre e Desenho geométrico.

CURSO GERAL			CURSO ESPECIAL	
1a Serie [duração de 1 ano]	2a Serie [duração de 1 ano]	3a Serie [duração de 1 ano]	1a Serie [duração de 1 ano]	2a Serie [duração de 2 anos]
Desenho a mão livre e geométrico	Geometria descritiva	Perspectiva e sombra	Noções de história natural, physica e química	Anatomia e physiologia artísticas
Desenho de ornatos e elementos de architectura	Desenho de composições elementares de architectura	Escultura de ornatos	Desenho de modelo vivo	Desenho de modelo vivo
Desenho figurado	Desenho figurado	Desenho figurado e principios de modelo vivo	Pintura	Pintura

TABELA 1.3: Estrutura do Curso de Pintura, segundo o *Regulamento* de 1911.

As matérias Desenho de ornatos e Elementos de Architectura passaram para o primeiro ano. Retirou-se também a disciplina de História das Artes. Em seu lugar incluíram Desenho de composição e Elementos de Architectura. No terceiro e último ano do *curso geral* permaneceu a disciplina de Perspectiva e Sombras e inseriu-se Escultura de ornatos e Princípios de modelo-vivo na cátedra de Desenho Figurado. Na primeira série do *curso especial* permaneceu a disciplina de Desenho de modelo-vivo e retomou-se o ensino de Noções de História Natural, Physica e Chimica, além de ter sido inserida a disciplina de pintura. Finalizando, a segunda série iniciava-se com a cátedra de Anatomia e Physiologia artística, seguindo-se de Desenho de modelo-vivo e de Pintura. Entre os regimentos que

³⁵ “Na administração do Presidente da República Marechal Hermes Rodrigues da Fonseca foram aprovados, pelo Decreto nº 8.964, novos regulamentos para a ENBA. Era então Ministro da Justiça e Negócios Interiores o Dr. Rivadávia da Cunha Correa e, por conta disso, a reformulação da Escola concretizada nos *Regulamentos da Escola de Bellas Artes*, editados em setembro de 1911, passou a história da instituição como *Reforma Rivadávia*.” (VALLE, 2007, p. 60, grifo do autor).

davam organicidade ao ensino de pintura na ENBA durante a Primeira República, o da *Reforma Rivadávia* produziu uma ausência das “cátedras de cultura”.

É oportuno destacar a importância atribuída ao ensino do desenho ao longo de todo o curso, especialmente ao desenho figurado e de modelo-vivo³⁶. Grosso modo, tal importância torna visível a proximidade entre a ENBA e a Academia Francesa, onde se defendia o primado do desenho em oposição à cor.

Desde sua fundação, a Academia [francesa] se vira incumbida de uma tripla finalidade: pedagógica, teórica e política; ela devia ensinar a pintura, refletir sobre a arte e contribuir para a difusão da monarquia absoluta. Ora, esses três objetivos pressupõem uma definição da pintura baseada na excelência do desenho. (LICHTENSTEIN, 2006, p. 13).

Jacqueline Lichtenstein aponta para três objetivos, os quais fizeram com que o desenho alcançasse essa supremacia na Academia na segunda metade do século XVII. O primeiro diz respeito ao caráter didático do desenho. Este se submete às condições de aprendizagem escolar. Por conseguinte, o desenho encontra-se na base da reflexão acerca da teoria das artes da pintura e da escultura, pois ele “[...] pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção.” (LICHTENSTEIN, 2006, p. 13). Por fim, o desenho exprime politicamente a supremacia da *Pintura Histórica*, na qual é possível transformar o relato em imagem.

Aproximando esta reflexão da realidade brasileira, Sônia Gomes Pereira destaca que além da importância imputada ao desenho, não apenas no ambiente francês, mas na arte ocidental do século XIX, a formação na Academia conectava o desenho, simultaneamente, a três traços característicos: o método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição clássica. No primeiro momento, a partir de um esboço desenvolvia-se a capacidade conceitual do aluno, ou seja, “[...] a noção de que o desenho estava diretamente ligado à ideia de obra.” (PEREIRA, 2003, p. 42). Em seguida, o “método compositivo” cumpria a necessidade de desenvolver no aluno a imaginação espacial e a trabalhar do geral para o particular. Quanto à “constituição de tipologias” cumpre ressaltar que tal procedimento definia-se na relação estilo/função, como também era potencialmente um recurso historiográfico. Por fim, a “tradição clássica” explicitada pela autora não diz respeito a uma concepção normativa, mas a uma visão de mundo sujeita a desconstruções. Assim sendo, tais conceitos configuravam o ensino das belas artes no final do século XIX e no início do século XX, fazendo parte dos regimentos, ou seja, das regras implantadas na ENBA. Nesse sentido, a

³⁶ cf. Anexo III.

noção de *paradigma* apresentada aqui, aproxima-se da reflexão operacionalizada por Thomas Kuhn.

A investigação histórica cuidadosa de uma determinada especialidade num determinado momento revela um conjunto de ilustrações recorrentes e quase padronizadas de diferentes teorias nas suas aplicações conceituais, instrumentais e na observação. Essas são os paradigmas da comunidade, revelados nos seus manuais, conferências, exercícios de laboratório. Ao estudá-los e utilizá-los na prática, os membros da comunidade considerada aprendem seu ofício. Não há dúvida de que além disso o historiador descobrirá uma área de penumbra ocupada por realizações cujo status ainda está em dúvida, mas habitualmente o núcleo dos problemas resolvidos e das técnicas será claro. (KUHN, 2009, p. 67).

Efetivamente, a formação de Raymundo Cela na ENBA oscilou entre os regimentos de 1901 e de 1911, assim como entre a importância atribuída à *Pintura Histórica* e à força expressa na *Pintura de Paisagem*. Quando foi aprovada a última reforma do período republicano, em outubro de 1915, ele estava com mais da metade do curso concluído. Por ser *aluno livre*, não é possível afirmar que ele tenha cursado todas as matérias aqui relacionadas. Não obstante, sabe-se que Raymundo Cela frequentou a cadeira de desenho de modelo-vivo ministrada pelos professores João Zeferino da Costa (1840-1915) e em seguida com Rodolfo Chambelland (1879-1967), e de pintura com os professores Eliseu Visconti (1866-1944), seguida depois com João Batista da Costa (1865-1926)³⁷.

No mesmo período em que estudou na ENBA, cursou engenharia na Polytechnica. Simultaneamente às atividades ligadas à ENBA e à Polytechnica, Raymundo Cela, em 1913 – aos 23 anos – foi nomeado pelo Ministro de Estado dos Negócios de Agricultura, Indústria e Comércio, desenhista temporário do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais. Entre 1914 e 1919 ele exerceu a função de desenhista de primeira classe na Seção de Desenhos da Comissão de Linhas Telegráficas de Mato Grosso ao Amazonas, chefiada por Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958).

Para Raymundo Cela, o acúmulo de atividades ligadas à ENBA, ao curso de Engenharia da Polytechnica e ao trabalho como desenhista dos projetos chefiados pelo Coronel Rondon, deixaram a sua saúde debilitada. Isto foi relatado por ele dois anos depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, numa carta endereçada ao pai em 19 de fevereiro de 1913, na qual narrou os motivos que acometeram sua saúde, levando-o a uma fadiga cerebral. Consequentemente, o médico que o atendeu recomendou-lhe “[...] *repouso e abstinência*

³⁷ Tais informações foram colhidas nas seguintes obras: Acquarone e Vieira (1941), Galvão (1954) e Estrigas (1988). Não há nas notações catalogadas do acervo arquivístico do Museu D. João VI EBA/UFRJ, nenhuma informação acerca das disciplinas cursadas por Raymundo Cela. Tal fato também foi observado no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) no Rio de Janeiro em pesquisa realizada em agosto de 2009.

completa de leitura até mesmo de jornais.”³⁸. Trabalhar para Raymundo Cela significava dedicar-se a algo prazeroso que lhe garantiria, não apenas, seu aprimoramento técnico e artístico, como também sua sobrevivência durante os anos de estudo, na cidade do Rio de Janeiro. Com a saúde reabilitada, Raymundo Cela retomou os estudos e o trabalho.

Por meio de algumas cartas enviadas ao pai quando morou no Rio de Janeiro, Raymundo Cela destacou a nomeação como desenhista de primeira classe da Comissão Rondon, sua colação de grau em Engenharia na Polytechnica e, especialmente, as premiações que recebeu na ENBA. De fato, tais cartas trouxeram à baila dificuldades, realizações e conquistas, bem como a rede de relações, na qual o artista estava inserido. Como *diretriz* dessa inserção, Raymundo Cela apreendeu o “sistema de códigos compartilhados” vigente no período entre professores e alunos da Escola, materializado a partir da *cultura visual* da época em narrativas literárias e visuais apreciada pelo público leitor e, sobretudo, por aqueles que frequentavam as exposições.

Mas há uma distinção a se fazer entre o uso geral das capacidades visuais mais correntes e aquelas que tocam mais especialmente à percepção das obras de arte. As capacidades de que somos mais conscientes não são aquelas que absorvemos, como todo mundo durante a infância, mas aquelas que apreendemos de modo formal, com esforço consciente: aquelas que nos têm sido ensinadas. (BAXANDALL, 1991, p. 46).

Fruto desse esforço continuado, em 1911, no terceiro concurso de composição de quadros realizado na ENBA, Raymundo Cela obteve o primeiro lugar. Essa conquista confirmou a admiração que Eliseu Visconti tinha a respeito de suas composições, sendo recorrente a seguinte afirmação do mestre ao aluno: “*não deixe a pintura!*”³⁹. No concurso de desenho de modelo-vivo de 1916, coube a Raymundo Cela o primeiro lugar⁴⁰. No mesmo ano, na XXIII *Exposição Geral* de Bellas-Artes, no Rio de Janeiro, o artista ficou com a medalha

³⁸ CELA, Raimundo Brandão. Rio, 19 de fevereiro de 1913. In: **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. Cartas ao Pai 1913-1922, p. 118-121.

³⁹ *Idem Ibidem.*, p. 121.

⁴⁰ CELA, Raimundo Brandão. Rio de Janeiro, 2 de Maio de 1916. In.: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado. **R. Cela – luz: natureza e cultura**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. Cartas ao Pai 1911-1922, p. 99-100.

Outras premiações do artista: Medalha de Ouro no 9º Salão Paulista de Belas Artes de 1943 e no Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro em 1945. No LII Salão Nacional de Belas Artes de 1947, Rio de Janeiro, Raymundo Cela ficou com a medalha de ouro na pintura e na gravura. Medalha de ouro também em 1948, no VIII Salão Fluminense de Belas Artes. Por fim, medalha de ouro na Exposição Semana da Marinha realizada em 1959.

de prata⁴¹. Em seguida, durante a XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, realizada no Palácio Nacional da Escola de Bellas-Artes e inaugurada no dia 12 de agosto de 1917, Raymundo Cela ganhou o *Prêmio de Viagem a Europa* ao apresentar a tela *Último diálogo de Sócrates* (MNBA)⁴².

As premiações outorgadas ao artista nas *Exposições Gerais* renderam-lhe a inclusão na lista de pensionistas da ENBA publicada na introdução dos catálogos do certame. Isto permitiu comparar o tema escolhido por ele com os demais motivos premiados ao longo dos anos no concurso da AIBA e pela Escola Fluminense, além das demais pinturas expostas no *Salon*. Além disso, o *Prêmio de Viagem* que lhe fora conferido foi amplamente divulgado e criticado na imprensa local. Assim, convém indagar: *Qual a configuração da crítica de arte nesse período?* Pensar não apenas a obra de arte, mas a crítica como formas de produção de sentido, resultantes de processos sociais nos remete ao seguinte argumento:

Os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre um campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organiza, também, a partir do confronto de discursos e leituras de qualquer natureza – verbal escrito, oral e visual. É nesse terreno que se estabelecem as disputas simbólicas como disputas sociais. (KNAUSS, 2006, p. 100).

Portanto, trazer à tona os parâmetros da crítica feita à pintura premiada de Raymundo Cela ampliará a compreensão do sistema cultural artístico vivenciado pelo artista. Por outro lado, explicitar temas e categorias de percepção expressos na época expõem a *cultura visual* por ele vivenciada. Nesse sentido, é oportuno pôr em relevo o tipo de visualidade em vigor nas primeiras décadas do XX e os critérios que outorgaram a Raymundo Cela o *Prêmio de Viagem*.

⁴¹ “Raymundo Cela. Natural do Ceará (Sobral). Discípulo de J. Batista da Costa e E. Visconti. Largo da Carioca, 8. [inscreveu três trabalhos]: 326. *Retrato do Dr. Eloy de Moura*, 327. *Retrato de Ary Zaluar* e 328. *Retrato de Raul Deveza*.” (1916, p. 70). Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIII *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1916.

⁴² Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1917.

É legítimo buscar nas obras e nos momentos artísticos o seu passado: os criadores dos quais eles derivaram lhes servem de raízes [referências]. É, ao contrário, enganoso construir para eles um futuro, adivinhar neles aquilo que não podiam prever.
Jorge Coli⁴³

1.2 O Prêmio de Viagem e a tela *Último diálogo de Sócrates*

Criado em 1845, o *Prêmio de Viagem à Europa* possibilitou aos pintores laureados estudarem com renomados artistas italianos e especialmente com os mestres franceses. Como já fora mencionado anteriormente, é preciso ter em conta que a proximidade entre o Brasil e a França, principalmente no âmbito das artes plásticas remonta à chegada da Missão Artística Francesa ao Brasil em 1816. Lilia Moritz Schwarcz, ao apresentar a trajetória do artista francês Nicolas-Antonie Taunay (1755-1830), destaca que não é possível pensar a construção de sua obra sem estabelecer relações com a colônia de artistas franceses que ficaria conhecida como “Missão Francesa”.

Tal evento é considerado um marco nas artes plásticas brasileiras, definidor da entrada da arte neoclássica na colônia americana dos portugueses, e de um modelo acadêmico francês de produção pictórica e arquitetural. Com esses artistas, chegaria uma arte “acadêmica”, a valorização de um modelo neoclássico e uma pintura de paisagem de conteúdo moral e idealista. (SCHWARCZ, 2008b, p. 19, grifo do autor).

A Academia Imperial de Belas Artes monopolizou o ensino e a produção artística oficialmente reconhecida no Brasil durante o século XIX. O projeto civilizador e de construção da nacionalidade brasileira ficou a cargo da AIBA que em 1870 tivera sua fase gloriosa, sobretudo com as pinturas acerca de D. Pedro II e da Guerra do Paraguai. No entanto, a produção de uma unidade nacional centrada na figura do imperador Pedro II, de episódios nos quais o Brasil participou e a partir da paisagem local, não ficou a cargo única e exclusivamente da Academia. Evidenciam-se as aproximações entre o projeto da AIBA e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (SALGUEIRO, 2002). Com efeito, é possível pôr em contato o modelo de ensino implantado na AIBA e posteriormente na ENBA, tendo em vista as semelhanças e as diferenças entre tais modelos, buscando-se possíveis

⁴³ COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. (Série Livre Pensar; 17), p. 18 (grifo meu).

linhas de contato com o IHGB. Tal abordagem ajudará a compor os “regimes de visualidade” com os quais Raymundo Cella fora conformado.

Durante o Segundo Reinado, D. Pedro II empreendeu na AIBA uma política de premiações semelhante a do IHGB⁴⁴. Fazia parte do projeto desta instituição fundar a história do Brasil, levando a efeito a história de grandes personagens, ou seja, aqueles considerados “heróis nacionais”. O texto premiado do botânico alemão Karl Philip Von Martius (1794-1868), publicado na *Revista do IHGB* em 1845, intitulado “Como se deve escrever a história do Brasil”, defendia que a história do Brasil deveria ser centralizada na figura do imperador. Adolfo Varnhagen (1816-1878), por seu turno, argumentava que a unidade nacional centralizava-se na apologia da guerra (REIS, 2005). Assim sendo, o imperador instituiu na AIBA a distribuição de prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos. Em 1845, D. Pedro II passou a custear o *Prêmio Viagem*, aberto anualmente, e que financiava um pensionato no exterior durante o período de três anos. Tal expediente estava vinculado à *Reforma Pedreira* de 1855, na qual se buscou relacionar arte e história a partir da valorização do gênero artístico *Pintura de História*.

A pintura de temática religiosa juntamente com outros assuntos pictóricos, entre eles, o mitológico, o literário e os relacionados à história nacional, compunham um quadro mais amplo denominado *Pintura Histórica* ou *Pintura de História*. A *Pintura Histórica* tinha como referenciais narrativas acerca da mitologia greco-romana e das cenas bíblicas, diferindo-a da *Pintura de História*, que privilegiava a escrita da história nacional⁴⁵.

Como afirma Schwarcz sobre a compreensão desse tipo de invenção artística “[...] mais do que avaliar a qualidade pictórica da produção acadêmica, o que interessa destacar é como, nesse local, a exaltação do exótico, da natureza e do indígena romântico se tornou uma marca.” (SCHWARCZ, 1998, p. 146). A autora refere-se especificamente ao conteúdo das obras produzidas ainda no Império, no entanto, cabe aqui indagar: *quais foram os temas pictóricos que se tornaram recorrentes nas primeiras décadas da República?*

Com a desestabilização da monarquia foram suspensas as *Exposições Gerais* e o concurso destinado ao *Prêmio de Viagem*⁴⁶. Afora tal premiação, existiu durante o Segundo Império a política do mecenato custeada pelo imperador. Este financiamento voltado para o

⁴⁴ “Em 1842 o próprio monarca torna-se membro do instituto francês, e entre 1842 e 1844 institui prêmios destinados aos melhores trabalhos apresentados no IHGB. Mas até então d. Pedro ocupava sua cadeira como mera figuração.” (SCHWARCZ, 1998, p. 127).

⁴⁵ Manter-se-á ao longo do texto esse sentido atribuído a tais categorias.

⁴⁶ No Segundo Império a última Exposição Geral foi realizada em 1884. O último concurso para o *Prêmio de Viagem* ocorreu em 1887, cf. Valle (2007).

estudo fora do país beneficiou muitos artistas, principalmente pintores que buscavam seu aprimoramento e que ao retornarem para o Brasil foram contratados como professores da AIBA e, por conseguinte, da ENBA.

Os motivos para tanto eram diversos, e aqui gostaríamos de relembrar os que julgamos principais: a) primeiramente, na perspectiva do meio fluminense de então, somente a vivência proporcionada pelos principais centros artísticos europeus poderia imprimir à obra de um pintor o selo definitivo da maturidade e lhe conferir o prestígio necessário para aqui se estabelecer de uma maneira bem sucedida; b) em segundo lugar, o estágio na Europa era tido, em muitos casos, como um indício certo de competência profissional, tornando-se dessa maneira, um fator crucial para obtenção de encomendas públicas e particulares; c) por fim, a estadia no Velho Mundo era também essencial para a legitimação de uma carreira no nosso meio acadêmico, o que pode ser comprovado pelo fato de que praticamente todos os professores de disciplinas práticas da ENBA realizaram significativas temporadas de estudo na Europa, a maioria como pensionistas, alguns às suas próprias expensas. (VALLE, 2007, p. 128).

Depois da proclamação da República, as premiações concedidas aos artistas pelo governo e as exposições foram restabelecidas na ENBA. Dito isso, convém evidenciar duas características relacionadas ao método de avaliação das pinturas que existiu na AIBA e aquele adotado na ENBA. A primeira trata do *Prêmio de Viagem*. Este, que era outorgado única e exclusivamente aos *alunos regulares* da Academia e da Escola, mediante concurso, passou a ser conferido também ao artista de maior destaque na *Exposição Geral*. Dessa maneira, tal premiação passou a contemplar os alunos de *livre frequência*, como ocorreu com Raymundo Cella em 1917. Ademais, o fato de Raymundo Cella ter obtido anteriormente outros prêmios, qualificou-lhe diante das exigências do certame⁴⁷. Cabe lembrar que ele logrou o 1º lugar no concurso de *composição de quadros* em 1911; 1º lugar em *desenho de modelo-vivo* e medalha de prata na XXIII *Exposição Geral* em 1916⁴⁸.

A segunda característica está relacionada à maneira como eram apreciados os trabalhos, especificamente as pinturas⁴⁹. Tanto para os pensionistas da ENBA – alunos regularmente inscritos na instituição –, quanto para aqueles premiados nas exposições gerais – *alunos livres* ou não –, o modo de observação e avaliação era o mesmo. Não obstante, quanto

⁴⁷ “[...] presente no Regulamento de 1901, segundo a qual, para ser admitido ao concurso do Prêmio de Viagem, o candidato a pensionista deveria obrigatoriamente ter já obtido anteriormente a medalha de ouro em concurso da Escola, exigência inexistente nos certames anteriores e que, daí por diante, manter-se-ia nos regulamentos seguintes.” (VALLE, 2007, p. 137). Conferir regulamentos da ENBA disponível em: http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_primeira_republica.htm. Acesso em: 27 mar. 2010.

⁴⁸ O Júri de Pintura da *Exposição Geral* de 1916 era formado pelos professores: João Batista da Costa, Rodolpho Chambelland, Modesto Brocos, Carlos Oswaldo e Helios Seelinger. cf. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIII *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1916.

⁴⁹ A predominância de pensionistas pintores, tanto na AIBA, quanto na ENBA, foi uma tendência que se manteve durante a Primeira República, cf. Valle (2007).

aos critérios utilizados para premiação, faz-se necessário distinguir o método de julgamento das pinturas dos *alunos regulares* da ENBA e dos artistas premiados na *Exposição Geral*. No primeiro caso, durante a primeira década da ENBA, o concurso de *Prêmio de Viagem* envolvia três provas.

1ª prova – desenho de modelo-vivo em duas sessões de três horas cada uma; o julgamento far-se-ha com o modelo presente. Esta prova é eliminatória.
2ª prova – modelo-vivo pintado, metade do tamanho natural, trabalhando quatro horas por dia, durante a prova de trinta dias;
*3ª prova – Composição em esboço de um ponto mithologico, biblico ou historico, tirado à sorte dentre dez organizados no acto do concurso pelos professores dos cursos technicos. A execução durará oito horas, durante as quaes os alumnos se acharão isolados e sem comunicação alguma externa.*⁵⁰

Esta maneira de conceber a avaliação encerra semelhanças com o modelo vigente na Academia Francesa. Como foi explicitado anteriormente (cf. p.44), no *modus operandi* francês sobressaía-se a importância atribuída ao desenho. No caso brasileiro, é possível aferir que a valorização do desenho, nas duas primeiras provas, somava-se a observação de um objeto: o modelo-vivo. Outro ponto que precisa ser levado em conta diz respeito à terceira prova. Nela o aluno deveria criar o esboço de uma composição a partir de um tema específico: mitológico, bíblico ou histórico⁵¹. Isso coloca em destaque o lugar do *quadro de composição* no certame organizado pela ENBA. Tal critério era utilizado na AIBA e foi retomado na Primeira República entre as reformas de 1901 e 1911⁵². De resto, além do valor atribuído ao desenho e conseqüentemente ao *quadro de composição*, interessa-nos trazer à tona os temas valorizados pela comissão julgadora, já que foi com uma composição histórica, intitulada *Último diálogo de Sócrates*, que Raymundo Cela alcançou o *Prêmio de Viagem* em 1917⁵³. Logo, pode-se afirmar que o tipo de julgamento praticado no concurso foi incorporado à *Exposição Geral*. Apesar disso, é conveniente explicitar que no Brasil não houve no meio artístico a transposição dos valores europeus assim como eram operacionalizados no “Velho Mundo”, sobretudo no ambiente francês (VALLE, 2007).

⁵⁰ De acordo com Valle (2007, p. 135), é possível que algumas variações tenham ocorrido (cf. Anexo III, 343-360).

⁵¹ Convém distinguir que o tema histórico sorteado para prova não guarda, necessariamente, semelhanças com a *pintura de história* tão valorizada na AIBA. Com a crise vivenciada no final do Império a *Pintura de História* tão valorizada como construtora de uma unidade nacional experimentou o seu declínio.

⁵² “Instruções para os Premios de Viagem aos alumnos... de 1905, Capítulo IV, Art. 10.” (VALLE, 2007, p. 136-137). Disponível em :http://www.dezenovevinte.net/documentos/ipv_1905.htm. Acesso em: 27 mar. 2010.

⁵³ O Júri de Pintura da *Exposição Geral* de 1916 era formado pelos professores: João Batista da Costa, Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque, Benno Treidler e Augusto Petit. cf. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1917.



Figura 4. Raymundo Cela, *Último diálogo de Sócrates*, 1917
(óleo sobre tela, 171 x 241 cm) – MNBA.

A pintura a óleo, *Último diálogo de Sócrates*, foi concebida conforme os padrões clássicos frequentes na *pintura histórica* empreendida por artistas acadêmicos, os quais prescreviam que a razão, não a emoção, deveria qualificar a arte. Na tela evidencia-se a valorização de um tema clássico da história antiga. De acordo com Isis Pimentel de Castro, “A pintura histórica era considerada o gênero artístico mais nobre e completo, não só por incluir em sua constituição todos os demais gêneros da pintura, mas também por abordar em suas telas as cenas mais virtuosas da ação humana.” (CASTRO, 2005, p. 340). Trazendo consigo esta premissa, Raymundo Cela abordou o momento em que o filósofo ateniense Sócrates, em vias de tomar a cicuta, profere suas últimas palavras na prisão aos companheiros encarcerados que atentos e consternados participam de um momento solene, respeitoso e virtuoso⁵⁴. Exceção feita a um prisioneiro que diante da atitude de Sócrates, observa a paisagem ao longe, de onde parece vir à luz que ilumina a cela.

⁵⁴ De acordo com o filósofo Danilo Marcondes: “Em 399 a.C. Sócrates é acusado de graves crimes por alguns cidadãos atenienses. Estes pedem sua condenação à morte por desrespeito às tradições religiosas da cidade e por corrupção da juventude. A motivação é claramente política: contra as críticas feitas por Sócrates ao que ele considerava um desvirtuamento da democracia ateniense, e contra sua discussão e questionamento dos valores e atitudes da sociedade da época. [...] Condenado à morte, é levado para uma prisão, onde deverá, também segundo a prática da época, beber uma taça de veneno, a cicuta. Seus companheiros propõem que Sócrates fuja para o exílio, mas ele se recusa em seu memorável último discurso, preferindo morrer como cidadão ateniense e sempre coerente com suas idéias do que viver numa terra estranha: fugir equivaleria a renegar suas idéias e princípios.” (MARCONDES, 1998, p. 45).



O Presidente do Estado do Ceará entre 1916 e 1919, João Thomé de Saboya e Silva, Engenheiro Civil formado na Escola Polytechnica do Rio de Janeiro, ao tomar conhecimento da premiação outorgada a Raymundo Cella, enviou um telegrama ao “leader” da bancada cearense expressando seu interesse em adquirir a tela apresentada pelo artista e laureada com o *Prêmio de Viagem a Europa*. No entanto, de acordo com o regulamento da ENBA os quadros premiados pertencem à instituição. Assim, a aquisição não foi concretizada. Isto foi explicitado por Raymundo Cella ao pai numa carta, enviada em 17 de setembro de 1917, na qual transcreveu uma parte do telegrama enviado ao presidente João Thomé. No telegrama ele agradeceu por sua generosa intenção, explicou as normas da ENBA e propôs “[...] *executar, para o governo do estado, um quadro de assumpto da história cearense.*”⁵⁵. A proposta enviada por Raymundo Cella ao presidente da província coloca em relevo que o contato entre arte e história ainda permanecia no imaginário artístico brasileiro durante a República⁵⁶. Explorando um pouco mais a designação *Pintura de História*, observa-se o seu uso num sistema de classificação, de certa forma, hierárquico, que procura estabelecer um ordenamento no interior das belas-artes. Para tanto, designa *Pintura Histórica* para aqueles temas considerados “nobres” até o início do século XX: mitológicos, bíblicos e determinados eventos históricos; por conseguinte, *Pintura de Paisagem, figurações, natureza morta* ou de *gênero regionalista* para um tipo de pintura voltada para temáticas cotidianas. Não por acaso, foi Raymundo Cella quem propôs ao presidente João Thomé pintar uma tela com um tema relacionado à história do Ceará. Ademais, nesta carta, o artista expressou a felicidade que estava sentindo com o prêmio que recebera:

⁵⁵ CELA, Raimundo Brandão. Rio, 17 de setembro de 1917. In: **Raimundo Cella (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2004. Cartas ao Pai 1913-1922, p. 123.

⁵⁶ A pintura *Abolição dos escravos*, que deveria ter sido entregue por Raymundo Cella no Centenário da Independência em 1922, foi passada às mãos do Governo do Estado em 1938. Este será um dos temas tratados na *Segunda Travessia*.

Papai, abençoe-me.

*Sinto-me feliz por poder hoje comunicar-lhe mais detalhadamente a realização do ideal, que me habilitei a acariciar desde a minha infância: o prêmio de viagem de pintura. Isso constitui para um estudante a **recompensa mais ambicionada**, não só porque lhe oferece ensejo para seu aperfeiçoamento completo, mas também porque traz-lhe consagração.*

Aguardo-lhe para falar-lhe pessoalmente, o que poderei fazer breve, das circunstâncias que deram ao meu caso um brilho excepcional. Mando-lhe agora, juntamente com esta, dois retalhos de jornal nos quais o Senhor verá o telegrama do Dr. João Thomé ao “leader” da bancada cearense e um comentário da imprensa.

Esta, espontaneamente me tem sido muito favorável. O que não quer dizer que um ou dois jornais não me tenham atacado, até perversamente. Mas isso é inevitável. [...].

Celinha.⁵⁷

Raymundo Cela destacou a importância do aperfeiçoamento completo que terá com a oportunidade de estudar na Europa, sendo enfático ao dizer que tal premiação “*traz-lhe consagração*”. Isso nos remete à ideia de “mobilidade social seletiva” desenvolvida por Edward Palmer Thompson (2002) ao estudar a obra de poetas românticos ingleses, como foi o caso de Willian Wordsworth (1770-1850). O historiador aponta que a educação passou a ser vista simplesmente como um instrumento de “mobilidade social seletiva”, desse modo “[a] aprovação social do sucesso educacional é assinalada de uma centena de modos: o sucesso traz recompensa financeira, um estilo de vida profissional, prestígio social. Ela se apóia numa apologia completa da modernização, necessidade tecnológica, igualdade de oportunidades.” (THOMPSON, 2002, p. 42). Com efeito, essa maneira de pensar denuncia, de acordo com Thompson, uma oposição à igualdade de mérito imaginada por Wordsworth.

É preciso não perder de vista que a tela *Último diálogo de Sócrates* foi produzida para um fim específico: participar da XXIV *Exposição Geral*. Grosso modo, esta realização traz em si semelhanças e diferenças com a prática do mecenato praticado desde o Renascimento (BAXANDALL, 1991). Ora, tanto a prática da encomenda, quanto a aceitação de um quadro num concurso ou numa exposição têm, até certo ponto, uma forma e um conteúdo previamente estabelecidos.

Raymundo Cela conhecia as regras para a obtenção do *Prêmio de Viagem* vigentes no período, dentre elas a elaboração de um *quadro de composição* em tamanho grande, além da valorização dos desenhos que configuram a pintura, ou seja, a constituição de tipologias. Não por acaso, juntamente com a tela, o artista expôs, no *Salon* de 1917, sete estudos (desenhos) das figuras que compõem a cena. Assim, Raymundo Cela contemplou de maneira harmônica as quatro características constitutivas de uma composição: o desenho –

⁵⁷ *Id. Ibidem*, p. 122. (grifo meu).

tomado como projeto inicial da obra –, o método compositivo, a constituição de tipologias – a partir de desenho de modelo-vivo – e, por fim, explicitou sua proximidade com a tradição clássica (PEREIRA, 2003).



Figura 5. Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, (carvão sobre papel, 58 x 45,5 cm) – acervo particular, Manaus, AM.

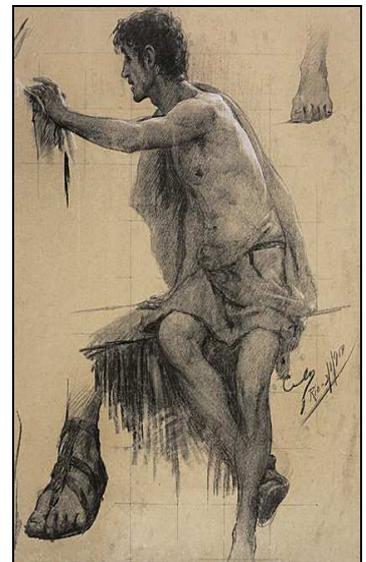


Figura 6. Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, (crayon e lápis de cera branco sobre papel, 61,5 x 45 cm) – MAUC

Sua vinculação à tradição clássica é visível na tela premiada e em outros trabalhos desse período, não apenas a partir do desenho, da cor, da perspectiva e de um tipo de composição da figura humana, mas também com relação ao tema tratado plasticamente. Embora Raymundo Cela fosse *aluno livre*, isso não impediu o artista de informar-se acerca

dos conteúdos das matérias – mythologia e história das artes – retiradas do regimento da Escola em 1911. Além destas disciplinas, Raymundo Cela, sem ter cursado formalmente a cadeira de Anatomia e Physiologia Artísticas, tinha conhecimento do programa da mesma⁵⁸. Desse modo, possibilitou-lhe construir um tipo de figura e de expressão das emoções, especialmente nas figuras dispostas ao redor de Sócrates, que denotam o “sistema de códigos compartilhados” (BAXANDALL, 1991) vigente na época, com o qual edificou *Último diálogo de Sócrates*.

No entanto, os princípios estabelecidos tanto para a forma, quanto para o conteúdo das pinturas, não encerram um consenso na ENBA, tão pouco nos julgamentos realizados nos concursos e no decorrer da *Exposição Geral*. Além dos quadros, cujo foco estava centrado nas temáticas históricas e religiosas, sobressaía-se desde a vinda da “Missão Francesa” a *Pintura de Paisagem*.

Paulo Monteiro Nunes (2004), ao discutir a “persistência do academicismo” na AIBA, disserta que o “espírito romântico” de fins do século XIX, por um lado, valorizava um gosto pelo exotismo de paisagens distantes e, por outro lado, trouxe à tona um conteúdo revolucionário social. Para o pesquisador, o que caracterizou o romantismo no âmbito da academia Imperial diz respeito ao seu aspecto político-moral e nacionalista. Nesse sentido, a paisagem deslumbrante e exótica figurava em segundo plano nas *Pinturas Históricas*. Tal situação alterou-se com a presença no Brasil do pintor de paisagem alemão Georg Grimm (1846-1887). Após expor paisagens brasileiras e européias, sobretudo mediterrâneas, o artista ganhou a admiração do Imperador, passando a configurar o quadro de professores da AIBA, modificando não só a *cultura visual*, como também o modelo de ensino da instituição.

Em três pontos as obras de Grimm divergiam da pintura de paisagem até então conhecida no país. Em primeiro lugar, que não é um confronto ao academicismo, mais ainda assim digno de nota, foi romper com o caráter *científico* ou de *registro* característico das expedições tão comuns no século XIX. Em segundo lugar, ao contrário do que pressupunham os acadêmicos, a paisagem não figurava ali como *pano de fundo* de uma obra de temática histórica, alegórica ou moral. Era simplesmente a paisagem como motivo pictórico. Por fim, indo contra a pedagogia da Academia, os quadros foram pintados ao *ar livre*. (NUNES, 2004, p. 72).

No caso específico do ensino na Escola fluminense, as disciplinas de Desenho figurado, Desenho de modelo-vivo e Pintura, presentes desde a AIBA, permaneceram no *currículum* de pintura da ENBA durante a Primeira República. Valle aponta para dois dos principais parâmetros “externos” do sistema pedagógico da Escola: “[...] por um lado, a

⁵⁸ cf. Valle (2007). Consultar anexo I desta dissertação.

tradição clássica, representada pelo amplo conjunto de obras do passado tidas então como referenciais, e, por outro, a *natureza*.” (VALLE, 2007, p. 67).

Com relação à *tradição clássica*, cumpre evidenciar o exercício da cópia de moldagens e gesso, assim como a cópia a óleo de “quadro de mestres”. Quanto ao segundo parâmetro, passou a existir na Primeira República um equilíbrio entre tradição e natureza, mais especificamente a partir dos trabalhos realizados, tomando-se como referencia o modelo-vivo. Nesse sentido, natureza não é sinônimo de paisagem. Todavia, desde a AIBA a *Pintura de Paisagem*, de acordo com Valle, nunca foi negligenciada. Durante o Império, juntamente com a disciplina de Pintura Histórica era ministrada a cadeira de Pintura de Paisagem, Flores e Animais. Esta foi retirada do regimento da ENBA na *Reforma de 1890*. Porém, isso não significou a ausência de pinturas de paisagem nos certames da Escola.



Figura 7. *Sócrates Bebendo Cicuta*, moldagem em gesso, 108 x 74,5 x 18,0 cm, s/d, cópia do alto-relevo do Templo de Nike, séc. AC, no. Reg. 2151. (acervo MDJVI)⁵⁹.

⁵⁹ Reserva Técnica de Escultura. Em primeiro plano: Joaquim José da Silva Guimarães Júnior, *Sócrates Bebendo Cicuta*, moldagem em gesso, 108 x 74,5 x 18,0 cm, s/d, cópia do alto-relevo do Templo de Nike, séc. AC, no. Reg. 2151. Museu D. João VI / EBA / UFRJ. Foto gentilmente enviada por Nelson Ricardo Doutorando em Linguagens Visuais pela UFRJ.



Figura 8. Raymundo Cela, *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, circa 1917 (óleo sobre tela 31 x 49 cm)
– acervo particular, Fortaleza, CE.

Além das características supracitadas a respeito do modelo de ensino da ENBA, convém explorar com mais vagar à observação das obras do acervo da Pinacoteca da instituição, algumas compradas por Le Breton e outras copiadas a partir do original pelos pensionistas da AIBA e da ENBA⁶⁰. Aos pensionistas da Escola Fluminense permaneceu uma prática adotada na AIBA: a cópia das obras dos mestres europeus pré-determinada pela ENBA. Assim sendo, como aponta Kadma Rodrigues, a partir do século XVIII o Museu do Louvre converteu-se numa “grande escola” para pintores de várias partes do mundo, os quais afluíam para Paris.

Ao possibilitar a socialização e intensificação do impacto visual vivenciado pelos artistas no contato direto com a densidade semântica própria a toda elaboração formal pintoresca, esse Museu incorporou a cópia-didática como ferramenta de elaboração de um saber-fazer específico que reforçava valores próprios ao campo artístico, mediante um diálogo que se tornou mais e mais formal, histórico e auto-referencial. (RODRIGUES, 2006, p. 194).

As cópias passaram, assim, a constituir e ampliar o acervo da Pinacoteca da Instituição, como também, e, principalmente, tornaram-se importante suporte para a aprendizagem dos alunos da Escola. Como aponta Roger de Piles na epígrafe deste capítulo, “A observação e o convívio regular com bons quadros ensinam mais coisas do que se poderia dizer.” (PILES, 2006, p. 57). Isso vale também para as observações feitas pelos artistas ao longo do período em que permaneciam no Velho Mundo. Contudo, tal incumbência não era facultada aos artistas premiados no certame das *Exposições Gerais*. Outra diferença acerca do prêmio concedido aos *alunos regulares* da ENBA e aos artistas premiados na *Exposição*

⁶⁰ cf. Valle (2007) e Leite (2008). Consultar Anexo II desta dissertação.

Geral diz respeito ao tempo de permanência na Europa, mais precisamente na capital francesa, italiana e posteriormente em Munique. Para os pensionistas da ENBA fixou-se cinco anos⁶¹. Para aqueles premiados no *Salon* o prazo improrrogável era de dois anos⁶².

Raymundo Cela não foi o primeiro, tão pouco o único a explorar artisticamente a figura de Sócrates. Destaca-se a tela produzida por Jacques Louis David (1748-1825), intitulada *A morte de Sócrates* (1787). Louis David foi um pintor e um teórico da arte. Para o artista francês, o classicismo além de uma linguagem artística era principalmente uma visão de mundo social e política. Ele usou sua arte para difundir valores, como o espírito cívico das antigas repúblicas (CARVALHO, 2008).

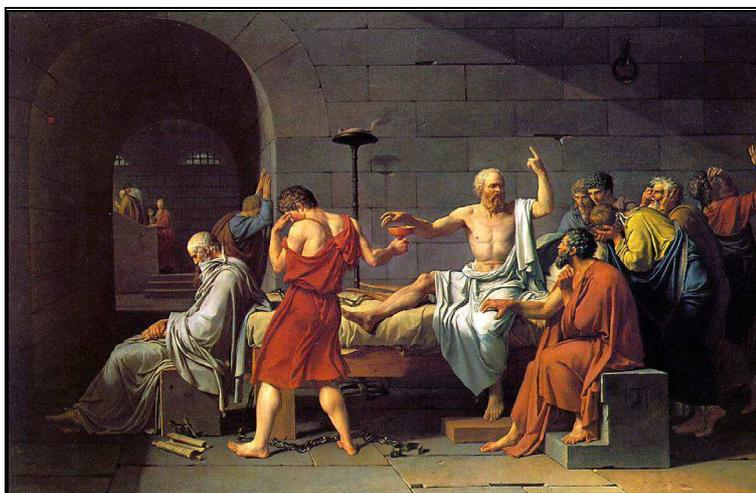


Figura 9. Jacques Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787⁶³.

No final do século XIX, a mitologia em relação a Sócrates foi o tema sorteado em 1865 no concurso para professor de pintura da AIBA. Pedro Américo (1843-1905) e Jules Le Chevrel (1810-1872) executaram o tema, *Sócrates afastando Alcibiades do vício* (1865). Ao optar pela *reapresentação* de um ato memorável de um ícone ocidental, Raymundo Cela reiterou não apenas a intenção atribuída à *Pintura Histórica*, que pretendia valorizar nobres sentimentos de amor à pátria, mas, sobretudo, a atitude do filósofo ao manter-se fiel às suas ideias como cidadão ateniense.

⁶¹ cf. Valle (2007, p. 134).

⁶² *Id. Ibidem*, p. 142.

⁶³ A MORTE DE SÓCRATES, JPEG. Altura: 1280 pixels. Largura: 832 pixels. 747 KB. Formato JPEG. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg. Acesso em: 12 jun. 2009. A História Grega e Romana figura como um dos temas mais explorados pelos artistas neoclássicos. Jacques Louis David em 1787 apresentou sua leitura da morte de Sócrates. *A Morte de Sócrates*, 1787, Museu Metropolitano de Arte, Nova York (óleo sobre tela 1,30 m x 1,96 m).

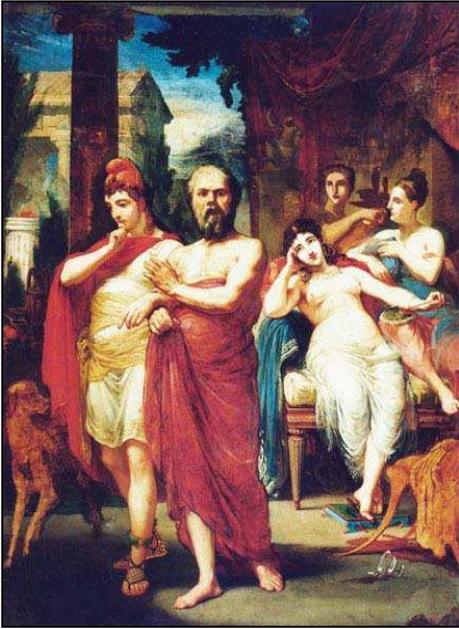


Figura 10. Pedro Américo, *Sócrates afastando Alcebiades do vício*, óleo/tela, 130,5 x 97,0 cm, 1861. Prova de Concurso de Magistério para a AIBA. Foto Bira Soares (acervo MDJVI)⁶⁴.

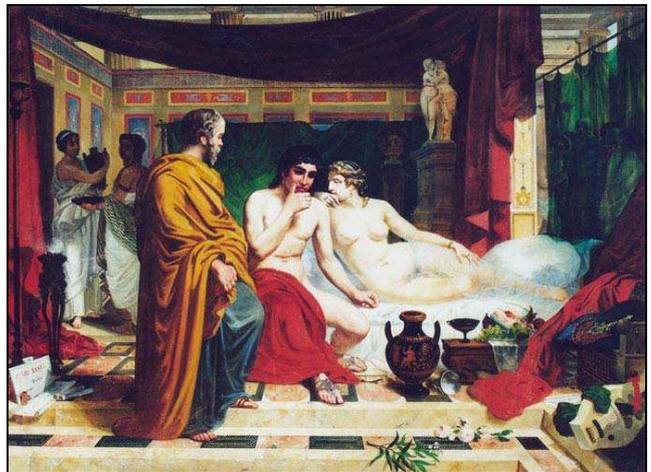


Figura 11. Jules Le Chevre, *Sócrates afastando Alcebiades do vício*, óleo/tela, 98,0 x 123,0 cm, 1865. Prova de Concurso de Magistério para a AIBA. Foto Bira Soares (acervo MDJVI)⁶⁵.

A escolha temática e formal empreendida por Raymundo Cella nos remete a uma maneira particular de apropriação realizada entre pintores – a *apropriação-criação*.

⁶⁴ Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br/colecaoDidatica.html>. Acesso em: 25 maio 2010.

⁶⁵ Disponível em: <http://www.museu.eba.ufrj.br/colecaoDidatica.html>. Acesso em: 25 maio 2010.

É importante enfatizar ainda que, a *apropriação-criação* é um procedimento artístico que ultrapassa o processo de aprendizagem do desenho e da pintura acadêmica pela prática contínua de esboços de detalhes (soluções formais) ou da cópia de obras de mestres, expostas em grandes museus.

De fato, o elemento diferencial entre a cópia e este tipo de apropriação é que, se ambas consistem na elaboração de uma imagem a partir do contato direto com uma obra original, mediante uma espécie de “diálogo visual”, a *apropriação-criação* é configurada por um estilo artístico já consolidado, mediante a criação de uma composição singular. (RODRIGUES, 2006, p. 195, grifo do autor).

Segundo Rodrigues, tal procedimento continuou sendo considerado como de importância secundária, tratado como sinônimo de cópia ou versão. Grosso modo, isso se deve à presença da noção de *gênio* na cultura ocidental, ainda mais no campo artístico.

Eric J. Hobsbawm, ao discorrer sobre o que denomina de dupla revolução, a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (1848), e suas consequências no Ocidente de um modo geral, afirma que uma das invenções mais característica da era romântica foi a criação da categoria *gênio*. Foi nas décadas iniciais do século XIX que alguns artistas assumiram a condição de autônomo. Para o historiador, e de acordo com os critérios desse período:

Era simplesmente natural que [o artista] se considerasse um gênio, que criasse somente aquilo que levava dentro de si, sem consideração pelo mundo e como desafio a um público cujo único direito em relação a ele era aceitá-lo em seus próprios termos ou rejeitá-lo de todo. (2004, p. 362)

Hobsbawm dialoga mais precisamente com a escrita literária de um tempo. Contudo, nada nos impede de estender seu raciocínio para as artes plásticas. Desconsiderar o mundo, ou seja, a experiência coletiva, e criar apenas a partir daquilo que o artista carrega dentro de si eram máximas em vigor na passagem do século XIX para o XX no Brasil e que ainda persistem. Para o crítico de arte brasileiro Gonzaga Duque Estrada (1863-1911), defensor do pensamento artístico evolucionista e partidário da linguagem progressista do positivismo francês, era inútil copiar o passado. Para ele o artista deveria atualizar-se com as novas tendências artísticas francesas, especialmente, o Impressionismo (LEITE, 2008).

Como afirma Reginaldo da Rocha Leite, um olhar míope e depreciativo com relação ao ensino acadêmico criou uma invisibilidade com relação ao exercício da cópia das obras consideradas modelo, intituladas *Academias*. Tais cópias, segundo o autor, foram responsáveis pela estruturação do ensino artístico no século XIX na AIBA em três pontos fundamentais: “a familiaridade com a tradição, o acesso às Escolas Europeias e a assimilação das retóricas visuais [história das configurações e histórias dos tipos].” (LEITE, 2008, p. 12).

Configuração que, em certa medida, manteve-se inalterada na ENBA nas primeiras décadas do século XX⁶⁶.

Michael Baxandall, ao problematizar e explicitar as diversas variáveis que constroem a maneira pela qual um homem do *Quattrocento* – pintor, comerciante, mecenas – observa uma pintura, faz a seguinte assertiva: “O pintor é sensível a tudo isso e deve se apoiar na capacidade visual de seu público. Quaisquer que sejam seus talentos profissionais de especialista, ele mesmo faz parte dessa sociedade para a qual trabalha, e compartilha sua experiência e hábitos visuais.” (BAXANDALL, 1991, p. 48).

Como já foi mencionado, ao inscrever-se na *Exposição Geral* de 1917, Raymundo Cela optou pela perspectiva da *Pintura Histórica* e elegeu um tema relacionado à história greco-romana. Assim, comunicou aos examinadores quais princípios assimilou em sua *travessia* na ENBA, tanto com relação ao tema, quanto no que diz respeito à forma como concebeu a composição.

⁶⁶ Conferir Regimentos da ENBA no item 1.1.

O que está em questão não é apenas a associação entre crítica e descoberta de erros, mas a associação mais básica entre crítica e juízo de “autoridade” como processos aparentemente gerais e naturais.
Raymond Williams⁶⁷

1.3 O Salon de 1917 e a crítica de arte

Tendo em vista os princípios pictóricos, os quais Raymundo Cella apropriou-se ao compor o quadro *Último diálogo de Sócrates*, bem como conhecendo os critérios para obtenção do *Prêmio de Viagem*, faz-se necessário evidenciar a configuração da crítica de arte no período da premiação outorgada ao artista cearense. Pôr em relevo os temas e as categorias de percepção expressos na época permite compor a *cultura visual* por ele vivenciada. Assim, no primeiro momento convém trazer à baila o desenrolar do *Salon* de 1917. Em seguida, o *foco* de análise se concentrará na crítica feita à obra premiada. Tal abordagem permitirá colocar em contato as visões de mundo constitutivas do debate artístico em voga nas primeiras décadas da República no Brasil.

No dia 12 de agosto de 1917, por volta das 14 horas, no Palácio da Escola Nacional de Bellas-Artes, localizado na Avenida Rio Branco, em frente ao Theatro Municipal e ao lado do prédio da Biblioteca Nacional, foi inaugurada a XXIV *Exposição Geral de Bellas-Artes*⁶⁸. Respeitando a tradição de seus antecessores, o Presidente da República Wenceslau Brás Pereira Gomes participou da abertura do *Salon* de 1917. Fizeram-se também presentes o Presidente do Rio de Janeiro Hermes Rodrigues da Fonseca, o Ministro das Relações Exteriores Nilo Procópio Peçanha, o Ministro da Justiça e Negócios Interiores Carlos Maximiliano Pereira dos Santos e o Prefeito Antônio Augusto de Azevedo Sodré. Após o Hino Nacional ter sido executado por uma banda militar, o professor e diretor da ENBA naquele ano, João Batista da Costa acompanhou o Sr. Ex. Presidente da República e demais autoridades pelos salões do Palácio da Escola, nos quais diversas obras estavam expostas: pinturas, esculturas, gravuras – em medalhas e em pedras preciosas –, litografias, trabalhos decorativos e projetos de arquitetura. Os corredores de entrada do *Salon*, como fora

⁶⁷ WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 116.

⁶⁸ cf. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIV *Exposição Geral de Bellas-Artes*, inaugurada em 12 de agosto de 1917.

descrito por alguns jornalistas, encontravam-se abarrotados de pessoas curiosas. Nos salões circulavam convidados, jornalistas, artistas e alunos da ENBA⁶⁹.

No caso específico da pintura, setenta artistas foram aceitos no *Salon*. Alguns artistas renomados, ou seja, reconhecidos no meio artístico fluminense, não enviaram trabalhos, outros nomes apareceram pela primeira vez, e alguns que há muito não apareciam nas exposições resolveram expor suas obras no certame⁷⁰. Dentre os nomes mais conhecidos à época fizeram-se presentes: Almeida Júnior, Anita Malfatti, Antonio Parreiras, Edgard Parreiras, Guttman Bicho, Modesto Brocos, Pedro Bruno e Rodolpho Amoedo. Durante o evento duzentas e vinte e cinco telas permaneceram à mostra. Entre os gêneros pictóricos apresentados, foram expostos: *Retratos*, *Natureza Morta*, *Pintura de Paisagem*, além de temáticas *Bíblicas e Mitológicas*. Matérias publicadas em jornais do Rio de Janeiro, tratando das especificidades da *Exposição Geral* de 1917, arrolaram alguns dos trabalhos apresentados que chamaram a atenção do público e dos convidados presentes.

O Prof. Rodolpho Amoedo, que se tem mostrado tão parco em apresentar trabalhos do seu pincel, tem um quadro symbolico de grandes proporções [Eros e a Noite] numa tonalidade violeta com todo o savoir-faire do mestre exímio que ele é, e que as condições da luz da sala em, que se acha collocado, não permitem apparecer com a saliência conveniente.

João Batista acha-se profusamente representado por diversas das suas tão attrahentes e características paisagens e por bons retratos.

De Carlos Oswaldo a contribuição é grande e seus quadros, muitos dos quais já fizeram parte da sua recente mostra individual, chamam imediatamente a atenção.

Rodolpho Chambelland tem dois trabalhos extremamente interessantes – um bom retrato e um quadrinho de gênero – uma figura de menina, enfeitando-se como uma rosa muito fina de factura e de entonação.

Lucilio de Albuquerque é representado por um grande quadro de composição [Catechese] e um fino retrato a fusain [...] feito com muita sobriedade e encanto.

Muito bom também é o grande quadro – Emigrante – parecem-nos, do pintor italiano [Antonio] Rocco, que vive em S. Paulo, e que não é um novo nas nossas exposições [...].

Outros grandes quadros de composição que prendem a atenção: Sócrates fazendo a sua despedida antes de beber a taça de cicuta, de um jovem artista Raymundo Cela, que, para elle, fez diversos estudos, em que se mostra bom desenhista, e um triptyco do Sr. Pedro Bruno, tendo por thema a degolação de S. João, que merece exame mais demorado.

Paisagens de Antonio Parreiras e Edgard Parreiras. [...].

*Muitas senhoras [...] que já conquistaram posição respeitável no nosso meio artístico: D. Georgina de Albuquerque e D. Regina Veiga, com retratos e trabalhos de valor; D. Sylvia Meyer, uma talentosa discípula de Henrique Bernardelli, que representa bem o mestre com meia dúzia de bons trabalhos [...]*⁷¹. (grifo meu).

⁶⁹ O “salon” de 1917: a sua solemne inauguração. **A Noite**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 3.; Notas de Arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 9.; O “salon” de 1917. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 ago., 1917, p. 4.; XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes: foi hontem o “vernissage” – o que será o certamen artístico deste anno. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 3.; O “Salon” de 1917. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 13 ago., 1917, p. 5.

⁷⁰ Notas de Arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 9.

⁷¹ *Ibidem*, p. 9.

Além da crítica negativa feita pelo jornal ao local onde a tela *Eros e a Noite* foi colocada, de um modo geral, entre *Paisagens, Retratos e Pinturas Históricas*, o *Salon* de 1917 tivera como característica a presença de trabalhos considerados bons, sobretudo por apresentarem *sobriedade, encanto e bom desenho*⁷². Ter como premissa tais categorias nos leva a crer que a descrição jornalística toma para si termos de uso corrente entre artistas e a crítica de arte do período (LEITE, 2008). Ora, vincular *sobriedade e encanto* à apreciação do *Retrato* apresentado por Lucilio Albuquerque (1877-1939) expõe não apenas a valorização do desenho pela Escola fluminense, como também a capacidade de apreensão do artista da emoção expressa pela modelo num leve sorriso. A *fatura fina* do desenho da figura feminina exposta por Rodolfo Chambelland (1879-1967) traz à baila, por conseguinte, a *fina entonação* da modelo ao enfeitar-se com uma rosa. Novamente a expressão da emoção ganha relevo por meio do desenho, que tem a cabeça como principal suporte⁷³. A qualidade atribuída ao desenho aparece de maneira recorrente em diversos trabalhos, não por acaso observa-se a presença da pintura figurativa no certame e na produção da ENBA. Outra característica explicitada no texto com louvor trata da grandiosidade de alguns dos quadros apresentados, entre eles *Eros e a Noite, Catechese e Último diálogo de Sócrates*. Cabe lembrar, que esse tipo de composição em tamanho grande era valorizado nos concursos da ENBA. Além disso, as pinturas apresentadas, destacam os temas pictóricos que se tornaram recorrentes nas primeiras décadas da República. Por meio não apenas deste jornal, mas de outros que publicaram matérias acerca do certame, tornaram-se visíveis a fortuna crítica e a pintura de Raymundo Cela.

Compondo parte da matéria sobre o *vernissage* – evento que ocorre no dia anterior à abertura de uma exposição – publicada no jornal Gazeta de Notícias, há uma fotografia, na qual se visualizam algumas pinturas expostas no *Salon* de 1917. Tal imagem expõe em primeiro plano a tela de Raymundo Cela, no momento em que o artista fazia algo parecido com um derradeiro retoque. A seguir, o texto traz a seguinte afirmação: “R. Cela, com o *Último diálogo de Sócrates* (53), de grandes proporções, soube vencer as dificuldades que as figuras dispersas a ouvir o philosopho apresentam.”⁷⁴. Em outro jornal, O Paiz, a

⁷² Contudo, no Jornal A Noite publicou-se crítica ferina aos tramites para aceitação das obras, além de colocar em dúvida a qualidade de algumas pinturas e esculturas, cf. A XXIV Exposição de Bellas Artes I. **A Noite**. Rio de Janeiro, 31 ago., 1917, p. 4.

⁷³ cf. Anexo I, Programa da Cadeira de Anatomia e Physiologia Artísticas.

⁷⁴ XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes: foi hontem o “vernissage” – o que será o certamen artístico deste anno. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 3.

admiração pelo artista e pelo quadro exibido por ele foi explicitada por Chrysanthême da seguinte maneira:

E, deparando com o magnífico quadro de Raymundo Cela, “O último diálogo de Sócrates”, pensei que esse artista devia ter feito um grande esforço moral para assim executar tão maravilhosamente os seus personagens. Na attitude de cada um dos discípulos de Sócrates, ele distribui uma personalidade, uma inteligência, uma sensibilidade. Na severa physionomia do homem de cajado, há a rudeza mesclada com a emotividade ressentida; e no homem sentado no degrau da porta há a melancolia de quem sente a dura verdade adoçar-lhe o coração. No rosto de Sócrates lê-se a bondade, a certeza da afirmativa, o fulgor da intelligencia em acção. Espera-se ouvir de seus lábios entreabertos, a palavra que [...] luz e que afirma. Raymundo Cela é um novo e promette offuscar com o seu brilho os veteranos da arte, já muito elogiados e consagrados. A Escola de Bellas-Artes deve considerar-se feliz por abrigar debaixo do seu teto um talento que só pode, com os annos e com os estudos prodigalizados nella, aumentar e cristalizar-se⁷⁵.

Note-se que todos os elogios feitos a pintura apresentada por Raymundo Cela trazem como características valorativas três dos princípios pictóricos constitutivos na formação dos artistas da ENBA: desenho, quadro de composição e constituição de tipologias. Observa-se, à primeira vista, que o suposto erro apontado anteriormente a partir das *figuras dispersas* é deixado de lado quando o foco concentra-se na atitude de cada discípulo, sobretudo na *fisionomia do homem com cajado* e na *rudeza mesclada com a emotividade ressentida do homem sentado*. Ademais, o tema abordado pelo artista, como foi analisado acima, compõe uma parte da *cultura visual* em voga naquele período.



Figura 12. Raymundo Cela, *Último diálogo de Sócrates*, 1917 (óleo sobre tela, 171 x 241 cm) – MNBA.

⁷⁵ Palestra feminina: a exposição de bellas artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 20 ago., 1917, p. 2.

Faz-se necessário evidenciar que o *Prêmio de Viagem a Europa*, concedido no decurso da *Exposição Geral*, era único e deveria premiar o artista – pintor, escultor, gravador ou arquiteto – de maior destaque no certame. Para aqueles artistas que conseguissem pôr em relevo alguma obra, além daquela de maior monta, eram-lhes conferidas medalhas de menção honrosa, de bronze, de prata ou de ouro. Cada uma das comissões de júri – pintura, gravura, escultura, arquitetura, gravura, litografia e artes aplicadas – indicavam ao Conselho Superior de Bellas-Artes os premiados com medalhas, e, caso fosse pertinente, o artista que estaria apto a concorrer ao *Prêmio de Viagem*. Assim sendo, dois indivíduos foram indicados no *Salon* de 1917: o escultor Francisco de Andrade e o pintor Raymundo Cela⁷⁶. Tal situação foi divulgada na imprensa local da seguinte maneira:

O julgamento deste anno se reveste, porém, de um particular interesse, devido a uma serie de circunstancias que nelle ocorrem. Há dois candidatos: um, o Sr. Francisco de Andrade, apresentado pelo jury da secção de esculptura⁷⁷; outro, o Sr. Raymundo Cela, apresentado pelo jury da secção de pintura.⁷⁸ O Conselho Superior de Bellas Artes decidirá hoje, portanto, a qual dos concorrentes deve caber o prêmio. Ao que se sabe, porém, e ao que dizem alguns mestres, um desses candidatos se apresenta de uma maneira verdadeiramente magistral.

O seu trabalho reuniu, propositalmente ou não, um conjunto das dificuldades em que geralmente naufragam artistas feitos: boa composição, movimento, expressão das figuras, tudo tratado por uma boa fatura de execução.

Mais que isso – a um só côro os alumnos affirmam, e com elles vários professores da Escola, que até hoje não consta da colleção escolar dos premiados com a pensão do governo, nenhum trabalho feito com igual arrojo e com igual maestria. Pois bem, é voz corrente no meio artístico, que, em torno dos professores das secções a que pertencem os dois candidatos, se arregimentam votos para a campanha da decisão final. [...]. Se há um candidato que supera não somente ao seu concorrente, como a toda a sua geração, que passou pela mesma prova, por que negar-lhe a unanimidade em um pleito que, dado o prognostico do talento, seria a primeira consagração do futuro artista brasileiro? [...]. Seria de bom aviso, portanto, se o Sr. ministro do interior [Carlos Maximiliano] se decidisse a presidir o julgamento. S. Ex testemunharia, assim, as paixões ou a serenidade, com que porventura se vão manifestar os apóstolos officiaes das artes plásticas no Brasil⁷⁹. (grifo meu).

Após explicitar o impasse gerado na XXIV *Exposição Geral*, assim como aspectos técnicos da obra que considera merecedora de recompensa, a matéria publicada no jornal *O Paiz*, intitulada “O premio de bellas artes”, indica para qual artista o *Prêmio de Viagem*

⁷⁶ O premio de bellas artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p. 2.

⁷⁷ O Júri da secção de Escultura da *Exposição Geral* de 1917 era formado pelos professores: José Octavio Correa Lima, A Morales de los Rios, Honório da Cunha e Mello, Joaquim R. Moreira Júnior e Raphael Paixão. cf. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1917.

⁷⁸ O Júri da secção de Pintura da *Exposição Geral* de 1917 era formado pelos professores: João Batista da Costa, Modesto Brocos, Lucílio de Albuquerque, Benno Treidler e Augusto Petit. cf. Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Catálogo da XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1917.

⁷⁹ O premio de bellas artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p. 2.

deveria ser conferido. Somando-se ao desejo de alguns alunos e professores, o periódico, diante da querela que se criou com duas indicações, elegeu Raymundo Cela o vencedor. Além desse fato, um dado chama atenção na publicação supracitada: a proposta de intervenção estatal por meio da presença do Ministro do Interior como garantia para o bom andamento do trâmite que escolheria o artista premiado daquele ano. Cumpre lembrar aqui que o Sr. Ex. Presidente da República e demais Ministros faziam-se presentes na abertura do certame, e que o governo financiava o *Prêmio de Viagem*. Portanto, as Belas Artes na época republicana também eram “negócio de estado”.

Convém destacar também que, além da qualidade técnica, se o critério para concessão do prêmio fosse única e exclusivamente não ter sido premiado nos certames realizados anteriormente, o escultor Francisco Andrade, autor da obra *Narciso*, também teria chances. Haja vista a indicação do júri de sua secção.



FRANCISCO ANDRADE: *Narciso*, c.1917.
 Fonte: *Revista do Brasil*, São Paulo, ano II, out. 1917, n. 22, p.177.
 Figura 13.⁸⁰

Cabe lembrar do mesmo modo que ao longo da realização dos concursos da Escola e da *Exposição Geral*, entre os artistas da instituição e aqueles selecionados para o *Salon*, os pintores por diversas vezes consagraram-se vencedores.

Mesmo o fato de que a maior parte dos pensionistas das Exposições Gerais ter sido composta de pintores – cerca de 80% do total – não necessariamente significa uma qualquer predileção dos organizadores do evento por essa arte em especial. Muito simplesmente, esse dado parece refletir uma tendência marcante e verificável durante toda a 1ª República, a saber, o fato de que a esmagadora maioria de obras

⁸⁰ Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil/1917_salao_04.jpg. Acesso em: 3 abr., 2010.

que figuravam nos “salões” eram pinturas. O número de escultores e gravadores independentes era relativamente pequeno e o certame não parecia atrair a categoria dos arquitetos, certamente composta de um número considerável de profissionais, que, ao que parece, teriam pouco a lucrar expondo em uma exposição nos moldes da Exposição Geral. (VALLE, 2007, p. 144)⁸¹.

Além das 225 pinturas expostas em 1917, no *Salon*, constavam: 19 esculturas, 13 peças de arquitetura, 3 gravuras, 22 medalhas, além de gravuras em pedras, gesso e cera. Resolvido o impasse descrito acerca da premiação do certame, no dia 29 de agosto de 1917, foi divulgado o resultado final da XXIV *Exposição Geral*. Ao pintor Raymundo Cela conferiu-se o *Prêmio de Viagem a Europa*. Fato este divulgado na imprensa local:

A propósito do premio de viagem houve calorosa discussão, sendo, por fim, colhidos os votos, que conferiram ao jovem pintor Raymundo Cela esse premio. A decisão agradou immensamente.⁸² O resultado do jury do salão de bellas artes agradou francamente, em relação ao premio de viagem, que recaiu exatamente no jovem concorrente, que mais predcados apresentava no quadro exposto.⁸³

Louvores ao artista também não faltaram no artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias* que circulou no dia 30 de agosto⁸⁴. Contudo, longe de tal admiração parecer um consenso, passados dois meses da premiação, o escritor e crítico de arte Monteiro Lobato, num artigo intitulado “O “Salão” de 1917”, descreveu suas impressões a respeito daquele evento e seus participantes⁸⁵. Após fazer considerações sobre o que acreditava ser o caráter elitista, tanto da Escola, quanto da *Exposição Geral*, Lobato, sumariamente, tece elogios a alguns artistas e suas obras e traz à tona sua desaprovação em relação a outros. Nesse sentido, sua atitude aproxima-se da ideia de crítica exposta por Raymond Williams: *descoberta de erros e autoridade*. Lobato defende com veemência a noção de arte nacional brasileira, pautada no naturalismo livre de “influências” estrangeiras (LEITE, 2008). Desse modo, segue apontado erros e acertos em algumas das obras com a autoridade que lhe acha devida. Assim, o escultor Francisco de Andrade caiu nas graças do “crítico”: “Na paupérrima secção de escultura Francisco de Andrade impõe-se com um “Narciso” bem modelado e superiormente pousado, dando ainda um belo baixo relevo digno de muito louvor.” O discurso de exaltação pode ser observado quando aborda o trabalho de Georgiana d’Albuquerque, Lucílio de

⁸¹ Tal fato, o número considerável de pensionistas pintores, por razões distintas, também foi verificado na AIBA, cf. Valle (2007, p. 129).

⁸² Artes e Artistas: premio de viagem. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 29 ago., 1917, p. 6.

⁸³ A política das artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 30 ago., 1917, p. 2.

⁸⁴ A Última Exposição de Bellas Artes: “O último diálogo de Sócrates” foi o quadro premiado. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 ago., 1917, p. 3.

⁸⁵ LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, out. 1917, n.22, p. 171-190.

Albuquerque, Edgard Parreiras, Rodolpho Chambelland e Rodolpho Amoedo. No caso específico de Raymundo Cela, o autor não poupou palavras:

Raymundo Cela é outro nome que aparece. Traz uma tela de vulto: Último diálogo de Sócrates. A mania de sair do presente compreensível, e mergulhar em mundos mortos, como o grego, é uma balda velha da Escola, que não perceberá nunca o absurdo contido nisso, diante da moderna concepção de arte. Como pode um menino do Ceará, transplantado para o Rio, e que não é um helenólogo com 50 anos de estudo, como pode essa moderníssima e brasileiríssima criatura interpretar com sua alma virgem de filosofias, uma cena do século de Péricles? Fará artificialismo puro, está claro, a custa de reminiscências visuais. E dos professores que lhe escolheram ou aconselharam tal tema haverá um conhecedor do grego, afeito a confabular com a legião dos sofistas, e, em consequência desse convívio mental, capaz de ouvir e entender Sócrates? E de o por decentemente em tela a dialogar? Não obstante Cela denuncia-se com boas qualidades de arranjador, e boa técnica, sobretudo nas figuras secundárias, já que a principal deu cara de Elixir de Nogueira⁸⁶ ao filósofo e panejou-o pesadamente.

Para Lobato o equívoco de Raymundo Cela refere-se à escolha do tema. Quanto à comissão julgadora, distante dos sofistas, o erro reside na persistência da valorização de temas que não fazem parte da realidade nacional. Contudo, o crítico reitera algumas das qualidades apontadas pelos jornais acerca da virtuosidade artística de Raymundo Cela, entre elas *bom arranjador* e *boa técnica*. Isso demonstra o valor atribuído ao quadro de composição, à constituição de tipologias e, sobretudo, ao desenho e ao uso da cor a partir da técnica do *claro-escuro*.

Sem perscrutar as considerações filosóficas e técnicas defendidas por Lobato sobre o quadro de Raymundo Cela, nem tão pouco explorar o preconceito regional expresso nas palavras do intelectual taubateano, engajado na causa nacionalista, torna-se oportuno indagar: *quais eram os princípios da moderna concepção de arte defendida por Monteiro Lobato?* Convém salientar por enquanto que a crítica de arte no período aqui estudado não estava concentrada, exclusivamente, nos jornais fluminenses ou na figura de Monteiro Lobato. Aureo Guilherme de Mendonça (1998) disserta que a crítica de arte no Brasil no final do século XIX e no início do século XX tinha dois nomes considerados referenciais: Luiz Gonzaga Duque Estrada e Angyone Costa (1878-1954).

De acordo com Tadeu Chiarelli, o nome de Monteiro Lobato apareceu no rol dos críticos de arte entre 1915 e 1919, em São Paulo, principalmente após a publicação de seu artigo “A propósito da Exposição Malfatti”. Divulgado em dezembro de 1917, o texto do

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artigos_imprensa/revista_brasil/1917_salao.htm. Acesso em: 31 ago., 2010.

⁸⁶ “Elixir do Dr. Nogueira” era um fortificante que poderia curar feridas, espinhas, úlceras, reumatismos, manchas na pele, escrófulas ou quaisquer ‘males do sangue’, cf. Kênia (2001, p. 71).

crítico não julgava a artista, mas a “arte moderna” em construção no Brasil. De um modo geral, as críticas feitas pelo escritor, centravam-se na permeabilidade dos artistas brasileiros às inovações que vinham do exterior, tendo tais críticas ressonância junto ao público. Fato este que levou Anita Malfatti a considerá-las avançadas para o meio, antes da “proclamação” do modernismo em 1922.

Lobato, no início de sua inserção como intelectual na cena brasileira deste século, apresentou-se como um crítico engajado num projeto de arte brasileira, onde qualquer manifestação, para ser vista positivamente, deveria estar imbuída das proposições estéticas naturalistas e vinculadas por um desejo de captação do ambiente local. (CHIARELLI, 1995, p. 43).

A crítica lobatiana era refratária a qualquer estratégia de implantação das propostas de vanguarda no país. Por conseguinte, o ideário nacionalista de Lobato concentrava-se na perspectiva naturalista sem, necessariamente, ser partidário do realismo (CHIARELLI, 1995). Não por acaso, elogios foram feitos às telas *Catequese* de Lucílio de Albuquerque e *Restinga* de Edgard Parreiras no *Salon* de 1917.

Segundo Mendonça, Gonzaga Duque, considerado o precursor da crítica de arte no Brasil no final do século XIX, enfatizou a importância da AIBA na formação dos artistas brasileiros⁸⁷. Todavia, mostrou-se preocupado com a dificuldade que alguns alunos tinham para se expressarem, com sinceridade e espontaneidade, diante dos rígidos padrões da Academia. Defensor de uma representação propriamente brasileira, o crítico fluminense acreditava que tomar o cotidiano como tema pictórico era o caminho pelo qual os pintores de sua época deveriam enveredar.

Para Gonzaga Duque ser artista, em seu mais perfeito sentido, é buscar, através de um grande esforço de pesquisa, a forma capaz de exprimir a subjetividade e ao mesmo tempo estar conectada com todo o movimento do seu tempo – o substrato social que nos aninha em uma identidade anônima, porque subjacente ao nosso comum espaço cotidiano. Este nos parece seu traço mais moderno: a compreensão de que a arte se adjetiva como brasileira, não porque reproduza aspectos da nossa natureza ou cultura; mas, porque é capaz de se comunicar por uma linguagem própria, intercambiante na alteridade artista-objeto-público. (MENDONÇA, 1998, p. 43-44)

⁸⁷ “Nascido no Rio de Janeiro a 21 de junho de 1863, Gonzaga Duque é considerado um dos líderes da primeira geração simbolista. Foi fundador da revista simbolista *Galáxia* e colaborador em revistas que também tinham como objetivo divulgar esse movimento: *Kosmos*, *Vera Cruz* e *Rosa Cruz*. Como crítico de arte atuou em *A Semana* (1887) e nos três volumes: *Graves e Frívolos*, *Contemporâneos* e *Arte Brasileira*. Escreveu *Mocidade Morta* que é considerado o romance representativo do simbolismo brasileiro. Faleceu no Rio de Janeiro a 8 de março de 1911.” (MENDONÇA, 1998, p. 24).

Desse modo, para Angyone Costa, o artista deveria “pintar o seu tempo”. Não há na crítica construída pelo jornalista, arqueólogo, escritor de arte e professor, uma preocupação pormenorizada com os aspectos formais de uma obra. Seu foco de análise concentra-se na necessidade de renovação da abordagem artística: “Sua preocupação em descobrir no conjunto dos trabalhos realizados aqueles capazes de provocar mudanças substanciais ou, pelo menos, apontar no sentido do novo [...]”. (MENDONÇA, 1998, p. 57).

Com efeito, Gonzaga Duque tinha o olhar voltado para recepção das obras a partir de uma nova relação sujeito-objeto na arte brasileira, como também, no fazer artístico inspirado em nossa terra. Por sua vez, Angyone Costa explicitou as dificuldades que os artistas brasileiros enfrentavam ao tomarem como referência o próprio momento histórico. Grosso modo, a crítica de arte na Primeira República não negava a relevância da formação dos artistas na ENBA, porém era preciso voltar-se para a construção de um tipo de imaginário que trouxesse à tona a realidade do Brasil. Tal atitude, como disserta Mendonça, configuraria o que se convencionou chamar de Arte Moderna.

À exceção das críticas a favor ou contrárias ao prêmio concedido a Raymundo Cela, cumpre salientar que categorias de uso corrente pela crítica de arte como *desenho*, *boa composição*, *movimento*, *sobriedade*, *encanto* não são quantificáveis. Baxandall argumenta que “[...] numa descrição ligada à crítica de arte, os conceitos não são usados em sentido absoluto, mas aplicados em função de um objeto preciso, de um caso específico”. (2006, p. 40). Isso ocorre devido à imagem criada a partir de um vocabulário derivado de outros objetos da mesma classe familiares ao crítico de arte, bem como ao historiador da arte.

Por fim, cabe lembrar que a crítica de arte praticada no Brasil entre o Império e a República era afeita ao improviso, não por acaso ocupava-se em detalhes frívolos meramente descritivos a procura de erros. José Roberto Teixeira Leite destaca que a falta de cuidado e o excesso de autoridade colocava em evidência o seguinte aspecto: “[...] o que faltava à crítica de arte brasileira de então, além da experiência visual apenas adquirível no convívio com grandes obras de arte de todos os tempos, gêneros e estilos, era um maior embasamento teórico, familiaridade com os problemas da Estética e da História da Arte.” (LEITE, 2008, p. 237). Tal desinformação tornou-se perceptível a partir da contradição presente em boa parte da crítica de arte entre forma e conteúdo. Exaltavam-se qualidades técnicas acadêmicas e rejeitavam-se temas considerados clássicos, sobretudo aqueles vinculados à *Pintura Histórica*. Com efeito, a compreensão da *Paisagem Litorânea* edificada por Raymundo Cela deve ser pensada tendo em conta a fronteira tênue entre acadêmicos e modernos.

Desobrigado de seguir um curso oficial da *École des Beaux-Arts* ou de alguma outra instituição oficial como ocorrera com alguns pensionistas brasileiros no período imperial, Raymundo Cela instalou-se em Saint-Agrève, no sul da França.

SEGUNDA TRAVESSIA

A construção da *Paisagem Litorânea*

Por ora, limito-me a dizer, de modo inteiramente arbitrário, que o papel do pintor é o de fazer manchas ou traços numa superfície plana de modo que o interesse visual dessas marcas tenha um objetivo. Não pretendo com isso dar uma definição da pintura em geral, mas somente especificar o gênero de pintura que me interessa discutir. Michael Baxandall⁸⁸

2.1 O reencontro com o litoral

Depois de obter o primeiro lugar no concurso de modelo-vivo na Escola Nacional de Belas Artes; de conquistar a medalha de prata na *Exposição Geral* em 1916; de ganhar o *Prêmio de Viagem* em 1917 e, por fim, colar grau na Polytechnica em 1919, Raymundo Cela resolveu passar alguns meses com a família em Camocim antes de embarcar para a Europa.

Saindo de Camocim, passando por Fortaleza, e, em seguida, aportando em Recife – de onde telegrafou para família no dia de sua partida para o “Velho Mundo” – o vapor no qual viajou fez escalas nos portos de Dakar no Senegal, de La Palma nas Ilhas Canárias, em Lisboa, de San Sebastian na Espanha e de Bourdeaux na França. Finalmente, na capital francesa no início de 1920, Raymundo Cela, numa carta datada de 14 de julho do mesmo ano, apresentou sua percepção acerca de Paris da seguinte maneira: “*Não só a gente se esgota no trabalho physico que nos exigem as longas caminhadas e viagens, como também no esforço mental continuado diante do que nos offerece, a cada momento, essa incomparável cidade.*”⁸⁹

Observar *in loco* tudo aquilo que tinha visto sobre as belas artes em livros, revistas, catálogos e debatido com professores e alunos da ENBA, além do que ouvira falar sobre Paris era imensamente prazeroso para Raymundo Cela, apesar de ter se tornado um trabalho ao mesmo tempo exaustivo. Na Europa visitou museus em Londres, na Bélgica e na Holanda. Paris ainda sofria os efeitos da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Sobre as

⁸⁸ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 82.

⁸⁹ CELA, Raimundo Brandão. Paris, 14 de julho de 1920. In: **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. Cartas ao Pai 1913-1922, p. 124.

consequências da guerra, Raymundo Cela, na carta mencionada anteriormente, fez o seguinte comentário:

A alimentação é caríssima e de algumas cousas há a falta completa. Aqui vim me habituar a tomar o café amargo. Depois das 10 horas da noite, é difícil encontrar-se alguma coisa para comer. Agora mesmo todas as atenções estão voltadas para o Spa, onde estão reunidos os aliados e alemães a fim de resolverem a gravíssima questão do carvão, na qual quase que depende a vida da França no próximo inverno. Será horrível o inverno sem carvão! [...]. Effim, não sabemos como isso acabará, mas o que é certo é que não podemos ser muito optimistas quanto ao futuro⁹⁰.

Diante de tais circunstâncias, Raymundo Cela optou em ir morar em Dampierre – uma comuna na região de Saint-Agrève localizada a uma hora de Paris, onde contou com a companhia do pintor, desenhista, escultor e caricaturista brasileiro Belmiro de Almeida (1858-1935). Ali, dedicou-se à prática da *Pintura de Paisagem*, ao estudo do corpo humano e ao exercício da gravura. Com exceção da produção de gravuras, a *Pintura de Paisagem* e o estudo do corpo humano faziam parte do modelo acadêmico, clássico e romântico, no qual o artista fora formado na ENBA.

Na França, Raymundo Cela inscreveu e enviou para o *Salon des Artistes Français* de 1922, em Paris, uma pintura a óleo intitulada, *Paisagem de Saint-Agrève* (1921), e duas águas-fortes. Na carta supracitada, ele comenta que os trabalhos foram aceitos e lhe renderam elogios em alguns dos melhores jornais daquele país⁹¹. Na tela, *Paisagem de Saint-Agrève*, o artista explorou o uso da perspectiva e enfatizou as cores primárias e secundárias. Evidencia-se uma tentativa de captar a luz, as cores da paisagem francesa, e, timidamente, a vegetação e a arquitetura da região. Evidentemente, trata-se de uma temática distinta daquela apresentada na pintura *Último diálogo de Sócrates*, em que o que predomina é a ação de um indivíduo proferindo seu discurso, como também prevalece a presença de cores neutras e frias.

Nesse período Raymundo Cela começou a dedicar uma atenção especial à *Pintura de Paisagem*, temática que não havia explorado como aluno da ENBA entre 1910 e 1917. Na Escola fluminense, juntamente com a produção de *Retratos* e de *Pintura Histórica*, a *Pintura de Paisagem* era tema recorrente nas obras de professores e alunos. Alguns dos trabalhos de Georg Grimm, João Batista da Costa, João Zeferino da Costa e Antonio Parreiras eram tidos como referência. Convém lembrar que, João Batista da Costa e João Zeferino da Costa foram professores de Raymundo Cela.

⁹⁰ *Id. Ibidem*, p. 124-125.

⁹¹ CELA, Raimundo Brandão. Dampierre, 26 de julho de 1922. In: **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. Cartas ao Pai 1913-1922, p. 126-128.



Figura 14. Raymundo Cela, *Paisagem de Saint-Agrève*, França, 1921(óleo sobre tela, 60 x 69 cm) – MNBA.

Ainda na França, em março de 1922, Raymundo Cela sofreu uma hemorragia meníngea (AVC)⁹². Tal fato impossibilitou o artista de continuar seus estudos até julho do mesmo ano. De volta ao trabalho, em setembro visitou Madrid. No início de 1923, após ter apresentado melhoras consideráveis em seu quadro clínico, retornou ao Brasil. Inicialmente pensou em empregar-se no Rio de Janeiro. Entretanto, o desejo de ficar próximo da família em Camocim, tratando de sua saúde até recuperar-se por completo, ampliou-se devido à morte de seu pai, José Maria Cela Mosqueira. Ademais, havia uma remota possibilidade em conseguir trabalhar como engenheiro na Companhia de Energia que, possivelmente, seria instalada naquela cidade.

É possível aferir, por meio da datação de suas obras, especialmente dos desenhos e das pinturas, que em Camocim, Raymundo Cela afastou-se do *ateliê* durante um período de aproximadamente seis anos (1923-1929). Acerca desse intervalo de tempo, pode-se afirmar que o artista/engenheiro experimentou um estágio de margem – *liminaridade* – “como se” estivesse vivenciando um rito de passagem (TURNER 1974, GENNEP 1978), ou seja, uma suspensão temporária do fluxo das atividades que realizou no Rio de Janeiro e na França.

Dezessete anos separavam a saída do futuro engenheiro e artista plástico de sua cidade natal até o seu retorno. Durante essa longa *travessia*, Raymundo Cela não descuidou de manter-se informado sobre aspectos sócio-econômicos e políticos de Camocim por meio

⁹² No artigo intitulado, *Acidente Vascular Cerebral: novas perspectivas*, o médico João Roberto D. Azevedo afirma que: “Os tipos de AVC são os seguintes: Hemorragia Intracerebral (AVCH), Isquemia Cerebral (AVCI) e Hemorragia Meníngea ou da Subaracnóideia (HM ou ISA). Cerca de 80% dos casos são AVCI. Os hemorrágicos (por ruptura de artéria cortical ou de aneurisma) são mais e em geral mais graves, sendo o hematoma intracerebral complicação importante. No jovem a causa mais comum de hemorragia cerebral é o aneurisma intracraniano.”

Disponível em: <http://boasaude.uol.com.br/realce/emailorprint.cfm?id=11990&type=lib>. Acesso em: 20 mai. 2009.

dos jornais que circulavam na região⁹³. Provavelmente, seu pai cuidava de lhe enviar os periódicos: *Correio da Semana*, *A Lucta* e *A Ordem*. Por seu turno, Raymundo Cela encarregava-se de atualizar seus familiares sobre as últimas notícias do Rio de Janeiro, da Espanha e da Europa como um todo, por intermédio do jornal *El Sol*, de revistas, livros e pelo Almanaque Hachette. Tal empenho apresenta-nos outro tipo de mercadoria que chegava pelos portos, assim como nos apresenta o universo letrado no qual estava inserido.

Como assinala Estrigas (2004), Raymundo Cela possuía as obras completas do escritor francês pré-romântico François-René de Chateaubriand, por quem tinha muito apreço, e gostava de ler as obras de Dante Alighieri, Miguel de Cervantes, John Milton e Alexandre Herculano. Quanto à música, era apaixonado pela obra de Beethoven e ouvia com frequência árias do Fidélio, do Barbeiro de Sevilha, de Madame Butterfly e de Carmem.

* * *

Na época em que Raymundo Cela residiu no Rio de Janeiro, visitou em abril de 1918 os depósitos da Companhia de Energia da capital conhecida como “Sociedade Suíça”. O convite foi feito por um engenheiro que o acompanhou no decorrer da visita, mostrando-lhe o projeto para instalação de luz elétrica em Sobral e revelando-lhe o interesse de fazer o mesmo em Camocim. Sobre este empreendimento, Raymundo Cela comentou com seu pai numa carta o posicionamento do presidente do Ceará João Thomé de Sabóia e Silva:

Fallei ao Dr. João Thomé sobre isso e elle me disse que, de facto, estava nas disposições de deixar o commercio [de Camocim] com este melhoramento, fazemos por conta do Estado a installação, que fixaria como sua propriedade, contanto que a municipalidade ou uma empresa qualquer tomar a si a exploração, mediante contrato e arrendamento. Ora, me parece que a oportunidade, apesar dos pesares, é única para Camocim receber tal melhoramento. Acho que, com um certo interesse das pessoas influentes dahi, isso será uma cousa realizável⁹⁴.

Não apenas ao tratar desse assunto com o presidente do estado, mas em outros episódios observados durante a *travessia* de Raymundo Cela no Rio de Janeiro (1910-1920) e na França (1920-1923), observa-se uma proximidade com o presidente João Thomé. Tal aproximação deve-se ao fato de ambos terem estudado engenharia na Escola Polytechnica.

⁹³ Verificou-se que manter-se informado sobre a família e acerca das questões relacionadas à sua cidade natal era uma preocupação recorrente nas cartas enviadas por Raymundo Cela ao pai.

⁹⁴ CELA, Raimundo Brandão. *Adiamento de Viagem*, Rio, 13 de abril de 1918. In.: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado. **R. Cela – luz**: natureza e cultura. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. *Cartas ao Pai 1911-1922*, p. 99-100.

Ainda no Rio destaca-se a pouca distância entre Raymundo Cela e o pintor e amigo Eliseu Visconti. O professor Visconti foi quem muito incentivou a sua permanência nas artes plásticas. Efetivou a sua matrícula no curso quando a dificuldade financeira impedia-lhe de continuar seus estudos na ENBA. Na França foi acolhido pelo artista Belmiro de Almeida, que fixou residência em Paris após o fim da Primeira Guerra Mundial em novembro de 1918.

Por iniciativa própria Raymundo Cela trabalhou como administrador da Cia. Força e Luz de Camocim⁹⁵. Este empreendimento não foi a única realização de Raymundo Cela na cidade após sua reabilitação, ou seja, sua reagregação à condição de artista/engenheiro. Datam de 1929 os primeiros *registros visuais* feitos naquele município depois de seu retorno em 1923: *Retrato do pintor Benício Santos*, 1929 (MAUC); *Saída da oficina*, 1929 (MAUC) e *Figura Masculina*, circa 1929 (particular).

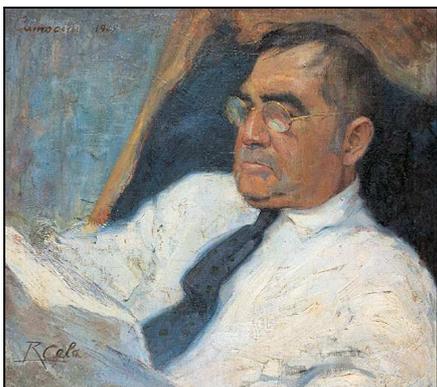


Figura 15. Raymundo Cela, *Retrato do pintor Benício Santos*, 1929 (óleo sobre tela colada em madeira, 48,5 x 55 cm) – MAUC.

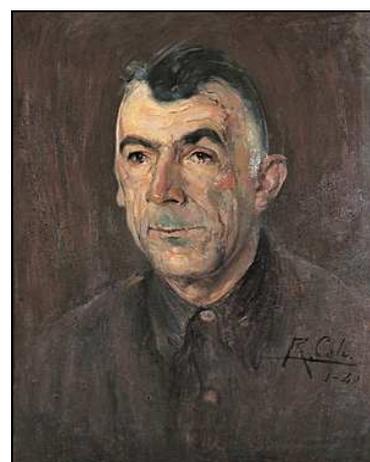


Figura 16. Raymundo Cela, *Retrato do pintor Gerson Farias*, 1940 (óleo sobre madeira, 48 x 38,5 cm) – MAUC.

⁹⁵ Em 1932 a comunidade se reuniu e fundou a Cia. Força e Luz de Camocim. Raymundo Cela tornou-se o administrador da Companhia e mandou buscar na Alemanha um motor que funcionava a gasogênio. Este maquinário fornecia luz para a população das 18 horas até meia-noite.

Sobre a produção de *Retratos* observa-se que, no conjunto de sua obra, Raymundo Cella dedicou-se pouco a esse gênero. O artista elaborou onze retratos, sendo oito pinturas e três desenhos – incluindo o seu *Auto-retrato*, 1921 (SECULT)⁹⁶. Os *Retratos* produzidos por ele explicitam a homenagem feita aos familiares – seus pais, seu filho Paulo e sua filha Dolores – e aos amigos que acompanharam direta ou indiretamente sua trajetória. Tais pinturas e desenhos nos remetem aos temas e estilos experimentados durante a sua *travessia* na Escola Nacional de Belas Artes, como também a aprendizagem realizada na França. Cumpre destacar que na Exposição Geral da Escola Nacional de Bellas-Artes de 1918, Raymundo Cella expôs a pintura *Retrato de Gustavo Barroso*, numa homenagem ao advogado e escritor cearense que na época era membro do IHGB, diretor da revista carioca Fon-Fon e autor de algumas obras literárias entre elas *Terra de Sol: natureza e costumes do Norte*, publicada em 1912, e *Praias e várzeas*, de 1915. Em 1922, Gustavo Barroso foi nomeado diretor do Museu Histórico Nacional (MHN), onde empreendeu uma política de exaltação do Estado Imperial (ABREU, 2001). Quando ainda era estudante de direito, juntamente com outros colegas de faculdade, criou o “Consulado Imperial da China”, do qual fez parte Raymundo Cella, antes de ingressar na Polytechnica, e Luís Vergeot, professor de francês. Ivoney Oliveira disserta que desde o século XIX era comum a criação de instituições reunindo intelectuais: “Esta associação de cunho jocoso, possuía uma sede que era a república onde o mesmo [Gustavo Barroso] morava, um estatuto, e promovia conferências e palestras sobre temas diversos como literatura e política.” (OLIVEIRA, 2006, p. 48).

É possível visualizar nas pinturas de *Retratos* o estilo clássico como nos retratos de seus pais José Maria Cella, circa 1920, e Maria Carolina Brandão Cella, 1920 (Família Menescal Cella), e nos retratos do pintor Gerson Farias, 1940 (MAUC), e César Rossas, circa 1940 (particular). Nelas prevalecem a precisão do desenho além de tonalidades escuras ao fundo e nas roupas e expressões sóbrias.

É possível explorar um pouco mais a fatura dos *Retratos*, para poder nos aproximar das escolhas feitas por Raymundo Cella ao dedicar-se a construção artística dos trabalhadores litorâneos. No retrato de seu pai, além das características sublinhadas anteriormente, Raymundo Cella o apresenta com uma indumentária distinta daquela utilizada em seu ofício de operário mecânico. José Maria Cella está vestido com um terno preto, blusa branca e laço preto no pescoço. Ademais, o bigode farto cobrindo os lábios e compridos

⁹⁶ Tomou-se como referência o catálogo com 150 pinturas, 217 desenhos e 84 gravuras de Raimundo Cella, organizado por Max Perlingeiro e publicado no livro: **Raimundo Cella (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004.

chegando até as bochechas, traz à tona uma referência direcionada ao final do século XIX, como afirmou Daniela Carolina Perutti ao analisar os retratos produzidos pelo pintor ituano Almeida Júnior (1850-1899), nos quais “[...] as barbas e bigodes entram para o cenário da moda e ganham importância na construção do status masculino” (PERUTTI, 2007, p. 109). O contraste entre claro e escuro construído por Raymundo Cela ao retratar seu pai é percebido a partir do terno preto e do fundo cinza. Isso permitiu suavizar o tom claro de sua pele e eventuais marcas de expressão facial.

Por conseguinte, o retrato de sua mãe apresenta-se na cor terra ao fundo e um pouco mais clara no vestido de mangas compridas, sobressaindo-se uma gola branca alta e um broxe dourado. Seu rosto, assim como o de seu esposo, está levemente voltado para o lado esquerdo. Em ambos a expressão é séria, comedida. Maria Carolina Cela traz na face as marcas do tempo. Seus cabelos estão presos, feito um coque. Desse modo, o bigode farto, o coque e a indumentária de gala comunicam que a moda parisiense prevalecia como sinônimo de “bom gosto” na época. Isso expõe a paleta escolhida por Raymundo Cela para representar seus pais.

No retrato do pintor Benício Santos, 1929 (MAUC), de Mário Perucchi, 1930, e dos filhos Paulo Cela, 1936 e Dolores Cela, 1944, observa-se a utilização de tons claros ao fundo. Isso contribui para suavizar a representação daqueles personagens, e nos remetem também a uma tensão entre o modelo clássico apolíneo e uma paleta mais livre. Benício Santos está sentado de perfil lendo um jornal. Três objetos usados pelo pintor e a ação por ele realizada denunciam o lugar social do retratado: o livro, a gravata e os óculos. O contraste entre claro e escuro torna-se evidente a partir da cor azul clara marmoreada da parede, o azul escuro do tecido da cadeira e a cor branca de sua blusa. A expressão sóbria aparece no ato da leitura. Mário Perucchi também está de perfil, vestido com um terno cinza claro e uma gravata marrom um pouco estampada. Na parede azul clara visualiza-se uma pequena parte de um quadro. Seus braços cruzados na altura do peito evidenciam o olhar sério e compenetrado.

Dito isso, torna-se evidente que em todos os *Retratos* existe a marca do nome próprio. É perceptível que, as pinturas de retratos trazem à baila a construção de uma ambientação privada, na qual as personagens encontram-se representadas. Tal característica não foi mais explicitada em sua obra, com exceção das figurações *Rendeira*, 1931 (MAUC) e *Mulher bordando*, 1932 (particular).



Figura 17. Raymundo Cela, *Rendeira*, 1931
(óleo sobre tela, 32 x 40,5 cm) – MAUC.

Dedicando-se parcialmente ao gênero pictórico, Raymundo Cela produziu cinco retratos de anônimos, ou seja, figurações no sentido proposto por Maria Cecília França Lourenço ao analisar a obra de Almeida Júnior: “O designativo “Figuração” reservou-se para a fixação de figuras sem nenhum vestígio identificatório, sendo os demais personagens classificados em “Retratos” (LOURENÇO, 1980, p. 377).

Essas *Figurações*, diferentemente de alguns dos *Retratos* descritos acima, foram construídas sem uma composição que nos remeta a uma ambientação privada, tão pouco como se estivessem posando para o artista com trajes formais. Assim, homem, mulher, jangadeiro, pescador e vaqueiro, ou seja, estes todos concebidos como “anônimos” aparecem com características que estabelecem uma relação entre imagem e texto. O uso de tons claros ao fundo permitiu pôr em relevo traços físicos e, sobretudo, dar destaque a pigmentação da pele. Portanto, torna-se visível nesse tipo de fatura edificada por Raymundo Cela a tentativa de definir uma tipologia entre gêneros e ocupações. Ademais, destaca a intenção do artista em expor a sua interpretação acerca de um tema em voga na época: *a invenção do povo brasileiro*. Então, é plausível a indagação: *quais são as possíveis linhas de contato entre a Ciência Antropológica e a Ciência Pictórica?*⁹⁷. Tal fenômeno aponta para uma das contrateses do que se convencionou chamar *cultura visual*. De acordo com W. J. T. Mitchell: “A cultura visual encoraja a reflexão sobre as distinções entre arte e não-arte, signos verbais e visuais e as proporções entre diferentes modos sensoriais e semióticos.” (2002, p. 7). Para Mitchell é fecundo operacionalizar uma inversão epistemológica ao se trabalhar com o conceito dialético *cultura visual*, visto que não se trata de definir um objeto como sendo a construção social de um campo visual, mas a *construção visual de um campo social*.

⁹⁷ Este será o tema central da *Terceira Travessia*.

Raymundo Cela não fora contratado, tão pouco demonstrou interesse em registrar a “elite local” de Camocim em retratos, serviço comum realizado por pintores brasileiros do século XIX e início do século XX, como é possível observar em alguns dos *Retratos* produzidos por Pedro Américo (1843-1905), Almeida Júnior e Candido Portinari (1903-1962).

* * *

Afora o retrato de Benício Santos e da tela *Figura Masculina*, a pintura a óleo *Saída da oficina*, produzida no final da década de 1920, traz à tona a temática do cotidiano representada a partir da figuração de trabalhadores anônimos. Contudo, cumpre ressaltar que durante sua *travessia* na França, simultaneamente à intensa dedicação ao estudo de figuras e do corpo humano⁹⁸, Raymundo Cela começou a interessar-se por temas ligados a momentos corriqueiros, nos quais “pessoas comuns” foram representadas desempenhando seus ofícios, em desenhos, pinturas e gravuras: *Ferreiro*, circa 1921 (MAUC); *Estudo para “Feira de Saint-Agrève, França”*, circa 1921 (MAUC); *Cena urbana*, Paris, França, 1921 (particular); *Dia de Feira em Saint-Agrève*, França, circa 1921 (MAUC) e *Uma forja em Saint-Agrève*, França, circa 1921 (MAUC).



Figura 18. Raymundo Cela, *Ferreiro*, circa 1921 (crayon sobre papel, 61 x 40,5 cm) assinado, datado e localizado [Paris] no canto inferior esquerdo – MAUC.

⁹⁸ Datam desse período a produção de 36 desenhos em carvão, grafite, nanquim e crayon.



Figura 19. Raymundo Cela, *Estudo para “Feira de Saint-Agrève, França”*, circa 1921 (crayon sobre papel, 23,5 x 31,5 cm) localizado [Saint-Agrève] canto inferior direito – MAUC.

A permanência de Raymundo Cela na França e as visitas a alguns países da Europa possibilitaram ao artista apreender, simultaneamente, a produção de vários gêneros pictóricos tanto do passado quanto do presente – *pintura histórica, pintura de paisagem, de retrato e de gênero e temáticas populares*. Tal empreendimento lhe permitiu familiarizar-se com o *métier* de diversos estilos – *barroco, neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo* – assim como o aproximou de alguns movimentos de vanguarda, sobretudo aqueles que tinham na produção de gravuras o principal meio de expressão.

Em 1905 foi fundado em Dresden na Alemanha o grupo *Die Brücke* (A Ponte). Seus integrantes acreditavam que a gravura era uma arma de combate. Em Munique o grupo *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul) expõe em 1912 suas gravuras. Na Academia Bauhaus foi criado um ateliê de gravuras onde trabalharam Paul Klee (1879-1940) e Kandinsky (1866-1944) sob a direção do pintor norte-americano Lyonel Feininger (1871-1956). Feininger ilustrou o Manifesto Bauhaus escrito em 1919, por Walter Gropius (1883-1969), com uma xilogravura intitulada *Cathedral of Future*. Stanley William Hayter (1901-1988) funda em Paris no ano de 1927 o Ateliê 17, lugar onde são criadas novas técnicas de gravura e de impressão (BOTELHO, 2004). No Brasil, inicia-se em 1911 no Liceu de Artes e Ofícios um movimento de valorização da gravura, cujo encarregado foi o pintor, desenhista e gravurista espanhol naturalizado brasileiro Modesto Brocos (1852-1936). Entretanto, somente em 1930 o gravador Carlos Oswald (1882-1971) conseguiu reabrir a oficina de água-forte do Liceu que estava fechada desde 1919 (BOTELHO, 2004). A técnica da gravura, assinada e numerada uma a uma, permitiu a partir de uma matriz a produção em série de uma determinada representação. Isso possibilitou uma maior inserção das ideias defendidas pelos artistas. Cabe recordar o caso específico de Francisco Goya (1746-1828) que dedicou uma

parte da série de gravuras intitulada *Caprichos* a assuntos relacionados à religião, à moralidade, ao amor, ao casamento e à superstição. O crítico de arte Robert Hughes menciona o seguinte fato acerca desta série:

Quase um quarto das lâminas, por exemplo, representa os feitos das bruxas, um assunto de interesse verdadeiramente obsessivo para Goya. Cerca de 25 tratam de assuntos sexuais: namoro e noivado, sedução, prostituição, rapto, estupro e as misérias do amor. A Inquisição, as artimanhas de charlatões e de médicos, as pretensões da linhagem aristocrática, o comportamento dos monges e dos padres; tudo passava por seus olhos. (HUGHES, 2007 p. 222).

Dois aspectos merecem destaque a partir dessa digressão. O primeiro traz à baila o fato de que a formação de Raymundo Cela não esteve restrita a ENBA. O segundo torna visível que por meio da gravura era possível estabelecer uma relação entre técnica e *cultura visual*. As gravuras de Goya tratam de um imaginário corrente na época que precisava ser explicitado e muitas vezes denunciado.

Na França, Raymundo Cela estudou a técnica da gravura com Frank Brangwyn (1867-1956). O pintor, desenhista, litógrafo, xilógrafo e ilustrador britânico dialogava com vários movimentos artísticos, incluindo *Artes e Ofícios*, *Impressionismo Francês* e *Art Nouveau*. Brangwyn recebeu parte de sua formação artística nas oficinas de William Morris (1834-1896). Morris foi um dos principais fundadores do Movimento das Artes e Ofícios britânico. Tal movimento tinha como proposta opor-se ao crescente “prestígio” do industrialismo. Tendo como referência a *Irmandade Pré-Rafaelita*, o grupo defendia um retorno à tradição artesanal da arte feita pelo povo e para o povo. De acordo com a socióloga Estela Schindel:

Una impugnación radical inspiro a William Morris su revuelta contra la época que le toco vivir: la fealdad del mundo que el capitalismo estaba erigiendo a su alrededor. Así, descalificó el progreso civilizatorio en virtud del derecho a la belleza y propuso modos alternativos para la organización de los hombres y la producción industrial. En el ideal de Morris, la técnica sería además un modo de la ética y no un altar erigido al progreso donde sacrificar la propia humanidad. (SCHINDEL, 2004, p. 7-8).

As ideias defendidas pelo socialista William Morris, que trabalhou diretamente com Eleanor Marx (1855-1898) – filha de Karl Marx – e com Friedrich Engels (1820-1895), favoreciam, de um modo geral, o retorno ao artesanato nas artes. Assim, os artesãos acederiam à condição de artistas. Contudo, é oportuno salientar que Raymundo Cela no período em que estudou na ENBA experimentou os resquícios da reforma empreendida por

Porto-Alegre quando a instituição ainda se chamava AIBA. Porto-Alegre dividiu o curso de belas artes em técnico e artístico separando artistas de artífices. Isso elevou a produção artística da academia e originou uma posição de superioridade daquilo que era designado como arte, sobretudo para aqueles que se dedicavam a elaboração da *Pintura Histórica* (CASTRO, 2005).



Figura 20. Frank Brangwyn, *Unloading at London Bridge*, 1914-18⁹⁹.



Figura 21. Frank Brangwyn, *Mowers*, 1912¹⁰⁰.

Pode-se observar nas gravuras feitas por Raymundo Cella indícios de sua formação técnica e artística recebida na ENBA, como também de seu aprendizado com Frank Brangwyn. Há uma forte presença do *Realismo* ao abordar temas ligados ao cotidiano dos trabalhadores. Nesse sentido, é oportuno destacar que, para Carol Strickland o “Realismo insistia na imitação precisa de percepções visuais sem alteração. [...] Os artistas se limitavam

⁹⁹ Disponível em: <http://www.lissfineart.com/artist.php?ID=282&artist=Frank+Brangwyn&sale=0>. Acesso em: 15 jul. 2010.

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.lissfineart.com/artist.php?ID=483&artist=Frank+Brangwyn&sale=0>. Acesso em: 15 jul. 2010.

a fatos do mundo moderno à medida que os experimentavam pessoalmente; somente o que podiam ver ou tocar era considerado real.” (1999, p. 83).

Isso se torna evidente não apenas a partir da observação das imagens construídas com objetividade por Raymundo Cela, mas, e, sobretudo, tomando-se como referência os títulos dados às obras¹⁰¹. No caso do desenho e das gravuras aqui exemplificados sobressaem-se *Ferreiro*, *Dia de Feira em Saint-Agrève* e *Uma forja em Saint-Agrève*.

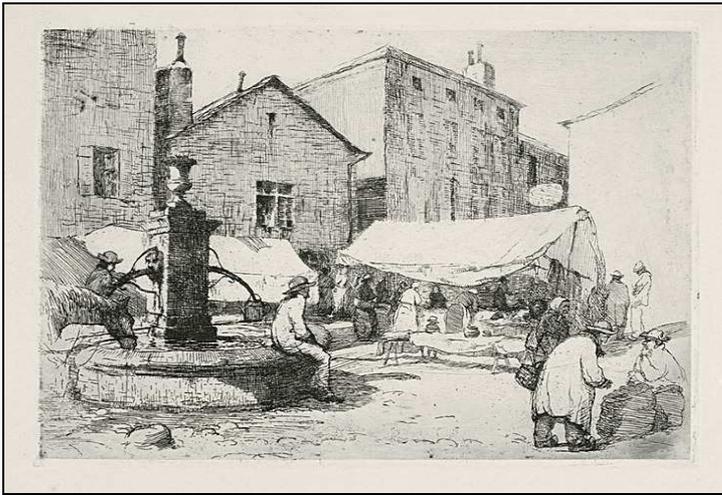


Figura 22. Raymundo Cela, *Dia de feira em Saint-Agrève*, França, circa 1920-1922 (água-forte, 26 x 36,7 cm) – MAUC.

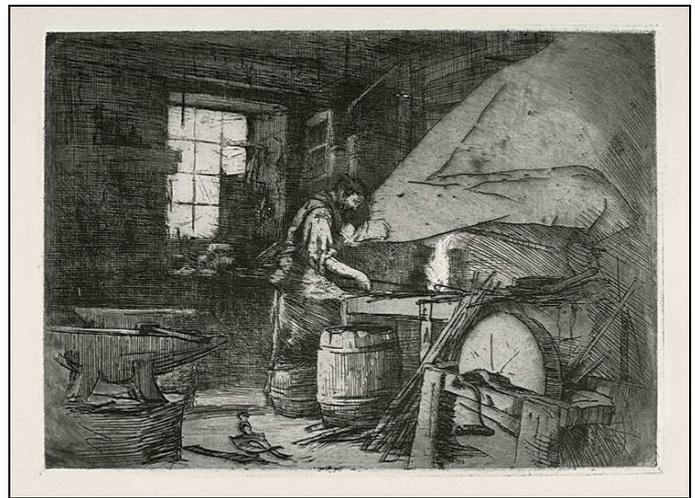


Figura 23. Raymundo Cela, *Uma forja em Saint-Agrève*, França, circa 1920-1922 (água-forte, 26,1 x 35,7cm) – MAUC.

¹⁰¹ Conforme Raymond Williams a palavra *realismo* teve sua origem no século XIX. No entanto, na França era usada desde a década de 1830, e na Inglaterra passou a fazer parte do vocabulário corrente apenas na década de 1850. A partir desses dados, é possível afirmar que na pintura e na literatura a ideia de *realismo* foi utilizada para descrever um método ou uma atitude – “primeiro uma exatidão excepcional de representação, e mais tarde um compromisso de descrever os acontecimentos **reais** e mostrar as coisas tal como realmente existem” (WILLIAMS, 2007, p. 344, grifo do autor).

Com efeito, Raymond Williams, ao examinar historicamente a construção sociocultural da palavra *realismo*, aponta para uma dificuldade particularmente aguda, presente nas análises que consideram que o realismo na arte e na literatura é igualmente um método e uma atitude. Williams afere que:

[o Realismo] Como atitude, distingue-se do ROMANTISMO ou de assuntos *imaginários* ou MÍTICOS; coisas que não são do **mundo real**. O uso para descrever um método é, muitas vezes elogioso – as personagens, os objetos, as ações, as situações **realisticamente** descritas; isto é, sua descrição e aparência são semelhantes à vida, denotam **realismo**. É igualmente um termo de censura ou limitação, nesses sentidos: (a) o que é descrito ou representado é visto apenas superficialmente, em termos de sua *aparência* exterior e não de sua **realidade** interna; (b) em uma forma mais moderna da mesma objeção, há muitas forças **reais** – de sentimentos interiores a movimentos históricos e sociais subjacentes – que não são acessíveis à observação comum, que são imperfeitamente representados, ou não são absolutamente representados na maneira como as coisas aparecem, de modo que um **realismo** “de superfície” pode na verdade perder **realidades** importantes; (c) numa objeção bastante diferente, o meio (MÍDIA) no qual essa REPRESENTAÇÃO ocorre, seja a língua, a pedra, a tinta ou o filme, é radicalmente diferente dos objetos *representados* nela, de modo que o efeito da “representação verossímil”, “a reprodução da realidade”, é, na melhor das hipóteses, uma convenção artística específica e, na pior, uma falsificação que nos faz tomar como *reais* as formas da REPRESENTAÇÃO. (2007, p. 346, grifo do autor).

A objeção feita por Williams acerca da palavra *realismo* reside no fato de tomar-se uma representação verossímil no sentido semelhante à vida. Portanto, ao entrar em contato com os desenhos, pinturas e gravuras produzidas por Raymundo Cela, não deve-se perder de vista que trata-se de uma convenção circunscrita a um contexto específico, no qual um sistema de códigos compartilhados é posto em movimento.

Explorando um pouco mais os usos da palavra *realismo* no sentido proposto por Williams e buscando relacioná-la ao movimento artístico que traz em sua definição a marca “realista”, é possível estabelecer algumas linhas de contato entre as representações visuais de Raymundo Cela com o que se convencionou chamar “arte social”. Nesse sentido, convém fazer referência à seguinte tela:



Figura 24. Raymundo Cela, *Saída da oficina*, 1929
(óleo sobre madeira, 33 x 40 cm) – MAUC.

Não há registros de estudos relacionados à construção da tela *Saída da oficina*. Tal procedimento foi utilizado para edificação de *Último diálogo de Sócrates* (1917) e repetido inúmeras vezes quando Raymundo Cela produziu a série de obras dedicadas à *Paisagem Litorânea*. Isso nos leva a crer que o artista experimentou um estilo mais livre de composição ao dedicar-se a representação da saída dos operários em 1929. A fatura da tela, por um lado, traz à tona a tensão experimentada por Raymundo Cela ao lidar simultaneamente com o tom racional clássico: as pinceladas rápidas, o contraste forte de luz e sombra do romantismo, assim como o propósito impressionista de retratar sensações imediatas de uma cena por meio da cor e da luz. Por outro lado, tais indícios criam uma atmosfera realista. Dito isso, convém indagar: *pode-se definir tal representação como arte social?*

Pierre Bourdieu ao analisar a literatura francesa da segunda metade do século XIX, ressalta o contexto de produção da obra *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert (1821-1880), considerado um dos mestres do realismo francês.

A partir dos anos 1840, e sobretudo depois do golpe de Estado [na França], o peso do dinheiro, que se exerce especialmente através da dependência com relação à imprensa, ela própria sujeita ao Estado e ao mercado, e a paixãoite, encorajada pelos faustos do regime imperial, pelos prazeres e os divertimentos fáceis, em particular no teatro, favorecem a expansão da arte comercial, diretamente sujeita às expectativas do público. Diante dessa “arte burguesa”, perpetua-se, com dificuldade, uma corrente “realista” que prolonga, transformando-a, a tradição da “arte social” – para retomar, mais uma vez, os rótulos da época. Contra uma e outra defini-se, em uma dupla recusa, uma terceira posição, a da “arte pela arte”. (BOURDIEU, 1996, p. 89).

Para Bourdieu os defensores da “arte social” na *Revue Indépendante* condenavam a arte “egoísta” dos defensores da “arte pela arte” e exigiam o cumprimento de uma função social ou política da literatura. Juntavam-se a isso os manifestos em favor da “arte social”

oriundos de fourieristas, saint-simonianos, além dos poetas populares. O autor destaca que a solidariedade experimentada por esses “intelectuais proletaróides” resultava de seus vínculos provincianos e populares.

No Brasil, o *realismo* teve seu início na segunda metade do século XIX, com a publicação em 1881 do livro *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis (1839-1908). Nesse período, guardadas as devidas particularidades, tornou-se comum a leitura de autores do *realismo* europeu, como, por exemplo, os franceses Stendhal (1783-1842), Balzac (1799-1850), Gustave Flaubert (1821-1880), Victor-Marie Hugo (1802-1885) e o escritor britânico Charles Dickens (1812-1870). Tais escritores contribuíram com suas obras para o surgimento do *realismo* no Brasil. O *realismo* brasileiro tem como uma de suas características a estreita relação com a escola naturalista. Aluísio de Azevedo (1857-1913), autor do livro *O Mulato* (1881) e Raul Pompéia com a obra *O Ateneu* (1888) são os principais autores do *naturalismo*. Neste estilo literário a ênfase recai no determinismo físico e biológico. Desse modo, o *realismo* e o *naturalismo* trazem à baila propostas antiromântica e anti-idealista (BOSI, 2004). Contudo, esta não parece ter sido a intenção de Raymundo Cella ao compor *Saída da oficina*. Cabe lembrar que Raymundo Cella na época em que morou em Camocim não se dedicou a representar visualmente, como, por exemplo, as lutas sociais empreendidas em oposição aos desmandos dos empresários e políticos da região, no que diz respeito à antipolítica trabalhista empreendida no porto e na ferrovia. Isso posto, cumpre indagar: “*arte social*” tem como sinônimo a palavra *denúncia*?; “*arte social*” significa por em evidência determinado tipo de experiência humana?

Tomando como referência o conjunto da obra do pintor brasileiro Cândido Portinari, a historiadora da arte Annateresa Fabris aponta que do confronto entre o objeto estético, integrante de um universo formal particular, e o documento histórico, partícipe de um movimento geral do pensamento, não surgiu a figura do “pintor oficial” comumente atribuída a Portinari. Fabris destaca a imagem de um artista engajado não nos “mitos do poder”, a exemplo de alguns pintores dedicados à *Pintura Histórica*, mas na sua crítica. Para a autora, o discernimento construído por Portinari é “ambíguo” e “ardiloso”, mas crítico (FABRIS, 1990).

Cândido Portinari ao longo de sua trajetória dedicou-se ao muralismo, à *Pintura Histórica*, ao *Retrato* e a *Pintura Religiosa*. Entretanto, tornou-se mais conhecido por trabalhos como, *Mestiço* (1934), *O lavrador de café* (1939), *Família de retirantes* (1944), e a série de telas produzidas em 1939, nas quais expõe algumas das atividades desenvolvidas pelo “homem comum brasileiro”. Dentre elas destacam-se a pecuária, a agricultura e o

extrativismo. A exceção da pintura *Família de retirantes*, Annateresa Fabris, evidencia que: “[...] Portinari explora expressivamente a relação trabalhador/trabalho.” (FABRIS, 1990, p. 96). Observamos que a convenção denominada “arte social”, sobretudo nas artes plásticas, tem como temática principal os diversos tipos de trabalhos realizados por homens e mulheres. Nesse sentido, voltamos a questionar: “*arte social*” *está relacionada à denúncia ou a exaltação?* Para o crítico de arte Rodrigo Naves “ao contrário dos muralistas mexicanos [...] a pintura social de um Portinari reivindica piedade e compaixão para com os pobres, ao invés de ‘mobilizá-los’.” (2007, p. 185).

Nesse sentido, o crítico de arte aponta para um problema referente ao uso específico do conceito “arte social”, localizado no livro da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral: “Arte para quê?”. Rodrigo Naves argumenta que Amaral nega a arte enquanto forma autônoma de pensamento, quando pretende a partir de um conceito dado e “obscuro” encaixar nos parâmetros de uma sociologia marxista a obra e o autor, como se este pretendesse “conscientizar” o povo. Naves aponta que a “arte brasileira” é estritamente intimista. Portanto, é possível aferir que o conceito “arte social”, nos termos expostos por Naves, não tem eficácia simbólica. Assim, o seu argumento nos aproxima da ideia de “exaltação” empreendida por artistas brasileiros no início do século XX, especificamente ao tratarem de aspectos *pitorescos* da paisagem nacional.

Efetivamente, esta percepção coloca uma série de problemas que precisam ser explorados a seguir: *em qual conjuntura o litoral tornou-se tema para Raymundo Cella? Por quais razões os trabalhadores do mar passam a ocupar tema central na construção visual celiiana?* Tais questões serão objeto de análise nos próximos capítulos.

Entre as coisas que costumamos pintar com frequência, é muito oportuno misturar algumas executadas observando-se o natural; isso induz o espectador a acreditar que também o resto foi realizado dessa forma.
Roger de Piles¹⁰²

2.2. Da paisagem à *Pintura de Marinha*

Tomando como referência o período que se estende de 1910 a 1918, no qual Raymundo Cela estudou no Rio de Janeiro na Escola Nacional de Bellas-Artes e na Escola Polytechnica, como também parte da produção artística realizada por ele entre 1920 e 1922 na França, onde o artista trouxe à baila a paisagem de Saint-Agrève, o corpo humano e trabalhadores em cenas cotidianas¹⁰³, faz-se necessário discorrer sobre alguns dos trabalhos realizados quando retornou ao *ateliê* em Camocim por volta de 1929. Tal procedimento ajudará a compor um quadro mais amplo a respeito das escolhas que levaram Raymundo Cela a edificar uma abordagem artística específica da paisagem, em que a praia, os tipos de embarcações e os pescadores compõem a cena.

Inicialmente, cabe salientar que não existia na ENBA um pensamento hegemônico determinando qual seria o gênero pictórico mais adequado como expressão artística. É notória a profusão de temas e estilos expostos nesse período¹⁰⁴, contudo não convém definir a pintura produzida durante a Primeira República com a categoria estilística *ecletismo*.

Normalmente, porém, essa estratégia, embora cômoda, é pouco esclarecedora, já que a própria definição do conceito de ecletismo com referência a pintura do período em questão é vaga e fluida; em geral o ecletismo praticado pelos nossos acadêmicos é compreendido de uma maneira bastante redutora, como uma espécie de *compromisso* entre a arte acadêmica *lato sensu* e alguma das correntes independentes, especialmente o impressionismo. (VALLE, 2007, p. 17, grifo do autor).

¹⁰² PILES, Roger de. Curso de pintura por princípios (1708). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – vol. 10: os gêneros pictóricos**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 63.

¹⁰³ Os desenhos, nos quais Raymundo Cela dedicou-se ao estudo do corpo humano quando esteve na França, como também a produção de gravuras em água-forte confeccionadas no “Velho Continente” entre 1920 e 1922 e no Brasil entre 1923-1952, pretendo abordá-los em pesquisa futura.

¹⁰⁴ Tomo como referência os catálogos das exposições realizadas no Palácio da Escola Nacional de Bellas-Artes na Primeira República, bem como a lista de pintores premiados em concursos e nas Exposições Gerais, cf. Valle (2007).

Arthur Valle em sua análise acerca da formação artística na ENBA no início do século XX chama atenção para a inoperância da abordagem que busca definir a produção pictórica feita no Brasil a partir de rótulos estilísticos transplantados da arte européia. Para o pesquisador, este procedimento embota os possíveis valores intrínsecos que a nossa pintura acadêmica porventura possui. Contudo, sua afirmação não reifica a crença numa suposta “arte pura brasileira”. Tal argumento inspira a pensar em características específicas da obra de Raymundo Cella, sobretudo os temas por ele *reapresentados*.

Outro aspecto que precisa ser levado em consideração ao procurar situar a obra pictórica de Raymundo Cella diante da diversidade de estilos presente na produção da ENBA nas primeiras décadas do século XX, diz respeito aos trabalhos daqueles artistas normalmente conhecidos como “pintores de transição”¹⁰⁵. De acordo com Arthur Valle, a noção de “transição” compreende o período entre a produção de pintores renomados, como Rodolpho Amoedo (1858-1941), Henrique Bernardelli (1858-1936) e Eliseu Visconti (1866-1944) e a primeira geração de modernistas cariocas que tornou-se reconhecida na década de 1930 (VALLE, 2004). Estes artistas são considerados de fundamental importância para a modernização cultural brasileira, visto que introduziram ou expandiram procedimentos estéticos e ampliaram as possibilidades temáticas nas belas artes. No entanto, a crítica volta-se para eles de duas maneiras. Por um lado, etnocentricamente, atribuindo-lhe uma incapacidade de tomar para si as tendências européias tidas de vanguarda. Por outro lado, centra-se na oscilação entre a utilização das normas acadêmicas vigentes na ENBA e o estilo impressionista.

Em última análise isso leva a uma arte de caráter híbrido que não pode ser satisfatoriamente compreendida com a simples aplicação do instrumental forjado para analisar a arte européia. A arte dos “pintores da transição” (e mesmo a arte brasileira de um modo geral) possui uma lógica própria e criticá-la por não apresentar resultados análogos aos das vanguardas européias é no nosso entender uma postura alienada da própria natureza e do contexto de nossa pintura e, sobretudo pouco apta a compreender suas qualidades específicas. (VALLE, 2004, p. 118).

Com efeito, a arte brasileira deve ser pensada a partir de sua constituição híbrida. Tal singularidade coloca em relevo as condições do sistema acadêmico brasileiro rejeitando-se uma dependência unilateral da criação artística nacional com relação à arte européia.

¹⁰⁵ Arthur Gomes Valle destaca alguns nomes sem a pretensão de esgotar sua análise nos mesmos: Lucílio de Albuquerque (1877-1939), Hélio Seelinger (1878-1965), João Timóteo da Costa (1879-1930), Rodolfo Chambelland (1879-1967), Artur Timóteo da Costa (1882-1923), Navarro da Costa (1883-1931), Carlos Chambelland (1884-1950), Georgina de Albuquerque (1885-1962), Marques Júnior (1887-1960), Pedro Bruno (1888-1949), Guttman Bicho (1888-1955), Henrique Cavalleiro (1892-1975). cf. Valle (2004, p. 114).

Ademais, o aspecto decorativo e abstrato da pintura brasileira, bem como a presença de temas ligados à pintura de gênero e de paisagem, além da valorização da individualidade e a consequentemente especialização de nossos artistas compõe o “caráter híbrido” das obras elaboradas no início do século XX no Brasil. Essas pinturas são fruto de uma *cultura visual* circunscrita à época. Dito isso: *pode-se afirmar que Raymundo Cela foi um “pintor de transição”?*

* * *

O *locus* da análise desta *Travessia* concentrar-se-á na invenção e no desenvolvimento da paisagem enquanto tema pictórico nas belas artes e no ensino artístico brasileiro. Além disso, cumpre explorar a abordagem edificada por Raymundo Cela relativa sobre esse assunto, colocando em contato algumas de suas telas com pinturas classificadas, como *Pintura de Marinha* (OLIVEIRA, 2007). Em seguida, cabe destacar duas das *Pinturas Históricas* elaboradas pelo artista cearense. Na primeira, intitulada *Catequese* (1930-SECULT), torna-se manifesto o esforço empreendido por ele ao esquadrihar uma temática religiosa relacionada à ocupação do Brasil. Quanto à segunda, *Abolição dos Escravos* (1938-ACL), feita a partir de uma encomenda, Raymundo Cela tratou de um tema referente a um episódio da história do Ceará: a libertação dos escravos que ocorrera antes da assinatura da Lei Áurea em 1888. Chama atenção que em ambos os trabalhos o assunto tem como cenário o litoral.

Foi possível verificar por meio de alguns dos catálogos das *Exposições Gerais* que paralelamente à produção de *Pinturas Históricas*, nas exposições organizadas pela ENBA, sobressaía-se representações onde a *Paisagem* tinha lugar de destaque¹⁰⁶. Embora a temática indianista tão cara ao Império tivesse perdido sua força após a Proclamação da República, o elogio à natureza por meio da *Pintura de Paisagem* continuou ocupando lugar de destaque no meio artístico fluminense nos anos vindouros. Assim, a produção visual carioca litorânea e urbana ganhava vulto a partir do processo de aburguesamento da paisagem nas pinturas de Nicolau Antonio Facchinetti (1824-1900) e das fotografias de Marc Ferrez (1843-1923).

Antes de adentrar na *pintura paisagística* desenvolvida por Raymundo Cela e por alguns de seus contemporâneos, é oportuno tecer algumas considerações com referência a tal

¹⁰⁶ No decorrer da pesquisa desenvolvida em agosto de 2009 no Museu D. João VI e no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, foram examinados os catálogos da Exposição Geral de 1916, 1917 e 1918. Este recorte deve-se a participação de Raymundo Cela nestes eventos.

construção visual, especificando qual definição de *natureza* e de *paisagem* alicerçam a análise aqui planejada. Essas categorias apresentam dois problemas que aparentemente podem parecer distintos, entretanto encontram-se interligados. O primeiro trata da construção e dos usos dessas noções como definidoras de um tipo específico de visualidade e como espaço de identificação. O segundo traz à baila questões de ordem estética.

Raymond Williams, ao discorrer sobre a amplitude e a complexidade da palavra *natureza* (*nature*), chama atenção para três campos de significados: “[...] (i) a qualidade e o caráter essenciais de algo; (ii) a força inerente que dirige o mundo ou os seres humanos, ou ambos; (iii) o próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos.” (WILLIAMS, 2007, p. 293). Convém discorrer nesse momento sobre o primeiro significado. A noção de “essência”, atribuída à qualidade e ao caráter de algo, converge para um tipo de *cultura visual* interessada em evidenciar, por meio de descrições narrativas e de construções visuais, determinados espaços e indivíduos que aparentemente portam a substância necessária à materialização de algo. Isso não diz respeito apenas a um determinado tempo, lugar, gênero literário e estilo artístico.

A ideia corrente na primeira metade do século XX relativa à natureza imutável das coisas adquiriu eficácia simbólica na fatura *realista-naturalista*, especificamente na *pintura paisagística*, resultante do caráter romântico vivenciado no século XIX. Desse modo, é fecunda a reflexão do crítico de arte Rodrigo Naves (2007b) ao se referir à característica estritamente intimista da chamada “arte política brasileira” produzida especialmente na passagem da República Velha para o Estado Novo e que se prolongou por toda a Era Vargas (1930-1945).

À propósito da palavra *paisagem* Simon Schama menciona o seguinte conjunto de significados atribuídos a mesma:

A própria palavra *landscape* [paisagem] nos diz muito. Ela entrou na língua inglesa junto com *herring* [arenque] e *bleached linen* [linho alvejado], no final do século XVI, procedente da Holanda. E *landschap*, como sua raiz germânica, *Landschaft*, significava tanto uma unidade de ocupação humana – uma jurisdição, na verdade – quanto qualquer coisa que pudesse ser o aprazível objeto de uma pintura. (SCHAMA, 1996, p. 20, grifo do autor).

Ao dirigir-se para a diversidade e para a unidade de significados que comporta a noção de *paisagem*, Schama coloca em relevo o aspecto cultural, ou seja, inventivo de tal construção. Assim, “a paisagem” é por excelência uma obra da observação e da reflexão. Trata-se de uma invenção sociocultural circunscrita num determinado tempo e lugar. Nesse

sentido, não há paisagem alguma que exista antes da experiência humana, isto é, que alguém a nomeie. Com efeito, a construção narrativa ou pictórica da ideia de paisagem nos aproxima do tema da memória. Este aspecto nos remete para o terceiro significado atribuído por Williams à palavra natureza: “[...] o próprio mundo material, incluídos ou excluídos os seres humanos”.

Ampliando um pouco mais a discussão acerca da noção de paisagem, Ernst Gombrich afirma que a natureza ganhou o estatuto de “paisagem natural” devido à capacidade humana de singularizar e exprimir algo por meio de uma obra de arte, constituída como um símbolo visual. Para o autor, a *pintura paisagística* desenvolveu-se a partir das teorias do Renascimento italiano no século XVI. Dentre elas destacam-se: valorização da composição, das proporções ideais e da perspectiva. O foco da sua análise sobre a invenção do tema pictórico intitulado *paisagem* não está relacionado ao desenvolvimento estilístico do mesmo, tão pouco à representação de cenas ao ar-livre. Gombrich preocupa-se em apresentar e analisar o gênero artístico estabelecido e reconhecido por artistas e pelo público em geral. A sua interpretação gira em torno de dois eixos: a *pintura paisagística* enquanto uma instituição e a produção de paisagens como profissão. Grosso modo, tais características apontam para o *encargo* e para as *diretrizes* constitutivas do tipo de paisagem edificada por Raymundo Cela.

Portanto, o estabelecimento e o reconhecimento da *pintura paisagística* como instituição tem como pressuposto a sua nomeação. Isso lhe outorgou uma relativa permanência e identificação. Tal reconhecimento viabilizou uma demanda e, por conseguinte, a profissionalização.

O especialista em paisagens é, com certeza, o mais palpável representante dessa instituição, mas, de modo igualmente claro, ele não pode atuar sem sua contraparte, o consumidor ou colecionador, que criam a demanda. Que tipo de público constituía o mercado para esse tipo inédito de pintura – ou, para colocar em questão da forma mais concreta possível, como poderia alguém encomendar pinturas de paisagens, a menos que o conceito, e até mesmo a palavra, já existissem? (GOMBRICH, 1990, p. 144).

Dito isso, torna-se conveniente salientar que a *pintura paisagística* produzida nas primeiras décadas do século XX no Brasil trazia particularidades distintas daquela construída no século XVI. Evidentemente, as condições enfrentadas por um pintor e as “circunstâncias culturais” no período republicano eram outras. No entanto, o que interessa destacar, afora a característica institucional e profissional de tal fatura pictórica, é a invenção do tema artístico aqui explicitado.

Trazendo essa reflexão para o caso específico do Brasil, é oportuno evidenciar alguns desdobramentos quanto a esse tema. Com efeito, na primeira metade do século XIX a

paisagem brasileira adquiriu importância na fatura de determinados artistas que aqui desembarcaram. Daniele Muniz Batista, ao analisar os mitos e a história da *pintura de paisagem* produzida antes e depois da criação da AIBA, disserta:

Muito da pintura de paisagem no Brasil é atribuída aos registros dos artistas-viajantes-naturalistas que por aqui passaram ou fixaram residência, criando inclusive ateliês. Nessa trajetória da pintura de paisagem nacional, os documentos desses pintores, seja através de diários, anotações, pranchas de desenho em expedições científicas, viagens transcontinentais ou missões diplomáticas, são um foco para a apreciação da diversidade na natureza, ainda não explorado esteticamente em séculos anteriores. (BATISTA, 2003, p. 29).

A autora ressalta que a natureza tropical era representada a partir de uma percepção paradisíaca dos europeus que desembarcaram na colônia portuguesa, sobretudo por aqueles artistas que integravam grupos de viajantes ou de expedições científicas, nas quais especialistas “estrangeiros” buscavam estudar as características da flora, fauna, geografia, geologia e paleontologia brasileira.

Quando as terras passam a se chamar Brasil, se transformam num grande laboratório para o espírito cientificista. Da arte a serviço da ciência no mapeamento realizado pelas missões, o século XIX vai se deparar com uma paisagem inspirada no academicismo europeu, com o Rio de Janeiro, se transformando num modelo da visão idílica e pitoresca para paisagens e acontecimentos cotidianos. (BATISTA, 2003, p. 33)

Batista demonstra, ao dialogar com Ana Maria de Moraes Belluzzo¹⁰⁷, que desde o século XVIII categorias como o *belo* e o *sublime* sobrepuseram-se ao conceito *pitoresco*. No entanto, com relação à paisagem brasileira edificada entre o século XIX e o século XX, especialmente as representações de cenários naturais e cidades litorâneas, a “abordagem pitoresca” ganhou relevância.

Gombrich (1990), ao discutir a invenção da noção de paisagem pictórica, pontuou também que existe uma relação de unicidade entre o *pitoresco* e o *rústico*. Assim, a natureza “intocada” e o litoral ainda sem urbanização correspondiam às expectativas daqueles que buscavam assimilar o visível ao vocabulário que dominavam. Nesse sentido, a paisagem considerada bela deveria ser apreciada *in loco*. Logo, não precisava ser registrada por meio de uma produção visual. Com efeito, segundo o autor, aquelas paisagens que apresentavam *rusticidade* oferecem motivos mais adequados para a composição de uma pintura que valoriza

¹⁰⁷ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **O Brasil dos viajantes – A construção da paisagem**. V. 3. SP: Metalivros, 1994. p. 11-13.

a natureza e cenas de costumes como fonte de experimentação. Decerto era esse tipo de fatura que os ávidos consumidores buscavam e que habitava o imaginário de artistas como Jean-Batista Debret (1768-1848) integrante da Missão Artística Francesa e José dos Reis Carvalho, que integrou a Comissão Científica de Exploração ao Ceará (1859-1961). Em ambos os empreendimentos o objetivo era dar a conhecer, a partir da catalogação e do registro visual, a fauna, a flora e os hábitos dos habitantes do território em processo de ocupação.

Ao colocar em contato natureza e costumes, cumpre trazer à memória que na primeira metade do século XIX no Brasil foram pintados alguns quadros pelo artista francês Nicolas-Antonie Taunay (1755-1830), onde cenas cotidianas do Rio de Janeiro, sobretudo no litoral, ganharam destaque¹⁰⁸. Portanto, o reconhecido pintor neoclássico, famoso não apenas por suas telas paisagísticas panorâmicas, mas também por suas pinturas que narravam fragmentos de episódios da história do Império Napoleônico, acreditava ter encontrado no Brasil a “verdadeira paisagem”. Lilia Moritz Schwarcz, ao dedicar-se a análise de um autorretrato do laureado artista junto à natureza domesticada do Brasil intitulado, *Cascatinha da Tijuca* (1816-1821)¹⁰⁹, chama atenção para a seguinte característica:

A natureza, de tão grandiosa, surgia como sinônimo deste país que se fazia representar a partir dela. Uma mata bem valia uma catedral; uma cachoeira vinha no lugar de uma igreja. Se não tínhamos grandes monumentos, possuíamos, porém, a mais grandiosa natureza e ela era suporte para a nacionalidade e para a própria identidade. (SCHWARCZ, 2008b, p. 162).

Schwarcz defende a ideia de que natureza, não por acaso, era o suporte para a nacionalidade. Ademais, a construção visual que buscava a unidade nacional a partir de “feitos heróicos” e episódios nacionais ocorreu na segunda metade do século XIX com a instalação da AIBA em 1826 e do IHGB em 1838. Época em que o indianismo utilizado como mito de origem foi eleito o tema narrativo e pictórico definidor da nação brasileira, e o litoral com sua mata atlântica exuberante o cenário constituinte desse personagem. Assim sendo, o academicismo romântico alicerçou a fatura pictórica de Victor Meireles de Lima ao retratar a lenda *Moema* em 1866 (MASP); o tema central da tela do pintor José Maria Medeiros, *Iracema*, do romance de José de Alencar, em 1881 (MNBA), e a vítima do

¹⁰⁸ Conferir as pinturas: *Praia de Botafogo*, 1816 (MNBA), *Scène maritime à Rio*, 1817 (Victoria and Albert Museum) e *Vue de Outeiro, de la plage et de l'église de Glória*, 1817 (Museus Castro Maya / IPHAN/ Minc, Rio de Janeiro). (SCHWARCZ, 2008b).

¹⁰⁹ *Cascatinha da Tijuca (Cascade de Tijuca)*, 1816-1821 (óleo sobre madeira, 51,5 x 49 cm) – Museu I Reinado / Casa da Marquesa de Santos / FUNARJ, Rio de Janeiro. (SCHWARCZ, 2008b, p. 155).

Império, *O Último Tamoio*, representado por Rodolfo Amoedo em 1883 (MNBA). Além da dimensão narrativa, tais pinturas eram o resultado do modelo de ensino implantado na AIBA.

Explorando um pouco mais a prática da *pintura paisagística* na passagem do século XIX para o século XX, é importante mencionar que o litoral do Rio de Janeiro não ficou de fora da série de telas produzidas no final do XIX pelo alemão Johann Georg Grimm, professor da cadeira de Paisagem, Flores e Animais na AIBA¹¹⁰. O litoral fluminense também foi tema central na fatura do pintor italiano Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), na qual barcos a vapor, navios, botes, enseadas, portos e faixas de praias compõem suas pinturas¹¹¹. Castagneto, filho de um nauta genovês, foi professor de desenho elementar no Imperial Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, em 1882, por conseguinte, tornou-se assistente de Zeferino da Costa – professor de desenho de Raymundo Cela, em 1910.

Contemporâneo e patrício de Castagneto, o pintor Nicolau Facchinetti, de acordo com Luiz Gonzaga Duque Estrada, trocou o *Retrato* pela *Paisagem*, especificamente o litoral carioca¹¹².

Antes de pintar, ele ia ao local, estudava o *ponto*, esquadrinhando todos os detalhes. Depois tracejava o motivo em separado, numa página de álbum, numa folha de papel, que lentamente completava. Preparado esse exato desenho, decalcava-o na tela, a carvão, cobria-o com grafite e terminava fixando-o com tinta comum, por meio de aguda pena de aço. (DUQUE ESTRADA, 1997, p. 50, grifo do autor).

Tal procedimento traz à tona o *modus operandi* em vigor no período e adotado por alguns artistas que aderiram a prática da pintura ao ar livre, sobretudo após a inserção no meio artístico fluminense do pintor Georg Grimm. Exceção feita aqueles artistas que, ao buscarem apreender com “autenticidade” a paisagem brasileira, utilizavam a técnica da aquarela. Procedimento comumente empregado não apenas pelos artistas europeus nas viagens de exploração. Cabe lembrar que Facchinetti criou uma escola paralela àquela do Grupo Grimm. Este sustentava a ideia de que pintura deveria ser realizada por completo *plein air*. Facchinetti por seu turno defendia uma abordagem pictórica dividida em dois blocos: o estudo *in loco* e a pintura no *ateliê* (DUQUE ESTRADA, 1997). Outra característica contundente da obra

¹¹⁰ Georg Grimm, *Vista da Ponta de Icaraí em Niterói*, 1884, óleo s/ tela 81,4 x 152 cm, coleção particular. (MNBA, 1982, p. 64).

¹¹¹ Sobre a série litorânea produzida por Castagneto – “o pintor do mar” – destacam-se as telas: *Barcos fundeados na Baía do Rio de Janeiro* (1885), *Praia da Boavista* (1886) e *Praia com pedras em Paquetá* (1898). (PERLINGEIRO, 1997).

¹¹² Nicolau Facchinetti, *Vista da Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro*, circa 1867, óleo s/ madeira, 23 x 65,2 cm (MNBA); *Vista panorâmica da Baía do Rio de Janeiro tomada de Niterói*, circa 1875, óleo sobre tela colada em madeira, 22 x 72,4 cm (MAP), cf. (MNBA, 1982). *Enseada de Botafogo*, 1869, óleo s/ tela, 51 x 87 cm (MASP), cf. Oliveira (2007, p. 62).

paisagística de Facchinetti, diz respeito às paisagens panorâmicas, nas quais sobressaem os planos detalhados e a perspectiva aérea.

Além dos pintores supracitados, convém lembrar o nome do artista Antônio Parreiras (1860-1937). Segundo José Maurício Saldanha Álvarez, Parreiras, sentindo-se desconfortável diante das formalidades da academia, passou a integrar o núcleo formado por Georg Grimm em Niterói, no Rio de Janeiro. Ao retornar em 1890 do pensionato em Veneza para a capital francesa assumiu a cátedra de *Paisagem* na AIBA. Isso não significa dizer que Parreiras fosse eminentemente um artista acadêmico. A singularidade de sua obra consiste na maneira como relacionou paisagem e costumes. Tal realização possibilitou-lhe pôr em contato características neoclássicas, românticas e realistas¹¹³. Diante de uma demanda crescente por esse tipo de paisagem Parreiras recebeu muitas encomendas no período que se estende de 1908 a 1937, entre elas “[...] 22 quadros de grandes dimensões conectando paisagem e figuras humanas.” (ÁLVAREZ, 2009, p. 6).

Faz-se necessário mencionar que, de um modo geral, tais figuras encontram-se ausentes ou são citações nas paisagens edificadas por Nicolas-Antonie Taunay, Georg Grimm, Castagneto e Facchinetti. Este aspecto foi observado ao cotejar as pinturas reproduzidas no catálogo da exposição realizada no Museu Nacional de Belas Artes entre outubro e dezembro de 1982, intitulada: *150 Anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira*¹¹⁴. Ademais, parte considerável das pinturas expostas em 1982 permite destacar o tipo de produção artística que Raymundo Cela possivelmente pôde examinar quando esteve no Rio de Janeiro entre 1910 e 1920, aproximando-a de sua produção entre os anos de 1930 e 1950.

Outro artista que dedicou parte de sua obra à composição paisagística litorânea, particularmente ao litoral paulista durante a Primeira República, foi o pintor e historiador brasileiro Benedito Calixto (1853-1927)¹¹⁵. Calixto não frequentou o curso de belas artes da AIBA, tão pouco participou da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Em certa medida sua fatura aproxima-se da intenção de Nicolas-Antonie Taunay e Facchinetti. Ambos procuravam compor uma paisagem onde o litoral relacionava-se com as edificações da vila e da cidade fluminense. Nas pinturas de Taunay são visíveis casarões e igrejas erguidos no

¹¹³ Antônio Parreiras, *Rio de Janeiro depois da trovoada, vista tomada de São Domingos*, 1886, óleo s/ tela, 140 x 269 cm (MNBA); *Canto de Praia*, (Gragoatá em Niterói), 1886, óleo s/ tela, 55,4 x 99,4 cm (MNBA), cf. (MNBA, 1982, p. 73-74).

¹¹⁴ Exposição reunindo 118 pinturas de autoria de 74 artistas. O catálogo traz a análise de Carlos Roberto Maciel Levy sobre a ocorrência do tema entre os anos de 1790 a 1945.

¹¹⁵ O litoral paulista imaginado por Benedito Calixto aparece, por exemplo, nas obras: *Praia do Itararé*, s/d (PESP), *Panorama do Porto de Santos*, 1895 (Associação Comercial de Santos), *Santos Antiga*, 1922 (Pinacoteca Benedito Calixto), *Rampa do Porto do Bispo em Santos*, 1900 (MASP).

processo de ocupação da colônia portuguesa. Facchinetti privilegiou a urbanização do Rio de Janeiro, explorando a arquitetura local, as ruas e os meios de transporte como o bonde. Em algumas das telas de Calixto sobressai-se o elogio à arquitetura paulista ao estilo Ramos de Azevedo¹¹⁶, onde tais edificações juntamente com portos integram o espaço litorâneo (ALVES, 2003). Essa relação aparece de maneira diminuta nas pinturas de Georg Grimm e ausente nas obras de Castagneto. Evidentemente, as semelhanças e as diferenças que existem na produção pictórica desses artistas excedem a descrição feita acima. No entanto, o que interessa para os objetivos desta dissertação é colocar em evidência algumas das pinturas consideradas de importância para a construção do imaginário paisagístico brasileiro, nas quais a natureza, os personagens e as construções erguidas próximo à faixa de praia e aos portos representam de forma conjunta ou separadamente o que se convencionou classificar como *Pintura de Marinha*¹¹⁷. Tais obras permitem cotejar algumas dessas características com a singularidade do litoral imaginado e *reapresentado* por Raymundo Cela.

* * *

Dito isso, é oportuno dedicar algumas palavras à invenção do gênero *Pintura de Marinha*. Deter-se sobre essa construção cultural e visual impõe um recuo à tradição holandesa do século XVII, quando surgem maneiras específicas de desfrutar da paisagem, especialmente da praia. Alain Corbin afirma que o complexo sistema de apreciação da natureza elaborado no Século das Luzes trouxe à tona “[...] as modalidades da leitura da paisagem, as formas do desejo e do prazer que esta suscita, antes de 1720, submetem-se a uma retórica, a uma configuração dos sentimentos de acordo com a *epistême* clássica.” (CORBIN, 1989, p. 30, grifo do autor).

Corbin demonstra uma prática que se tornou “plano de vida” de uma elite em busca da articulação de uma concepção estoica da vida moral e da vida cristã, alicerçada na *teologia natural*. Visão de mundo que produziu uma separação entre a apreciação da natureza feita por “sistemas populares” e as concepções de sábios religiosos.

¹¹⁶ O paulista Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1921) foi um destacado arquiteto brasileiro. Entre suas obras destacam-se o Teatro Municipal de São Paulo, o Palácio da Justiça de São Paulo e a Estação Pinacoteca.

¹¹⁷ No Brasil, *Pintura de Marinha* nos remete ao nome de outros artistas além daqueles supracitados: Lucílio de Albuquerque (1877-1939), João Batista da Costa (1865-1926), Pedro Bruno (1888-1949), Antônio Garcia Bento (1897-1929), Mário Navarro da Costa (1883-1931), José Pancetti (1902-1958), cf. (MNBA, 1982, p. 21).

Esses sábios religiosos propõem um sentido ao espetáculo da natureza e ao mesmo tempo censuram a indiferença diante dele; percebem o mundo exterior como uma representação dada por Deus à sua criatura mais perfeita, o que explica a importância então atribuída ao tema do paraíso perdido, fascinante cena inicial sobre a qual o projeto divino podia manifestar-se em toda a sua perfeição. (CORBIN, 1989, p. 34)

Desse modo, Corbin sugere que coube ao homem a tarefa de tornar-se o leitor do livro de Deus. Essa evocação articula-se com as motivações da viagem turística. Assim, as elites passam a experimentar uma nova relação com a natureza, vista como um ambiente convertido em espetáculo e fruto da relação uníssona entre o texto e a imagem observada *in loco*. Segundo Corbin, o resultado dessa articulação criou uma maneira de apreciar o mar e suas praias.

Poetas franceses trouxeram à imaginação o mar em tempestade. Textos sagrados exaltam a paradoxal força da areia que a beira-mar impede, com a bondade divina, o avanço do mar. Ademais, aqueles engrandecem a composição da água do mar: “o sal impede que ela se corrompa; assim garante a sobrevivência dos peixes e a salubridade das margens. Além disso, favorece a conservação dos alimentos.” (CORBIN, 1989, p. 38-39). Faz parte dos textos dos abades a celebração das marés, sobretudo da maré alta que facilita a navegação, como também festejam os ventos marítimos, visto que devem assegurar “[...] a depuração das águas, dar propulsão aos barcos e refrescar as terras superaquecidas pelo sol.” (CORBIN, 1989, p. 39). Em resumo, há uma desmistificação de uma imagem construída do mar como lugar de ninfas, de cortejos divinos, de titãs e de abismos.

A Holanda no século XVII exportou para o continente europeu um modelo de admiração e apreciação do oceano e da beira-mar, cultivando o desejo de caminhar pela praia, observando-se faixas de areia, embarcações pesqueiras e bélicas, portos e costumes locais como a pescaria e o artesanato. Assim, outra forma de consumir o litoral fora edificada no final do século XVI a partir da pintura holandesa.

A “marinha” holandesa, enquanto gênero pictórico, resulta do projeto de celebrar a energia de uma classe social. Através de seus mecanismos de comando, o Estado provincial ou as companhias procuram exaltar sua frota, da mesma forma que os poderes municipais exaltam a prosperidade dessas cidades, vistas do largo, parecem saídas do mar. (CORBIN, 1989, p. 44).

De acordo com Helder Oliveira, os artistas holandeses que elaboraram artisticamente a dramatização da relação do homem com o mar foram: Hendrick Cornelisz Vroom (1566-1640), Willem van de Velde, o Velho (1611-1693), Willem van de Velde, o Jovem (1633-1701) e Ludolf Bakhuizen (1631-1708). Em suas telas sobressaem-se “Os

navios, orgulho da frota mercante e da poderosa marinha de guerra e os naufrágios [...].” (OLIVEIRA, 2007, p. 39). O autor observa que em algumas obras a *Pintura de Marinha* não se encontrava dissociada da *Pintura Histórica*. Hendrick Vroom em 1623 explorou na *Pintura Histórica de Marinha* a chegada principesca com a pintura *A Chegada de Frederico V, eleitor paladino, a Vlissingen em maio de 1613*¹¹⁸. Willem van de Velde, o Jovem, é considerado um dos principais expoentes na construção paisagística de batalhas navais. Em ambos os casos o navio é o personagem principal, o herói da nação¹¹⁹.

A *Pintura de Marinha* holandesa foi assimilada pela Inglaterra e pela França no século XVIII. Poetas ingleses acertaram o passo com os teólogos. Na França, a sensibilidade incorpora-se ao humanismo devoto. Assim como os holandeses, ingleses e franceses inicialmente voltados para a beleza dos bosques, campos, rios e canais, passaram a admirar o caráter sublime do litoral. Grosso modo, o turista europeu na Holanda “descobre uma paisagem graciosa que se ajusta ao código da estética clássica.” (CORBIN, 1989, p. 46). Esta tomada de consciência resultou da contemplação da costa dos Países Baixos e da observação das pinturas de renomados artistas que encontraram na tensão homem e natureza, céu e mar o motivo de suas construções pictóricas.

Tomando-se tais características como referência, artistas britânicos como Peter Monamy (1681-1749), Samuel Scott (1702-1772), Charles Brooking (1723-1759) e Philippe-Jaques de Loutherbourg (1740-1812) retrataram em suas obras cenas de naufrágios e de estaleiros, vistas do rio Tâmis. As batalhas navais permaneceram como o principal tema de suas marinhas (OLIVEIRA, 2007).

Somando-se às batalhas e aos naufrágios explorados nas obras de pintores holandeses e ingleses, cenas portuárias foi o tema escolhido por Claude Lorrain (1600-1682). O artista francês conciliou mitologia grega e *Pintura de Marinha* na obra intitulada *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai* (1648)¹²⁰.

¹¹⁸ Hendrick Vroom. *A chegada de Frederico V, eleitor paladino, a Vlissingen, em maio de 1613*, 1623, óleo s/ tela, 203 x 409 cm, Frans Hals Museum, Haarlem. cf. Oliveira (2007, p. 40).

¹¹⁹ De acordo com Raymond Williams: “*Nation* (da p.i. [precursora imediata] francesa *nation*, do latim *nationem* – estirpe, raça) tem sido de uso comum no inglês desde o final do S13 [século], originalmente com sentido primário antes de grupo racial do que de agrupamento politicamente organizado. [...]. Usos políticos claros surgiram a partir do S16 e foram comuns desde fins do S17, embora *reino* [*realm*], *reinado* [*kingdom*] e *país* [*country*] fossem mais comuns até fins do S18. Desde o início do S17, usou-se **a nação** para referir-se a todo o povo de um país, amiúde em contraste com algum grupo no interior deste, como ainda ocorre no debate político.” (WILLIAMS, 2007, p. 285, grifo do autor).

¹²⁰ Claude Lorrain. *Ulisses retorna com Chryseis para seu pai*, 1648, óleo s/ tela, 119 x 150 cm, Louvre, Paris. cf. Oliveira (2007, p. 46).

Claude Lorrain soube interpretar a tradição clássica à luz da religião cristã. Toma emprestado Virgílio, e, sobretudo a Ovídio, um mundo de harmonia cuja beleza e mistério, apesar da armadilha obscura que encobrem, remetem à origem divina que ordena o universo. Mas, ao mesmo tempo, sua pintura integra o hino de Doutores da Igreja à beleza do mundo, e propõe a redução em símbolos cristãos dos elementos do espetáculo da natureza. (CORBIN, 1989, p. 63).

Portos franceses no século XVIII foi o assunto da série de pinturas encomendadas pelo rei Luis XV ao pintor Claude-Joseph Vernet (1714-1789), totalizando quinze obras. Oliveira menciona que: “O objetivo dessas [pinturas] era exaltar os grandes portos militares e comerciais do país através de um programa didático que visava mostrar as atividades características de cada região.” (2007, p. 45). Dentre elas destacam-se: *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l’Horloge Du Parc* (1754)¹²¹ e *Vista do porto de La Rochelle, tomada da margem pequena* (1762)¹²².

Com efeito, ao logo do século XVII e do século XVIII os temas explorados pelos artistas que se dedicaram à *Pintura de Marinha* encontravam-se vinculados à tradição judaico-cristã, à filosofia helenística e à literatura latina (CORBIN, 1989). Ademais, o poder bélico representado por meio de suas embarcações e a expansão comercial vista a partir das atividades portuárias criavam para o Estado um ideal de nação forte e próspera. Cumpre salientar que no cenário holandês do seiscentos, paralela à produção dos temas elencados anteriormente, pequenas embarcações, cenas de praias, de rios e lagos aparecem em algumas telas.

Na Inglaterra no início do século XIX o pintor William Turner (1775-1851) apropriou-se da tradição holandesa, das obras do francês Claude Lorrain e da pintura de paisagem marinha veneziana, na qual portos são colocados lado a lado da arquitetura urbana. Oliveira afirma que Turner ao assimilar tais referências inovou na técnica produzindo “[...] efeitos de luz e cor, em pinturas quase abstratas cujas formas se dissolvem.” (2007, p. 47). Clarkson Stanfield (1793-1867) recorreu a Turner e à *Pintura de Marinha* holandesa retratando costas rochosas, naufrágios, mares revoltos e alguma ação humana de forma diminuta. A alteração com relação aos temas representados na fatura dos artistas britânicos ocorreu na primeira metade do século XIX e verificou-se nas obras de John Constable (1776-1837). A novidade apresentada por Constable calcou-se sobre “[...] a representação de uma praia, onde inexistente a presença da figura humana.” (OLIVEIRA, 2007, p. 48). Cabe lembrar que a praia povoará a imaginação e a fatura de pintores franceses. Tais artistas recorreram à

¹²¹ Claude-Joseph Vernet. *Interior do porto de Marselha, visto do pavilhão de l’Horloge Du Parc*, 1754, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris. cf. Oliveira (2007, p. 45).

¹²² Claude-Joseph Vernet. *Vista do porto de La Rochelle, tomada da margem pequena*, 1762, óleo s/ tela, 165 x 265 cm, Musée National de la Marine, Paris. cf. Oliveira (2007, p. 45).

construção visual de Constable e ao cotidiano pescueiro de Richard Parkes Bommington (1802-1828) e à luminosidade da paleta de Turner.

Na França, Eugène Isabey (1803-1886), Theodore Gudin (1802-1879), Jules-Achille Noel (1810-1881) e Félix Ziem (1821-1911) prolongaram a tradição de representar batalhas navais, grandes barcos, tempestades e naufrágios. Contudo, outra tipologia de marinha ganhou importância na segunda metade do século XIX, na fatura de pintores como Charles-François Daubigny (1817-1878), Gustave Coubert (1819-1877), Eugène Bodin (1824-1898) e Alfred Sisley (1839-1899). Tais artistas executaram “[...] cenas à beira-mar, praias, vistas do mar aberto, barcos de pescadores e iates, e mesmo rios.” (OLIVEIRA, 2007, p. 51). Por fim, Claude Monet (1840-1926) no século XX será tomado como referência quando o assunto for retratar a incidência da luz sobre o mar.

No Brasil, no século XVIII, destacam-se as pinturas atribuídas a Leandro Joaquim (1783?-1798?): *Vista e uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*; *Pesca da Balei na Baía de Guanabara*; *Procissão Marítima* e *Vista da Igreja e Praia da Glória*¹²³. Afora os trabalhos de Nicolas-Antoine Taunay, Nicolau Facchinetti, Georg Grimm, Giovanni Castagneto, Antônio Parreiras e Benedito Calixto produzidos entre o século XIX e o século XX, o gênero *Pintura de Marinha* remonta aos séculos XVI e XVII. Foi a partir da cartografia e da gravura que a *paisagem de marinha* da colônia holandesa tornou-se visível (OLIVEIRA, 2007). Quanto à pintura, não por acaso, são tomadas como referência duas telas de pintores holandeses, vinculadas à *Pintura Histórica de Marinha*. A primeira do pintor Gillis Peeters (1612-1653) intitulada *Vista de Recife e seu porto* (1639)¹²⁴. A outra, *Navio de Guerra Holandês chegando às Índias Ocidentais* (1648)¹²⁵, fora produzida por Bonaventura Peeters (1614-1652). Segundo Oliveira, “Ambas fazem parte de um importante conjunto, cujo foco é a divulgação das poses americanas da Holanda na Europa.” (2007, p. 55). Com efeito, as pinturas que representam as colônias de além-mar, o poder bélico da marinha e o fluxo de embarcações, mercadorias e pessoas nos portos constituíam o imaginário nacional holandês.

¹²³ Telas atribuídas a Leandro Joaquim. *Vista e uma Esquadra Inglesa na Baía de Guanabara*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 111 x 139 cm, Museu Histórico Nacional [MHN], Rio de Janeiro; *Pesca da Balei na Baía de Guanabara*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 83 x 113 cm, MHN, Rio de Janeiro; *Procissão Marítima*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 111 x 139 cm, Museu Nacional de Belas Artes [MNBA] Rio de Janeiro; *Vista da Igreja e Praia da Glória*, final do séc. XVIII, óleo s/ tela, 83 x 113 cm, MNBA, Rio de Janeiro; cf. Oliveira (2007, p. 56-57).

¹²⁴ Gillis Peeters. *Vista de Recife e seu porto*, 1639, óleo s/ tela, 49,5 x 84, 5 cm, coleção particular. (OLIVEIRA, 2007, p. 55).

¹²⁵ Bonaventura Peeters. *Navio de Guerra Holandês chegando às Índias Ocidentais*, 1648, óleo s/ tela, 47 x 71,4 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford. (OLIVEIRA, 2007, p. 55).

Algumas dessas características foram incorporadas por artistas brasileiros e estrangeiros contratados para edificar uma representação do Estado Nacional. No século XIX a relação entre *Pintura de História* e *Pintura de Marinha* pode ser observada na pintura *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço* (c.1829)¹²⁶ de Félix Émile Taunay (1795-1881) e na tela *Combate Naval de Riachuelo* (1882-1883)¹²⁷ de Victor Meireles (1832-1903). Os Navios, a pesca, o momento solene do desembarque e o combate naval eram os temas explorados no Brasil e em certa medida classificados como *Pintura de Marinha*. No entanto, o crítico de arte Gonzaga Duque Estrada considerava pintores de marinhas aqueles artistas que se dedicavam “a representação de barcos e do mar”. (OLIVEIRA, 2007, p. 59).

Assim sendo, diante do que foi exposto até o presente momento torna-se visível que o gênero *Pintura de Marinha* pode ser dividido em duas linhas: a *Pintura Histórica* e a de temática cotidiana. Oliveira menciona que na primeira abordagem, alicerçada na tradição holandesa do século XVII, prevalece “[...] a importância dos barcos para demonstrar a superioridade naval militar ou comercial de uma nação e em cenas que envolvem a força do mar sobre o homem.” (2007, p. 39). No segundo caso, ou seja, quando o assunto é a temática cotidiana, o autor mostra que os artistas procuravam explorar “[...] pequenas atividades de trabalho ou atividades prosaicas, como a pesca, transporte de cargas e o lazer na praia.” (OLIVEIRA, 2007, p. 39). Contudo, criou-se a partir do século XVIII a tentativa de retratar as emoções do artista em relação ao mar.

No século XIX, sobretudo na Inglaterra e na França, como foi descrito anteriormente, houve alterações na maneira dos artistas representarem o litoral e das pessoas desfrutarem da praia em momentos de lazer. Todavia, a designação *Pintura de Marinha* continuou sendo utilizada e se estendeu ao século XX¹²⁸. A persistência no uso dessa categoria corresponde, grosso modo, a uma conformação relativa ao campo da História da Arte, onde existe uma reificação de seu sistema de classificação. *Pintura de Marinha* corrobora com a constituição tipológica pictórica de um objeto e de um assunto circunscrito a um lugar e num período específico. Portanto, insistir na utilização dessa categorização embota a análise que pretende pôr em relevo não apenas a historicidade de uma visualidade, mas, sobretudo, de uma construção visual cujo *encargo* difere de uma *cultura visual* pretérita. Com efeito, a

¹²⁶ Félix Émile Taunay. *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*, c.1829, óleo s/ tela, 76 x 117 cm, MI [Museu Imperial], Petrópolis. (OLIVEIRA, 2007, p. 58).

¹²⁷ Vitor Meireles. *Combate Naval de Riachuelo*, 1882/1883, óleo s/ tela, 420 x 820 cm, MHN [Museu Histórico Nacional], Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2007, p. 59).

¹²⁸ Atividades desenvolvidas em rios e lagos ou paisagens contemplando essa hidrografia também são nomeadas como *Pintura de Marinha*, cf. Oliveira (2007).

linguagem verbal é imprecisa. No entanto, a descrição de um objeto “à distância” e, conseqüentemente, a sua momentânea classificação ajuda a inscrever as obras na sua lógica histórica nos aproximando das *circunstâncias culturais* enfrentadas pelo artista, afastando-nos da noção de “intenção original” atrelada a um estilo e a um gênero pictórico particular.

Ao romper do dia, de bordão em punho, demandava a costa, a sentar-se num mouchão de areia. A claridade fraca do dia nascente espalhava-se sobre as dunas alvas. Começava a lufa-lufa da partida dos jangadeiros para a pescaria. Escutava-a.
Gustavo Barosso¹²⁹

2.3 A Paisagem Litorânea e duas histórias

Morando em Camocim Raymundo Cella retornou ao *ateliê* e iniciou por volta de 1930 a construção artística figurativa de um espaço geográfico, o *litoral*. A pintura, *Praia em Camocim*, de 1932, pode ser tomada como a obra inaugural do momento em que o artista apresentou como tema a *Paisagem Litorânea*. Convém destacar que na *Exposição Geral* de 1918 realizada no Palácio da Escola Nacional de Bellas-Artes, Raymundo Cella expôs a tela *Porto da Jangada* (Ceará). No entanto, durante a sua *travessia* na Europa não houve uma produção de desenhos, pinturas ou gravuras com temas ligados à beira-mar.

Classificar a *pintura paisagística* edificada por Raymundo Cella com a designação *Paisagem Litorânea* requer esclarecimentos. Em primeiro lugar, considerando-a como categoria analítica, faz-se necessário diferenciá-la do termo *Pintura de Marinha*. Como foi descrito anteriormente, tal gênero nos remete a representações de temas históricos, sobretudo aqueles relacionados a batalhas navais e a imagem de barcos e portos. Entretanto, tornou-se senso comum em países como a Holanda, a Inglaterra e a França definir algumas pinturas que representam temáticas cotidianas à beira-mar e a paisagem marítima sem a presença de indivíduos como *Pintura de Marinha* ou *Paisagem de Marinha*. Tal abordagem efetivou-se no Brasil tornando a ideia de *marinha* familiar aos temas elencados acima. De acordo com Ferreira (1999), no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, o substantivo feminino *marinha* significa:

1.Praia, margem, beira-mar. 2.Aquilo que diz respeito ao serviço de bordo dos navios, à atividade de marinheiro, à navegação por mar. 3. Conjunto de navios. 4.Forças navais ou navios de guerra com a sua equipagem: a *marinha brasileira*. 5.Salina (1). 6.Desenho, pintura ou página literária inspirada em motivo marítimo: as *marinhas de Pancetti*; Virgílio Várzea deixou muitas *marinhas*. 7.Bras. PR O litoral, em oposição à serra e aos campos do interior. V. *marinhas*. **Marinha de guerra**. Força armada por intermédio da qual o governo a política de defesa naval da nação por ele dirigida. **Marinha mercante**. Setor das atividades econômicas de uma nação encarregado do transporte de utilidades sobre água. (FERREIRA, 1999, p. 1287, grifo do autor).

¹²⁹ BARROSO, Gustavo. Velas Brancas. In.: _____. **Praias e Várzeas / Alma Sertaneja**. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1979. p. 5.

Torna-se, portanto, evidente que a palavra *marinha* comporta um conjunto de ocupações ligadas a um tipo de embarcação: o navio. Outra particularidade circunscrita ao verbete diz respeito ao caráter bélico vinculado ao poder estatal. De modo sucinto há uma referência ao aspecto topográfico e geográfico expresso a partir das palavras praia e beira-mar, como também a composição visual e literária inspirada em motivo marítimo. Note-se que o adjetivo *marítimo* exprime uma ação que ocorre no mar ou se realiza no mar – pesca marítima, viagem marítima, tragédia marítima, comércio marítimo (FERREIRA, 1999).

Assim, os sentidos atribuídos à palavra *marinha* não guardam nenhuma correlação com o cotidiano vivenciado à beira-mar. Ademais, inexistente qualquer noção de paisagem que estabeleça alguma conexão entre a imagem do mar e a costa. Desse modo, o adjetivo *litoral*, do latim *litorale*, ou seja, “da praia”, contempla uma visão de conjunto das atividades realizadas na praia, sem perder de vista as particularidades da paisagem em si. Apropriar-se da noção de *litoral* como pertencente à beira-mar, significa produzir unicidade entre a região costeira e os pescadores realizando suas tarefas cotidianas, indivíduos em momentos de lazer ou trabalho, fluxos portuários, além do contraste entre céu e mar compondo a *Paisagem Litorânea*.

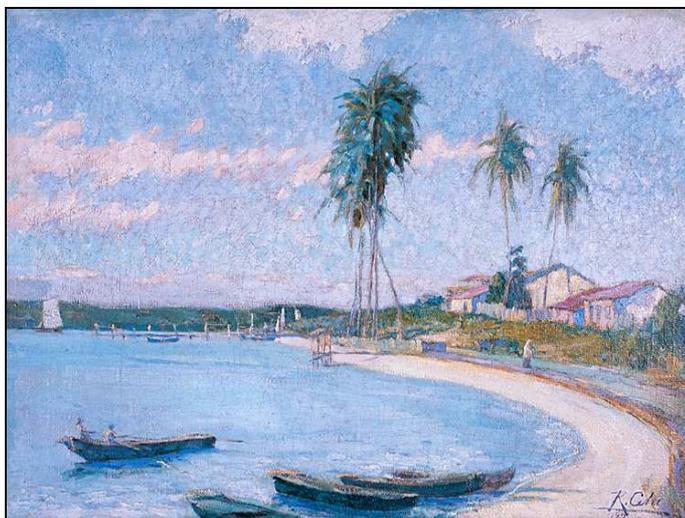


Figura 25. Raymundo Cela, *Praia em Camocim*, 1932 (óleo sobre tela, 58 x 82 cm) – SECULT.

A tela *Praia em Camocim* (1932) traz à tona um duplo movimento empreendido por Raymundo Cela quando reencontrou a paleta, as tintas e os pincéis: o exercício da observação *in loco* e da apreensão artística da luz e da cor local. Em Camocim o artista encontrou a oportunidade de compor no *ateliê* a sua interpretação acerca do litoral ao

apropriar-se de uma tradição clássica da pintura e de um recorte específico da realidade que lhe era familiar.

Desse modo, de maneira conjunta ou separada, temas como o mar, embarcações, trabalhadores litorâneos e algumas edificações fazem parte da construção visual que denominamos *Paisagem Litorânea*. Portanto, a categoria que construímos ao longo da pesquisa de mestrado e que à primeira vista sintetiza a produção *paisagística litorânea* de Raymundo Cela, funciona como uma palavra-chave na medida em que abre para uma série de problematizações a respeito de algumas das especificidades litorâneas abordadas pelo artista em sua fatura pictórica.

Assim sendo, a *Paisagem Litorânea* predominou na construção artística de Raymundo Cela entre 1930 e 1950. Esta demarcação nos permite dividir a *pintura paisagística litorânea* edificada pelo artista em duas fases. A primeira refere-se à década de 1930 e a segunda aos anos de 1940, período no qual o artista começou a experimentar e a fixar outra configuração litorânea. Por enquanto, é conveniente situar e explorar a primeira fase, visto que guarda estreita relação com o período de sua formação no Rio de Janeiro na ENBA. A seguir, na *Terceira Travessia* desta dissertação, intitulada *O litoral entre olhares*, o *foco* de análise concentrar-se-á na segunda fase.

Dito isso, é necessário lembrar que Raymundo Cela frequentou na ENBA o curso de pintura ministrado por Eliseu Visconti e João Batista da Costa. Visconti, considerado por Gonzaga Duque Estrada (1929) um artista sincero e honesto, trouxe a sua composição “clarões de originalidade”, obtida a partir da vibração das cores. O artista italiano dedicou-se à *arte decorativa* e foi reconhecido como um mestre do nu, do retrato e da paisagem (SERAPHIM, 2003).

Por sua vez, João Batista da Costa como professor na Escola fluminense foi o substituto de Rodolfo Amoêdo e serviu interinamente em outra cadeira de pintura, cujo titular era Eliseu Visconti (GALVÃO, 1954). Batista da Costa dedicou parte de sua obra à *Pintura de Marinha*. Destacam-se as telas *Gruta Azul* (1898) e *Praia de Copacabana e a antiga igreja na Ponta do Arpoador* (1903)¹³⁰. Sobre as qualidades da *pintura de paisagem* desenvolvida por Batista da Costa cabe mencionar:

¹³⁰ Batista da Costa. *Gruta Azul*, 1898 (PESP); *Praia de Copacabana e a antiga igreja na Ponta do Arpoador*, 1903, óleo s/ tela, 39 x 64 cm, coleção particular (MNBA, 1982, p. 95).

Ah! Os seus verdes são bellos; estendem-se em todas as nuances, desdobram-se orchestralmente em toda variedade da sua gamma. Da composição dos verdes participam largamente os amarelos com que joga habilmente. O amarelo é uma tinta que domina a nossa paisagem, mistura-se em quasi todos os meios tons luminosos, expande-se, victoriosa nos claros rasgados pelo sol. Onde ha luz ha amarelo. E' a diluição do sol. Ha que, no mais intenso azul cobalto do céu, são irritantemente amarellas. E é todo chromatismo da fusão desde o jaldo offuscante até o óca soturno, desde o vitellino que estrelleja a ramaria florente dos capoeirões até o açafroado, dos cajueiros, o barrento – agua dos sapês, o pardo-sepia dos velhos coqueiraes...

Tambem claros e intensos saem da sua palhêta os vermelhos e os azues, que se combinam em gradações subtis, e dão os recursos imitadores da immensa tinturaria da Natureza. (DUQUE ESTRADA, 1929, p. 30).

Segundo Duque Estrada, a profusão de cores presente de modo orchestral na obra de Batista da Costa comunica que o artista assimilou o segredo dos mestres da pintura de paisagem realista francesa Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) e Étienne Pierre Théodore Rousseau (1812-1867). Corot e Rousseau afirmavam a partir de suas experiências que o artista deveria viver no campo para observar a natureza ao longo do dia. Este deveria deter-se nas modificações rápidas dos efeitos da luz, para assim estudar a forma característica de cada objeto, ou seja, o *caráter das coisas* defendido por John Ruskin (DUQUE ESTRADA, 1929).

A estética romântica de Ruskin (1819-1900), como demonstra Jean Luc Chalumeau, sustenta o seguinte argumento:

[...] o artista não deve escolher os seus motivos directamente da natureza, mas sim entre os elementos da sua arte. Um fragmento da natureza não deveria ser retido em função de sua beleza; o artista deve escolher as linhas preferencialmente às cores; luzes e sombras em vez de formas, para exprimir o seu amor pela natureza. O importante não é o objeto, mas a relação entre sujeito e objeto que é também a relação da natureza com a arte. (CHALUMEAU, 1997, p. 62).

Para Ruskin os motivos pictóricos não estão presentes na natureza. Nesse sentido ela não é o assunto principal de uma obra, mas o suporte para o exercício de temas caros às belas artes como a cor, a luz e a sombra. Assim, a construção visual realizada de acordo com o estudo da natureza permitiu Batista da Costa explorar os tons luminosos representados em “claros rasgados”.

Expor com brevidade aspectos temáticos e formais peculiares das obras de Eliseu Visconti e João Batista da Costa nos permite pensar como Raymundo Cela se apropriou dos ensinamentos de seus mestres. Convém ressaltar que Visconti e Batista da Costa não foram os únicos pintores paisagistas que na primeira década do século XX buscaram na natureza os motivos para construção de uma *Pintura de Paisagem* brasileira. Particularidade pontuada

anteriormente ao situar a obra de outros artistas ao longo dessa *travessia*. Grosso modo, mesmo apresentando abordagens distintas acerca da natureza evidencia-se entre eles uma preocupação recorrente em sair da caracterização pitoresca. Com efeito, o olhar voltou-se para questões pictóricas.

Sobre tal singularidade da arte brasileira, Arthur Valle afirma que: “Nesse contexto, é significativo que o interesse pela paisagem como um motivo privilegiado na consolidação de identidade cultural brasileira renovasse suas forças em um campo que julgarse-ia inesperado, o das chamadas *artes aplicadas* ou *decorativas*.” (VALLE, 2008, p. 489, grifo do autor). A *arte decorativa* tem como característica a *cromaticidade*. O pintor francês Pierre Puvis de Chavennes (1824-1898) reconhecido por sua “pálida paleta cromática” é a referência de destaque na passagem do século XIX para o século XX (VALLE, 2007).

Diante disso, é possível aferir que a elaboração artística de Raymundo Cela ao retornar ao *atelier* traz em si assuntos e demandas que estavam em pauta durante os anos de sua formação no Rio de Janeiro. Não por acaso, o artista encontrou em Camocim o ambiente propício para o exercício do método compositivo apreendido na ENBA. Neste caso, o litoral que a primeira vista parecia ser o protagonista da sua pintura tornou-se coadjuvante na fatura do laureado artista cearense.

Assim, na confluência de temas e na tensão vivenciada ao buscar apreender a luz e a cor local Raymundo Cela experimentou vários suportes e abordagens. Essa empreitada fez com que o artista além da pintura a óleo sobre tela e sobre madeira exercitasse a técnica da aquarela tendo como suporte o papel ou o cartão. Procedimento comum entre os artistas que trabalhavam suas obras em *plein air*, principalmente aqueles que fizeram parte de alguma Expedição Científica de Exploração com o objetivo de registrar a natureza intocada e os costumes do interior do país.



Figura 26. Raymundo Cela, *Paisagem com casas e figuras*, 1933 (aquarela sobre papel, 19 x 25 cm) – coleção particular, Fortaleza, CE.

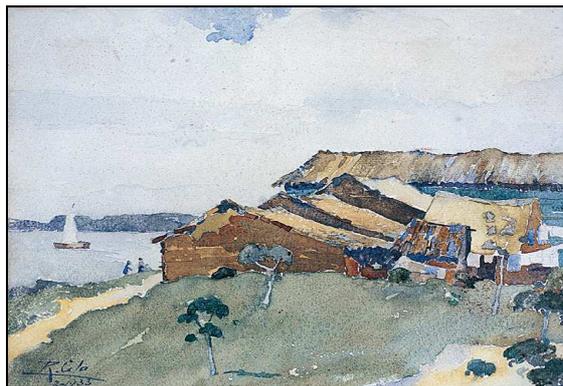


Figura 27. Raymundo Cela, *Paisagem com casas e barcos*, 1933 (aquarela sobre cartão, 19 x 25 cm) – coleção particular, Fortaleza, CE.

Colocando em contato as duas aquarelas com a pintura a óleo exposta anteriormente é evidente a diferença de tonalidades. Na primeira, *Praia em Camocim*, o azul-cobalto do mar e do céu fixado com pinceladas curtas vibra em demasia, sobretudo em contraste com as tonalidades empregadas pelo artista na pequena faixa de praia, nas edificações, na vegetação rasteira e no morro visto ao fundo dividindo a tela em duas partes. Procedimento utilizado como solução para o problema da tensão entre céu e mar. Na composição a ação desenrola-se pela manhã. Isso é perceptível a partir da sombra projetada pelo barco posto em movimento por dois pescadores no canto esquerdo da tela. Soma-se a esse detalhe o modo como se compreende o lugar do nascente e do poente vistos a partir da beira-mar. Obviamente, a mudança de suporte e de paleta permitiu ao artista produzir nas aquarelas uma luminosidade distinta daquela apresentada na tela. Tal característica dá liberdade para pensar que em ambos os casos Raymundo Cela, embora tenha procurado capturar a luz e a cor do ambiente, apenas aproximou-se da mesma. Logo, não é possível afirmar que sua obra é *mímesis*, ou seja, imitação da realidade. Trata-se, de uma invenção potencializada pelo artista de maneira consciente, muito embora o efeito materializado na pintura fuja ao seu controle. Assim, como argumenta Luiz Costa Lima (2000) *mímesis* é uma atividade dialógica, onde a representação existe, mas não representa algo anterior, ela é produto de uma troca.

Em termos de semelhança as três pinturas foram produzidas levando-se em conta o recorte diagonal da *Paisagem Litorânea*. Essa forma de apropriar-se do litoral foi posta em prática por Georg Grimm ao compor *Vista da Ponta de Icaraí*, (1884) e assimilada nas pinturas *Praia da Boa Viagem em Niterói* (1884)¹³¹ de Hipólito Caron (1862-1892); *A Pesca*

¹³¹ Hipólito Caron. *Praia da Boa Viagem em Niterói*, 1884, óleo s/ tela, 50,2 x 75 cm, MNBA, Rio de Janeiro. (MNBA, 1982, p. 63).

(1883) de Domingos Garcia y Vasquez (1859-1912)¹³²; *Canto de Praia* (1886) de Antônio Parreiras e *Porto do Rio de Janeiro* (1884)¹³³ de Castagneto. Estas obras possivelmente estavam disponíveis à observação de Raymundo Cela no acervo da ENBA quando estudou na instituição.

Outro ponto que precisa ser frisado acerca das aquarelas de Raymundo Cela expostas acima diz respeito à necessidade do artista de explicitar no título aquilo que é dado a ver. Nas duas pinturas repetem-se os termos paisagem e casas. Na primeira o artista nomeia os indivíduos que aparecem à esquerda e algumas embarcações executadas ao fundo no canto direito como figuras. Com efeito, Raymundo Cela nos casos supracitados relacionou o aspecto abstrato em consonância com o modo de execução figurativo. Na segunda aquarela, soma-se ao título a designação barco como personagem incorporado à paisagem. É oportuno destacar que a imagem de um barco tão comum na *Pintura de Marinha*, especialmente na obra de Giovanni Castagneto, fora motivo na construção da *Paisagem Litorânea* de Raymundo Cela. Na aquarela *Barco a seco* o artista recuperou sob outra perspectiva o azul representado na tela *Praia em Camocim*.



Figura 28. Raymundo Cela, *Barco a seco*, 1935 (aquarela sobre papel, 38 x 47,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.

Na aquarela *Marinha com barcos*, de 1936, a única pintura produzida por Raymundo Cela, que anuncia em seu título a noção de marinha, torna-se visível a apropriação feita pelo artista da tela *Le pauvre pêcheur* produzida por Puvis de Chavennes em 1881. O pintor francês, segundo relatou Mário Baratta (1983), era considerado por Raymundo Cela um mestre. Em sua *travessia* na França, o artista cearense afirmou ter sido capturado pela pureza

¹³² Domingos Garcia y Vasquez. *A Pesca*, 1883, óleo s/ tela, 53 x 87,5 cm, MNBA, Rio de Janeiro. (MNBA, 1982, p. 62)

¹³³ Giovanni Castagneto. *Porto do Rio de Janeiro*, 1884, óleo s/ tela, 54, 7 x 94 cm, MNBA, Rio de Janeiro. (OLIVEIRA, 2007, p. 63).

de Puvis. Assim, Raymundo Cela remontou a *estética decorativa* nos colocando diante de um litoral pálido, sem a luminosidade e as cores expressas anteriormente na tela *Praia em Camocim* e na aquarela *Barco a seco*.



Figura 29. Raymundo Cela, *Marinha com barcos*, 1936 (aquarela sobre papel, 39,5 x 54 cm) – SECULT, Fortaleza, CE.



Figura 30. Pierre Puvis de Chavannes. *Le pauvre pêcheur*, 1881. (óleo sobre tela, 155,0 x 193,0 cm. Musée d'Orsay, Paris¹³⁴).

Além das pinturas cujo assunto fora a luminosidade e as cores da praia de Camocim, com seus barcos e sua vila de pescadores, Raymundo Cela por volta de 1930 pintou na tela intitulada *Catequese* uma cena, na qual a representação de uma temática histórica do século XIX nos remete a um tipo de construção da história nacional brasileira: a tentativa de aproximação e de conversão religiosa empreendida pelos missionários da Companhia de Jesus com os habitantes nativos, os quais foram nomeados “índios”. Tal

¹³⁴ LE PAUVRE PÊCHER, JPEG. Altura: 640 pixels. Largura: 509 pixels. 67 KB. Formato JPEG. Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Puvis_de_Chavannes_-_Biedny_Rybak.jpg. Acesso em: 15 ago. 2009.

percepção torna-se evidente não apenas pelo que nos é dado a ver na pintura, mas principalmente pela composição em uníssono entre a imagem e o título da obra.

Corroborando com a ideia defendida por Louis Marin (2000) ao propor uma leitura do quadro *Maná* de Nicolas Poussin (1594-1665), é possível ler a tela *Catequese*, pois “[a] leitura do quadro é, primeiro, a leitura de um nome e de um título, isto é, de um autor e de um assunto.” (MARIN, 2000, p. 22). Ora, isso se torna possível porque tanto o *Maná* de Poussin, quanto *Catequese* de Raymundo Cella encerram a condição de autoria, ao fazerem alusão a uma construção narrativa. Nesse sentido, é oportuno pôr em relevo o quadro, cuja produção está referenciada numa escrita da história produzida pelo IHGB, como também a partir da produção literária romântica indianista que tem como referência o escritor cearense José de Alencar (1829-1877). Convém lembrar que essa abordagem caiu em desuso com o advento do *realismo*, no qual a temática popular ocupou lugar de destaque na ENBA. Isso não significa dizer que o Regimento aprovado em 8 de novembro de 1890, pelo Conselho superior de Belas Artes, criando a Escola Nacional de Belas Artes, tenha sepultado o modelo pictórico vigente na Academia Imperial de Bellas-Artes (LEITE, 2007).

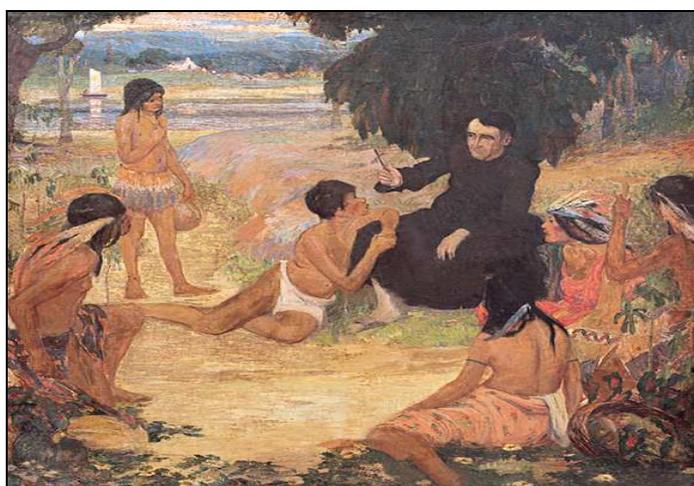


Figura 31. Raymundo Cella, *Catequese*, circa 1930
(óleo sobre tela, 189 x 200 cm) – SECULT.

Trazer à baila a tela *Catequese* nos permite colocá-la juntamente com a formação de Raymundo Cella na ENBA e destacar que na obra citada apareceu pela primeira vez a *Paisagem Litorânea* na produção do artista. Nesse sentido, Raymundo Cella não fugiu à regra dos pintores que por meio da *Pintura de História* buscaram representar a temática religiosa em suas telas, tais como: Victor Meireles (1832-1903) em *Primeira Missa no Brasil*, 1861 (MNBA), Pedro Peres (1841-1923) com *Elevação da Cruz*, 1879 (MNBA) e Rodolfo Amoedo (1857-1941) em *O Último Tamoio*, 1883 (MNBA). Tanto nas obras citadas, quanto

naquelas em que a figura do índio, das embarcações e dos viajantes que por aqui aportaram ocupam lugar de destaque, pois possuem evidentemente o litoral como paisagem e cenário. Contudo, Raymundo Cela não explorou a *Pintura Religiosa*, tão pouco a *Pintura de História*, com mais afinco¹³⁵. Isso, de todo modo, não reduz os protocolos de pintura vigentes na AIBA e na ENBA única e exclusivamente a esse tipo de composição.

Torna-se evidente ao longo da trajetória de Raymundo Cela a produção empreendida de temas clássicos em *Último diálogo de Sócrates* (1917); de eventos históricos como *Catequese*, e, por fim, de assuntos que perpassam a construção da *Paisagem Litorânea*. Portanto, os referenciais considerados *Modernos* e *Positivistas* que dividiam o embate no meio artístico fluminense na passagem do Império para o Regime Republicano compõem a fatura do artista, como também a temática religiosa que inseriu o *Romantismo* na Academia (LEITE, 2007).

No final da década de 1930, Raymundo Cela resolveu ir morar em Fortaleza com sua esposa, Eunice Medeiros Cela, e seus dois filhos, Paulo Sérgio Cela e Dolores Cela. Ainda em 1938, o artista entregou ao governo do estado o quadro prometido ao presidente João Thomé em 1917, no qual abordou um tema da história cearense. Na *Pintura de História, Abolição dos escravos*, 1938 (ACL), além da referência feita ao jangadeiro abolicionista Francisco José do Nascimento (1839-1914), conhecido como Chico da Matilde ou Dragão do Mar¹³⁶, Raymundo Cela trouxe para o primeiro plano da tela escravos libertos, jangadeiros, intelectuais da época, além de uma figura feminina sobre a jangada, que representa a Liberdade.

Patrícia Pereira Xavier (2010) afirma que ocorreram duas greves no porto de Fortaleza em 1881. A primeira em janeiro e a segunda em agosto. Em ambas, os jangadeiros que se negaram a transportar do cais para os navios os escravos, que seriam enviados para província do Rio de Janeiro e de São Paulo, contaram com a presença do Dragão do Mar, considerado pela escrita da história o líder das duas greves supracitadas e o maior herói da campanha abolicionista.

¹³⁵ Somando-se a tela *Catequese* (1930), a temática religiosa foi explorada pelo artista na aquarela *Nossa Senhora com menino* de 1934 (acervo particular); em duas aquarelas produzidas por volta de 1940 intituladas, *Procissão em Camocim* (acervo particular) e na pintura a óleo sobre madeira nomeada *Santa Ceia*, 1943 (Base Aérea de Fortaleza / CE), cf. Raimundo Cela (2004).

¹³⁶ “Francisco José do Nascimento era o nome de batismo do ‘Dragão do Mar’, que era conhecido, também, como Chico da Matilde, pois Matilde era o nome da sua mãe. O apelido Dragão do Mar surgiu provavelmente após a viagem do jangadeiro ao Rio de Janeiro em 1884, para participar das festas em comemoração a libertação dos escravos cearenses na corte”. (XAVIER, 2010, p. 10).

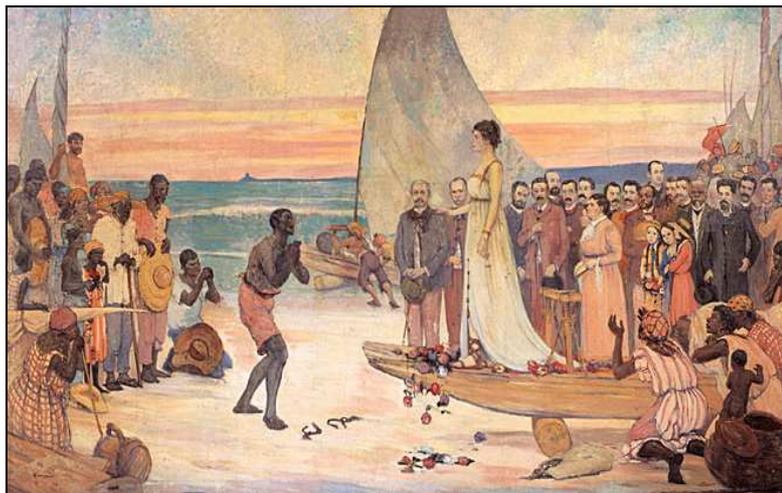


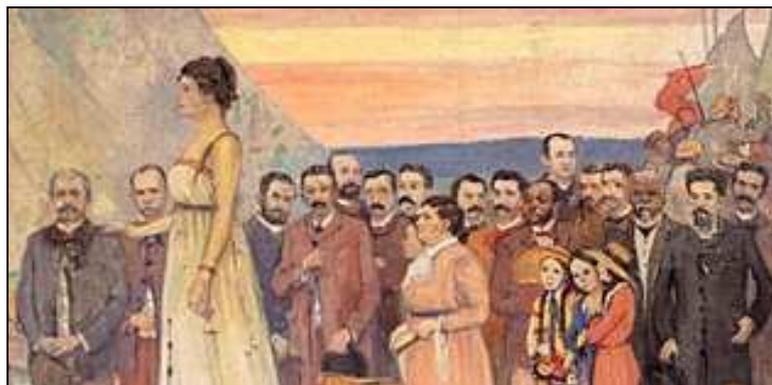
Figura 32. Raymundo Cela, *Abolição dos Escravos*, 1938
(óleo sobre tela, 222 x 390 cm) – ACL.

Tendo tais episódios como *foco*, além da comemoração do cinquentenário da abolição dos escravos no Ceará realizada em 1934, Raymundo Cela colocou o Dragão do Mar e José do Patrocínio lado a lado e próximos a João Cordeiro, Issac Amaral e Maria Tomásia. Desse modo, o artista reiterou o aspecto vitorioso conferido à elite intelectual abolicionista cearense no processo de libertação dos escravos, bem como fez referência à máxima “Terra da Luz” atribuída ao Ceará¹³⁷. No entanto, Xavier chama atenção para uma característica presente na tela:

Os ex-escravos retratados pelo pintor estão em posição passiva, parecem estar recebendo uma dádiva. Nesse sentido, Cela não escapou de uma tendência que atingiu as representações da Lei Áurea, e que estava de acordo com os escritos históricos sobre o assunto. Desde a proclamação dessa lei até a década de 1930, período em que o pintor cria a obra, a imagem que prevaleceu da abolição no Brasil foi a de um processo levado a cabo pelas elites, e não pela luta e resistência do cativo. (XAVIER, 2010, p. 110-111).

É preciso não perder de vista que embora o tema tenha sido sugerido pelo artista em 1917, tratava-se de uma pintura com destino estabelecido: o Palácio do Governo. Evidentemente, a análise sobre a tela não se esgota aqui. Nosso intento foi o de colocar em contato as duas pinturas citadas acima com a produção paisagística do artista, visto que tanto em *Catequese*, quanto em *Abolição dos Escravos* o cenário é o litoral.

¹³⁷ “A denominação de ‘Terra da Luz’ foi dada pelo famoso abolicionista José do Patrocínio (1874-1905). Segundo ele, o Ceará teria irradiado a luz da liberdade, pois tinha sido a primeira província do império a abolir o cativo em 1884, quatro anos antes da abolição total dos escravos no Brasil em 1888.” (XAVIER, 2010, p. 10).



A digressão realizada nesta *travessia* sobre *Pintura de Marinha* permitiu trazer à tona a origem estilística do gênero pictórico que elegeu a paisagem marítima como tema, como também explorar a fatura de Raymundo Cella ao abordar a paisagem, em que a faixa litorânea encontrava-se diante dos olhos. Contudo, é preciso pontuar que categorias como *pintura de paisagem* e *pintura de marinha* criam um obstáculo quando o objetivo é compreender as circunstâncias culturais que alicerçam o regime de visualidade construído por Raymundo Cella acerca do litoral. Faz-se necessário destacar que o litoral no final do século XIX ainda não era um problema sociocultural admitido pela *Intelligentsia brasileira*. Ele, simplesmente, fazia parte da paisagem.

TERCEIRA TRAVESSIA

O litoral entre olhares

Pescador
(música do marinheiro)

*Sou pescador. Meus amores
São meus anzões, minhas linhas,
Que me cercam nos labores,
Mitigando as dores minhas.*

*Minha rêde, minha véla,
São os companheiros meus;
Meu barquinho – o lar querido,
Meus sonhos – mares e ceus.*

*O que meus paes me legaram,
Foi o officio de pescar;
Em menino me ensinaram
O eterno gemer do mar.*

*No alto mar eu sinto n'alma
Alegria indefinida...
A solidão – dá-me calma
A calma – alegre-me a vida.*

*Quando o sol ruborizado
Vae mergulhar no horizonte,
O meu barco enamorado
Sobre o mar beija-lhe a fronte.*

*Saudades não sei sentir,
Na terra nada deixei!
De que me serve carpir
Saudades, se nunca amei?*

*De outros olhos os meus olhos
Jamais receberam luz;
– Amo o mar, amo os abrolhos
E as aguas sem fim, azues.*

Janeiro, 1905.
Raimundo Ramos¹³⁸

3.1 O narrativo e o pictórico

¹³⁸ RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios / Raimundo Ramos**. Fortaleza, Museu de Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. p. 53. (Coleção Outras Histórias, 40)

Morando em Fortaleza, Raymundo Cela instalou o seu primeiro *ateliê* num salão cedido pelo comando do Colégio Floriano (Colégio Militar do Ceará – CMC), onde ministrou o curso de Desenho entre 1938 e 1941. No espaço em que costumava trabalhar com paleta e pincéis em mãos continuou dedicando-se a construção pictórica da paisagem de *Retratos*, de algumas figurações intituladas “cabeças”, e, sobretudo, da *Paisagem Litorânea*.

Convém, portanto, reiterar aqui o recorte estabelecido em duas fases na *Segunda Travessia* sobre a produção *paisagística litorânea* de Raymundo Cela. Na segunda fase (1940) o artista, utilizando-se de outras técnicas e de outros suportes, retomou determinadas particularidades relativas ao *litoral* exploradas na primeira fase (1930). Sendo assim, destaca-se a aquarela sobre papel intitulada *Barco a seco* de 1935¹³⁹ e a pintura a óleo sobre madeira *Barco a seco* de 1944.

Obviamente o tema é o mesmo, mas o tratamento pictórico é distinto. Na aquarela, devido ao sistema de pigmentação transparente ou velaturas, os pigmentos aplicados com uma consistência bastante diluída no papel branco tornaram os efeitos ainda mais brilhantes. Por sua vez, na pintura a óleo de 1944 há pouca luminosidade. Tal característica é perceptível a partir do contraste entre as cores terrosas utilizadas no barco e na faixa de praia e as cores frias e quentes empregadas no céu. Outra característica que merece destaque se refere ao equilíbrio entre terra, céu e mar. Optar em colocar a linha do horizonte na parte baixa da pintura criou o efeito de movimento na composição. Assim, o interesse volta-se para as nuvens. Além disso, tais composições nos colocam diante de outras questões. A primeira diz respeito ao uso da técnica da aquarela como modo de apreensão da paisagem em *plein air*. Procedimento estimulado por alguns professores da ENBA, entre eles, João Zeferino da Costa, professor de Raymundo Cela. Zeferino da Costa, antes mesmo de Georg Grimm e Antonio Parreiras, esforçava-se para que os alunos fizessem os estudos ao ar livre (BATISTA, 2003).

Depoimentos de artistas que conheceram Raymundo Cela na capital cearense indicam seu apreço pelo *ateliê* (ESTRIGAS, 1988). Por exemplo, os pintores Mário Baratta (1915-1983) e Jean Pierre Chabloz (1910-1984), bem como o escritor e pintor cearense Otacílio de Azevedo (1896-1978). O fato tornou-se conhecido também durante a pesquisa a partir do volume de desenhos executados pelo artista e que foram tomados como estudos para composição de pinturas a óleo e aquarelas produzidas posteriormente¹⁴⁰. Esta especificidade

¹³⁹ Conferir item 2.2 *Paisagens e duas histórias*, p. 108.

¹⁴⁰ Verificou-se entre os 217 desenhos catalogados que aproximadamente 67 trazem como característica motivos relacionados à *Paisagem Litorânea* (RAIMUNDO CELA, 2004).

traz à tona o processo de invenção do artista apreendido na ENBA. A importância atribuída ao desenho, como fora demonstrado na *Primeira Travessia*, ligava-se ao método compositivo, à constituição de tipologias e à tradição clássica vigente na Escola fluminense. Tradição que se manteve em boa parte de sua obra, sobretudo quando se observa a presença e a força do desenho, isto é, a presença da linha como se pode observar nas duas pinturas abaixo:



Figura 33. Raymundo Cela, *Barco a seco*, 1935 (aquarela sobre papel, 38 x 47,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.



Figura 34. Raymundo Cela, *Barco a seco*, 1944 (óleo sobre madeira, 55 x 74 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.

As duas telas são tomadas aqui como uma referência à *Pintura de Marinha* de Giovanni Castagneto. Entre 1886 e 1898 o artista dedicou-se à produção das séries *Botes* e *Barcos a seco*. Contudo, tal motivo não era o único explorado pelo artista, tão pouco se resume a obra de Castagneto. Os pintores Gustavo Coubert e Claude Monet também se dedicaram a esse modo de composição na Europa no século XIX. No Brasil, Benedito Calixto e Antonio Parreiras retomaram este assunto (OLIVEIRA, 2007). A repetição de um mesmo tema ou objeto aproxima-se da prática da cópia exercitada desde a Academia de Leonardo da Vinci, no século XVI, e que se manteve presente não apenas na formação de Raymundo Cela,

mas de diversos artistas que estudaram na AIBA e na ENBA. (PEVSNER, 2005; LEITE, 2008). Tendo em vista a análise das obras supracitadas, é plausível aferir que tratam-se de uma *apropriação-criação* empreendida por Raymundo Cella ao retomar temas explorados por outros pintores.

Não apenas nesse caso, mas em outros analisados anteriormente, foi possível excluir de todo o corpo da dissertação a noção de *influência*, ou seja, o obstáculo que impede a compreensão do repertório de questões enfrentadas por Raymundo Cella, as quais resultaram em soluções distintas daquelas empregadas por seus pares, especialmente em relação à cor e à luz local, bem como na composição litorânea inventada pelo artista de um modo geral.

Há indícios de que a aquarela produzida em 1935 serviu de estudo para a pintura a óleo de 1944. Observa-se que o barco, o pescador e a praia são os mesmos. Isso coloca em destaque a apropriação que Raymundo Cella fez de suas pinturas e de seus mestres, como também traz à baila a segmentação temporal atribuída à sua obra em duas fases, especialmente ao tratar da *Paisagem Litorânea*. Esse recorte ajuda a pensar sobre permanências e acréscimos explorados em sua produção artística. Ademais, distingue a multiplicidade técnica e criativa do artista.

Nesse ínterim, Raymundo Cella não perdeu de vista em sua fatura a dimensão artística e subverteu a ordem estabelecida anteriormente ao reintroduzir o *pitoresco* em suas telas. Assim como a figura do barco exposta na maré baixa, a jangada a beira-mar ganhou lugar de destaque. Além disso, cabe lembrar que esse tipo de embarcação, ausente em Camocim, era largamente utilizada pelos pescadores de Fortaleza e de outras regiões do Norte e do Nordeste do Brasil. Assim, faz-se necessário salientar que a *rusticidade* vinculada à jangada foi construída a partir de uma representação etnocêntrica que estabelece como contraponto a essa tecnologia a suntuosidade do barco a vapor.



Figura 35. Raymundo Cella, *Jangada na praia*, 1939 (óleo sobre madeira, 37,5 x 48,5 cm) – acervo particular, Fortaleza, CE.



Figura 36. Raymundo Cela, *Jangada na areia*, 1944 (óleo sobre madeira, 71 x 90 cm) – acervo particular, Rio de Janeiro, RJ.

Cotejando as duas telas com as pinturas expostas anteriormente, nota-se que a linha do horizonte permanece na parte baixa do quadro, permitindo ao artista dar visibilidade ao objeto jangada, destacando o movimento da composição. Este é percebido na tela de 1944 não apenas a partir das cores empregadas no céu e nas nuvens, mas, principalmente, na figura de um pescador dirigindo-se aos companheiros que estão numa jangada junto ao mar.

Diante do que foi exposto até o presente momento sobre a *Paisagem Litorânea* composta por Raymundo Cela, bem como acerca da *Pintura de Marinha* européia e brasileira em meados do século XIX e no início do século XX, e dos exemplos descritos acima, uma característica chama atenção: de um modo geral observou-se nesse tipo de fatura a ausência da figura humana como protagonista. Convém lembrar que segundo a *teologia natural*, a exuberância da natureza, fruto da criação divina, se impõe à presença humana. No entanto, por conta de um conjunto de razões que serão discutidas amiúde ao longo desta *travessia*, Raymundo Cela trouxe para o centro da tela e em primeiro plano os *trabalhadores do mar*¹⁴¹. A *série* produzida entre 1939 e 1940, intitulada *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, representa em certa medida a passagem entre a primeira fase e a segunda fase de sua produção *paisagística litorânea*.

¹⁴¹ O uso do termo “trabalhadores do mar” não guarda necessariamente nenhuma correlação direta com a obra de Victor Hugo intitulada *Les Travailleurs de la mer* (Trabalhadores do mar), publicada em 1866. No entanto, não se descarta a possibilidade de Raymundo Cela ter lido tal obra no período em que esteve na Europa ou quando retornou ao Brasil.



Figura 37. Raymundo Cela, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1939 (óleo sobre aglomerado, 46 x 61,5 cm)
– acervo particular, Fortaleza, CE.

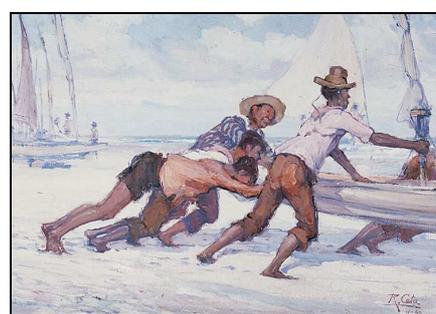


Figura 38. Raymundo Cela, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1940 (óleo sobre tela, 48 x 65 cm)
– acervo particular, Fortaleza, CE.



Figura 39. Raymundo Cela, *Jangadeiros empurram jangada para o mar*, 1940 (óleo sobre aglomerado, 61 x 78 cm)
– acervo particular, Rio de Janeiro, RJ.

Nesse momento Raymundo Cela entrelaçou três aspectos presentes em sua trajetória artística: a *Pintura de Paisagem*, a passagem do *pitoresco* para o *pictórico* e o desenho de modelo vivo. O terceiro aspecto nos permitirá destacar como a concepção normativa atrelada à tradição clássica apreendida na ENBA fora desconstruída. Ademais, tais características enfatizam o *caráter híbrido e intimista* de sua obra.

Embora o artista tenha se dedicado ao desenho, à pintura e à gravura e a outras dimensões da experiência humana, é a *Paisagem Litorânea* que aparece com maior recorrência no seu trabalho. Dentre as 157 telas pintadas pelo artista, 92 trazem o *litoral* e os *trabalhadores litorâneos* como temática principal¹⁴². Algumas pinturas foram executadas em *série*. Destaca-se o caso citado acima e a *série* Barra do Ceará, composta por 11 telas pintadas entre 1944 e 1947. Helder Oliveira argumenta que a prática da pintura em *série* traz alguns elementos fundamentais:

(a) A similaridade e/ou repetição do motivo; (b) As pequenas variações do *ponto de vista* ou do *enquadramento*; (c) O tratamento técnico; (d) A intencionalidade do artista em produzir pinturas em *série*; (e) Se a *série* foi exposta em conjunto ou não; (f) A quantidade de obras realizadas; (g) A relação com o mercado; e (h) O tempo de produção da *série*. (OLIVEIRA, 2007, p. 72, grifo do autor)

Com efeito, a *Paisagem Litorânea* imaginada por Raymundo Cela traz algumas dessas características, embora o motivo tenha sido *reapresentado* de maneira diversa. Dessa maneira, o jangadeiro cearense, o pescador carioca, o barco, a jangada, a venda de peixe, o porto, a Barra do Ceará, a vila de pescadores e a praia compõem o conjunto das pinturas dedicadas à construção de uma tipologia visual do *litoral*.

* * *

O ano de 1929 marcou o retorno de Raymundo Cela ao *ateliê*. Boa parte da produção do artista nos remete a idealizações atemporais, no entanto, a assinatura e principalmente a data fixada em seus trabalhos, *a priori* trazem à tona duas questões. A primeira nos encaminha para a noção de autoria de uma obra. Nesse sentido, assinar uma pintura, por exemplo, torna explícito o que Michel Foucault denomina *função autor*: “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade.” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Seguindo o raciocínio foucaultiano, a *função-autor* contempla três características. A primeira diz respeito ao regime de propriedade atribuído a uma obra. A segunda articula-se ao caráter particular, ou seja, microscópico do conceito não empregado de forma universal e constante, pois não é sempre que uma obra pede atribuição. Por fim, não se trata de uma construção que se forma espontaneamente. Esta resulta de uma construção racional que nomeamos *autor*.

¹⁴² **Raimundo Cela** (1890-1954) / Estrigas (Nilo de Brito Firmeza): apresentação Yolanda Queiroz; prefácio Fábio Magalhães; ensaios de Adir Botelho, Cláudio Valério Teixeira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004.

A segunda questão se refere à data registrada numa obra. Tal procedimento comunica, evidentemente, o tempo e o lugar social no qual o artista encontrava-se imerso, portanto, a *cultura visual* de uma época. Além disso, expõe em certos casos que uma parte considerável de sua obra foi intensamente estudada, ou seja, desenhada antes de receber o movimento de seus pincéis. No caso específico da produção de Raymundo Cela, destacam-se as *séries* de desenhos referentes ao corpo humano produzidos na França entre 1921 e 1922, como também aqueles dedicados ao jangadeiro na década de 1940.

A construção narrativa e visual de um “tipo humano” não foi um fenômeno exclusivo das primeiras décadas do século XX. Na segunda metade do XIX, “[...] o interesse dos intelectuais cearenses era definir um modelo de homem ideal, carregado de atributos morais, algo necessário para o progresso da emergente nação.” (OLIVEIRA, 2008, p. 150). Para Capistrano de Abreu (1853-1927) o suporte para a construção da nacionalidade centrava-se no conceito de cultura e não no de raça, como defendia Adolfo de Varnhagen (1816-1878). Sua definição de *brasilidade* tinha como *locus* principal o interior da nação e era alicerçada na visão de mundo do sertanejo (REIS, 2005). Por sua vez, Guilherme Studart (1856-1938), pensando a história nacional a partir dos fragmentos das histórias locais, elegeu o litoral como marco para a história do Brasil e do Ceará (GUILHERME AMARAL, 2003). Nesse período surgem as figuras do *vaqueiro* e do *jangadeiro* como capazes de criar uma representação acerca da região Norte, e até mesmo do Brasil. Tal “modelo” ganhou força na produção ficcional naturalista e romântica. Na ficção naturalista, a referência eram as ciências naturais, portanto o determinismo biológico era o amálgama que alicerçava a narrativa. Para o romantismo, o determinismo era de cunho histórico (BARBOSA, 2000a).

Inúmeros são os exemplos, tanto na literatura quanto na pintura, que constroem um olhar acerca do Nordeste por meio dos tipos humanos e da natureza. Na literatura uma produção naturalista-realista se destacou na década de 1930. Graciliano Ramos (1892-1953), José Américo (1887-1980) e Raquel de Queiroz (1910-2003) são considerados como alguns dos mais importantes representantes desse período, principalmente por creditarem a singularidade do Nordeste ao sertão, apesar dos dois últimos também fazerem referência ao litoral. Ressalte-se que o livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), “[...] publicado em 1902, é sempre tomado como um marco dessa produção nacional, tropical, naturalista”. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 53). Na pintura, destacam-se o caipira paulista de Almeida Júnior (1850-1899), os trabalhadores regionais de Cândido Portinari (1903-1962) e alguns dos trabalhos do pintor Carlos Chambelland (1884-1950).

De um modo geral, o apelo atribuído à natureza, como construtora de um símbolo de identificação nacional, traz à tona a abordagem empreendida por escritores e pintores na segunda metade do XIX, quando elegeram o *indianismo* como definidor da cultura nacional. Esta recorrência, guardadas suas devidas particularidades, manifesta a força do paradigma determinista ainda presente na cultura brasileira na primeira metade do século XX.

Diante do que foi exposto acima cabe indagar: *como poderia ser diferente?* Porventura, a perspectiva urbana construída por Machado de Assis (1839-1908), grosso modo, parecia algo distante e difícil de ser assimilada na época para ser tomada como construtora de uma nacionalidade. Quanto à pintura, possivelmente, alguns dos trabalhos de Tarsila do Amaral (1886-1973) confeririam outra conotação simbólica para a emergente nação. Com efeito, esse problema excede o objetivo mais imediato desta dissertação, qual seja: compreender os *regimes de visualidade* que conformaram o olhar e a paleta de Raymundo Cella ao inventar a *Paisagem Litorânea*.

É oportuno salientar que figurações do *vaqueiro* e do *jangadeiro* eram usadas na primeira metade do século XX para definir um estilo de vida tipicamente cearense. Essa tipologia aparecia por meio da escrita e de uma construção visual inserida em paisagens idealizadas que “correspondiam” ao *ethos* dos indivíduos representados. Tal intencionalidade, evidentemente, não compactuava com a caracterização dos cearenses que fora exposta a partir das imagens produzidas pelo fotógrafo J. A. Corrêa sobre a seca que assolou o Ceará em 1877-1878. Suas fotografias de retirantes e de crianças famintas foram amplamente publicadas entre o final do século XIX e o começo do século XX no *Jornal Gazeta de Notícias*, na revista *O Besouro* e na *Revista da Semana*, do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2004a). Assim, cristalizou-se uma construção visual miserável dos habitantes do Norte e posteriormente do Nordeste. Observa-se também a mesma fundamentação na *série* de pinturas de Portinari, intituladas *Retirantes*, realizadas na década de 1940.

Tal imaginário, problematizado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior, tem suas referências alicerçadas a partir dos anos 1920. Nesse período emerge a formação discursiva nacional-popular que constrói “[...] uma consciência regional generalizada, difusa no espaço, que consegue ir se ligando às várias existências individuais, mas principalmente a própria vida coletiva” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 48). Com efeito, o Nordeste tornou-se uma invenção visual e discursiva construída historicamente.



Figura 40. Candido Portinari, *Retirantes*, 1944, (painel a óleo/tela, 190 x 180 cm) – MASP¹⁴³.

Ao buscar indícios que abordassem esse imaginário acerca do Nordeste, observou-se que tanto na pintura quanto na literatura o litoral encontrava-se à margem da produção visual e discursiva que inventava um lugar e um “tipo humano comum”. Embora existissem algumas narrativas colocando o litoral como espaço geográfico e social construtor de um imaginário local – Manoel de Oliveira Paiva, *A Afilhada* (1889); Álvaro Martins, *Os Pescadores da Taíba* (1895); Gustavo Barroso, *Praias e Várzeas; Alma Sertaneja* (1915); Jorge Amado, *Mar Morto* (1936) e *Estrada do Mar* (1938) – a ênfase era dada a um cenário e um indivíduo específico, ou seja, ao sertão e ao sertanejo.

No quadrilátero urbano de Fortaleza a praia ocupava uma posição periférica. Essa organização do espaço, bem como a representação depreciativa vivente em relação ao litoral produziu a distância que tornou o *jangadeiro*, bem como os demais *trabalhadores litorâneos*, um tipo diferente e por isso mesmo difícil de ser assimilado no imaginário sobre a região. Nesse sentido, interessa-nos as pinturas produzidas por Raymundo Cella, nas quais se deteve na elaboração figurativa dos *trabalhadores litorâneos*.

Quando o litoral começou a fazer parte do imaginário local urgiu a necessidade de inventariar seus personagens, principalmente aqueles que supostamente estariam sujeitos a “desaparecer”. Geneviève Bollème nos ajuda a ampliar o leque da discussão ao perceber que: “O interesse pelo popular é sempre político ou resultado de uma política a partir do momento em que se declara a sua marginalidade, distância e diferença.” (BOLLÈME, 1988, p. 53-54). Com efeito, Raymundo Cella não se enquadra na categoria de folclorista, com interesse

¹⁴³ Disponível em: <http://www.portinari.org.br/ppsite/ppacervo/obra.asp?contexto=obra>. Acesso em: 22 jul. 2010.

exclusivo em “*fixar tipos*” para a posteridade, tão pouco é um artista engajado na denúncia das condições de vida dos jangadeiros como indivíduos incapazes de estabelecer uma trajetória que evidencie suas condições de existência. Assim, é plausível afirmar que Raymundo Cela *reapresentou* tais indivíduos opondo-se à ideia defendida por Euclides da Cunha acerca do habitante praiano.

Na abertura do segundo capítulo do livro *Os Sertões*, “O Homem”, observa-se a seguinte afirmação: “O sertanejo é antes de tudo um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral” (CUNHA, 1998, p. 105). Desse modo, Euclides da Cunha comunicou uma visão de mundo ancorada em certo eugenismo, que opõe duas regiões geográficas, o sertão e o litoral. Isso ocorre não apenas a partir das características climáticas, de vegetação e espaciais, mas, sobretudo, nas particularidades que diferenciam os tipos humanos de cada região. Aqueles que habitam o interior não possuem o “raquitismo exaustivo” e não são “neurastênicos” como os que moram no litoral. Isso dá ao sertanejo um estatuto de pureza, visto que o litoral era, por excelência, miscigenado (MORALES, 2003). Entre 1850 e 1920 compreendia-se a miscigenação como um entrave para o desenvolvimento da nação, aquilo que condenaria a “raça brasileira”. Situação que começou a ser alterada a partir da década de 1930, especialmente após a publicação em 1933 da obra de Gilberto Freyre (1900-1987), intitulada *Casa Grande e Senzala*, na qual o autor atribui à miscigenação o papel de construtora da cultura nacional.

Cabe lembrar que por volta de 1930 a faixa litorânea de Fortaleza foi intensamente ocupada devido ao processo de migração do sertão para capital. Aqueles flagelados que não foram trancafiados em “campos de concentração” na capital cearense, forçados a trabalhar em obras do governo ou servindo de atração turística, fixaram residência no subúrbio, que era a praia (KÊNIA, 2001). Ao neófito da região costeira, que não conseguiu inseri-se no comércio local, restou-lhe a tentativa de aprender a lidar com outra dimensão da natureza. No sertão domava um boi, conhecia os meandros da caatinga, cultivava o necessário para a sua subsistência e compactuava com o imaginário repleto de credices populares. No litoral aprendeu a “domar” uma jangada, a conhecer a direção dos ventos e a conviver com os “monstros marinhos”. Assim, pode-se afirmar que os trabalhadores *reapresentados* por Raymundo Cela são mestiços e fortes. Portanto, há na obra do artista uma síntese entre sertão e litoral. Nesse sentido, convém salientar que tal *reapresentação* não trata de uma unicidade entre texto e imagem, mas de uma construção ancorada numa concepção moderna da cultura brasileira.

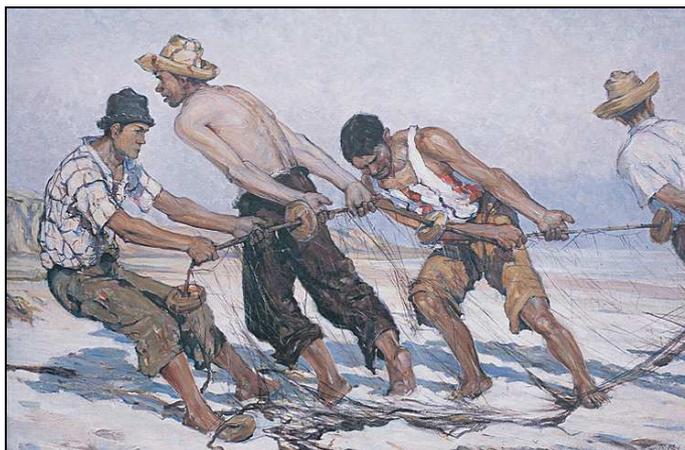


Figura 41. Raymundo Cela, *Arrastão*, circa 1940
(óleo sobre tela, 85 x 130 cm) – SECULT.

Na tela *Arrastão*, percebe-se que Raymundo Cela continuou tratando a linha do horizonte na parte baixa da composição. Tal abordagem lhe permitiu dar profundidade à tela, e, sobretudo, luminosidade à cena. Além disso, colocou em relevo o movimento e a força empreendida pelos pescadores ao puxarem a rede de arrasto. Outra característica que chama-nos atenção diz respeito à configuração da corporeidade dos trabalhadores, distinta daquela valorizada no modelo acadêmico que tem por base o corpo greco-romano. Nesse sentido, cabe afirmar, assim como Luciano Migliaccio ao analisar a mestiçagem como uma temática específica da história da América Latina e do Brasil, que: “O corpo, poderíamos dizer, é a paisagem”. (2008, p. 29).

Verificou-se na *série* de telas produzidas entre 1930 e 1950, cuja temática é a *Paisagem Litorânea*, que Raymundo Cela não se deteve na elaboração artística daqueles indivíduos que eventualmente frequentavam o litoral, tão pouco imprimiu em seus quadros momentos de lazer, afazeres domésticos cotidianos, bem como características do ambiente privado de suas personagens. Poder-se-ia pensá-lo como um sujeito instituinte, ou seja, um indivíduo que a partir de um imaginário instituído acerca do litoral, sobretudo na escrita literária e científica, construiu partindo de um recorte específico outra perspectiva interpretativa sobre a beira-mar. Além das questões postas em pauta pela *Intelligentsia brasileira* na passagem do século XIX para o século XX, que ora tratava o litoral com desdém, ora o enaltecia (LIMA, 1999).

Assim sendo, Raymundo Cela edificou uma *Paisagem Litorânea* que tinha como referências sua *travessia* na ENBA, na Polytechnica, no trabalho como desenhista do Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais, assim como sua vivência com o litoral de Camocim, de Fortaleza e do Rio de Janeiro. Somam-se a esses indícios a

mudança de percepção acerca do Nordeste, bem como do litoral, e, sobretudo, o seu posicionamento nacionalista.

Quirino Campofiorito (1902-1993), ao ser indagado sobre a ideia de uma pintura “bem brasileira” em Raymundo Cella, discordou da assertiva que pretende classificar a pintura feita no Brasil como sendo “bem brasileira” única e exclusivamente a partir de critérios estéticos, sem levar em conta as singularidades dos pintores de cada região¹⁴⁴. Campofiorito afirmou que o artista cearense era um nacionalista:

Todos aqueles moços aos quais eu me juntava e com os quais convivía, éramos um pouco esquerdistas, e infelizmente, pelo seu nacionalismo muito exaltado, Raimundo Cella acreditava que esquerdistas eram antinacionalistas. Ele [Cella] lamentava: **“você se perderam, ficaram inimigos do Brasil, isso em que acreditam é inimigo do Brasil”**. (CEARÁ, 1994, p. 18-19, grifo meu)

Essas evidências nos levam a crer que Raymundo Cella iniciou por volta de 1930 a construção de uma visualidade figurativa, naturalista-realista e, especialmente, romântica acerca de um espaço geográfico e de um tipo humano: o litoral e os seus trabalhadores (pescadores, jangadeiros, rendeiras, salineiros, estivadores e vendedores de peixe, cerâmica e redes). Portanto, uma temática que estava de acordo com a crítica de arte vigente no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, como fora demonstrado no capítulo anterior. Ademais, tal produção expõe o envolvimento de Raymundo Cella com questões que ultrapassam valores unicamente regionalistas.

A tela *Praia em Camocim*, de 1932 (SECULT), inaugurou o momento em que Raymundo Cella colocou a *Paisagem Litorânea* como um tema relevante. Época em que a “literatura regionalista” ocupou lugar de destaque na edificação de um imaginário discursivo e de uma construção visual sobre o Nordeste e sobre outras regiões do país. Na ENBA houve uma continuidade de algumas características relativas à *Pintura de Paisagem* formuladas no século XIX. Isso era visível no empenho de alguns pintores ao criarem uma “identidade cultural nacional” a partir de traços regionalistas (VALLE; DAZZI, 2008). Cabe lembrar que Gilberto Freyre em 1926 trouxe a público o “Manifesto Regionalista”, no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, em Recife, o primeiro do gênero no Brasil. O Manifesto, pensando a partir do Nordeste, contribuiu para valorização de escritores, poetas,

¹⁴⁴ Entrevista realizada pelo administrador cultural Max Perlingeiro, pelo crítico e historiador de arte Carlos Roberto Maciel Levy e pelo restaurador e artista plástico Cláudio Valério Teixeira, no dia 19 de setembro de 1990, ano do centenário de nascimento de Raimundo Cella (CEARÁ, 1994).

pintores, ou seja, de artistas em geral, os quais trouxeram à baila elementos regionais ampliando o conhecimento da cultura brasileira.

Tornou-se visível ao longo da pesquisa que a construção de uma tipificação denominada *Gênero Regionalista* foi utilizada especificamente nas décadas de 1920 e 1930. Isso se deve ao contato entre a ideologia nacionalista e as particularidades regionais do Brasil, sobretudo aquelas vivenciadas em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Recife e em Minas Gerais. Tais lugares eram os pólos definidores do que significava ser brasileiro, civilizado e moderno. Com efeito, a ideia de *Nacionalidade* vigente no século XIX tinha como referencial a dimensão natural, geográfica e heróica. Por sua vez, a noção de *Identidade Regional* construída no início do século XX detinha-se na ação de determinados indivíduos no “espaço natural”, ou seja, na dimensão histórica. Nesse sentido, segundo Albuquerque Júnior (2006) é importante pensar a categoria *Região* como um grupo de enunciados e imagens que se repetem, com certa regularidade, em diferentes discursos, épocas e com estilos diferenciados, isto é, não como uma homogeneidade presente na natureza.

Cada um, de fato, reproduz as informações transmitidas pelo olho servindo-se de instrumentos diferentes. Na prática essas diferenças são insignificantes, uma vez que temos em comum o essencial de nossas experiências: todos sabemos reconhecer nossa espécie e seus membros, estimar distância e altura, realçar e avaliar movimento, e muitas outras coisas. Contudo, em algumas circunstâncias a diferença entre um indivíduo e outro, em alguns casos marginais, pode adquirir uma curiosa importância.
Michael Baxandall¹⁴⁵

3.2 O olhar *de perto e de dentro*

Por razões distintas daquelas empreendidas por Raymundo Cella na primeira metade do século XX, o litoral da Capitania de Pernambuco e da Capitania do Siará fora registrado visualmente no século XVII pelo pintor neerlandês Frans Post (1612-1680), quando veio ao Brasil a convite do Príncipe Maurício de Nassau. O artista tinha como referência a pintura de gênero barroca, sóbria, realista, dedicada a temas domésticos, bem como a *Pintura de Paisagem* desenvolvida nos Países Baixos do Norte. Post trouxe à baila a paisagem brasileira registrando alguns aspectos rotineiros da capitania como o trabalho dos africanos escravizados.

Com relação à fatura de Frans Post, Sandra Jatahy Pesavento, ao discutir o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do outro, apresenta o seguinte argumento:

Neste olhar *desde fora*, desejo, curiosidade, atração e repulsa, cobiça e sede de saber se mesclavam, fazendo da natureza a representar um mosaico de significados. As referências deste olhar estavam, sem dúvida, ancoradas na Holanda e na Europa, padrões de referência para a sua sensibilidade estética. Havia, sobretudo, o desejo do príncipe de registrar os feitos dos holandeses no mundo e de os divulgar junto às cortes europeias, informando aos leitores e espectadores de tais obras, aquilo que, distante no espaço, só fora dado a ver a poucos. (PESAVENTO, 2004. p. 3, grifo do autor).

¹⁴⁵ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 38 (Oficina das Artes; v 6.)



Figura 42. Frans Post, Forte São Sebastião, 1613¹⁴⁶.

Duas características sobressaem-se nesse tipo de paisagem, cuja fatura está referenciada no século XVII. A primeira nos remete à ideia de uma natureza exótica que precisava ser registrada, desvendada e domesticada. A segunda nos aproxima de uma problemática que também esteve presente na construção visual do século XIX e que se manteve no início do século XX, qual seja: a dificuldade de representar numa tela a natureza brasileira a partir das referências clássicas apolíneas européias.

Na fatura de Raymundo Cella a natureza não deixou de ser vigorosa, no entanto ela só tem sentido quando é imaginada em uníssono com as personagens que compõem o tema, o cenário e a cena *reapresentada*. Não apenas nas pinturas de Raymundo Cella dedicadas à *Paisagem Litorânea*, mas também nos trabalhos de Almeida Júnior e Cândido Portinari o indivíduo, o mestiço e o ordinário¹⁴⁷ são o *foco* na construção da nacionalidade. Isso não quer dizer que a natureza em si deixou de ser uma temática relevante para Raymundo Cella e para seus pares no período aqui estudado. Assim sendo, natureza não é sinônimo exclusivo de paisagem intocada.

Nas primeiras décadas do século XX observa-se na produção artística da ENBA a persistência do academicismo europeu, ainda que a *Pintura de História* tenha perdido sua força para um tipo de pintura denominada “realista” ou “impressionista”. Por um lado, tal perspectiva trouxe à tona o indivíduo ao valorizar cenas cotidianas, sobretudo aquelas desenvolvidas por artesãos ou operários nas ruas, nas fábricas e no ambiente familiar. Por outro lado, a ideia de “identidade nacional” explorada por alguns artistas do Império e do

¹⁴⁶ FORTE SÃO SEBASTIÃO. JPG. Altura: 478 pixels. Largura: 400 pixels. 54 Kb. Formato JPEG. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Frans_Post. Acesso em: 31 maio 2009. O Forte São Sebastião foi construído na faixa litorânea conhecida atualmente pelo nome de Barra do Ceará.

¹⁴⁷ Tal categoria é utilizada no sentido explicitado por Gilbert Ryle (1985). Para o filósofo, “ordinário” significa comum, corrente, coloquial, natural, prosaico, não existindo uma fronteira nítida entre “comum” e “incomum”.

início da República, entre eles Victor Meireles, Pedro Américo e Antônio Parreiras começou a ser sobreposta por uma noção de “identidade regional” a partir dos “tipos brasileiros”. Essa característica é visível em algumas análises feitas acerca da obra de Almeida Júnior, na qual sobressaem a representação do “caipira paulista” (LOURENÇO, 1980; PERUTTI, 2007). Perutti aponta que o índio, o negro e o mestiço foram definidos não apenas por suas características raciais, mas como um produto do meio. Quanto ao *caipira* a autora afirma:

O caipira seria, nesse sentido, um tipo particular de mestiço, que ora foi valorizado por sua simplicidade e traços morais – principalmente quando identificado como fundador de uma moralidade propriamente paulista, bandeirante –; ora foi pensado como o avesso à civilização, principalmente tendo em vista características como a preguiça, a indolência e a baixa sociabilidade, que fazem dessa figura antes um produto do meio físico e de maus cruzamentos raciais do que um agente. (PERUTTI, 2007, p. 22-23).

Tal reflexão nos ajuda a pensar a construção de uma tipologia artística do jangadeiro que aparece na construção visual celiana de maneira semelhante e distinta daquela representação circunscrita ao “caipira paulista”. O *trabalhador litorâneo* fora *reapresentado*, assim como o *caipira*, como um mestiço, no entanto, não há nada na fatura de Raymundo Cella, tão pouco nos versos dos poetas e na literatura cearense que nos remeta a uma figura preguiçosa e indolente. Tal como o *vaqueiro* imaginado pelos escritores regionalistas, o *jangadeiro* desenhado, pintado e gravado por Raymundo Cella aparece como a antítese do personagem-símbolo Jeca Tatu adepto da lei do menor esforço representado por Monteiro Lobato em 1918 na obra *Urupês*. Desse modo, Raymundo Cella imaginou e criou um indivíduo forte e afeito ao trabalho. Observa-se também na invenção celiana, bem como na obra de Almeida Júnior, um jogo entre idealização e verossimilhança (PERUTTI, 2007).



Figura 43. Raymundo Cella, *Jangada no Mar*, 1941 (óleo sobre madeira, 82 x 110 cm) – Prefeitura Municipal de Fortaleza.



Figura 44. Raymundo Cela, *Jangadeiro tecendo samburá*, 1942 (óleo sobre madeira, 82 x 95 cm) – SECULT, Fortaleza, CE.

Sobre o conceito de “identidade” convém evidenciar o argumento defendido por Denys Cuche (1999). Para o autor não há uma “identidade em si”, no singular, o que está em jogo é um processo de identificação no interior de uma situação relacional. Portanto, o conceito adquire sua característica plural. De acordo com o etnólogo: “A identidade é tão difícil de se delimitar e de se definir, precisamente em razão de seu caráter multidimensional e dinâmico. É isto que lhe confere sua complexidade, mas também, o que lhe dá sua flexibilidade. A identidade conhece variações e até manipulações.” (CUCHE, 1999, p. 196).

É oportuno salientar que em 1960, Nelson Werneck Sodré publicou uma edição ampliada de sua bibliografia brasileira: *O que se Deve Ler para Conhecer o Brasil*. A primeira edição data de 1945. Na terceira e última parte intitulada *A Cultura Brasileira*, no segundo item dedicado às artes, o autor lista quinze obras as quais considera de fundamental importância para compreensão da música, do teatro, da arquitetura e da pintura brasileira (SODRÉ, 1967). Tendo tal premissa como foco, isto é, o caráter prescritivo explicitado por Werneck Sodré, é plausível indagar: *O que se Deve Ver para conhecer o Brasil?*

Assim, no caso específico da produção artística litorânea construída por Raymundo Cela, pode-se aferir por meio das datas fixadas em seus trabalhos que o período no qual o artista mais estudou, desenhou, gravou e pintou a lida diária dos *trabalhadores litorâneos* é o que compreende a década de 1940. Época em que transformações estruturais e de percepção com relação à maritimidade adquiriam visibilidade na capital cearense. De acordo com Eustógio Wanderley C. Dantas (2002), de modo geral, o litoral era um espaço esquecido pelos fortalezenses até o final do século XIX. Contudo, no início do século XX, com a incorporação de novas práticas litorâneas, como os banhos terapêuticos e a construção de casas de veraneio pelas classes mais abastadas, essa situação começou a se inverter. Isso não significa dizer que os indivíduos supracitados tenham desaparecido. Outra modificação

ocorreu com a tematização do litoral em obras literárias, nas quais os autores procuravam distanciar-se da homogeneização que vinculava exclusivamente os fortalezenses, e conseqüentemente vinculava o cearense ao sertão. O autor destaca duas: a primeira, de Manoel de Oliveira Paiva, *A Afilhada* (1889)¹⁴⁸, e a segunda, de Gustavo Barroso, publicada em 1915, *Praias e Várzeas; Alma Sertaneja*. A respeito dessa mudança de percepção do litoral o pesquisador disserta:

Esta tomada de consciência dá vazão à série de descrições consagradas à saga dos pescadores (personagens heróicos adentrando pelo mar com suas jangadas frágeis para garantir sua sobrevivência e de sua família) e à paisagem tipicamente litorânea (na qual a presença majestosa das jangadas, quebrando as ondas do mar cor de esmeralda ou repousando sobre as areias brancas, é preponderante). Elas indicam quadro complexo centrado no pescador, **homem livre que não é marcado pelas mazelas do sertão**: o latifúndio, a seca, a fome. (DANTAS, 2002, p. 45).

Com efeito, a ocupação da orla na cidade de Fortaleza tem especificidades distintas daquelas observadas em Camocim, antes e depois do retorno de Raymundo Cella da França em 1923. Como destacou Dantas, o cuidado com a saúde e o lazer colocou inicialmente a faixa de praia em evidência. Isso não quer dizer que tais práticas não fossem vivenciadas em Camocim. Contudo, a ocupação da beira-mar na capital cearense ganhou notabilidade no início da década de 1930, estendendo-se até a década de 1940 com a construção do Porto do Mucuripe na enseada de mesmo nome.

Cabe lembrar que nos anos de 1920 iniciou-se no Rio de Janeiro a construção de uma *tipologia hoteleira balneária* no litoral carioca por ocasião do Centenário da Independência, tendo o Hotel Sete de Setembro, na praia do Flamengo, uma das obras destinadas à Exposição Internacional do Centenário da Independência (HERMES, 2009).

A firme disposição de dotar a capital carioca de hotéis de luxo e balneários ao longo de suas praias nos é confirmada, além do Hotel Sete de Setembro, nas construções simultâneas de empreendimentos hoteleiros no privilegiado cenário: o Hotel Balneário Cassino da Urca (1926) e o Copacabana Palace Hotel na av. Atlântica, concluído em 1923. O Hotel glória, iniciado em 1919, também concluiu suas obras em 1922. (HERMES, 2009, p. 7).

Pode-se aferir que, ainda morando na capital fluminense antes de partir para Europa, Raymundo Cella vivenciou não apenas mudanças estruturais com relação à praia, mas, sobretudo, outro modo de ver e imaginar a beira-mar. Cumpre destacar também que em 1910 o crítico de arte Duque Estrada publicou o livro *Graves e Frívolos*, no qual dedicou um

¹⁴⁸ Novela publicada no folhetim *Libertador*, em 1889.

capítulo a Nicolau Facchinetti e outro a Giovanni Castagneto, classificados como *pintores de marinha*. No capítulo intitulado, *Estética das Praias*, o autor trata da transfiguração da cidade a partir da relação dos habitantes com o litoral, quando Copacabana ainda não era vista como uma praia de banhos (DUQUE ESTRADA, 1997).

Em Fortaleza, além da edificação do Porto do Mucuripe, foram construídos os primeiros clubes na orla da cidade. O Náutico Atlético Cearense – na Praia Formosa – e o Clube Quixadaense na Praia do Meireles (PONTES, 2005). A criação destes clubes tinha como um dos objetivos fomentar entre os jovens cearenses o gosto pelo regime atlético e naturista. Em certa medida, fora esse o estilo de vida que Raymundo Cela vivenciou quando morou no Rio de Janeiro entre 1910 e 1920. Lá dedicou parte de seu tempo à prática de ginástica num clube de remo, em que era sócio (ESTRIGAS, 2004).

A atenção dedicada à saúde e às “horas livres” não foi a única maneira de ocupação do litoral cearense. Os movimentos operários do porto e da ferrovia de Camocim colocaram a faixa litorânea em evidência entre 1927 e 1950. Tal fato rendeu-lhe a alcunha de “Cidade Vermelha” (SANTOS, 2007). Ademais, convém explicitar que no início da década de 1940, período no qual a ideologia nazista fascinava os homens que operavam o Estado Novo sob o punho de Getúlio Vargas (1882-1954), ocorreu o *Raid da Jangada São Pedro*.

Informados sobre as leis sociais implementadas pelo Estado Novo, quatro jangadeiros – Manuel Olímpio Meira (“Jacaré”), Mestre Jerônimo André de Sousa, Manuel Pereira da Silva (“Manuel Preto”) e Raimundo Correia Lima (“Tatá”) – resolveram ir à capital federal relatar ao presidente da república as condições de vida dos *trabalhadores do mar* e reivindicar o reconhecimento da profissão. A *saga* empreendida pelos jangadeiros serviu de base para o roteiro do cineasta norte-americano Orson Wells (1915-1985) que, em parceria com o fotógrafo cearense Chico Albuquerque (1917-2000), produziu o filme documentário *It's All True*, resultando no ensaio fotográfico *Mucuripe*¹⁴⁹.

Importante ressaltar também que esse não foi o primeiro nem o único *raid* realizado por jangadeiros cearenses. Em 1928, três jangadeiros foram à cidade de Belém a bordo da jangada “7 de Setembro”. Em 1951, dez anos após a saga da São Pedro, outra jangada, “Nossa Senhora da Assunção”, chegou à capital da República. Em 1958, a bordo da jangada “Maria Tereza Goulart”, quatro jangadeiros levaram reivindicações ao presidente Juscelino Kubitschek (NEVES, 2001).

¹⁴⁹ O ensaio fotográfico resultou na exposição *Jangadas* em 1952, no Museu de Arte de São Paulo (MASP). Disponível em: <http://www.chicoalbuquerque.com.br/sisadmin.asp?pasta=10&pagina=6>. Acesso em: 27 jul. 2010.

Em 1941, José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957) publicou o livro *Água-mãe*, ambientado em Cabo Frio, no Rio de Janeiro. Lins do Rego, sem exaltações patrióticas, escreveu sobre os *jangadeiros* reafirmando suas qualidades excepcionais de trabalhadores, contestando a imagem do homem do litoral descrita por Euclides da Cunha (NEVES, 2007). Atitude louvada por Mário de Andrade (1893-1945) numa carta endereçada ao escritor paraibano, na qual afirma ser uma considerável contribuição para a compreensão do desequilíbrio entre atualidade e tradição, enriquecendo, desse modo, a galeria de personagens brasileiros¹⁵⁰.



Figura 45. Chico Albuquerque, Mucuripe¹⁵¹.



Figura 46. Chico Albuquerque, Mucuripe¹⁵².

Estes acontecimentos, explicitados por Dantas e Neves, nos ajudam a compreender o litoral como um lugar social que começou a se fazer presente na *cultura visual*

¹⁵⁰ Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4255&sid=530>. Acesso em: 27 jul. 2010.

¹⁵¹ MUCURIPE. JPEG. Altura: 425 pixels. Largura 284 pixels. 28891 bytes. Formato JPEG . Disponível em: <http://www.chicoalbuquerque.com.br/galeria.janela.asp?cat=486&pi=9>. Acesso em : 31 maio 2009.

¹⁵² MUCURIPE. JPEG. Altura: 425 pixels. Largura: 284 pixels. 31575 bytes. Formato JPEG. Disponível em: <http://www.chicoalbuquerque.com.br/galeria.janela.asp?cat=486&pi=14>. Acesso em: 31 maio 2009.

de alguns cearenses e brasileiros no início do século XX, ou seja, ele não apenas fazia parte da paisagem como fora observado em algumas pinturas feitas no Brasil no século XIX. Isso nos faz ponderar sobre o empenho de Raymundo Cela ao dedicar-se à construção da *Paisagem Litorânea*, visto que não se tenciona aqui atribuir a um indivíduo tal edificação. Esse imaginário é fruto da produção de sujeitos instituintes. Nesse sentido, Alain Corbin aponta para o seguinte aspecto:

O modo de apreciar o mar, o olhar dirigido às populações que frequentam suas margens, não resultam apenas do tipo, do nível de cultura, da sensibilidade própria do indivíduo. A maneira de estar junto, a convivência entre turistas, os signos de reconhecimento e os procedimentos de distinção condicionam igualmente as modalidades de fruição do lugar. (CORBIN, 1989, p. 266).

Esta assertiva contribuiu para ampliar a compreensão da fatura de Raymundo Cela acerca da *Paisagem Litorânea* como o resultado de um conjunto de experiências dialógicas e convenções edificadas a partir de suas *travessias*. Lugares e instituições – científicas e artísticas – em que determinadas ideologias encontravam-se socialmente situadas e instituídas.

Assim, determinadas categorias como *Pintura de História, Identidade, Nação, Realismo-naturalismo* e *Regionalismo*, utilizadas isoladamente e de maneira simultânea, alicerçam um sistema de pensamento, isto é, a *cultura visual* vivenciada por Raymundo Cela ao longo de sua *trajetória*. É oportuno também mencionar que o conceito de *dialogia*, citado anteriormente, tem como referência a reflexão feita por Raimundo Martins (2006):

O conceito de dialogia – que pressupõe heterogeneidade, idéia de polifonia de vozes e que também se difundiu como intertextualidade – reconhece que no universo cultural as interações acontecem por meio de confluências, reciprocidades, simultaneidades e fronteiras. Fronteiras porosas, como espaços muitas vezes imaginários, espaços de trânsito e sem uma divisão a priori do que é bom e mal, culto ou popular. (MARTINS, 2006, p.75).

Portanto, é no trânsito – *travessia/trajetória* – e em zonas de fronteira – *liminoid* – que se buscou construir, não apenas um princípio explicativo acerca da fatura de Raymundo Cela, mas situá-lo num tempo, no qual foi possível para o artista imaginar e inventar uma tipologia artística paisagística litorânea.

* * *

A mudança de Camocim para Fortaleza possibilitou a Raymundo Cela integrar-se ao circuito das artes plásticas vigente naquele período na cidade. Do encontro de Raymundo Cela com Mário Baratta, artista plástico carioca residente em Fortaleza desde a década de 1930, surgiu o convite para participar da fundação do Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), no início da década de 1940. Em 30 de junho de 1941 foi fundada a primeira entidade de artes plásticas do Ceará. Raymundo Cela compôs juntamente com outros artistas a comissão encarregada de elaborar os Estatutos da recente instituição¹⁵³. Convém ressaltar que na época não havia nenhuma instituição responsável pelo ensino de artes em Fortaleza, logo “[...] a formação autodidata era quase regra entre os pintores cearenses.” (RODRIGUES, 2006, p. 20). Tal formação acontecia examinando-se catálogos, livros de história da arte, por meio da cópia de obras tidas como referência e por intermédio de fotografias.

O Centro Cultural de Belas Artes reuniu o conjunto dos artistas plásticos existentes em Fortaleza, como também ajudou a reconhecer novos talentos¹⁵⁴. Funcionando inicialmente na sede do Centro Estudantil Cearense, o CCBA foi um espaço de estudos, com *ateliê* para desenho, debates sobre arte, comentários e crítica mútua dos trabalhos realizados. Coube ao CCBA a realização em 1941, e no ano seguinte, do I e do II Salão Cearense de Pintura no Palácio do Comércio. Em setembro de 1941, o CCBA adquiriu sede própria no porão da Liga Paraense no bairro Benfica, onde ficou aproximadamente um ano (ESTRIGAS, 1983). Ainda em 1941, Raymundo Cela realizou uma mostra individual no Hotel Excelsior¹⁵⁵.

Em 1943 realizou-se o I Salão de Abril, promovido pela Secretaria de Arte da União Estadual de Estudantes (UEE). Participaram do Salão: Raymundo Cela, Jean-Pierre Chabloz, João Maria Siqueira, Antônio Bandeira, Rubens, Mário Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno e Fonsek (RODRIGUES, 2006). Raymundo Cela na ocasião expôs três pinturas: *Casario nas dunas* (1943 – particular), *Arrebentação* (1942 – BNB) e *Retrato de Gerson Farias* (1940 – MAUC).

Na tela *Arrebentação*, observa-se que Raymundo Cela apresentou outra faceta do cotidiano dos *trabalhadores do mar*. Chama-nos atenção a capacidade do artista de expor a força dos *jangadeiros* ao tentarem manter a jangada em seu curso ao adentrarem no mar. Na pintura torna-se evidente que “[...] a composição é uma arte e uma ciência utilizadas com conhecimentos e sentimentos de um verdadeiro geômetra [...]” (TEIXEIRA, 2004, p. 97).

¹⁵³ Mário Baratta, Raimundo Vieira Cunha, Melo Machado e Fran Martins (ESTRIGAS, 1983, p. 25).

¹⁵⁴ Mário Baratta, Clidenor Capibaribe (o Barrica), Luiz Índio Cordeiro, Afonso Bruno, Jaime Silva, Raimundo Campos, Gerson Faria, Antonio Ipirajá, Jorge Miranda, Antônio Bandeira, Barboza Leite, Vicente Leite, Raymundo Cela, Angélica, Aldemir Martins, João Siqueira, Francisco Silva, Zenon Barreto, Sérvulo Esmeraldo.

¹⁵⁵ ARTE NOSSA. O Nordeste, Fortaleza, 23 abr., 1941, p. 1.



Figura 47. Raymundo Cela, *A arrebentação*, 1942
(óleo sobre madeira, 82 x 120 cm) – BNB, Fortaleza, CE

Devido à falta de recursos, outra sede foi conseguida no prédio da Intendência, que pertencia à Prefeitura Municipal de Fortaleza, localizado na Praça do Ferreira. Nesse local, o CCBA passou a ser denominado Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP). Fundada em 27 de agosto de 1944, a SCAP reuniu pintores, escritores e indivíduos de outros setores sensíveis aos problemas da arte, ao mesmo tempo em que realizava um movimento conjunto de arte e literatura com o grupo CLÃ – Clube de Literatura e Arte (ESTRIGAS, 1988). No ano de sua fundação a SCAP realizou em sua sede a exposição *Pintura de Guerra*, patrocinada pela Liga de Defesa Nacional. Dentre as atividades realizadas pela SCAP destacam-se o Curso Livre de Desenho e Pintura criados em outubro de 1949.

[...] na Fortaleza das primeiras décadas do século XX, aos artistas privados da imediaticidade daquele contato [visual com as obras clássicas] restava o conhecimento difundido pelos manuais de desenho e pintura, o acesso a imagens consagradas no domínio da história da arte, a prática de reproduzir ‘clássicos’ da pintura brasileira, o trabalho direto de observação da natureza, a realização de retratos, do nu e da natureza-morta e... mesmo a cópia de fotografias. (RODRIGUES, 2006, p. 203).

Ademais, o curso possibilitou o desenvolvimento e a descoberta de muitas tendências artísticas, como por exemplo: o abstracionismo (LIMA, 2004). A perspectiva do Abstracionismo em Fortaleza teve como principais representantes Aldemir Martins e Antônio Bandeira. Bandeira foi o fundador do Grupo Independentes no período em que a SCAP, “[...] dava sinais que não conseguiria manter a sua posição de grupo catalisador de todas as correntes. De ser a instituição que representava as aspirações de todos os artistas”. (LIMA, 2004, p. 81).

A propósito do ano de 1944, Raymundo Cela não mais ensinava no Colégio Militar. Tornou-se professor da Escola de Agronomia, onde lecionou Desenho de Aguadas, Perspectiva e Sombras. Seu *ateliê* também mudou de endereço, passando a funcionar no *foyer* do Theatro José de Alencar, espaço cedido pelo governo do estado, para onde muitos artistas dirigiam-se para observar o mestre pintando. Ainda em 1944, o artista expôs no III Salão Cearense de Pintura e realizou uma exposição individual no Salão da Casa Juvenal Galeno, que, de acordo com Estrigas (2004), só foi possível devido à insistência do jornalista e escritor Osmundo Pontes (1920-1995), fundador da *Revista Contemporânea*¹⁵⁶.

O III Salão Cearense de Pintura homenageou Raymundo Cela, Vicente Leite e Gérson Farias. Para Kadma Rodrigues, essa homenagem comunicou que “[...] o caráter de renovação da pintura cearense consistia mais em uma passagem gradual do que em uma ruptura com os ‘mestres’ de um passado próximo (RODRIGUES, 2006, p. 22). Cabe lembrar que Raymundo Cela e Vicente Leite por terem estudado no Rio de Janeiro na ENBA converteram-se em referências na formação do cenário artístico local, principalmente devido ao realismo-romântico de suas obras. Quanto à exposição realizada na Casa Juvenal Galeno, tal evento foi amplamente divulgado nos jornais *Gazeta de Notícias*, *Correio do Ceará* e *O Estado*, os quais não pouparam elogios ao laureado artista cearense. O certame contou com a presença do interventor Sr. Ex. Meneses Pimentel (1887-1973) e do General Castelo Branco (1897-1967).

Como já foi explicitado anteriormente, mudanças estruturais e de visão de mundo vinham ocorrendo na cidade. O fluxo migratório para os estados do sudeste colocava os artistas cearenses em contato com a produção da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Entretanto, Estrigas faz uma afirmação que nos ajuda a pensar a relação entre a produção artística local com a modernidade vivenciada pelos cearenses. Para o autor: “A temática clássica, mitológica, cederá lugar a uma diversidade de outras que estavam mais presentes e envolviam, mais de perto, a vida de nossos artistas, mostrando-lhes uma realidade mais forte.” (ESTRIGAS, 1988, p. 27). Convém destacar que esta assertiva não diz respeito apenas a Fortaleza, mas resulta do contato com as informações acerca das belas artes produzidas no Brasil e além-mar, divulgadas na capital cearense, sobretudo com relação à pintura produzida em *plein air*. Estrigas opõem dois estilos pictóricos: o clássico, voltado para produção da *Pintura Histórica* e aquele que considera “mais forte”, o *Realista*. Contudo, nenhum estilo é substituído por outro, tão pouco cede lugar aos demais.

¹⁵⁶ Não foi localizado nenhum exemplar da revista.

Além disso, Estrigas chama atenção para o fato de que havia um duplo movimento operacionalizado pelos artistas cearenses a respeito das temáticas abordadas em suas pinturas. O primeiro registrava a natureza em torno da cidade. O segundo capturava, como um instante fotográfico, o resultado do ritmo das mudanças nos equipamentos urbanos de Fortaleza. Portanto, nesse período fixavam-se nos quadros a natureza ainda “intocada” dos subúrbios e a remodelação urbana da cidade. No entanto, havia uma forte inclinação para a primeira temática, alicerçada em princípios pictóricos realista-naturalista. “Os integrantes da SCAP ostentavam uma postura desbravadora ‘inventando paisagens’, ‘descobrimo lugares’. O Poço da Draga, o riacho de Jacarecanga, O Morro do Moinho e outros, foram então convertidos em objetivos plásticos”. (RODRIGUES, 2006, p. 213). Convidado por Mário Baratta a conhecer o Morro do Moinho, Raymundo Cella produziu uma *série* de aquarelas. Este é o único caso onde se relatou a presença e a produção de Raymundo Cella fora do *ateliê* (ESTRIGAS, 1988). Cumpre destacar que nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Roberto Galvão Lima (2004), o litoral cearense foi pintado também por João de Deus (*Farol do Mucuripe*), Floriano Teixeira (*Mucuripe*) e Vicente Leite (*Paisagem Marítima*).

Carol Strickland registra que Pablo Picasso (1881-1973) afirmara: “*Pinto o que sei, não o que vejo.*” (STRICKLAND, 1999, p. 137). Esta proposição de Picasso se aproxima de uma declaração de princípios. Por ela, o pintor firma sua experiência visual do mundo por meio de um aprendizado. Portanto, essas duas dimensões – vivência e aprendizagem – foram fundamentais na construção do artista. Por essa mesma afirmação é possível pensar a formação e a produção de Raymundo Cella, atento observador do cotidiano, em Camocim e em Fortaleza, antes e depois de ingressar na ENBA. Assim, ele criou uma maneira de pensar e imaginar, não apenas o litoral cearense e os seus trabalhadores, mas também o litoral carioca: *Consertando a rede, Canto do Rio, Niterói, RJ, 1947* (MNBA), *Peixeiro, Canto do Rio, Niterói, RJ, 1947* (particular) e *A venda do peixe, Canto do Rio, Niterói, RJ, 1947* (particular), são alguns exemplos em que a preocupação do artista em apreender a luz e a cor local permanece, bem com a tipologia do homem litorâneo. Embora o assunto explorado tenha semelhanças com as imagens analisadas até agora, há na construção litorânea do Rio de Janeiro traços que diferenciam tanto a postura quanto a indumentária do pescador fluminense do jangadeiro cearense. Observa-se também o contraste de cores utilizadas por Raymundo Cella, especialmente naquelas empregadas no céu carioca construindo uma percepção nublada, ou seja, distinta daquela luminosidade presente em sua paleta quando residiu no Ceará.

Como fora mencionado, a fatura de Raymundo Cella não resultou simplesmente de sua formação na ENBA. Ele estudou na Polytechnica entre 1910 e 1919 e exerceu a profissão

de engenheiro no Rio de Janeiro como desenhista junto à Comissão Rondon e em Camocim na Cia. de Força e Luz. Portanto, o modo como o artista via o mundo não se resume apenas a sua experiência no ambiente familiar, tão pouco com o estilo de vida litorâneo por ele vivenciado.

É plausível aferir que o modo como construiu a composição da *Paisagem Litorânea* possui estreita relação com a cadeira de *Topografia* do curso de engenharia. A Topografia é a ciência que tem por fim a representação e a descrição detalhada duma limitada zona de terreno, e, assim, avaliar a sua configuração e os recursos que apresenta. A representação faz-se por meio dum desenho denominado *planta* ou *carta cartográfica*. (VAZ; D'ALBUQUERQUE, s/d). Então, o conhecimento de uma área por meio de um olhar topográfico materializado numa representação gráfica com detalhes acerca do contorno, relevo, acidentes naturais de uma parte da superfície terrestre é o objeto da Topografia, que se preocupa com processos de medição.

Num levantamento topográfico efetuam-se as medições das distâncias horizontais e verticais em unidades de comprimento e as direções em unidades de arco. Obedecendo às normas de representação, efetua-se o desenho através das distâncias e das coordenadas polares exatamente como foram obtidas no campo ou através de distâncias obtidas dos dados em coordenadas retangulares. (GARCIA 1984, p. 14).

Nas aulas de topografia, sobretudo naquelas de ordem prática, tais medições eram feitas utilizando-se uma bússola e um aparelho apropriado para a medição de ângulos horizontais e verticais, denominado Teodolito.



Figura 48. Teodolito

Raymundo Cella aprendeu a utilizá-lo ampliando seus conhecimentos sobre o uso da perspectiva ensinada na ENBA, como também refinou o seu olhar e a sua técnica artística. Isso permitiu o artista situar os *trabalhadores litorâneos* sem perder de vista a amplitude do

litoral. Raras exceções o relevo do espaço geográfico apresentado por Raymundo Cela é acidentado, sintomaticamente quando a preocupação do artista voltou-se para a *reapresentação* das personagens em primeiro plano. Desse modo, convém salientar que topografia não significa exclusivamente deter-se na construção visual de determinados acidentes geográficos, inclinações e disposições naturais.

Ver o mundo a partir de um recorte que privilegia “a parte” sem desprezar a visão de “o todo”, ter lido determinadas obras que evidenciam o litoral e seus personagens, vivenciar o cotidiano da praia em várias cidades e, por fim, dispor de um referencial pictórico que criou a *Paisagem Litorânea* como tema não destitui a capacidade inventiva de Raymundo Cela.

Grosso modo, pode-se aferir que a abordagem cientificista aprendida pelo artista na ENBA somou-se ao conhecimento técnico aplicado da Polytechnica. Assim, é possível afirmar que não há exclusivamente em sua arte a preocupação com o belo destituído de uma especificidade aplicada, qual seja: inventar uma paisagem e um tipo brasileiro.

Tais evidências contribuíram para a compreensão da ideia de imaginário levando-se em consideração sua relação de interdependência com a realidade. Articulando-se tal imaginário às práticas sociais de um determinado período. Nesse sentido, Cornelius Castoriades argumenta que o imaginário está situado entre o real e o simbólico, pois:

A sociedade constitui seu simbolismo, mas não dentro de uma liberdade total. O simbolismo se crava no natural e se crava no histórico (ao que já estava lá); participa, enfim, do racional. Tudo isto faz com que surjam encadeamentos de significações, relações entre significantes e significados, conexões e conseqüências, que não eram nem visadas nem previstas. (CASTORIADES, 1982, p. 152).

O autor chama atenção para a ideia de um imaginário instituído – permanente e hegemônico – como também para a construção de um imaginário instituinte – profanador. Desse modo, é plausível afirmar que Raymundo Cela encontra-se numa região de fronteira ou *liminoid* (TURNER, 2005). Ao construir uma *reapresentação* litorânea, Raymundo Cela profanou uma visão de mundo hegemônica sobre o Nordeste – puro e forte / árido e miserável – utilizando-se de expedientes instituídos, ou seja, a partir de um sistema de códigos compartilhados vivenciado em suas *travessias*, portanto, *de perto e de dentro*.

Estas questões de afirmação do nacional convergem para outra problemática, de ordem mais estética, relacionada ao que seria um elemento de ligação do Academicismo com o Modernismo e, ao mesmo tempo, um ponto de partida para o moderno.
Ivan Coelho de Sá¹⁵⁷

Em vista da disseminação da explicação racial, somada ao pessimismo dos prognósticos e das análises científicas da época, restava a esses “homens de ciencia” intervir nos estreitos limites que as teorias lhes permitiam.
Lilia Moritz Schwarcz¹⁵⁸

De longe e de perto: algumas considerações finais

Os princípios pictóricos, os temas literários e as problemáticas científicas vigentes na passagem do século XIX para o século XX no Brasil, nos levaram a pensar a *Paisagem Litorânea* inventada por Raymundo Cella entre 1930 e 1950 a partir de possíveis linhas de contato entre a Ciência Antropológica e Ciência Pictórica. Tentar pôr em relevo esta relação nos permitiu levantar algumas questões sobre a maneira pela qual Raymundo Cella elaborou uma tipologia nacional, alicerçada em *figurações regionais*, como também tornou explícito o *caráter híbrido* de sua obra. Tendo tais premissas como *foco*, é oportuno retomar determinados aspectos explorados nas *travessias* anteriores, apresentando outras especificidades de sua fatura que de maneira imprecisa abrem para possibilidades de pesquisas futuras.

Assim, no primeiro momento convém trazer à baila estudos e pinturas realizadas por Raymundo Cella, intituladas *Cabeça*. Em seguida, faz-se necessário apresentar algumas considerações acerca do corpo por ele construído e imaginado em movimento. Por fim, a análise se concentrará no cotejo entre as telas *Último diálogo de Sócrates*, 1917 (MNBA) e *Jangadeiros em palestra*, 1943 (BNB). Essa abordagem possibilitará expor aproximações entre Academicismo e Modernismo, bem como irá destacar algumas das teorias científicas que buscavam diagnosticar e classificar biologicamente e culturalmente o homem brasileiro.

¹⁵⁷ SÁ, Ivan Coelho de. O Processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IV, n.3 jul. 2009. p. 8. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm. Acesso em: 05 dez. 2009.

¹⁵⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. Introdução – O espetáculo da miscigenação. In.: _____. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 19.

Cabe lembrar que o *Prêmio de Viagem* outorgado a Raymundo Cela em 1917 ao apresentar à tela, *Último diálogo de Sócrates*, trouxe à tona a estreita e tensa relação entre acadêmicos e modernos. Modernos não no sentido explicitado a partir da semana de 1922, em São Paulo, mas na valorização de temas que colocassem em evidência representações da cultura brasileira.

Assim sendo, no início da década de 1930, Raymundo Cela produziu uma *série* de *figurações*, intituladas *Cabeça*. Esta produção aponta para alguns dos parâmetros assimilados pelo artista durante sua formação na ENBA. Na Escola fluminense a cadeira de Anatomia e Fisiologia Artística, ofertada durante o Curso Especial, dedicava uma parte do programa elaborado por Raul Pederneiras (1874-1953) ao estudo da *Cabeça*¹⁵⁹. Desse modo, a pesquisa e os exercícios voltados para o desenho dos músculos da expressão a partir de seus efeitos exteriores, as formas de cabeças, o ângulo facial, a proporção, assim como a fisiologia geral e principalmente a expressão das emoções constituíam o ponto central das discussões nas aulas, que tinham como referência alguns teóricos, entre eles o médico (anatomista), desenhista e escultor francês Paul Richer (1849-1933)¹⁶⁰, o naturalista Charles Darwin (1809-1882) e o pintor e professor João Zeferino da Costa¹⁶¹.

Em contraposição aos *Retratos* produzidos por Raymundo Cela, em que o artista expõe o nome próprio e determinadas características do ambiente privado daquele indivíduo representando, seus desenhos e suas pinturas de “cabeças” ressaltam personagens “anônimos” que ora foram *reapresentados* com símbolos que nos remetem às suas ocupações, ora foram imaginados a partir da distinção de gênero. Importante destacar que no programa elaborado por Zeferino da Costa sobre as proporções da figura humana, há uma parte dedicada à apreensão das diferenças entre a constituição física de homens, mulheres e crianças, compreendidas a partir do estudo da cabeça (COSTA, 1956). Assim, percebe-se que o interesse voltava-se para a composição do *rostro*. Nele concentra-se “[...] a *expressividade* no sentido lato que define a humanidade e a separa radicalmente do orgânico e da animalidade. Pode falar-se, neste caso, de um *paradigma da expressão*.” (COURTINE; HAROCHE, 1988, p. 26). Nesse sentido, é apropriado indagar: *qual a expressividade atribuída por Raymundo Cela aos trabalhadores litorâneos?*

¹⁵⁹ Raul Pederneiras elaborou este programa a partir dos pressupostos teóricos formulados por Zeferino da Costa na obra “Mecanismos de proporções da figura humana”, publicada por Pederneira em 1917 e reeditada pela Revista *Arquivos* da ENBA em 1956.

¹⁶⁰ O médico francês Paul Richer publicou no final do século XIX manuais paradigmáticos de anatomia com ilustrações que mostram “[...] esquemas da musculatura do corpo humano em diferentes posições, acompanhadas de desenhos da sua aparência ‘superficial’.” (VALLE, 2007, p. 102).

¹⁶¹ Conferir no item 1.1 os Regimentos da ENBA e examinar o programa da disciplina no Anexo I.

Dito isso, é plausível aferir que a figura humana *reapresentada* nos trabalhos de Raymundo Cela era imaginada, desenhada e pintada levando-se em conta não apenas a descrição física. Entretanto, no primeiro momento, o estudo e a pintura da cabeça constituíam o início da composição do corpo dos *trabalhadores litorâneos*.



Figura 49. Raymundo Cela, *Cabeça de homem*, 1931 (óleo sobre madeira, 33 x 37,5 cm) – MAUC.

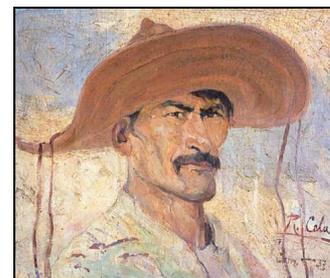


Figura 50. Raymundo Cela, *Cabeça de vaqueiro*, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) – MAUC.

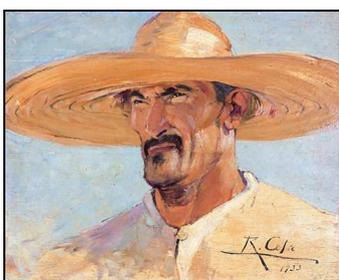


Figura 51. Raymundo Cela, *Cabeça de jangadeiro*, 1933 (óleo sobre madeira, 38 x 46 cm) – MAUC.

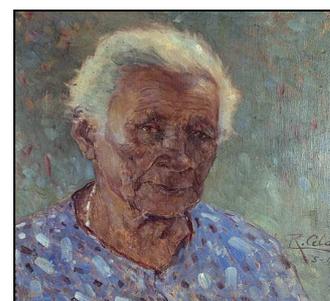


Figura 52. Raymundo Cela, *Cabeça de mulher*, 1943 (óleo sobre madeira, 38,5 x 37 cm) – MAUC

Interessante perceber também que as cabeças citadas acima não foram as únicas compostas por Raymundo Cella. Destacam-se as telas *Cabeça de um jovem*, 1916 (particular), *Estudo para “Último diálogo de Sócrates”*, circa de 1917, duas cabeças de mulher realizadas na França em 1922, *Cabeças de pescador*, 1935 (particular) e *Cabeça de mulher*, 1942 (MAUC). Além destas pinturas o artista produziu inúmeros desenhos dedicados à cabeça.

Nesse ínterim, relembra-se que Raymundo Cella trabalhou entre 1914 e 1919 como desenhista de primeira classe na Seção de Desenhos da Comissão de Linhas Telegráficas Estratégicas, de Mato Grosso ao Amazonas, chefiada pelo General Cândido Mariano da Silva Rondon. No Rio de Janeiro, Raymundo Cella provavelmente elaborou mapas cartográficos a partir dos croquis enviados ao Escritório Central da Comissão, bem como pôde tomar conhecimento das fichas de serviço foto-antropométrico elaboradas pela Comissão Rondon junto aos grupos ethnographicos:

0000538

Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto Grosso ao Amazonas

SERVIÇO PHOTO ANTHROPOMETRICO
para o Laboratorio de Anthropologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro

Grupo Ethnographic *Bacabarus* Aldeia *Costa Simões Lopes*

Situação Geographica *Paricuaras do Rio Negro*

Nome *Bernardo J. Santos* Idade presumivel *30 anos*

Sexo *masculino* Cabellos *curtos*

Pelle *Indio do Rio Negro* Olhos *cast. claros*

Pellos *sem pelo* Estado physico *Bom*

Estatura *1,63*

do mento *1,41*

da furcula *1,36*

do xiphóide *1,30*

do umbigo *1,05*

do pubis *0,88*

Altura

do cond. audit. *1,50*

da espadua dir. *1,38*

do medio dir. *0,52*

da espadua esq. *1,32*

do medio esq. *0,54*

do busto *0,55*

Altura da cabeça *1,17*

Envergadura *1,57*

Circumf. horiz. cráneo *0,58*

Arco nazo-inion *0,39*

Curva biauricular *0,36*

Circumf. thoraxica *0,88*

Circumf. abdominal *0,80*

Antero post. cephal. *0,20*

Transverso cephal. *0,15*

Bizigmatico *0,14*

Bi-gonion *0,12*

Segmento cerebral *0,08*

Segmento respir. *0,254*

Segmento digest. *0,069*

Nazo alveolar *0,069*

Largura do nariz *0,044*

Nazo mentoneiro *0,126*

Biorbitario externo *0,099*

Biorbitario interno *0,049*

Peso, kilo *40*

Espirometro *200*

Dynamometro, pressão *60*

Dynam. extensão *425*

Data *7. julho 1924* Assign. *L. Thomas Reis*

Referencia aos clichês numero *16, 77*

Figura 53. Ficha de Serviço Foto-Antropométrico¹⁶².

A construção visual da Comissão Rondon fora constituída nas primeiras décadas do século XX a partir de mapas, relatórios de viagem e de fichas antropométricas. O trabalho realizado junto aos grupos indígenas, nos acampamentos e na mata foi registrado por meio de fotografias e filmagens (MACIEL, 1998, TACCA, 2001). Segundo Laura Antunes Maciel:

¹⁶² Acervo Arquivístico do Museu do Índio. Filme 329. Plan. 026A – Fotog. 206-0848. 25. Fichas de serviços foto-antropométrico, relatórios topográficos 1903-34. Material colhido durante pesquisa realizada em agosto de 2009 no Museu do Índio no Rio de Janeiro.

O cinema a serviço da Comissão não criava “artifícios” ou ilusões, apenas registrava, com arte e nitidez, costumes indígenas até então ignorados nos “centros civilizados”; sua função talvez estivesse justamente aí: revelar aos civilizados aspectos desconhecidos do interior do País. *Mostrar o Brasil ao Brasil*. (MACIEL, 1998, p. 267).

Obviamente existem particularidades entre a captação de imagens feita utilizando-se o suporte fílmico, fotográfico e pictórico, no entanto é oportuno destacar uma máxima difundida na primeira metade do século XX no Brasil: *mostrar o Brasil ao Brasil*. Tal intento não diferenciava o tipo de suporte técnico utilizado. As diferenças biológicas – étnicas – ambientais e culturais tornavam-se visíveis a partir do que era dado a ver. Com efeito, essa produção nos permite tentar articular a formação de Raymundo Cella ao debate racial vigente entre o final do século XIX e início do século XX, sobretudo a partir dos estudos antropométricos, bem como por meio das teorias de Charles Darwin (1809-1882) e de Herbert Spencer (1820-1903) difundidas no Brasil.

Schwarcz (1993) aponta que a chegada tardia ao Brasil das teorias raciais – “modelo de sucesso na Europa de meados dos oitocentos” – não impossibilitou que tais formulações alcançassem considerável admiração entre 1870 e 1930, em instituições científicas de ensino e pesquisa. Este fato corroborou para construção de uma “representação mestiça” do país. Nesse período entram em cena os estudos de antropometria, os quais, por meio da mensuração do corpo humano e, sobretudo, da medição do crânio, buscavam definir os caracteres das raças humanas (BLANCKAERT, 2001). É preciso ter em mente que a mestiçagem num primeiro momento articulava-se à idéia de degradação física e moral. Isso, portanto, impossibilitaria o progresso da nação. O determinismo geográfico, biológico e social eram os pressupostos vigentes no período supracitado. Ademais, Schwarcz (2003) chama atenção para aquilo que se convencionou chamar darwinismo social, expressão surgida devido à presença de teorias antropológicas defendidas no Museu Nacional, que converteram o Brasil em uma fonte da teoria racial. Os estudos que tinham por base a teoria de Darwin estabeleceram um patamar de inferioridade para índios e negros, conseqüentemente, naturalizou-se discorrer com desdém sobre o mestiço.

Instituições como o Museu Nacional e o IHGB empenhavam-se em elaborar uma construção visual e uma escrita da história que inventassem uma nação e um indivíduo brasileiro. Na ENBA os debates entre artistas, considerados acadêmicos, e aqueles que se intitulavam modernos, acirravam-se quando o assunto era “arte brasileira”. Com efeito, é fecunda a análise sobre a produção da Escola fluminense que leva em conta as possíveis linhas de contato entre a Ciência Pictórica e a Ciência Antropológica, assim como as demais

Ciências Humanas e Naturais, além das Ciências “Exatas”. A reciprocidade entre arte e ciência era algo defendido e exaltado na ENBA por um de seus teóricos mais respeitados, Zeferino da Costa: “Como se sabe, a atualidade recíproca entre a ciência e a arte, resulta que a ciência aplicada à arte facilita ao artista perfeita compreensão e vice-versa: a arte, aplicada à ciência, facilita conhecimentos ao cientista.” (COSTA, 1956, p. 18).

Para apreender os estudos das leis do equilíbrio, mecanismo, movimento e proporções anatômicas do corpo humano, Zeferino da Costa argumenta que para o estudo da figura humana são indispensáveis os conhecimentos da geometria e da perspectiva lineares da anatomia das formas, quer da osteologia, quer da mitologia e fisiologia. Assim, não por acaso, no Regimento da ENBA de 1890 constava a cadeira de Etnografia, retirada nas reformas que se sucederam na Escola em 1901, 1911 e 1915. Contudo, convém indagar: *Qual a definição de etnografia vigente na época? Qual a configuração do programa da disciplina? Quem chegou a ministrá-la?* Além de tais questionamentos outros podem surgir: *Pensar em termos etnográficos trouxe quais contribuições para a produção da ENBA?* Ademais, no caso específico da obra de Raymundo Cela algumas dúvidas pairam no ar: *Quais similitudes existem entre a sua produção de cabeças – figurações regionais – e a antropometria? Raymundo Cela é um artista-etnógrafo?*

A antropologia, sobretudo a praticada na França em meados do século XIX e que primeiro chegou ao Brasil, pertencia ao vocabulário da anatomia. Os teóricos buscavam as características físicas que definiam a espécie humana, cujas raças representavam apenas as “variedades” ou “variações” de uma *espécie*, ou seja, a humana. Étienne Samain, ao buscar compreender as possibilidades que a fotografia oferecia a “visão” dos antropólogos-naturalistas, afirma:

[...] em termos metodológicos: a nascente antropologia define a questão da observação: é preciso saber ver, aprender a olhar, precisar e definir de que lugar e sob que ângulo enfocamos o nosso olhar, munir-se de instrumentos tecnológicos capazes de oferecer o registro mais objetivo e preciso possível dos *tipos* e de todas as *raças* humanas e dos *caracteres fisionômicos distintos* de cada uma delas. (SAMAIN, 2001, p. 99, grifo do autor)

A reflexão do antropólogo além de nos ajudar a compreender a utilização de imagens no campo da antropologia, nos dirige para um conjunto de reflexões vigentes no Brasil entre o século XIX e o século XX, e que nos remetem a produção de Raymundo Cela, especialmente ao olhar direcionado do artista para os caracteres fisionômicos do corpo humano mestiço dos *trabalhadores litorâneos* e para especificidades da cultura brasileira.

* * *

Simultaneamente a produção de “cabeças”, Raymundo Cela *reapresentou* os *trabalhadores litorâneos* com traços físicos singulares, em posições diferenciadas e desempenhando funções específicas individualmente e de maneira coletiva. Os exercícios voltados para o estudo da cabeça a partir de *figurações regionais*, que exploravam traços raciais particulares, contribuíram de maneira imprecisa para a desconstrução de um ideal corpóreo vigente na academia.

Fran Luca Pacioli (c. 1445 – c. 1510), no texto publicado em 1509, intitulado *A divina proporção*, afirmou que “[...] a natureza, ministra da divindade, quando modelou o homem, dispôs sua cabeça com as proporções desejadas, correspondentes a todas as partes do corpo.” (PACIOLI, 2004, p. 51). Assim, cumpre pôr em relevo que a Academia Real de Pintura e Escultura Francesa criou no século XVIII o prêmio para o estudo de cabeças e da expressão das paixões. Tal premiação valorizava o estudo feito a partir do natural e não de outra maneira (LICHTENSTEIN, 2004).

Não por acaso nas aulas de Anatomia e Physiologia Artística da ENBA, dedicava-se parte de seu conteúdo ao estudo da cabeça, à análise das expressões e sua significação em arte, bem como ao exame dos caracteres diferenciais dos tipos de sexo, de idade e de raças. Estes aspectos eram exercitados na cadeira de Desenho de Modelo-vivo. Ambas as disciplinas eram ofertadas somente no primeiro ano do Curso Especial, ou seja, no quarto ano do Curso de Pintura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Com efeito, a reflexão de Pacioli, assim como o prêmio outorgado pela Academia Real, nos remete a uma visão de mundo distante e distinta daquela vigente no século XX. Contudo, dois aspectos nos chamam atenção: a noção de natureza criadora e não apenas sinônimo de paisagem e a valorização da cabeça como cerne para a construção visual do corpo. Portanto, é plausível afirmar que antes da luz e da cor supervalorizada pelos impressionistas a questão que afligia os pintores era a apreensão da *figura humana*. Como aponta Nadeije Laneyrie-Dagen:

Desde a Antiguidade até o início do século XX, a representação da figura humana foi a preocupação maior da arte ocidental, e sua principal característica em relação às tradições artísticas judaica ou muçulmana. Mas os artistas, e depois os críticos, hesitaram entre dois partidos dificilmente conciliáveis: a busca da beleza ideal, isto é, da forma de um corpo humano perfeito, concedido abstratamente ou, segundo a lenda, construído por superposição dos mais belos traços de vários indivíduos; e a de uma verdade da representação, que dê a ilusão da presença de um personagem real. (LANEYRIE-DAGEN, 2004, p. 9).

Sem adentrar nas questões que envolvem a ideia de beleza ideal ou a ilusão de presença a partir de um personagem real, consta nos programas das disciplinas de Desenho de Modelo-vivo e de Pintura da ENBA nas primeiras décadas do século XX algumas das premissas que nos ajudam a compreender o esforço empreendido por Raymundo Cela ao dedicar-se a fatura artística da figura humana, como também ao desenho e a pintura do corpo dos *trabalhadores litorâneos*.

Na proposta de programa apresentado por Zeferino da Costa para aula de Desenho de Modelo-vivo em 1900, quando era professor interino (substituto), o artista destacou o seguinte aspecto:

O estudo do desenho de – modelo-vivo – tendo por fim principal o aperfeiçoamento das proporções das partes e do conjunto, do movimento, do carácter da linha e da justa divisão e distribuição do claro-escuro com todos seus accidentes de uma figura nua – conseguintemente – so o desenho –, entende que esse desenvolvimento de que trata o programma já feito para essa aula e impresso no – regulamento especial para os cursos técnicos e concursos escolares – da mesma escola, adicionando ao processo commum de desenhar a carvão e a lapis, aquelles outros coloridos a pastel, guache, aquarella e oleo, longe de ser proveitoso a aprendizagem do alumno, e, pelo contrario, mais uma preocupacao que prejudica o fim principal de que venho de expor – so o desenho – [...].¹⁶³

Torna-se visível que a importância atribuída pelo artista ao desenho de modelo-vivo tem como meta principal o aperfeiçoamento das proporções em conjunto ou em separado, tomando-se como referência o caráter da linha e a divisão e distribuição do *claro-escuro* a partir da figura nua. Destaca-se que os temas elencados no programa eram os mesmos do regulamento especial para os cursos técnicos e concursos escolares. Dito isso, é oportuno lembrar que Raymundo Cela em 1916 ficou em 1º lugar no concurso de desenho de modelo-vivo. No programa para aula de pintura da ENBA de 1891 ministrada por Henrique Bernadelli (1857-1936) segue-se que:

Em pintura nao ha maior dificuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas devera continuamente observar que nao se desviem d'esse fim: a figura humana; porque neste estudo encerrao-se todas as manifestacoes da pintura. Possuindo o jovem artista profundamente tal conhecimento podera facilmente entregar-se a especialidade a que mais o seu temperamento seja propenso, visto que para o estudo da figura humana e necerario contemporaneamente todos os estudos especialmente a paisagem com a figura e a figura com a paisagem.¹⁶⁴

¹⁶³ Conferir Anexo III.

¹⁶⁴ Conferir Anexo IV.

Note-se que a figura humana continua tendo lugar de destaque, especialmente por ser algo difícil de ser apreendida pelo aluno, visto que nela encerram-se todas as *manifestações da pintura* – claro-escuro, cor, expressão, panejamento e movimento. Ademais, Bernadelli evidencia a importância dos estudos de paisagem. Observa-se que ora a figura aparece na paisagem, ora a paisagem é o tema central no qual a figura deveria ser contemplada. Assim, o professor elaborou um plano de estudo todos feitos unicamente com tintas a óleo, no qual o estudante nunca poderia desviar-se deste “verdadeiro princípio”: “1º ano Pintarao: gessos moldados do natural, panejamentos, flores e fructas; 2º ano Cabeças de modelo-vivo em luz de interno e ao ar livre e estudos de paysagem bem apurados e no 3º ano pintar ao interno e ao ar livre uma figura ao tamanho natural nua e vestida”.¹⁶⁵ Observa-se que no primeiro momento os exercícios eram feitos no *ateliê*.

Diante do que foi exposto até o presente momento, convém trazer à baila algumas das imagens produzidas por Raymundo Cella que contemplam os princípios explicitados acima:



Figura 54. Raymundo Cella, *Estudo para “Tipos de Jangadeiros”*, 1943 (crayon sobre papel, 22,5 x 31 cm) – MAUC.



Figura 55. Raymundo Cella, *Jangadeiro na praia*, 1943 (óleo sobre madeira, 97,5 x 85 cm) – Casa do Ceará em Brasília/DF.

¹⁶⁵ *Ibidem.*



Figura 56. Raymundo Cela, *Estudo para “Jangada rolando para a areia”*, 1946 (grafite sobre papel, 30 x 43 cm) – MAUC.

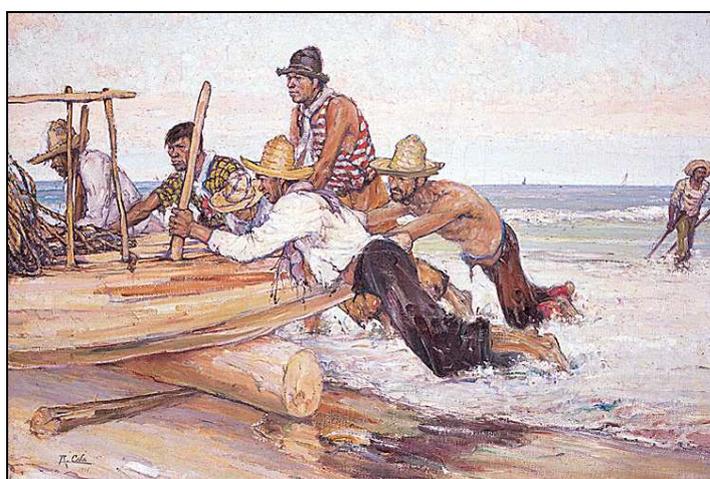


Figura 57. Raymundo Cela, *Jangada rolando para a areia*, 1946 (óleo sobre tela, 89 x 130 cm) – MAUC.

Na figura com paisagem inventada por Raymundo Cela, observa-se que o pintor contemplou os procedimentos elencados por Zeferino da Costa e Bernadelli: o desenho tomado como projeto inicial da obra aperfeiçoando as proporções das partes e do conjunto do corpo, a pintura da figura humana em tamanho natural vestida e da paisagem. Com efeito, a postura do jangadeiro em pé com uma indumentária característica, bem como a linha que define os traços físicos e a força expressa no desenho da musculatura dos jangadeiros segurando e empurrando a jangada sobre os troncos (rolos) de coqueiros, contrastam com a imagem do mar não revolto. O mar, lugar de memória dos jangadeiros, está em segundo plano, reforçando a intenção do pintor em direcionar o olhar para os tipos humanos.

Assim, de acordo com David Le Breton: “No fundamento de qualquer prática social, como mediador privilegiado e pivô da presença humana, o corpo está no cruzamento de todas as instâncias da cultura, o ponto de atribuição por excelência do campo simbólico”. (LE BRETON, 2007, p. 31). Portanto, a *Paisagem Litorânea* adquire sua eficácia simbólica no momento em que a figura humana, ou seja, o corpo do *trabalhador litorâneo* a integra.

Jangada rolando para a areia, 1946, entre outros trabalhos de Raymundo Cella, cujo tema é a *Paisagem Litorânea*, converge para uma maneira construída, sociocultural do homem ao interagir com a natureza. Aqui natureza e cultura estão intrinsecamente ligadas. Contudo, como se tratam de categorias distintas em termos de significados a relação entre elas varia segundo as culturas. No entanto, convém lembrar que no início do século XX, o indivíduo “civilizado”, branco “europeu”, adepto dos bons modos e moralmente instituído, imaginava-se apartado da natureza.

Raymundo Cella codifica a simplicidade da vida no litoral, porém sem perder de vista sua complexidade. Outro aspecto explorado pelo artista diz respeito à cor acobreada da pele dos personagens. Essa pigmentação pode aludir não apenas à exposição dos jangadeiros ao sol. A intenção do pintor na escolha das cores e da forma dos rostos chama atenção para os traços indígenas e negros que compõem o mestiço não apenas do litoral.

É possível aferir que os jangadeiros estão retornando ao cair da tarde, depois de um dia de trabalho. Há uma linha alaranjada, amarelo-avermelhada, sobre as cabeças dos personagens contrastando com nuvens brancas e um céu não mais azul, indicando que o sol está se pondo. A sombra projetada na areia molhada pelo jangadeiro que está em primeiro plano, com calça preta e blusa branca, também nos diz isso. Do lado direito, na linha do horizonte, onde o mar “toca” o céu, há duas jangadas. Não é possível afirmar se estão retornando ou partindo. Algumas das pinturas de Raymundo Cella sobre os *trabalhadores do mar* trazem à tona partidas, chegadas e esperas.

Ainda é possível explorar um pouco mais a ideia de chegada. No canto direito, para onde nosso olhar ocidental se dirige “naturalmente”, existe um jangadeiro segurando duas estacas. Elas são utilizadas sob os troncos de coqueiro para ajudar a rolar a jangada para areia. Seus ombros estão arqueados, a musculatura dos braços não está contraída, sugerindo que ele apenas segura as estacas; ao mesmo tempo ele inclina o corpo para frente demonstrando a força que imprime nas pernas para não ser derrubado pela correnteza. Tal postura difere da atitude do jangadeiro que aparece em primeiro plano agarrando com força um dos apoios da jangada ao empurrá-la.

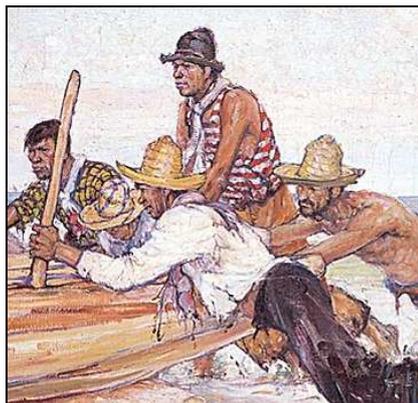
Marcel Mauss ao analisar as técnicas do corpo chama atenção para o seguinte aspecto: “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar de instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo.” (MAUSS, 2003, p. 407). Mauss segue em seu argumento definindo os princípios de classificação das técnicas do corpo expondo a maneira como são apreendidas. Entre os princípios enumerados destaca-se: *técnicas da atividade e do*

movimento. Para o autor: “*Movimentos de força*. – Empurrar, puxar, levantar. Todos sabem o que é um esforço muscular da região lombar. É uma técnica apreendida e não uma simples serie de movimentos.” (MAUSS, 2003, p. 418). Diante das proposições do antropólogo francês, pode-se indagar: *Como Raymundo Cela a partir da observação in loco produziu no ateliê o corpo do trabalhador litorâneo? Como o artista combinou expressividade com técnica corporal?*

Diferentemente do movimento captado a partir das cores, do tipo de pinceladas e das velaturas aplicadas nas nuvens e da linha do horizonte colocada na parte baixa da pintura *Barco a seco*, 1944¹⁶⁶, o movimento na tela *Jangada rolando para a areia* tornou-se visível a partir do deslocamento da jangada empreendido pelos pescadores, como também no fluxo da água que toca os pés dos personagens. Além disso, Raymundo Cela reforçou a característica do trabalho coletivo. A tripulação utiliza o modelo mais conhecido de jangada que comporta desde o início do século XX, de três a cinco pessoas. Na pintura há seis indivíduos empurrando-a. Eram pescadores que já haviam chegado com suas jangadas ou que aguardavam a chegada dos companheiros. Alguns demonstram empurrar, outro direciona a jangada numa postura de altivez, segurança e orgulho. Charles Darwin ao cotejar a expressão das emoções no homem e nos animais chama atenção para a expressividade do orgulho: “Um homem orgulhoso exhibe seu senso de superioridade sobre os outros mantendo a cabeça erguida e o corpo eretos. Sua postura é altiva – ou elevada – e ele tenta parecer tão grande quanto possível [...]” (DARWIN, 2000, p. 246-247). Contudo, isso não quer dizer que Raymundo Cela procurou estabelecer uma hierarquia entre os jangadeiros. Grosso modo, as posições e a postura alternam-se ao rolarem a jangada. As diferenças marcadas pelo pintor colocam em relevo os caracteres físicos, o empenho e a expressividade de cada personagem.



¹⁶⁶ Conferir item 3.1, p. 121.



* * *

Como já foi mencionado, ao inscrever-se na *Exposição Geral* de 1917, Raymundo Cela optou pela perspectiva da *Pintura Histórica* e elegeu um tema relacionado à história greco-romana. Assim, comunicou aos examinadores, professores, alunos da Escola e críticos de arte, com quais princípios dialogou. Isso nos permite pensar o quanto Raymundo Cela manteve-se vinculado ao academicismo ao construir uma representação acerca de um episódio da história ocidental, a *Apologia de Sócrates*, como também, sua adesão “[...] à mentalidade eurocêntrica que definia como padrão de beleza o tipo idealizado grego.” (SÁ, 2009, p. 7).

À exceção das críticas a favor ou contrárias ao prêmio concedido ao artista cearense, o pintor e historiador da arte Francisco Acuarone (1898-1954), sem levar a cabo tal querela, fez a seguinte afirmação: “A tela laureada, o *Último diálogo de Sócrates*, foi, até hoje, sem favor algum, o melhor trabalho que conquistou esse prêmio nas exposições oficiais.”¹⁶⁷. Acuarone aponta que a “composição forte”, a “técnica audaciosa e firme”, o “colorido de mestre”, qualidades perceptíveis e essenciais aos grandes pintores, fazem parte não apenas da tela premiada, mas compõem os diversos trabalhos realizados pelo artista.

Desse modo, diante da vasta obra produzida pelo artista, sobretudo aquela dedicada a *Paisagem Litorânea*, interessa-nos pôr em contato a tela *Último diálogo de Sócrates* com a pintura *Jangadeiros em Palestra* de 1943.

¹⁶⁷ Conferir: ACQUARONE, 1942 apud ESTRIGAS, 2004, p. 136.

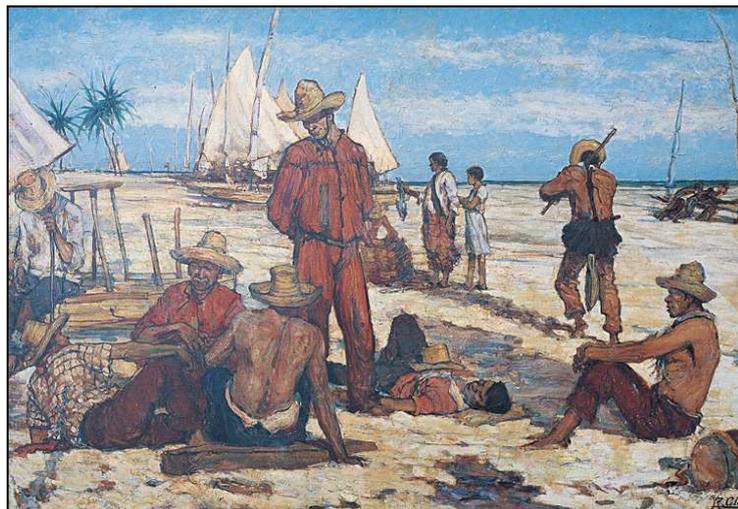


Figura 58. Raymundo Cella, *Jangadeiros em Palestra*, 1943 (óleo sobre madeira, 110 x 157 cm) – Banco do Nordeste do Brasil / BNB.

Raymundo Cella, não apenas neste trabalho, explorou os três princípios pictóricos citados anteriormente: *desenho, composição e constituição de tipologias*. No caso específico de *Jangadeiros em Palestra*, em um único cenário o artista reuniu uma série de temas exercitados plasticamente em outros momentos. Além dos desenhos feitos anteriormente para cada personagem ou objeto que compõe a cena, foi elaborado o estudo para a tese *Perspectiva das Sombras Solares*, publicada em 1951 e com a qual o artista foi aprovado no concurso para regência da disciplina de Geometria Descritiva na ENBA.

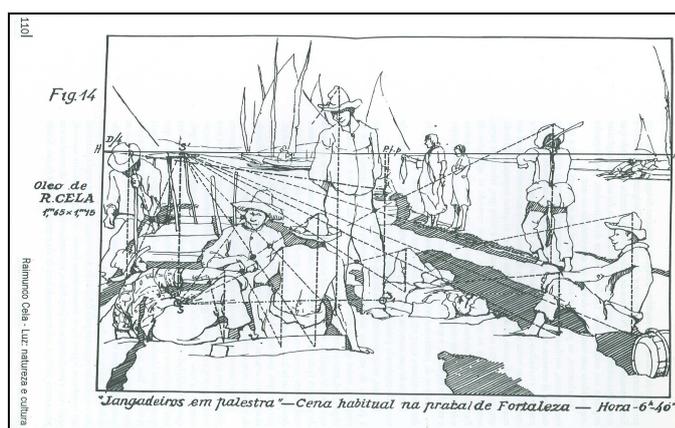


Figura 59. Raymundo Cella, *Jangadeiros em Palestra – Cena habitual na praia de Fortaleza – Hora 6h40m*, 1943¹⁶⁸.

¹⁶⁸ CELA, Raimundo Brandão. *Perspectiva das sombras-solares: tese de concurso à cadeira de perspectiva, sombras e estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil*, Rio de Janeiro (1949). In.: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado **R. Cella – luz: natureza e cultura**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. p. 107-110.

Sua mudança para o Rio de Janeiro ocorreu em 1945. Morando em Niterói, Raymundo Cella realizou a primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes e lecionou em 1948, Modelo Vivo e Desenho Figurado, na Escola Fluminense de Belas Artes. Ao integrar o corpo docente da ENBA, Raymundo Cella tornou-se regente da primeira cadeira de Gravura em talho-doce, água-forte e xilogravura, introduzindo o ensino de gravura na Escola fluminense, onde lecionou até 1954.

No que diz respeito às pinturas supracitadas, à primeira vista, sobressaem os títulos conferidos aos trabalhos e o tipo de suporte utilizado por Raymundo Cella. Sobre o primeiro aspecto, o artista retomou em 1943 a dimensão da conversação representada em *Último Diálogo de Sócrates*. Quanto ao suporte, na pintura a óleo de 1917, o artista utilizou a tela. Em *Jangadeiros em Palestra*, a madeira. Tal distinção nos encaminha para construção do contraste entre luz e sombra nos dois trabalhos. Em *Último diálogo de Sócrates* a luz que incide no meio do quadro é perceptível a partir da penumbra dispersa ao redor do filósofo. Não há sombras projetadas pelos objetos que integram o cenário, tão pouco pelos personagens. No caso específico de *Jangadeiros em Palestra*, de acordo com Cláudio Valério Teixeira, a utilização ao fundo de uma coloração cinza claro sobre a madeira compensada, permitiu ao artista obter maior vibração da cor. Assim, num cenário em que a luz destaca-se em toda a composição, a sombra foi obtida a partir do posicionamento dos personagens em relação à posição do sol – tema discutido em sua tese. Além disso, o contraste entre claro e escuro se dá no contato das cores em diapasão alto com a cor terrosa da indumentária e da pele dos indivíduos que compõem a cena, diferentemente de *Último diálogo de Sócrates*, onde as cores frias prevalecem. A paleta utilizada em 1943 é aberta, simples, múltipla com cores luminosas (TEIXEIRA, 2004). Por fim, deve-se levar em conta o uso da linha e da cor. Isso se torna evidente no desenho do corpo humano. Na pintura de 1943 há, em certa medida, uma transformação das poses clássicas observadas na tela de 1917. Contudo, a anatomia não deixou de ser exacerbada, embora a paleta utilizada pelo artista em 1943 tenha tornado o desenho verossímil. Desse modo, segundo Teixeira: “Em suas composições, a cor, tratada como mancha, constrói um verdadeiro equilíbrio entre essas duas tendências [linha e cor]” (2004, p. 97). Logo, pode-se aferir que tal abordagem colocou Raymundo Cella e sua obra entre os artistas modernos de sua época, sobretudo ao explorar plasticamente um tipo étnico brasileiro. Essa abordagem soma-se aos demais assuntos tratados plasticamente pelo artista ao compor a *Paisagem Litorânea*. Raymundo Cella, assim como, seus contemporâneos, de acordo com o desenvolvimento e análises da presente pesquisa, deveria ser compreendido como um “pintor da transição”.

Sendo assim, mais que uma questão puramente estética, uma possível ruptura com o Academicismo, ou seja, um processo de “desacademização” implicaria uma operação muito mais complexa envolvendo transformações mais amplas, sobretudo de ordem política e cultural no sentido não só de desvincular-se dos modelos conceituais europeus, mas de aceitar o nacional, reconhecendo a existência de uma identidade brasileira. (SÁ, 2009, p. 4).

Assim, o uso dos termos *de longe e de perto*, numa análise mais apressada sobre o que foi demonstrado até agora, possibilitaria uma caracterização dicotômica das pinturas apresentadas. Todavia, tomando-se tais categorias de maneira simultânea, na análise da tela *Último diálogo de Sócrates*, destaca-se a proximidade que Raymundo Cela teve com os estilos do “Velho Continente”, a partir da observação e da cópia daquelas obras – *Academias* – consideradas de referência, assim como das disciplinas que cursou na ENBA¹⁶⁹. Por sua vez, a pintura *Jangadeiros em Palestra* coloca em evidência o contraste entre regimes de visualidade em sua obra, especificamente ao utilizar os princípios pictóricos compartilhados no interior da Escola fluminense. Embora sua construção tenha partido da observação *in loco* do litoral cearense, portanto *de perto*, sua composição foi realizada *de longe*, no *ateliê*. Além disso, observa-se nos dois trabalhos a valorização dos personagens representados em primeiro plano, destacando-se o estudo do corpo humano a partir do modelo-vivo. Assim, *de longe e de perto*, permite ressaltar a inter-relação entre tais pinturas. Por fim, é necessário destacar que *Último diálogo de Sócrates* não é uma mera narração, tão pouco *Jangadeiros em Palestra* uma descrição. Ambas são exercícios de construções tipológicas artísticas, circunscritas à época em que foram inventadas.

¹⁶⁹ Não há nas notações catalogadas do acervo arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ, nenhuma informação acerca das disciplinas cursadas por Raymundo Cela. Tal fato também foi observado no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em pesquisa realizada em agosto de 2009.

FONTES

Jornais

Fortaleza

ARTE NOSSA. **O Nordeste**, Fortaleza, 23 abr., 1941, p.1.

AMANHÃ, a inauguração da exposição de Cela. **O Estado**, Fortaleza, 17 ago., 1944, p.5.

O INTERVENTOR Menezes Pimentel inaugurará, hoje a exposição de R. Cela. **O Estado**, Fortaleza, 18 ago., 1944, p.6.

O INTERVENTOR e o General comparecem a abertura da exposição de Cela. **O Estado**, Fortaleza, 19 ago., 1944, p.6.

OS QUADROS, de Cela podem ser adquiridos. **O Estado**, Fortaleza, 22 ago., 1944, p.6.

ONTEM, um dia de vitória para o salão de Cela. **O Estado**, Fortaleza, 23 ago., 1944, p.7.

Rio de Janeiro

O “SALON” DE 1917: a sua solemne inauguração. **A Noite**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p.3.

NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p.9.

XXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES: foi hontem o “vernissage” – o que será o certamen artístico deste anno. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p.3.

O “SALON” DE 1917. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 ago., 1917, p.4.

O “SALON” DE 1917. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 13 ago., 1917, p.5.

XXIV EXPOSIÇÃO DE BELLAS ARTES. **A Noite**. Rio de Janeiro, 31 ago., 1917, p.4.

PALESTRA FEMININA: a exposição de bellas artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 20 ago., 1917, p.2

O PREMIO DE BELLAS ARTES. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p.2

ARTES E ARTISTAS: premio de viagem. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 29 ago., 1917, p.6

A POLÍTICA DAS ARTES. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 30 ago., 1917, p.2.

A ÚLTIMA EXPOSIÇÃO DE BELLAS ARTES: “O último diálogo de Sócrates” foi o quadro premiado. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 ago., 1917, p.3.

Catálogos

Catálogo da XXIII *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1916.

Catálogo da XXIV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1917.

Catálogo da XXV *Exposição Geral* de Bellas-Artes, inaugurada em 12 de agosto de 1918.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. **150 anos de Pintura de Marinha na História da Arte Brasileira**. Texto de Carlos Roberto Levy. Apresentação de Alcídio Mafra de Souza. Introdução de Roberto DaMatta. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. 144p. il. (Catálogo de exposição)

Imagens, Cartas e Tese de Raymundo Cela

CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado **R. Cela – luz: natureza e cultura**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. 132 p. il.

CELA, Raymundo Brandão. **Perspectiva das sombras-solares**. Tese de concurso à cadeira Geometria Descritiva da Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro, 1951.

_____. Cartas ao Pai: 1913-1922. In.: **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. p. 118-128.

_____. Cartas ao Pai (1911-1922). In.: CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado **R. Cela – luz: natureza e cultura**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. p. 91-106.

Raimundo Cela (1890-1954) / Estrigas (Nilo de Brito Firmeza): apresentação Yolanda Queiroz; prefácio Fábio Magalhães; ensaios de Adir Botelho, Cláudio Valério Teixeira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. 400p. il.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFIAS

ABREU, Regina. O Museu Histórico Nacional e a nostalgia de um Império idealizado. In.: HEIZER, Alda, VIEIRA, Antônio Augusto Passos (Org.). **Ciência, Civilização e Império nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Acces, 2001. p. 247-263.

ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, A. de Queiroz. **Primos da Pintura no Brasil**. Fasc. XIX. Rio de Janeiro, 1941.

_____. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Paulo de Azevedo, [s.d]. 253p.

_____. **História das artes plásticas no Brasil**. (atualizada por Leda Acquarone de Sá). Rio de Janeiro: Gráfica Editora America Ltda., 1980. 289p.

AGUIAR PINTO, Almir Nestor. Catálogo da Exposição Póstuma Raimundo Cela, 1956. In.: **Raimundo Cela** (1890-1954) / Estrigas (Nilo de Brito Firmeza): apresentação Yolanda Queiroz; prefácio Fábio Magalhães; ensaios de Adir Botelho, Cláudio Valério Teixeira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. p. 139-142.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras imagens**. 3.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006. 340 p.il.

ÁLVAREZ, José Maurício Saldanha. “Era terra do Brasil”: representação da nação brasileira na obra de Antônio Parreiras. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 2, abr. 2009. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/obras/ap_jmsa.htm> Acesso em: 29, abr. 2010.

ALVES, Caleb Faria. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. Bauru, SP: EDUSC, 2003. 344p. : il. (Coleção Ciências Sociais)

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5.ed. São Paulo: Ed. 34, 1998. 366p.

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed. 34, 2006. 352p.

ANAIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. **História e Patrimônio**: edição alusiva aos 75 anos da criação do Curso de Museus (1932-2007). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v. 39, p. 1-536, 2007.

AZEVEDO, Otacílio de. **Fortaleza descalça**: reminiscência. 2.ed. Fortaleza: UFC / Casa José de Alencar, 1992. (Coleção Alagadiço Novo, 36)

BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Fazendo Rock**: entre a “*autoria*” e a “*cópia*”. 2004. 93p. Monografia (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, 2004.

_____. “*O Universal pelo Regional*”: a Sala Raymundo Cela do MAUC. **Tendências**: Caderno de Ciências Sociais. In.: 2º Colóquio Imago: Caricaturas: Imagens e representação no tempo e no espaço. Crato, 2009. p. 270-290. Disponível em: <http://www.urca.br/coloquioimago/02/content/pdf/Anais.pdf>.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: um lugar-comum**: o sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000a. 224p. (Coleção Outros diálogos; 5)

BARBOSA, Marta Emísia Jacinto, LUCAS, Meize Regina de Lucena, SOUZA, Raimundo Nonato Rodrigues de, VASCONCELOS, Regina Ilka Vieira. **Sobral Patrimônio Nacional**. Sobral: Prefeitura Municipal de Sobral, 2000b. 96p. il.

BARBOSA, Marta Emísia Jacinto. Os famintos do Ceará. In.: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de; KHOURY, Yara Aun (Org.). **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Editora Olho d’Água, 2004a. cap. 5, p.94-115.

_____. **Famintos do Ceará**: imprensa e fotografia entre o final do século XIX e o início do século XX. 2004. Tese (Doutorado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2004b. 309p. il.

BARROSO, Gustavo. Velas Brancas. In.: _____. **Praias e Várzeas / Alma Sertaneja**. Rio de Janeiro: Livraria JOSÉ OLYMPIO Editora, 1979.

_____. **Terra de Sol**: natureza e costumes do Norte. Introdução, Eduardo Diathay Bezerra de Menezes. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003. 282p.

BATISTA, Danielle Muniz. **A Pintura de Paisagem na Academia**: Mitos e História. 2003. 90p. Dissertação (Mestrado em História e crítica de arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2003.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Tradução Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1991. 255 p. (Oficina das Artes; v 6.)

_____. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 248p.

BLANCKAERT, Claude. Lógicas da antropotecnia: mensuração do homem e bio-sociologia (1860-1920). **Revista Brasileira de História: Ciência e Sociedade**. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, v. 21, n. 41, 2001. p.145-156.

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 243p. (Coleção Fio da Meada)

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33.ed. São Paulo: Cultrix, 1994. 528p.

BOTELHO, Adir. Raimundo Cela: pioneiro da gravura no Brasil. In.: **Raimundo Cela** (1890-1954) Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. p. 42-93.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In.: FERREIRA, Marieta Moraes de; AMADO, Janaína. **Usos e abusos da história oral**. 5.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. cap. 13, p.183-191.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

CÂNDIDO, Tyrone Apollo Pontes. **Trem da seca**: sertanejos, retirantes e operários (1877-1880). Fortaleza: Museu do Ceará Secretaria da Cultura do estado do Ceará, 2005. 128p. (Coleção Outras Histórias, 32)

CARDOSO, Gleudson Passos. **Padaria Espiritual**: biscoito fino e travoso. 2.ed. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. 96p. (Coleção Outras Histórias, 8)

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas**: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 166p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Jangada**: uma pesquisa etnográfica. 2.ed. São Paulo: Global, 2002.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana**: ensaios de história da arte. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 263p.

CASTORIADES, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. (Coleção Rumos da cultura moderna; v 52).

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n.38, p. 335-352, out. 2005.

CEARÁ. Secretaria da Cultura e Desporto do Estado **R. Cela – luz**: natureza e cultura. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1994. 132 p. il.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte**: filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. LISBOA: Instituto Piaget, 1997

CHIARELLI, Tadeu. **Um Jeca nos Vernissages**: Monteiro Lobato e o desejo de uma Arte Nacional no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. (Texto e Arte; 11)

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005. 114p. (Série Livre Pensar; 17).

CORBIN, Alain. **O território do vazio**: a praia e o imaginário ocidental. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 385p.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis**: desafio ao pensamento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

COSTA, Zeferino. Mecanismo e proporções da figura humana. **Revista Arquivos da Escola Nacional de Belas-Artes**, Rio de Janeiro: Escola de belas Artes UFRJ, MCMLVI, n.2, p. 15-74, 1956.

COURTINE, Jean-Jacques, HAROCHE, Claudine. **História do Rosto**: exprimir e calar as suas emoções (do século XVI ao início do século XIX). Tradução Ana Moura. Lisboa: Editorial Teorema, LTDA, 1988. 235p. (Coleção Teorema Série Especial, 15)

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999. 256p.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de canudos. São Paulo: Ática, 1998. (Série Bom Livro Especial).

DAMATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. *Mana* [online]. 2000, vol. 6, no. 1, p. 7-29. ISSN 0104-9313.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. **Mar à vista**: estudo sobre a maritimidade em Fortaleza. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2002. 112p. il. (Coleção Outras Histórias, 12).

DARWIN, Charles. **A expressão das emoções no homem e nos animais**. Trad. Leon de Souza Lobo Garcia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 376p.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. São Paulo: **cadernos de campo**, n.13: 163-176, 2005.

DOMINGUES, Heloisa M. Bertol. Viagens científicas: descobrimento e colonização no Brasil no século XIX. In.: HEIZER, Alda, VIEIRA, Antônio Augusto Passos (Org.). **Ciência, Civilização e Império nos Trópicos**. Rio de Janeiro: Acces, 2001. p. 55-75.

DUQUE ESTRADA, Gonzaga. **Contemporâneos**: (Pintores e Escultores). Rio de Janeiro: Typ. Benedito de Souza, 1929. 255p.

_____. **Graves e Frívolos**: por assuntos de arte. Rio de Janeiro: SETTE LETRAS / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. 110p.

ESTRIGAS [Nilo de Brito Firmeza]. **Contribuição ao re-conhecimento de Raimundo Cela**. Fortaleza: Tukano, 1988. 94p

_____. **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Ed. UFC, 1983. 136p.

_____. **Arte Ceará: Mário Baratta**: o líder da renovação. Fortaleza: Museu do Ceará; Secretária da Cultura do Estado do Ceará, 2004.

_____. **Arte**: aspectos pré-históricos no Ceará. Fortaleza: Departamento de Imprensa Oficial, 1969.

_____. **Artes plásticas no Ceará** (síntese histórica): contribuição à história da arte no Ceará. Fortaleza: Ed. UFC, 1992. 54p. (Série História, 14).

FABRIS, Annateresa. **Portinari, pintor social**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1990. 147p. (Coleção estudos; 112).

FERREIRA, Antônio Geraldo. A Teoria da Relatividade. In.: Maria Norma Maia Soares (org.). **Eclipse de 1919: múltiplas visões**. Sobral: Ed. UVA, 1999, p. 79-82.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 6.ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. 80p. (Série Documentos, 6)

FOSTER, Hall. O artista como etnógrafo. In.: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). **Artes & Ensaios n.12**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em artes Visuais / Escola de belas Artes UFRJ, 2005. p.137-151. ISSN: 1516-1692.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992. (Passagens).

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Rio de Janeiro: 1954.

GARCIA, Gilberto J. **Topografia**: aplicada às ciências agrárias. 5.ed. São Paulo: Nobel, 1984.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000a.

_____. A arte como um sistema cultural. In.: _____. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução Vera Mello Joscelyne. 3.ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000b. cap. 5, p. 142-181.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e história. Trad. Federico Carotti São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281p.

GITAHY, Maria Lucia Caira. **Ventos do mar**: trabalhadores do porto, movimento operário e cultura urbana. São Paulo: UNESP, 1992. 188p. (Prismas)

GOMBRICH, E. H. A teoria renascentista da arte e a ascensão da paisagem. In.: _____. **Norma e Forma**: estudos sobre a arte da Renascença. Tradução Jefferson Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes, 1990. il. P. 141-160.

GUILHERME AMARAL, Eduardo Lúcio. **Correspondência cordial**: Capistrano de Abreu e Guilherme Studart. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura, 2003. 144p. (Coleção Outras Histórias, 19).

GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. A cultura histórica oitocentista: a constituição de uma memória disciplinar. In.: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) et al. **História cultural**: experiências de pesquisa. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003. p. 9-24.

GURGEL, Argemiro Eloy. **A Lei de 7 de novembro de 1831 e as ações cíveis de liberdade na Cidade de Valença (1870 -1888)**. Rio de Janeiro, UFRJ / IFCS, 2004. 102 f.: il. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS, 2004.

HERMES, Maria Helena da Fonseca. Reflexões sobre as Origens da Tipologia Hoteleira Balneária Carioca na Década de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: HISTÓRIA E ÉTICA, 24., 2009, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Editora, 2009. p. 158-159.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era das revoluções**: Europa 1789-1848. 18.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HUGHES, Robert. **Goya**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 504p.

KNAUSS, Paulo. Imagens da cidade: monumentos e esculturas no Rio de Janeiro. In.: LOPES, Antônio Herculano (Org.). **Entre Europa e África**: a invasão do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p. 289-300.

_____. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n.12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSELECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In.: _____. **Futuro e passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. RJ: Contraponto/PUC – Rio, 2006. p.305-327.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Debates; 115).

LANEYRIE-DAGEN, Nadeije. A figura humana. In.: LITCHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – Vol. 6: a figura humana**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 9-13.

LE BRETON, David. **A Sociologia do Corpo**. 2.ed. Trad. Sonia M. S. Fuhrmann. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LEHMKUKUHL, Luciene. Os modernistas da ilha: obras e exposições do grupo de artistas plásticos de Florianópolis. In.: FLORES, Maria Bernardete Ramos, LEHMKUKUHL, Luciene, COLLAÇO, Vera. **A casa do baile: estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006. p. 59-88.

LEITE, José Roberto Teixeira. A crítica de arte da belle époque. In.: In.: **Oitocentos: Artes Brasileira do Império à Primeira República**. Organização Ana Maria Tavares Cavalcante, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. 1 v. p. 236-246

LEITE, Reginaldo da Rocha. “**À Imagem e Semelhança**”: a prática da cópia de pinturas européias na Academia Imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890). 2008. 243p., 88ils. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2008.

_____. A pintura de temática religiosa na Academia Imperial das Belas Artes: uma abordagem contemporânea. **19&20**, Rio de Janeiro, vol. II, n. 1, janeiro de 2007. Disponível em: <http://dezenovevinte.net/19e20>. Acesso em: 4 maio 2009.

LITCHTENSTEIN, Jacqueline. O desenho e a cor. In.: _____ (Org.). **A pintura – Vol. 9: o desenho e a cor**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. p.9-18.

_____. Academia Real de Pintura e Escultura (1692-1765). Artigos relativos ao prêmio para estudo de cabeças e da expressão da paixões (19 de janeiro de 1760). In.: _____. **A pintura – Vol. 6: a figura humana**. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 102-104.

LIMA, Herman. Raimundo Cela. In.: _____. **Imagens do Ceará**. 2.ed. Fortaleza: Henrique Galeno, 1977. p.85-88.

LIMA, Roberto Galvão. **A escola invisível**: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958. 2004. 194p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, 2004.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999. 232p.

LOURENÇO, Maria Cecília Franca. **Revedo Almeida Júnior**. vol. 2. 1980. Dissertação (Mestrado Escola de Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, 1980.

MACIEL, Laura Antunes. **A nação por um fio**: caminhos, práticas e imagens da “Comissão Rondon”. São Paulo: EDUC/FAPESP, 1998. 319p. (Hipótese)

_____. Cultura e tecnologia: a constituição do serviço telegráfico no Brasil. **Revista Brasileira de História: Ciência e Sociedade**. São Paulo, ANPUH/Humanitas Publicações, v. 21, n. 41, 2001. p. 127-144.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 298p.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/EDUSP, 2000. (Clássicos; 20).

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos de cultura visual? **Visualidades**: Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual / Faculdade de Artes Visuais / UFG. Goiânia, v. 4, n. 1 e 2, 2006. il. ISSN: 1679-6748.

MATOS, Odilon Nogueira de. Vias de Comunicação. In.: HOLANDA, Sérgio Buarque de; CAMPOS, Pedro Moacyr (Org.). **História geral da civilização brasileira**. 2.ed. São Paulo: DIFEL, 1974. Livro Primeiro: Economia e Finanças. Tomo II: O Brasil Monárquico. Vol. 4: Declínio e queda do império. p. 42-59.

MAUAD, Ana Maria. Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser carioca na *belle époque*. In.: LOPES, Antônio Herculano (Org.). **Entre Europa e África**: a invasão do carioca. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000. p.267-286.

MAUSS, Marcel. As Técnicas do Corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 399-422.

MENDONÇA, Aureo Guilherme. **A Crítica de Arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX**: Gonzaga Duque e Angyone Costa. 1998. 80p. Dissertação (Mestrado em História e crítica de arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 1998.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

_____. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**. Rio de Janeiro, n. 14, p. 131-135, set. 2002

MIGLIACCIO, Luciano. A recepção dos gêneros europeus na pintura brasileira. In.: **Oitocentos**: Artes Brasileira do Império à Primeira República. Organização Ana Maria Tavares Cavalcante, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. 1 v. p. 26-31.

MITCHELL, W. J. T. Mostrar o ver: uma crítica à cultura visual. (Mitchell Showing seeing: a critique of visual culture). Publicado no Journal of Visual Culture 1(2) 2002. **INTERIN**. Tradução Rubens Portella, PPGCOM-UTP Disponível em: http://www.utp.br/interin/EdicoesAnteriores/01/edicao_jun05/art_livre_05.htm. Acesso em: 11 out. 2009.

MORALES, Lúcia Arrais. Chapéu de couro Pontocom: um sertãozinho dentro de si. **Cadernos do CEOM**, Chapecó, v. 17, p. 259-288, 2003.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil**: ensaios sobre arte brasileira. 2.ed. São Paulo: Editora Ática S.A., 2007a. 285p.

_____. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b. 531p.

NEVES, Berenice Abreu de Castro. **Do mar ao museu**: a saga da jangada São Pedro. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. 125p. (Coleção Outras Histórias, 4)

_____. **O Raid da Jangada São Pedro: pescadores, Estado Novo e luta por direitos.** 2007. 256p. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, 2007.

NEVES, Frederico de Castro. Curral dos Bárbaros. Os Campos de Concentração no Ceará (1915 e 1932). In.: **Revista da ANPUH**, São Paulo: Contexto, v.15, nº 29, 1995.

NUNES, Paulo Monteiro. **A persistência do academicismo.** 2004. 106p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2004.

OLIVEIRA, Ana Amélia Rodrigues. **Juntar, separar, mostrar** – memória e escrita da história no Museu do Ceará (1932-1976). 2008. 174p. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, 2008.

OLIVEIRA, Helder Manuel da Silva. **Olhar o mar: um estudo sobre as obras “Marinha com barco” (1895) e “Paisagem com rio e barco ao seco em São Paulo ‘Ponte Grande’” (1895) de Giovanni Castagneto.** 2007. 170p. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2007.

OLIVEIRA, Raimunda Rodrigues. **Gustavo Barroso: a tragédia sertaneja.** Fortaleza: Secult, 2006. 224p. (Coleção Nossa Cultura. Série Pensamento).

PACIOLI, Luca. A divina proporção (1509). In.: LITCHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – Vol. 6: a figura humana.** Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2004. p. 50-56.

PANOFSKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas (1932). In.: LITCHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – Vol. 8: descrição e interpretação.** Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 83-109.

PEREIRA, Sônia Gomes. Desenho, composição, tipologia e tradição clássica – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19. In.: FERREIRA, Glória, VENANCIO FILHO, Paulo (Org.). **Artes & Ensaio n.10.** Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em artes Visuais / Escola de belas Artes UFRJ, 2003. p.41-49. ISSN: 1516-1692.

_____. **Arte Brasileira no século XIX.** Belo Horizonte: C / Arte, 2008. 128p. : Il. (Coleção: Didática).

PERLINGEIRO, Max (Org.). **Giovanni Battista Castagneto (1851-1900).** São Paulo: Edições Pinakothek, 1997. 96p. il.

PERUTTI, Daniela Carolina. **Gestos feitos de tinta**: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior. 2007. 261p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. A Invenção do Brasil: o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do *outro*. **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, vol. 1, ano I, n. 1, p. 01-34, 2004. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/artigos1.php>. Acesso em: 11 ago. 2007.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte: passado e presente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PILES, Roger de. Curso de pintura por princípios (1708). In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura – vol. 10**: os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 49-64.

POLYTECHNICA. **Jubileu da Escola Polytechnica do Rio de Janeiro**: comemoração do 50º aniversário da sua fundação (1874-1924). Rio de Janeiro: Typ. Do Jornal do Commercio, de Rodrigues & C. 1926.241p.

PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). 2.ed. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1999. 208 p.

_____. A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle. In.: SOUSA, Simone, GONÇALVES, Adelaide *et al.* (Org.). **Uma nova história do Ceará**. 2.ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002. p. 162-191.

PONTES, Albertina Mirtes de Freitas. **A cidade dos clubes**: modernidade e “glamour” na Fortaleza de 1950-1970. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2005. 260p.

PORTO ALEGRE, Maria Sylvia. **Comissão das borboletas**: a ciência do império entre o Ceará e a Corte (1856-1867). Fortaleza: Museu do Ceará/Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2003. 112p. (Coleção Outras Histórias, 17)

RAMOS, Raimundo. **Cantares Bohêmios / Raimundo Ramos**. Fortaleza, Museu de Ceará, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. 216p. (Coleção Outras Histórias, 40).

REIS, José Carlos. **As identidades do Brasil**: de Varnhagen e FHC. 7.ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005. 280p.

RIOS, Kênia Sousa. **Campos de concentração do Ceará**: isolamento e poder na seca de 1932. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. 126p. il. (Coleção Outras Histórias, 2).

RODRIGUES, Kadma Marques. **Barrica**: o gesto que entrelaça história e vida. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002. 114p.

_____. **As Cores do Silêncio**: *habitus* silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958). 2006. 230p. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, 2006.

RYLE, Gilbert. A linguagem é ordinária. In.: _____ *et al.*, **Ensaio**s: Gilbert Ryle, John L. Austin, Willard Van Orman Quine e Peter F. Strawson. Tradução Balthazar Barbosa Filho *et al.* 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985. p. 37-52. (Os Pensadores). ISBN 85-06-82.

SÁ, Ivan Coelho de. O Processo de “Desacademização” através dos Estudos de Modelo Vivo na Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. **19&20**, Rio de Janeiro, vol. IV, n.3 jul. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/ea_ivan.htm. Acesso em: 05 dez. 2009.

SALGUEIRO, Valéria. A arte de construir a nação: pintura histórica e a Primeira República. **Estudos Históricos, Arte e História**, CPDOC/FGV, n. 30, 2002/2.

SAMAIN, Étienne. Quando a fotografia (já) fazia os antropólogos sonharem: o jornal *La Lumière* (1851-1860). **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP, v. 44, nº 2. p. 89-126.

SANTOS, Carlos Augusto Pereira dos. **Cidade Vermelha**: a militância comunista em Camocim – CE (1927-1950). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2000. 130p. il. (Coleção Mundos do Trabalho)

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. 25.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000. 352p.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 627p.

SCHINDEL, Estela. William Morris: la técnica, la beleza y la revolución. In.: MORRIS, William. **Cómo vivimos y cómo podríamos vivir. Trabajo útil o esfuerzo inútil. El arte bajo la plutocracia**. Logroño, La Rioja, Spain: Pepitas de calabaza ed., 2004. p. 07-39.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 623p.

_____. O espetáculo da miscigenação. In.: DOMINGUES, Heloisa Maria Bertol (Org.). **A recepção do darwinismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003. p. 165-180. (Coleção História e Saúde).

_____. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 287p.

_____. **O sol do Brasil**: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a. 412p.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; DIAS, Elaine (Org.); ensaios de Claudine Lebrun Jouve... [et al.]. **Nicolas-Antonie Taunay no Brasil**: uma leitura dos trópicos. Rio de Janeiro: Sextante, 2008b. il. color.

SERAPHIM, Mirian Nogueira. **No verão (1894) de Eliseu d'Angelo Visconti**. 2003. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2003.

_____. Um novo olhar sobre a obra de Eliseu Visconti. **Revista de História e Estudos Culturais**. Uberlândia, vol. 3, ano III, nº 3, p. 01-23, 2006. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF8/DOSSIE-ARTIGO6-Mirian.Seraphim.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na primeira república. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 395p.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

TACCA, Fernando de. **A imagética da Comissão Rondon**: etnografias fílmicas estratégicas. Campinas, SP: Papius, 2001. (Coleção Campo Imagético).

TEIXEIRA, Cláudio Valério. Métodos e processos na pintura de Raimundo Cela. In.: **Raimundo Cela** (1890-1954) / Estrigas (Nilo de Brito Firmeza): apresentação Yolanda Queiroz; prefácio Fábio Magalhães; ensaios de Adir Botelho, Cláudio Valério Teixeira. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. p. 94-117.

THOMPSON, E. P. Educação e Experiência. In.: _____. **Os Românticos**. Tradução de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.11-47.

TURNER. Victor W. **O Processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em antropologia da experiência (primeira parte), de Victor Turner. São Paulo: **cadernos de campo**, n.13: 177-185, 2005.

VALLE, Arthur Gomes. Rever a “Transição”: uma reavaliação crítica dos pintores da ENBA do início do século XX. In.: **Anais do XXIII Colóquio de História da Arte**. / Sônia Gomes Pereira, Roberto Conduru (Org.). Rio de Janeiro: CBHA / UERJ / UFRJ, 2004. 1ª impressão. p. 113-120.

_____. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. 364p. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2007.

VALLE, Arthur, DAZZI, Camila. “*As bellezas naturaes do nosso paiz*”: o lugar da paisagem na arte brasileira, do império à república. In.: **Oitocentos**: Artes Brasileira do Império à Primeira República. Organização Ana Maria Tavares Cavalcante, Camila Dazzi, Arthur Valle. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. 1 v. p. 485-492.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, Vozes, 1978.

VAZ, Coronel Guedes, D’ALBUQUERQUE, Major Mousinho. **Topografia prática e agrimensura**. Rio de Janeiro, s/d.

VENANCIO, Giselle Martins. **Na trama do arquivo**: a trajetória de Oliveira Vianna (1883-1951). 2003. 340p. Tese (Doutorado em História Social) – UFRJ/ Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In.: _____. **A inconstância da alma selvagem**: e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 347-399.

XAVIER, Patrícia Pereira. **O Dragão do Mar na “Terra da Luz”**: a construção do herói jangadeiro (1934-1958). 2010. 141f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007. 464p.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. Tradução João Azenha Júnior. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção **a**)

ANEXO I

Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 2024.

[Folha 1 recto] Escola Nacional de Bellas Artes

Programma da Cadeira de Anatomia e Physiologia Artísticas

1. Conceito de anatomia-physiologia artistica. Methodos adoptados para o estudo da matéria. Doutrina dos autores destacadamente Mathias Duval, Paul Richer, Lutz, Dunlop e Zeferino da Costa.
2. Aspecto e fórma da figura humana. Nomenclatura das regiões. Elementos constitutivos. Attitude normal e attitude convencional.
3. Eixos do corpo humano. Condições de equilibrio. Regras schematicas.
4. Esqueleto humano. Sua importância mecânica e morphologica. Pontos de referencia, ósseos, subcutâneos.
6. Articulações em geral. Sua influencia na morphologia humana.
7. Systema muscular voluntário. Morphologia das peças musculares e sua importancia em arte.
8. Membros thoracicos. Omoplata. Clavicula. Articulações. Efeitos na morphologia externa.
9. Membros thoracicos. Humero. Radio. Cúbito. Articulações. Efeitos na morphologia externa.
10. Membros thoracicos. Ossos do punho e da mão. Articulações. Efeitos na morphologia externa.
11. Membros thoracicos. Musculos anteriores do braço. Physiologia. Morphologia.
12. Membros thoracicos. Musculos posteriores do braço. Physiologia. Morphologia.
13. Membros thoracicos. Musculos antero-laterais do antebraço. Physiologia. Morphologia.
- [Folha 1 verso] 14. Musculos posteriores do antebraço. Physiologia. Morphologia.
15. Musculos da mão. Physiologia. Morphologia.
16. Membros thoracicos. Fórma exterior. Eixos. Proporções. Physiologia geral.
17. Membros abdominais. Osso iliaco. Articulações.
18. Membros abdominais. Femur. Rotula. Articulações. Morphologia.
19. Membros abdominais. Tibia. Peroneo. Articulações. Morphologia.
20. Membros abdominais. Torso. Articulações. Efeitos morphologicos.
21. Membros abdominais. Metatarso. Phalanges. Articulações. Efeitos morphologicos.
22. Membros abdominais. Musculos anteriores da côxa. Physiologia. Morphologia.
23. Membros abdominais. Musculos posteriores da côxa. Physiologia. Morphologia.
24. Membros abdominais. Musculos lateraes internos da côxa. Physiologia. Morphologia.
25. Membros abdominais. Musculos antero-lateraes da perna. Physiologia. Morphologia.
26. Membros abdominais. Musculos posteriores da perna. Physiologia. Morphologia.
27. Membros abdominais. Musculos do pé. Physiologia. Morphologia.
28. Membros abdominais. Fórma exterior. Eixos. Proporções. Physiologia geral.
29. Torso. Coluna vertebral em detalhe. Eixos. Articulações.
30. Torso. Coluna vertebral em conjuncto. Eixos. Articulações.
31. Torso. Esterno. Costelas. Articulações.
- [Folha 2 recto] 32. Torso. Thorax em conjuncto. Morphologia.
33. Torso. Sacro. Cocyx. Pelvis. Articulações.
34. Torso. Bacia em conjuncto. Articulações. [...] ias morphologicas. Diferenciações.

35. Torso. Musculos antero superiores. Physiologia. Morphologia.
36. Torso. Musculos antero inferiores. Physiologia. Morphologia.
37. Torso. Musculos postero superiores. Physiologia. Morphologia.
38. Torso. Musculos postero inferiores. Physiologia. Morphologia.
39. Torso. Musculos do pescoço. Osso [...]. Laringe. Morphologia..
40. Torso. Formas antero externa e lateraes. Eixos. Proporções.
41. Torso. Formas postero-externa. Eixos. Proporções.
42. Cabeça. Craneo. Osteologia. Suturas. Fórmias.
43. Cabeça. Face. Osteologia. Articulações.
44. Cabeça. Musculos do movimento. Physiologia.
45. Cabeça. Musculos da expressão. Efeitos exteriores.
46. Cabeça. Fórma exterior. Variações. Angulo facial. Proporções.
47. Cabeça. Physiologia geral.
48. Cabeça. Expressão da emoções. Schema de Superville. Physionomia. Physiognomomia.
49. Analise das expressões e sua significação em arte. Duchene de Boulogne, Darwin, de Rochas, Silva Araújo. A mímica.
50. Interpretações artisticas das expressões. Anomalias. Expressões concentricas e excentricas.
51. Caracteres diferenciaes dos tipos pelo sexo.
52. Caracteres diferenciaes dos tipos pela idade.
53. Caracteres diferenciaes dos tipos pelas raças. As tentativas de classificação.
54. Proporções do corpo humano. Canones classicos.
- [folha 2 verso] 55. Proporções do tipo humano. Tipo normal. Tipo ideal ou heroico. Canones de Fitsch, Paul Richer, Lutz, Dunlop e Zeferino da Costa.
56. Atitudes do corpo humano. Estação de pé. Apoio perfeito. Apoio unilateral.
57. Atitudes do corpo humano. Estação deitada, sentada, acorada, genuflexa.
58. Atitudes do corpo humano. Locomoção. Passo. Jogo do membros thoracicos abdominaes na marcha em plano horizontal.
59. Atitudes do corpo humano. Locomoção. Ascenção. Descida. Corrida. Salto. Phases caracteristicas.
60. Anatomia comparada. Dados Geraes.
61. O cavallo. Aspecto. Fórma. Nomenclatura das regiões. Osteologia e sua influencia morphologica.
62. Cabeça do cavallo. Osteologia. Morphologia. Systema muscular.
63. Cabeça do cavallo. Ossos e musculos. Morphologia.
64. Torso do cavallo. Ossos e musculos. Morphologia.
65. Membros anteriores do cavallo.
66. Membros posteriores do cavallo.
67. Exterior do cavallo. Eixos. Equilíbrio. Proporções. Canones de Burgelat, Du[...]sset e [...]stead.
68. Atitudes do cavallo. Estação. Locomoção. Marcha. Corrida. Galope. Salto.
69. Diferenciação de idade e de raça do cavallo. Escola Inglesa. Escola franco-germanica.
70. Anatomia comparada. Ruminantes. Especialmente o touro.
71. Anatomia comparada. Felinos, especialmente o leão e o tigre.
72. Anatomia comparada. O cão. Dados geraes.
73. Anatomia comparada. A aguia. Detalhes sobre as asas. Atitudes. Estudos práticos de todos os pontos por meio de schemas ou de composições segundo o modelo vivo.

Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1923 - Raul Pederneiras.

Fonte

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930): da formação do artista aos seus Modos estilísticos.** 2007. 364p. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2007.

ANEXO II

QUADRO 1
(PINTURAS TRAZIDAS POR LE BRETON)
 PRIMEIRA AQUISIÇÃO = 04/12/1815

1 – Une Herodiade	Attribué a Lamiane
2 – Une tête de Jesus tenant la boule du monde	Não identificado
3 - Deux rues de Venise	Canaletti
4 - St. Laurente	Le Sueur
5 – Le Christ et la Vierge	Charles Lebrun
6 – Deux paysages	Salvator Rosa
7 - St. Bruno	Jouvenet
8 – La mort	Debret, copie de Poussin
9 – 2 petits tableaux sur cuivre	Paul Bril
10 – Venus et les amours	Albane
11 – Une tête de pape	École de Raphael
12 – Une Ste. Famille	Carrache
13 – L’Ange conduisant Tobie	Nome do autor ilegível
14 – Une esquisse annonciation	Van Mol
15 – L’Arche de Noé	Nome do autor ilegível
16 – Lotw et la fille	Veronese
17 – S. Jerome	Le Mol
18 – Deux rues de Venise	Canaletti
19 – Un S. François sur cuivre	Le Mol
20 – Narasie et Omphale	Poussin
21 – Mort de Adonis	Guerchin
22 – Les Pelerins d’Emaus	École espagnole Pedro del Tint
23 – La ressurrection de Lazare	Jouvenet
24 – Le Christ portant la croix	Carlo Dolci
25 – Le mariage de la Vierge	Poussin
26 – St. Famille sur bois	Franck
27 – St. François sur bois	Ribera
28 - Un sujet allegorique	Sebastien Bien
29 – Une Vierge entourée de fleurs	Van Kessel
30 – Deux tableaux de Christ exposé au peuple	P. H. Franken
31 – La Vierge et Jesus	Carlo Maratti
32 – Une estampe du tableaux	Jouvenet
33 – Um interieur d’Hospital	Tintoretto

34 – Une tête d'évangéliste	La Franc (?)
35 – Une paysage	Francisque (?)
36 – Une tête dun Senateur de Venise	Tintoretto
37 – Le Baptisme de Jesus sur cuivre	Albane
38 – L'éducation d'Achille	Primatice
39 – Le Martyr de S. Barthelemy	École de Parme
40 – La mort de S. François	Atribué a Francesco Solimena
41 – Une annonciation	Nettrevannier (?)
42 – Une tête de Vierge	Sasso Ferrati

SEGUNDA AQUISIÇÃO = 06/12/1816

1 – L'Ecole d'Athenes	Copie de Raphael
2 – Le Christ ou tombeaux sur cuivre	Franck (?)
3 – Le S. Barthelemy	Bourdon
4 – Apotheose de S. Paul	Copie du Dominicain (Dominiquino)
5 - Annonciation	École Venetienne
6 – La chasse aux Cerf	Sheiders (?) = copie de Snyders (escola flamenga)
7 – Des tombeaux	Salvator Rosa
8 – S. Famille	Copie de Raphael
9 – Grand tableau de fleurs	Escola holandesa
10 – Une outre grande de fleurs	Escola holandesa
11 – Um tableau de Viguin	(?)
12 – La mort de Turenne	Félix-Émile Taunay (?)

Fonte

LEITE, Reginaldo da Rocha. “À Imagem e Semelhança”: a prática da cópia de pinturas européias na Academia Imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890). 2008. 243p., 88ils. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2008.

ANEXO III

Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 5341.

[Folha 1 recto] Ilmo. Sr. Director Interino da Escola Nacional de Bellas Artes

Proposta de Programma

para a aula de Modelo-vivo da mesma Escola apresentada pelo professo interino da referida aula - João Zeferino da Costa

O estudo do desenho de - modelo-vivo - tendo por fim principal o aperfeiçoamento das proporções das partes e do conconjuncto, do movimento, do character da linha e da justa divisão e distribuição do claro-escuro com todos seus accidentes de uma figura nua – consequentemente - só o desenho -, entende que esse desenvolvimento de que trata o programma já feito para essa aula e impresso no - regulamento especial para os cursos technicos e concursos escolares - da mesma escola, addicionando ao processo commum de desenhar á carvão e á lápis, aquelles outros coloridos á pastel, guache, acquarella e óleo, longe de sêr proveitoso á aprendizagem do alumno, é, pelo contrario, mais uma preocupação que prejudica o fim principal de que venho de expor - só o desenho -

Esses processos coloridos são mais próprios para um Curso especial de - Costumes -

Quanto ao estudo de roupagem, cumulativamente ao nú, durante uma semana por mez, estou de accôrdo, mudando-se porem o termo - roupagem - para - pannejamento -

Para o Concurso, entendo que 15 – sessões, [Folha 1 verso] ainda com prazo prorogavel de mais 3 sessões é muito.

Assim, proponho o seguinte - Programma:

1º Os alumnos serão divididos em duas turmas.

2º Os alumnos da 2ª turma que são os principiantes, mas que já tenham cursado a aula de - desenho figurado -, a de perspectiva e algumas noções de - anatomia - com aproveitamento bastante, ou que por uma prova prévia se mostrem habilitados para passarem ao estudo de modelo-vivo, serão obrigados a desenhar o modelo só por meio de linhas, isto é: - marcação do movimento com as devidas proporções das partes e conjuncto, ate conseguir marcar também a divisão do claro-escuro e habilitarem-se a passar para a - 1ª turma -

3º - Os alumnos da 1ª turma continuarão seus estudos aperfeiçoando-se em tudo quanto aprenderam na 2ª e entrarão no estudo de modelagem do - Claro-escuro com todos seus accidentes, podendo então cada um, e só depois de ter bastante pratica da technica do desenho, adoptar o processo e maneira de desenhar que entender mais próprios ao seu Character individual.

4º - Ambas as turmas estudarão tambem cumulativamente ao nú, uma vez cada mez, uma figura com partido de pannejamento que não domine a importancia do nú.

5º - Os concursos durante o anno escolar serão em numero de quatro: sendo os três primeiros de emulação e o 4º o intitulado - Ultima prova do anno; distribuidos da seguinte forma:

1º De emulação, no acto de abertura da Aula, isto é em principio de abril.

2º De emulação, no fim de junho.

3º De emulação, no fim de setembro.
[Folha 2 recto] 4º Última prova do ano, que terminará á 14 de novembro.

6º Para cada estudo durante o curso do anno, terão os alumnos de 6 á 10 sessões de modelo, conforme a posição do modelo e á juizo do Professor;

Para cada um dos 3 concursos de emulação terão 10 sessões;

Para o 4º concurso - Última proa do anno, terão 12 sessões e o trabalho será executado no mesmo formato de papel em que se trabalha durante o anno.

Rio de Janeiro, 14 de março de 1900

O prof. int. Jº Zeferino da Costa

Fonte

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930):** da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. 364p. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2007.

ANEXO IV

Acervo Arquivístico do Museu Dom João VI EBA/UFRJ. Notação 4996.

Programma para a aula de pintura da Escola Nacional de Bellas-Artes

Em pintura não ha maior difficuldade que a figura humana, e o artista que toma a si a responsabilidade de guiar os jovens artistas deverá continuamente observar que não se desviem d'esse fim: a figura humana; porque neste estudo encerrão-se todas as manifestações da pintura.

Possuindo o jovem artista profundamente tal conhecimento poderá facilmente entregar-se á especialidade á que mais o seu temperamento seja propenso, visto que para o estudo da figura humana é neceçario contemporaneamente todos os estudos especialmente a paysagem com a figura e a figura com a paysagem.

Por isso formulei um plano d'estudo pelo qual o estudante nunca poderá desviar-se d'este verdadeiro principio.

Os estudos d'esta aula serão feitos unicamente com tintas á oleo.

1^o anno Pintarão: gessos moldados do natural, panejamentos, flores e fructas.

2^o anno Cabeças de modello-vivo em luz de interno e ao ar livre e estudos de paysagem bem apurados.

3^o anno pintar ao interno e ao ar livre uma figura ao tamanho natural nua e vestida.

[verso] Capital Federal

4 de junho de 1891 (assignado)

Henrique Bernardelli

Fonte

VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1^a República (1890-1930):** da formação do artista aos seus Modos estilísticos. 2007. 364p. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – UFRJ / Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, PPGAV, Rio de Janeiro, 2007.

