



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO:
A CIRCULAÇÃO DAS OBRAS DE RAYMUNDO CELA

FORTALEZA
2017

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO:
A CIRCULAÇÃO DAS OBRAS DE RAYMUNDO CELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Sociologia da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréa Borges Leão.

FORTALEZA
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- B1c BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro.
Catálogos de Exposição : a circulação das obras de Raymundo Cela / Delano Pessoa Carneiro
BARBOSA. – 2017.
260 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2017.
Orientação: Profa. Dra. Andréa Borges Leão.
1. Raymundo Cela. 2. Exposições. 3. Imagem . 4. Catálogos . 5. Discurso. I. Título.

CDD 301

DELANO PESSOA CARNEIRO BARBOSA

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO:
A CIRCULAÇÃO DAS OBRAS DE RAYMUNDO CELA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Sociologia. Área de concentração: Sociologia da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Andréa Borges Leão.

Aprovado em: 30/05/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Andréa Borges Leão (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Cesar Barreira
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^ª. Dr^ª. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará – UECE

Prof^ª. Dr^ª. Mariana Mont’Alverne Barreto Lima
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula Cavalcanti Simioni
Universidade de São Paulo – USP

*Maria do Carmo e João Batista, meus pais,
consequimos.*

AGRADECIMENTOS

O meu mais sincero e afetuoso agradecimento a todas as instituições e pessoas que por diferentes motivos e intensidades colaboraram comigo. A generosidade expressa em cada gesto de vocês tornou possível a materialização de muitas das ideias imaginadas ao longo dessa pesquisa, sobretudo, durante a escrita desse trabalho. Em particular, sou grato a minha orientadora, professora Andréa Borges Leão, pela parceria e gentileza das palavras.

A minha plena gratidão aos meus pais, Maria do Carmo e João Batista, a minha irmã Débora e ao meu irmão Davi. Com vocês sigo aprendendo. Obrigado pelo silêncio dividido, quando as palavras não foram suficientes para expressar a alegria de tê-los sempre ao meu lado.

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), sou grato pelo financiamento para a realização dessa pesquisa ao longo de quatro anos.

*Delano Pessoa.
Num domingo à tarde em Fortaleza.
14/05/2017.*

“E agora, o retrato, o auto-retrato, a autópsia, que significa, em primeiro lugar, inspecção, contemplação, exame de si mesmo. A este lado, o espelho; a este lado, a tela. Eu entre os dois, como o rotífero entre duas lâminas de vidro, pairando na sua última gota de água, para ser observado ao microscópio.” José Saramago, 1992.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o processo de circulação da obra do pintor, desenhista e gravador Raymundo Brandão Cela (1890-1954), desde seu período de formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no início do século XX, até exposições realizadas nos dias de hoje. Por meio da reprodução das obras do artista, impressas em catálogos de exposição, procuro construir uma sociologia da representação do objeto artístico, ou seja, o modo como determinadas *convenções* são acionadas para classificá-las e como tal classificação recebe camadas de significados. Portanto, não apenas a *ordem discursiva* sobre as obras terá lugar de destaque, mas também o suporte no qual elas circulam: exposições, catálogos, livros-catálogo, folhetos e jornais. No caso dos catálogos de exposição, estes têm lugar de destaque, pois trazem à tona a maneira pela qual os *mundos da arte* atuam, ou seja, como fomentam um sistema de enunciados sobre exposições, artistas e obras, a partir de uma rede de interdependência presente nas instituições da arte. Tal abordagem contribuirá para os debates – ainda iniciais – sobre a história dos impressos nos *mundos da arte*, além de levantar questões sobre a arte brasileira por intermédio das exposições e coleções de arte.

Palavras-chave: Raymundo Cela, Exposições, Imagem, Catálogos, Discurso.

ABSTRACT

This work seeks to understand the circulation of the body of work from the painter, drawer and engraver Raymundo Brandão Cela (1890-1954), since his period of tuition at the National Fine Arts School (ENBA) in the early 20th century in Rio de Janeiro, Brazil, until exhibitions held on today. From the reproduction of the artist's works, printed on exhibition catalogs, I try to construct a sociology of representation of the artistic object, that is, the way certain *conventions* are triggered to categorize them and how these classifications are given layers of meanings. Therefore, not only the *discursive range* about the works are prominent, but also the medium in which they circulate: exhibitions, catalogs, catalogue books, brochures and newspapers. In the case of exhibition catalogs, these have a prominent place as they highlight the way *art worlds* functions, that is, how they foment a system of statements on exhibitions, artists and works, from an interdependence network within art institutions. Such an approach will contribute to the discussions - still inchoate - on the history of printed matter in the *art worlds*, apart from raising questions about the Brazilian art by means of exhibitions and art collections.

Keywords: Raymundo Cela, Exhibitions, Image, Catalogs, Discourse.

RÉSUMÉ

Ce travail cherche à comprendre le processus de circulation de l'œuvre du peintre, dessinateur et graveur Raymundo Brandão Cela (1890-1954), depuis sa période de formation à l'École Nationale des Beaux-Arts (ENBA), au début du vingtième siècle, jusqu'aux expositions réalisées de nos jours. Par le biais de la reproduction des œuvres de l'artiste, reproduites dans les catalogues d'exposition, j'essaie de construire une sociologie de la représentation de l'objet artistique, c'est-à-dire, la façon dont certaines *conventions* sont mises en œuvre pour les classer. Qui plus est, comment une telle classification donne lieu à des nouvelles couches de signifiants. Par conséquent, *l'ordre discursive* sur les œuvres tient une place de choix dans ce travail de recherche. Mais pas seulement. Les supports sur lesquels elles circulent aussi: expositions, catalogues, livres-catalogues, *folders* et journaux. La place de prédilection accordée aux catalogues d'exposition tient au fait qu'ils explicitent le fonctionnement des *mondes de l'art*, à savoir, la façon dont ils prédisposent tout un système d'énoncés sur les expositions, les artistes et les œuvres, à partir d'une toile d'interdépendance qui relie les institutions artistiques entre elles. Cette façon d'aborder le sujet apportera sa contribution au débat – encore initial – à propos de l'histoire des imprimés dans *les mondes de l'art*, en plus de susciter des questionnements sur l'art brésilien en partant des expositions et des collections d'art.

Mots-clés: Raymundo Cela, Expositions, Image, Catalogue, Discours.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1:** Capa do catálogo da exposição: 100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado (1912-2012). Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013). **23**
- Figura 2:** Capa do catálogo da exposição: Adir Botelho/Barbárie e espanto em Canudos, 2012. Fonte: Caixa Cultural (2012). **24**
- Figura 3:** Capa do catálogo da exposição: A obra múltipla de Francisco Wagner, 2014. Fonte: Espaço Cultural dos Correios (2014). **24**
- Figura 4:** Capa do catálogo da exposição: Lasar Segall (1889-1957), 2016. Fonte: Pinakothek São Paulo (2016). **25**
- Figura 5:** Félix-Émile Taunay (1795-1881). *Vista da Mãe d'Água*, 1841. (Óleo sobre tela, 115 x 88 cm). Fonte: MNBA. **45**
- Figura 6:** Victor Meireles de Lima (1832-1903). *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. (Óleo sobre tela, 270 x 357 cm). Fonte: MNBA. **47**
- Figura 7:** Victor Meireles de Lima (1832-1903). *Combate naval do Riachuelo*, 1872. (Óleo sobre tela, 420 x 820 cm). Fonte: Coleção Museu Histórico Nacional. **49**
- Figura 8:** Capa do *Catálogo Ilustrado* da XXVI *Exposição Geral* da Academia de Belas Artes. Fonte: Academia de Bellas-Artes, 1884. **52**
- Figura 9:** Esboço da obra *Combate naval do Riachuelo* realizado por Victor Meireles. *Catálogo Ilustrado* de 1884. Fonte: Academia de Bellas-Artes, 1884. **54**
- Figura 10:** *O cesto das compras realizado por* Abigail de Andrade. *Catálogo Ilustrado* de 1884. Fonte: Academia de Bellas-Artes, 1884. **54**
- Figura 11:** Folha de rosto do Catálogo de 1893. Fonte: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1893. **59**
- Figura 12:** Capa do Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, 1896. Fonte: Escola Nacional de Bellas Artes, 1896. **60**
- Figura 13:** Capa do Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, 1897. Fonte: Escola Nacional de Bellas Artes, 1897. **60**
- Figura 14:** Maria B. d'Oliveira e Silva, *Estudo de Cabeça*. Catálogo da IX Exposição Geral de Bellas-Artes (ENBA). Fonte: ENBA, 1902. **61**
- Figura 15:** *O Pescador*, J. Batista da Costa. X Exposição Geral de Bellas-Artes (ENBA). Fonte: ENBA, 1903. **62**
- Figura 16:** Propaganda da Tipografia E. Bevilacqua & C. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902. **63**

- Figura 17:** Propaganda da Oficina de Gravuras. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902. **63**
- Figura 18:** Propaganda aulas de piano e bandolim. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902. **63**
- Figura 19:** Propaganda de Importadores. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902. **64**
- Figura 20:** Raymundo Cela, 1916. Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1916. **66**
- Figura 21:** Lista de preços 1916. Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1916. **68**
- Figura 22:** Raymundo Cela, 1917. Catálogo da XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1917. **69**
- Figura 23:** Raymundo Cela, *Último diálogo de Sócrates*, 1917. (Óleo sobre tela, 171 x 241 cm). Fonte: MNBA. **70**
- Figura 24:** Raymundo Cela, 1918. Catálogo da XXV Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1918. **83**
- Figura 25:** Reprodução de Imagens, 1941. Fonte: MNBA, 1941. **90**
- Figura 26:** Reprodução de imagens, 1942. Fonte: MNBA, 1942. **90**
- Figura 27:** Reprodução de imagem e texto. Exposição Pedro Américo, 1965. Fonte: MNBA, 1956. **93**
- Figura 28:** Capa revista *Vamos Ler!* Fonte: MAUC, 2016. **103**
- Figura 29:** Raymundo Cela, *Paisagem de Saint-Agrève*, França, 1921. (Óleo sobre tela, 60 x 69 cm). Fonte: MNBA. **104**
- Figura 30:** Raymundo Cela, *Feira em Saint-Agrève, França*. Circa, 1920-1922. (Água-forte, 25,2 x 27,2 cm). Fonte: MNBA. **109**
- Figura 31:** Raymundo Cela, *A margem do Sena, Paris, França*. Circa, 1920-1922. (Água-forte, 28,2 x 40,5cm). Fonte: MNBA. **109**
- Figura 32:** Capa do Catálogo da Exposição Pintura Paulista. Fonte: Galeria Domus, 1949. **113**
- Figura 33:** Alfredo Volpi. Catálogo Exposição Paulista de Pintura, 1949. Fonte: Galeria Domus, 1949. **113**
- Figura 34:** Capa do Catálogo da Exposição Póstuma Raymundo Cela, 1956. Fonte: MNBA, 1956. **117**

- Figura 35:** Raymundo Cela, *Retirantes*. Circa, 1923-1952. (Água-forte 38,5 x 29 cm). Fonte: MNBA. **117**
- Figura 36:** Raymundo Cela, *Jangada rolando para a areia*, 1946. (Óleo sobre tela, 89 x 130 cm). Fonte: MAUC. **123**
- Figura 37:** *Exposição Retrospectiva* Raymundo Cela e Vicente Leite, 1957. Fonte: Boletim n.6, UFC, 1957. **124**
- Figura 38:** Capa do Catálogo, 1961. Fonte: MAUC. **132**
- Figura 39:** Raymundo Cela, *Nu feminino*, 1921. (Carvão sobre papel, 55,5 x 43,5 cm). Fonte: MAUC. **132**
- Figura 40:** Raymundo Cela, *Figura feminina*. Circa, 1944. (Óleo sobre tela, 61 x 49 cm). Coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothèque, 2004. **138**
- Figura 41:** Raymundo Cela, *Peixeiro, Praça XV, Rio de Janeiro, RJ*. Circa, 1952. (Aquarela sobre papel, 34 x 25 cm). Fonte: SECULT. **138**
- Figura 42:** Raymundo Cela, *A arrebentação*, 1942. (Óleo sobre madeira, 82 x 120 cm). Fonte: BNB, Fortaleza, CE **140**
- Figura 43:** Raymundo Cela, *Duas épocas, Rio de Janeiro, RJ*, 1954. (Óleo sobre madeira, 100 x 130 cm). Fonte: MAUC. **142**
- Figura 44:** Capa do Catálogo da Exposição Raimundo Cela. Fonte: Galeria Multiarte, 1988. **151**
- Figura 45:** Capa do Catálogo da Exposição Raymundo Cela: centenário de nascimento (1890-1954). Fonte: MAUC, 1990. **157**
- Figura 46:** Reprodução de desenhos. Catálogo Exposição de 1990. Fonte: MAUC. **157**
- Figura 47:** Capa do Livro/Catálogo de 1994. Fonte: SECULT, 1994. **165**
- Figura 48:** Raymundo Cela, *Jangadeiros em Palestra – Cena habitual na paria de Fortaleza – Hora 6h40m*, 1943. Fonte: SECULT, 1994. **165**
- Figura 49:** Raymundo Cela, *Jangadeiro cearense*, circa 1923-1952. (Água-forte, 41 x 31 cm). Coleção particular, Fortaleza. Fonte: Pinakothèque, 2004. **168**
- Figura 50:** Raymundo Cela, *Fitando o mar*, 1943. (Óleo sobre madeira, 75,5 x 62,5 cm). Coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothèque, 2004. **169**
- Figura 51:** Capa do Catálogo da Exposição Raimundo Cela. Fonte: Galeria Multiarte, 1997. **171**
- Figura 52:** Raymundo Cela, *A venda do peixe, Canto do Rio, Niterói, RJ*, 1947. (Óleo sobre tela, 121 x 163 cm) coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothèque, 2004. **176**

| | |
|---|------------|
| Figura 53: Raymundo Cella, <i>A virada</i> , 1943. (Óleo sobre madeira, 99 x 132 cm). Coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakotheke, 2004. | 180 |
| Figura 54: Raymundo Cella, <i>Jangadeiros em Palestra</i> , 1943. (Óleo sobre madeira, 110 x 157 cm). Fonte: Banco do Nordeste do Brasil / BNB. | 182 |
| Figura 55: Capa do Catálogo Exposição de 2004, CCBNB. Raimundo Cella: jangadeiros em palestra. Fonte: Banco do Nordeste do Brasil / BNB. | 182 |
| Figura 56: Capa do <i>Raisonné</i> . Fonte: Pinakotheke, 2004. | 187 |
| Figura 57: Capa do Catálogo. Fonte: Pinakotheke, 2004. | 189 |
| Figura 58: Contracapa do Catálogo. Fonte: Pinakotheke, 2004. | 190 |
| Figura 59: Raymundo Cella, <i>Catequese</i> . Circa, 1930. (Óleo sobre tela, 189 x 200 cm). Fonte: SECULT. | 197 |
| Figura 60: Capa do Catálogo (21 x 29,5 cm). Fonte: MAB/FAAP, 2016. | 200 |
| Figura 61: Capa do Catálogo (14 x 21 cm).. Fonte: MAC/CDMAC, 2017. | 201 |
| Figura 62: Desmontagem da exposição: <i>Raimundo Cella: um mestre brasileiro</i> . Fonte: MAC/CDMAC, 2017. | 203 |
| Figura 63: Capa do catálogo da exposição, 1989. Fonte: Fundação Edson Queiroz. | 207 |
| Figura 64: Raymundo Cella, <i>Porto de Camocim</i> , 1939. (Óleo sobre tela, 46 x 62 cm). Fonte: Fundação Edson Queiroz. | 210 |
| Figura 65: Raymundo Cella, <i>Praia em Camocim</i> , 1939. (Óleo sobre tela, 47 x 62 cm). Fonte: Fundação Edson Queiroz. | 210 |
| Figura 66: Capa do catálogo da exposição, 2013. Fonte: Fundação Edson Queiroz. | 211 |
| Figura 67: Capa do livro/catálogo, 2016. Fonte: Pinakotheke. | 214 |
| Figura 68: Capa do catálogo (18 x 24 cm), 2016. Fonte: Pinakotheke. | 215 |
| Figura 69: Capa do catálogo, 2009. Fonte Pinakotheke. | 216 |
| Figura 70: Raymundo Cella, <i>Jangada rolando para o mar</i> , 1941, (óleo sobre tela, 89,5 x 130,2 cm). Fonte: MNBA. | 233 |

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

| | |
|---------|---|
| ACL | Academia Cearense de Letras |
| AIBA | Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro |
| AICA | Associação Internacional de Críticos de Arte |
| ANPOCS | Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais |
| BEC | Banco do Estado do Ceará |
| BNB | Banco do Nordeste do Brasil S/A – Banco do Nordeste |
| CAP | Comissão de Análise de Projetos |
| CCBA | Centro Cultural de Belas Artes, Ceará |
| CDMAC | Centro Dragão do Mar de Arte de Cultura |
| EBA | Escola de Belas Artes – UFRJ |
| ENBA | Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro |
| FAAP | Fundação Armando Alvares Penteado |
| FAT | Fundo de Apoio ao Trabalhador |
| FBN | Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro |
| FEC | Fundo Estatal de Cultura |
| IACC | Instituto de Arte e Cultura do Ceará |
| IAUC | Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará |
| IBEU-CE | Instituto Brasil – Estados Unidos no Ceará |
| IBRAM | Instituto Brasileiro de Museus |
| IES | Instituição de Ensino Superior |
| IFOCS | Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas |
| IHGB | Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro |
| IPHAN | Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional |
| MAB | Museu de Arte Brasileira |
| MAC | Museu de Arte do Ceará |
| MAC | Museu de Arte Contemporânea |
| MAP | Museu Antônio Parreiras, Niterói |
| MAR | Museu de Arte do Rio de Janeiro |
| MASP | Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand |
| MAUC | Museu de Arte da Universidade do Ceará – UFC |
| MDJVI | Museu D. João VI/EBA – UFRJ |

| | |
|--------|---|
| MEC | Ministério da Educação e Cultura |
| MHN | Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro |
| MinC | Ministério da Cultura |
| 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 |
| SNAM | Salão Nacional de Arte Moderna |
| SPBA | Sociedade Propagadora das Belas Artes |
| SPILTN | Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais |
| TYP | Tipografia |
| UFC | Universidade Federal do Ceará |
| UFMG | Universidade Federal de Minas Gerais |
| UFRJ | Universidade Federal do Rio de Janeiro |
| UPJV | Universidade de Picardie Jules Verne |

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO

| | |
|---|----|
| Do corpo dos trabalhadores litorâneos para o “corpo” dos catálogos de exposição | 17 |
|---|----|

2 CATÁLOGOS DE ARTISTAS E OBRAS: EXPOSIÇÕES ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

| | |
|---|----|
| 2.1 Notas sobre Catálogos das <i>Exposições Gerais</i> na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) | 36 |
| 2.2 Notas sobre Catálogos dos Salões de Arte na primeira metade do século XX: alguns exemplares | 57 |
| 2.3 O feito e o dito: Catálogos de Exposições individuais no início do século XX | 87 |

3 A CIRCULAÇÃO E OS SIGNIFICADOS ATRIBUÍDOS À PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE RAYMUNDO CELA

| | |
|---------------------------------|-----|
| 3.1 “O Universal pelo Regional” | 115 |
| 3.2 A “casa” de Raymundo Cella | 136 |
| 3.3 Imagem e semelhança | 156 |

4 “COLEÇÕES VIVAS”

| | |
|--|-----|
| 4.1 Fragmentos: Raymundo Cella em exposições de coleções | 204 |
| 4.2 Versões: história da arte brasileira por meio de catálogos | 219 |

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

229

| | |
|-----------------------------------|-----|
| FONTES | 234 |
| CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO | 238 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 242 |
| ANEXOS | 252 |

1 INTRODUÇÃO

“Qualquer homem é também isto, enquanto não morre (morto já não é possível saber quem foi): dar-lhe nome é fixá-lo num momento do seu percurso, imobilizá-lo, talvez em desequilíbrio, dá-lo desfigurado. Deixa-o indeterminado a inicial simples, mas determinando-se no movimento.” José Saramago¹

Do corpo dos trabalhadores litorâneos para o “corpo” dos catálogos de exposição

Raymundo Brandão Cela faleceu no dia 6 de novembro de 1954, no Hospital dos Servidores do Estado do Rio de Janeiro. Em 1956, na capital fluminense, foi realizada a primeira exposição póstuma do artista, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Desde então, inúmeras foram as exposições realizadas que trouxeram a público seus desenhos, pinturas e gravuras, tanto em museus, galerias, como em outras instituições. Em sua grande maioria, as mostras com obras de Cela ocorreram em Fortaleza. Todavia, alguns dos seus trabalhos participaram de exposições coletivas fora da capital cearense, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Tal fato pode ser observado a partir da lista de exposições impressa no *Raisonné* do artista, publicado, em 2004, pelas Edições Pinakothek², especializada no planejamento e na produção de exposições, além de livros exclusivamente voltados para história da arte no Brasil.

Além da lista supracitada, a publicação trouxe a relação dos prêmios³ que Raymundo Cela⁴ recebera e um conjunto de artigos abordando sua biografia, fatura e paleta. Também encontramos alguns textos que vieram a público em catálogos de exposições, bem como excertos de escritos publicados em livros e revistas. Ademais, foram reproduzidas no catálogo anexo ao *Raisonné*, as imagens dos trabalhos criados por Cela ao longo da sua *trajetória artística*⁵, localizados em acervos públicos e particulares.

No caso específico da biografia de Raymundo Cela, convém destacar que ele nasceu na cidade de Sobral, município do Ceará, em 1890. Durante a infância, morou na praia de

¹ SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 24.

² Conferir Anexo I.

³ Conferir Anexo II.

⁴ Mantive ao longo da tese, assim como o fiz na dissertação, a grafia do nome próprio do artista com a letra y. Tal escolha deve-se ao fato de ter verificado em documentos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e da Polytechnica, onde Raymundo Cela fora aluno, que esta era a forma como assinava.

⁵ Abordarei a produção do *Raisonné* no segundo capítulo dessa tese.

Camocim, região norte do Estado. Em 1906, mudou-se para Fortaleza, onde estudou no Liceu do Ceará. Em seguida, saiu do Ceará no ano de 1910, para estudar na Escola Nacional de Belas Artes e na Polytechnica no Rio de Janeiro, onde permaneceu até 1919. Viajou para Europa em 1920, como pensionista da ENBA, ao ganhar o *Prêmio de Viagem*, em 1917, na *XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes*. Por conseguinte, ao retornar para o Brasil, em 1923, fixou residência novamente em Camocim, onde retomou os pincéis e administrou a Companhia de Energia da cidade. Em Fortaleza, veio morar e trabalhar como professor, em 1938. Por fim, retornou ao Rio de Janeiro, em 1945, fixando residência em Niterói, onde faleceu no ano de 1954. Tais deslocamentos e atividades desenvolvidas por ele durante os anos de estudo, bem como a sua inserção profissional e produção artística foram abordados na minha dissertação defendida no mestrado em História Social⁶.

Soube da existência do *Raisonné* durante o percurso da pesquisa de mestrado desenvolvida entre 2008 e 2009, no Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Federal do Ceará (UFC)⁷. Desde então, esta publicação se tornou uma obra de referência para mim, pois, em conjunto com o material (catálogos, jornais e revistas) colhido nos acervos da Biblioteca Pública do Estado Ceará Menezes Pimentel, Biblioteca de Obras Raras do Museu D. João VI (MDJVI), localizada no prédio da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, bem como na Biblioteca da EBA, Biblioteca Nacional e no Museu do Índio no Rio de Janeiro, pude elaborar uma reflexão acerca da produção *paisagística litorânea* imaginada e criada por Raymundo Cela, entre as décadas de 1930 e 1950.

No entanto, perante a lista das exposições com obras de Raymundo Cela elencadas no *Raisonné*, e do material colhido nas instituições supracitadas, comecei a considerar o processo de circulação das obras do artista como uma problemática de pesquisa, para desenvolver no decurso do doutorado em Sociologia da UFC. Fato social que sempre chamou a minha atenção, em especial quando me deparo com o nome de um artista escolhido para designar um museu ou uma sala de exposição. Em vista disso, algumas perguntas vieram à tona: *Como efetuou-se a circulação das obras de Raymundo Cela? Quais instituições realizaram*

⁶ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na Travessia: a paisagem litorânea** na obra de Raymundo Cela (1930-1950). 2010. 187 f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

⁷ Inicialmente, um exemplar foi localizado na Biblioteca Municipal de Sobral Lustosa da Costa. Em seguida, adquiri o *Raisonné* numa livraria de Fortaleza.

exposições com suas obras? Quem escreveu sobre a sua fatura? Quais são os significados atribuídos a sua produção artística?

Como apontou Émile Durkheim: “(...) pode-se chamar *instituição* todas as crenças e todos os modos de conduta instituídos pela coletividade; a sociologia pode então ser definida como a ciência das instituições, de sua gênese e de seu funcionamento.”⁸ Quanto à circulação das obras, passei a cogitar a elaboração de uma reflexão não apenas relacionada aos trabalhos expostos nas paredes de um determinado espaço (museu, galeria, centro cultural), mas também, reproduzidos, particularmente, num catálogo de exposição.

Cumpre salientar que, inicialmente, minha proposta de pesquisa para o doutorado estava alicerçada na seguinte pergunta: *Como Raymundo Cella apropriou-se das matrizes científicas e dos princípios pictóricos vigentes na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro ao criar uma visualidade dos trabalhadores litorâneos na primeira metade do século XX?* Esta foi uma problemática que apontei no final da minha dissertação, a partir da formação que Cella recebera na Escola Nacional de Belas Artes, além da sua experiência como 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), e da sua vivência junto ao litoral do Ceará e do Rio de Janeiro. Tal pergunta se desdobraria numa análise acerca do diálogo elaborado por Cella nos seus trabalhos, entre figura humana e paisagem, inserindo-a no debate sobre as noções de brasilidade, eugenia e miscigenação. Assunto vinculado a linha de pesquisa do programa de pós-graduação em Sociologia denominado: *Pensamento Social Brasileiro*. A abordagem estaria concentrada numa série de pinturas, nas quais, os corpos dos *trabalhadores litorâneos* aparecem em primeiro plano, desenvolvendo seus ofícios. Para tanto, além de observar algumas dessas obras *in loco*, levaria em conta as reproduções das imagens impressas em catálogos de exposição, bem como os discursos sobre as mesmas.

Dessa maneira, pretendia colocar em relevo aspectos dos debates realizados não apenas pela História da Arte Brasileira, bem como pela Sociologia das Artes Visuais acerca dos critérios de classificação das práticas artísticas que antecederam a Semana de Arte de 1922, em São Paulo. Sobre tal produção, vigorou durante muito tempo o rótulo de simulacro da produção europeia neoclássica do século XIX. Contudo, o ponto de inflexão sobre tal perspectiva começou a ser desmontado a partir de um conjunto de publicações que contestam “o estigma

⁸ DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. XXX, grifo do autor.

de inferioridade” atribuído a fatura de artistas brasileiros entre o final do século XIX e o início do século XX. Convém lembrar as pesquisas realizadas por Jorge Coli na década de 1980, o simpósio realizado no Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, em abril de 1993, intitulado *Modernidade e Modernismo no Brasil*, cujo teor das conferências girava em torno das convergências entre tais conceitos, bem como em deslocar o olhar que tomava São Paulo como epicentro da produção visual moderna no país⁹, bem como a *Mostra do Redescobrimento* realizada no Parque do Ibirapuera em 2000¹⁰. Faz-se necessário destacar também as reflexões do grupo de estudos *Entresséculos: mudanças e continuidades das artes no Brasil nos séculos XIX e XX* criado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. Desse modo, é possível trazer à tona descentralizações nos mundos da cultura brasileira, especialmente por meio de “outros modernismos”.

Isto posto, comecei a fazer o levantamento das exposições de Raymundo Cella que reverberaram na publicação de catálogos e a examinar os textos impressos com o olhar voltado para a elaboração dos discursos acerca dos corpos dos *trabalhadores litorâneos*. Inicialmente, a pesquisa foi realizada no acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Tal escolha deve-se ao fato de existir no MAUC um considerável acervo arquivístico dedicado aos artistas cearenses, com matérias de jornais e catálogos, os quais pude examinar e fotografar. Alguns catálogos de Cella, adquiri em sebos de Fortaleza. A outros fui presenteado. A maioria dos catálogos de exposições individuais e coletivas com obras do artista que aparecerão no decorrer da pesquisa para a elaboração desta tese foram fotografados.

Com o foco direcionado, essencialmente, para os catálogos do artista, pois são o registro e a memória de um momento efêmero, a exposição, algumas perguntas vieram à tona: *Em qual período da história da arte brasileira começaram a ser publicados textos em catálogos abordando as obras exibidas numa exposição? Como é feita a classificação das obras de arte? Qual o formato desses catálogos? Quando ocorreram as primeiras exposições individuais com a publicação de catálogos no Brasil? Em que momento se iniciou a reprodução de imagens em catálogos das obras exibidas numa exposição? Quem são as pessoas envolvidas na produção de um catálogo?*

Tais questões foram sendo elaboradas com o intuito de refletir sobre as permanências e as mudanças operacionalizadas nesse tipo de impresso e como elas

⁹ FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

¹⁰ MICELI, Sergio. Arte de despejo: lições de Brasil na pintura acadêmica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 abr., 2013. (Ilustríssima).

contribuiriam para análise da circulação das obras e dos discursos sobre a produção artística de Raymundo Cela, sobretudo acerca da relação entre figura humana e paisagem. Portanto, não se tratava de uma busca da origem desse tipo publicação, mas de explicitar o seu *a priori histórico*. De acordo com Michel Foucault: “quero designar um *a priori* que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados”¹¹. Portanto, o discurso não é portador apenas de um sentido ou uma verdade, mas também de uma história.

Tendo tal premissa como arcabouço dessa investigação, além das perguntas elencadas acima, iniciei em agosto de 2013, o segundo momento da minha pesquisa. Durante o período em que cursei a disciplina *Arte e Poder no Brasil*, ministrada pela professora Ana Paula Cavalcanti Simioni, no programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras, sediado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), fui ao encontro dos catálogos de exposições nos arquivos do IEB¹² e no acervo arquivístico da Biblioteca Walter Wey da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A escolha desses lugares está relacionada ao fato de possuírem acervos especializados em artes visuais, onde encontrei vários catálogos que ajudariam a entrelaçar aqueles questionamentos.

Nessa mesma época, morando no Rio de Janeiro, retomei a pesquisa realizada, em 2009, no acervo da Biblioteca de Obras Raras do Museu D. João VI, onde tive acesso a inúmeros catálogos das *Exposições Gerais* realizadas pela Academia Imperial de Belas Artes e Escola Nacional de Belas Artes, além de vários catálogos de exposições individuais realizadas nas últimas décadas da primeira metade do século XX no Brasil. Alguns pude selecionar por meio de microfilme, outros, consegui manusear e fotografar. Desta forma, tive uma visão panorâmica dos tipos de catálogos, seus formatos e do sistema de classificação das obras operacionalizada em tais publicações, como também tomar conhecimento dos autores que escreviam os textos impressos nos catálogos, quem os editava e imprimia. Assim, passei a considerar a possibilidade de uma abordagem arqueológica dos catálogos. Contudo, ainda permanecia apegado à ideia inicial da pesquisa ligada a corporeidade dos *trabalhadores litorâneos* criada por Cela.

¹¹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. p. 146, grifo do autor.

¹² “O Arquivo IEB USP surgiu em 1968, integrado à Biblioteca. A partir de 1974, com a chegada de sucessivos arquivos pessoais, o crescimento do acervo motivou seu estabelecimento como setor independente. Com o objetivo de receber, organizar, preservar e divulgar seus documentos, visando oferecer fontes primárias para pesquisas das mais diversas áreas, o Arquivo IEB atualmente reúne cerca de 500 mil documentos.” Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/sobre-o-ieb/arquivo-2-2/> Acesso em: 24 de abril de 2017.

Dois episódios foram decisivos para a possível mudança de objeto. O primeiro ocorreu durante a realização, em 2013, do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte intitulado: *Arte e suas instituições*¹³. O evento foi realizado na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. No decorrer da realização de uma das conferências de encerramento, o professor de história da arte moderna da Universidade de Picardie Jules Verne (UPJV) Philippe Sénéchal, membro do Institut National d’Histoire de l’art na França, proferiu a palestra intitulada: “Publier ce que l’on vend: le marchand d’art ancien et son réseau scientifique”. O seu argumento girou em torno da publicação de um catálogo planejado e organizado por um *marchand* de arte antiga. A estrutura do catálogo explicitada por Sénéchal, logo de imediato, me remeteu à divisão do *Raisonné* de Cela, bem como de uma série de outros catálogos com os quais me deparei no roteiro da pesquisa. Conseqüentemente, comecei a considerar a possibilidade de pensar os catálogos de exposição não apenas como fonte de dados, mas como objeto de estudo.

Ao retornar para São Paulo e dar continuidade à pesquisa no acervo da Biblioteca Walter Wey, fui informado sobre a publicação do catálogo comemorativo dos 100 anos de edição gráfica da Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁴. Adquiri um exemplar e ao examiná-lo com mais vagar, me deparei com a construção histórica da instituição por meio da reprodução de imagens dos cartazes, livros e, especialmente, dos catálogos de exposições realizadas no museu da Pinacoteca. Ademais, como é de praxe nesse tipo de impresso, foram publicados dois textos. No primeiro, intitulado, “O museu como editor”, Isabel Cristina Ayres da Silva Maringelli e Gabriel Moore Forell Bevilacqua, os curadores da mostra comemorativa abordam a trajetória da produção gráfica da Pinacoteca, destacando a relevância desse acervo para o desenvolvimento das artes gráficas no Brasil. No segundo texto, “Do ambiente à página: os catálogos da pinacoteca”, Chico Homem de Melo propõem pensarmos os catálogos como: registro, exposição portátil, complemento e como obra. Perante o seu argumento, o catálogo de exposição passou a compor o objeto de estudo. Objeto pelo qual, passei a compreender como ocorre a circulação das obras de Raymundo Cela e os discursos elaborados sobre as mesmas, ou seja, como se constitui um saber por meio desses impressos de arte. Portanto, a materialidade

¹³ Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2013/anais/anais2013.pdf> Acesso em: 25 abr. 2017.

¹⁴ BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (curadoria); MESQUITA, Ivo *et al.* **100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado**: 1912-2012: catálogo de exposição, 16 mar. – 29 set., 2013. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. 195p. il.

do catálogo, isto é, formato, tipo de papel, disposição das imagens, textos impressos corroboravam para o adensamento do discurso sobre obras de arte.

Somam-se a esses episódios às inúmeras conversas que mantive com amigos e artistas permeadas por catálogos de exposições. Destaco, especialmente, os diálogos com o gravador Adir Botelho, com o pintor, desenhista e gravador, meu amigo, Francisco Wagner e com Maria Beatriz Castelo Crispino, sócia-proprietária da Galeria Multiarte, localizada em Fortaleza. Dessa maneira, cada vez mais, os catálogos de exposições passaram a ganhar lugar de relevo no roteiro dessa pesquisa.

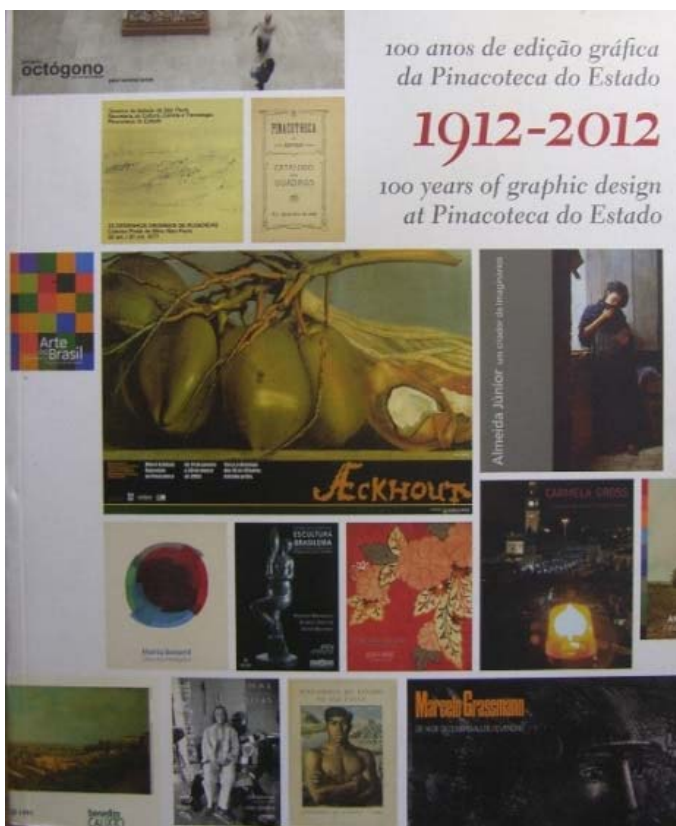


Figura 1: Capa do catálogo da exposição: 100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado (1912-2012).
Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013).¹⁵

¹⁵ BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (curadoria); MESQUITA, Ivo *et al.* **100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado: 1912-2012: catálogo de exposição**, 16 mar. – 29 set., 2013. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. 195p. il.

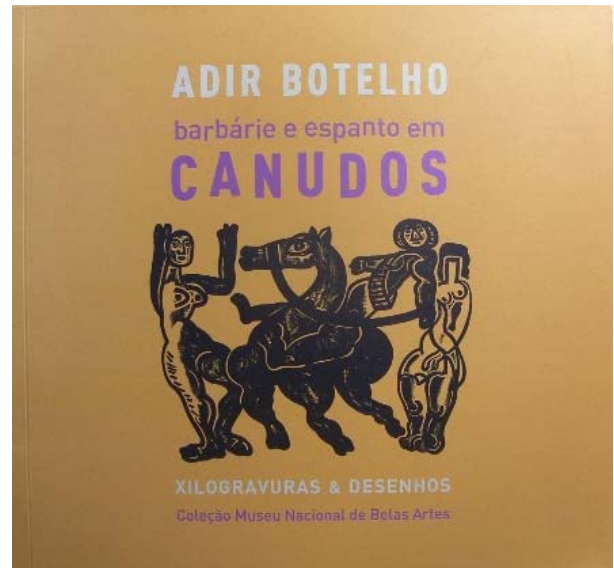


Figura 2: Capa do catálogo da exposição:
Barbárie e espanto em Canudos, 2012.
Fonte: Caixa Cultural (2012)¹⁶



Figura 3: Capa do catálogo da exposição:
A obra múltipla de Francisco Wagner, 2014.
Fonte: Espaço Cultural dos Correios (2014)¹⁷.

¹⁶ CAIXA CULTURAL (Rio de Janeiro). **Adir Botelho/barbárie e espanto em canudos: xilogravuras e desenhos: catálogo de exposição**, 17 set. – 11 nov., 2012. Rio de Janeiro: Sermograf, 2012. 215p. il.

¹⁷ ESPAÇO CULTURAL DOS CORREIOS (Fortaleza). **A obra múltipla de Francisco Wagner**. Catálogo de Exposição, 28 mai. – 09 ago., 2014. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014. s/p. il.

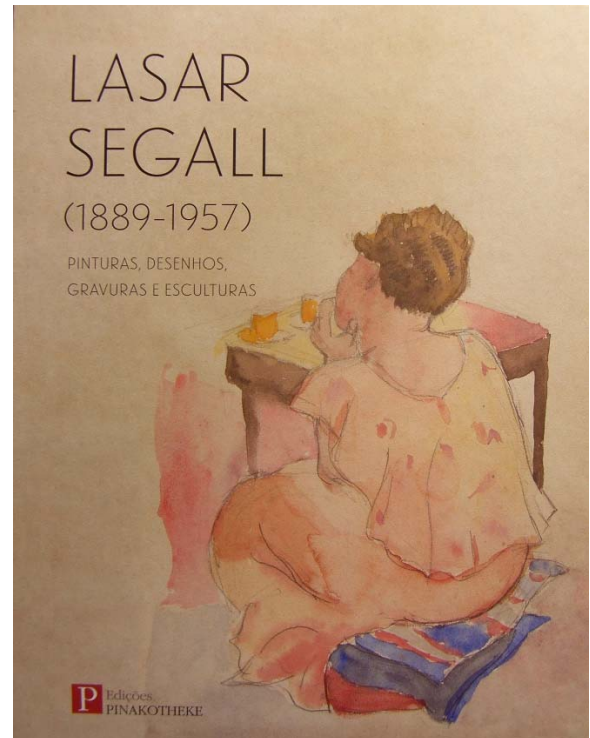


Figura 4: Capa do catálogo da exposição: Lasar Segall (1889-1957), 2016. Fonte: Pinakothek São Paulo (2016).¹⁸

Paralelo à pesquisa realizada nos acervos supracitados, pude observar durante o levantamento bibliográfico, sobretudo, em dissertações e teses defendidas no Brasil, tanto na sociologia da arte, quanto na história da arte, que os catálogos de exposição são bastante abordados e utilizados como fonte de dados. Todavia, é unânime o reconhecimento desse tipo de impresso de arte para estudos que colocam em relevo trajetórias de artistas e exposições individuais ou coletivas¹⁹. Não obstante, a dissertação defendida por Hélio Alvarenga Nunes no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), intitulada *Pintura para catálogos: notas sobre arquivamento da arte*, busca pensar o catálogo de exposição, definido por Nunes como “catálogo de arte”, a partir da pintura fotografada. Desse modo, o autor propõe examinar o catálogo como “arquivo-lugar”, ou seja, “arquivamento da arte”²⁰.

¹⁸ D’HORTA, Vera. **Lasar Segall: 1889-1957**. Livro/Catálogo de Exposição, 18 abr. – 28 mai., 2016. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 144p. il. 27 cm., Pinakothek São Paulo. A mostra recebeu da Associação Brasileira de Críticos de Arte o Prêmio Destaques de 2016. Disponível em: <http://abca.art.br/> Acesso em: 14 mai. 2017.

¹⁹ Alguns desses trabalhos fazem parte do referencial teórico, com o qual dialogo no decorrer da tese.

²⁰ NUNES, Hélio Alvarenga. **Pintura para catálogos: notas sobre arquivamento da arte**. 2010. 222 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Sou grato a historiadora da arte, Carolina Ruoso, pela indicação da leitura. Trata-se de um trabalho com o qual gostaria de ter dialogado com mais afinco na tese. Deixo aqui registrada a referência para pesquisas e publicações futuras.

Dessa maneira, levando em consideração o desenrolar da pesquisa marcada, em particular, pela disposição do “corpo” dos catálogos de exposição, comecei a cogitar a possibilidade de refletir sobre eles, especialmente, a respeito daqueles relacionados às exposições das obras de Raymundo Cela, tomando-os como dispositivos que arquitetam um saber acerca dos *mundos da arte*. Como assinala Michel Foucault:

Saber consiste, pois, em referir a linguagem à linguagem. Em restituir a grande planície uniforme das palavras e das coisas. Em fazer tudo falar. Isto é, em fazer nascer, por sobre todas as marcas, o discurso segundo do comentário. O que é próprio do saber não é nem ver nem demonstrar, mas interpretar.²¹

Portanto, o discurso, acionado por meio da linguagem para interpretar a criação de um artista presente num catálogo de exposição – onde palavras e a reprodução de imagens das obras (coisas) se adensam a partir de um conjunto de signos – coloca em relevo uma prática circunscrita a um saber. Foucault sublinha que na idade clássica, a análise resvalava na representação. No caso do pensamento moderno, a resposta passou a ser dada pela análise do sentido e da significação. Quer dizer, são práticas discursivas que alicerçam o que Foucault designa como *épistémè*: “(...) é o conjunto das relações que podem ser descobertas, para uma dada época, entre as ciências, quando estas são analisadas no nível das regularidades discursivas”²².

Contudo, tais regularidades podem ser vislumbradas noutras áreas do conhecimento, dentre elas, as artes plásticas. Não por acaso, Foucault iniciou o livro *As palavras e as coisas* (1966)²³ com a análise da pintura, *Las Meninas* (1656), do pintor espanhol Diego Velázquez (1599-1660) e finalizou o livro *A arqueologia do saber* (1969)²⁴ propondo uma análise arqueológica de um quadro, inteiramente atravessada pela positividade de um saber.

Sendo assim, por meio da circulação das obras de Raymundo Cela, reproduzidas em catálogos de exposição, abordarei a prática discursiva acerca da sua criação artística. Nesse sentido, tratar-se-á de uma análise arqueológica como propusera Foucault, ou seja, buscarei

²¹ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 55.

²² FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 217.

²³ Ano de publicação da primeira edição do livro na França. Cf. MACHADO, Roberto. **Ciência e saber**: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1981.

²⁴ Ano de publicação da primeira edição do livro na França. Cf. *Ibidem*, 1981.

tomar os discursos como práticas que obedecem a regras, visto que, referem-se à descrição sistemática de um discurso-objeto²⁵. Segundo o autor:

Esse termo [arqueologia] não incita à busca de nenhum começo; não associa a análise a nenhuma exploração ou sondagem geológica. Ele designa o tema geral de uma descrição que interroga o já-dito no nível de sua existência: da função enunciativa que nele se exerce, da formação discursiva a que pertence, do sistema geral de arquivo de que faz parte. A arqueologia descreve os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo.²⁶

Dessa maneira, procurei situar os enunciados pertencentes às formações discursivas, oriundas de um sistema geral de arquivos postos em movimento dentro do sistema das artes, especificamente, a partir das redes de cooperação; da divisão do trabalho e das convenções operacionalizadas nos *mundos da arte*. Como caracterizou Howard S. Becker: “As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade coletiva aos quais podemos chamar *mundos da arte*”²⁷. No que concerne à ideia de mundo, Becker declara: “Um ‘mundo’, tal como o entendo [...], consiste em pessoas reais que tentam levar a cabo tarefas, em grande medida juntando-se a outras pessoas que fazem outras coisas que serão úteis para os seus projetos.”²⁸ Quanto ao conceito de arte, o sociólogo argumenta que:

Tal como acontece com outros conceitos complexos, a sua enorme generalidade acaba por mascarar a realidade. Quando tentamos definir a arte, descobrimos múltiplas exceções, casos que correspondem apenas a determinados critérios implicados ou enunciados pelo conceito. Quem diz ‘arte’ designa normalmente uma obra que possui um valor estético, qualquer que seja a maneira como este é definido, uma obra legitimada por uma estética coerente e defensável, uma obra à qual as pessoas autorizadas para tal reconhecem um valor estético, uma obra apresentada num local apropriado (museu, sala de concerto, etc.). Muitas vezes, as obras possuem alguns destes atributos mas não todos.²⁹

Tendo em vista isso, ao falar de arte, estarei fazendo menção a um conjunto de obras que possuem valor estético. Esse valor foi designado por pessoas autorizadas (literatos, críticos e historiadores da arte) para legitimar obras expostas em museus, galerias e centros culturais. Segundo Becker: “Os mundos da arte existem de tal modo que alguns dos seus membros são considerados por muitos ou pela maioria das pessoas interessadas como mais habilitados que outros para falar em nome de um mundo da arte”³⁰. Essa capacidade é operacionalizada a partir de enunciados que compõem as *convenções* estabelecidas na prática discursiva. Logo, as

²⁵ FOUCAULT, 1997, p.159-160.

²⁶ *Ibidem*, 1997, p. 151.

²⁷ BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010. p. 27.

²⁸ *Ibidem*, 2010, p. 307.

²⁹ *Ibidem*, 2010, p. 132.

³⁰ *Idem*, p. 142.

convenções resultam da ação coletiva, permeada por diversos saberes, tanto para produção de uma obra, quanto para a elaboração dos significados sobre a mesma.

Portanto, as *convenções* resultam de uma operação consensual³¹. Desse modo, Becker explicita que: “As ações coletivas e os acontecimentos que elas produzem são as unidades básicas de investigação sociológica”³².

Dando continuidade à pesquisa sobre a circulação das obras de Raymundo Cela, por meio das exposições, particularmente, aquelas que reverberaram na publicação de catálogo, no ano de 2014 tive acesso aos catálogos das exposições do artista realizadas na Galeria Multiarte³³. Ao todo, foram três mostras individuais, nos seguintes anos: 1988, 1997 e 2000³⁴. Durante a abertura da exposição *Corpo Caboclo*³⁵, no dia 10 de junho de 2014, conversei com Beatriz Castelo e solicitei a permissão para pesquisar no acervo arquivístico da Multiarte. Comecei a frequentar as exposições e palestras na galeria em 2010. Assim, tomei conhecimento do acervo, bem como sobre as possibilidades de pesquisa que poderiam ocorrer na instituição.

Desde a inauguração da Multiarte, em 1987, na cidade de Fortaleza, Beatriz Castelo dedica-se a organização da memória da galeria arquivando catálogos das mostras, matérias de jornais e fotografias de vista das exposições, ou seja, dos acontecimentos planejados e organizados pela equipe Multiarte, tanto na galeria, como em outras instituições de arte na capital cearense. Sendo assim, tive acesso ao *sistema de enunciados*, logo, ao que Foucault propôs chamar de *arquivo*³⁶. Segundo o autor:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo [...]; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o *sistema de sua enunciabilidade*. [...]; é o que define o modo de atualidade do

³¹ BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In.: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 205-222. Artigo originalmente publicado na *American Sociological Review*, em dezembro de 1974, vol. 39, nº 6.

³² *Ibidem*, 1977, p. 222.

³³ A Multiarte integra o grupo de instituições idealizadas pelo *marchand* Max Perlingeiro, do qual fazem parte a Pinakothek Cultural e as Edições Pinakothek, no Rio de Janeiro, além da Pinakothek São Paulo, localizada na capital paulista. Tratarei especificamente desse grupo no segundo capítulo.

³⁴ Abordarei cada uma delas no segundo capítulo.

³⁵ Abordarei essa exposição no terceiro capítulo.

³⁶ FOUCAULT, 1997, p. 148.

enunciado-coisa; é o *sistema de seu funcionamento*. Longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de *um discurso*, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido, é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em uma duração própria³⁷.

Desse modo, o *arquivo* é o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados. Logo, não diz respeito, única e exclusivamente, ao espaço físico onde documentos são catalogados, mas, a maneira pela qual os enunciados são postos em movimento nos impressos. Assim, na ocasião da mostra *Corpo Caboclo*, comentei com Max Perlingeiro sobre o meu interesse de pesquisa relacionado aos catálogos de exposição, bem como acerca da perspectiva diacrônica que estava desenvolvendo com relação a esse tipo de impressos de arte. Prontamente, ele disponibilizou da sua coleção de catálogos alguns exemplares de exposições realizadas no final do século XIX e início do século XX, especialmente, na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), incluído o catálogo da *Exposição de Arte Retrospectiva* realizada pelo Centro Artístico na ENBA, em 1898.

Aproveitando a viagem que fiz para participar do 38º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais (ANPOCS), que ocorreria na cidade de Caxambu, Minas Gerais, entre os dias 27 e 31 de outubro de 2014, onde apresentei um fragmento do meu trabalho de pesquisa no *GT02 Arte e Cultura nas Sociedades Contemporâneas*, fui ao encontro dos catálogos de exposição cedidos por Max Perlingeiro, na sua biblioteca, localizada na Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro.

Ao retornar para Fortaleza e após o exame de qualificação, em 2015, fui ao Minimuseu Firmeza registrar, com a colaboração do historiador Anderson Sousa, os catálogos de exposições que o artista Nilo Firmeza (Estrigas) salvaguardou em seu acervo, sobretudo, aqueles do *Salão de Abril*³⁸. Localizamos alguns exemplares e, a partir deles, pude explorar, em comparação com os catálogos das *Exposições Gerais*, realizadas no Rio de Janeiro, como era a organização interna dos catálogos do *Salão de Abril*, bem como o formato dos mesmos.

No mesmo ano, ao participar como ouvinte do *Seminário 80 + 30*³⁹, realizado no Centro Cultural do Banco do Nordeste (CCBNB), onde também ocorreu a mostra de artes visuais *Geração 80*, indaguei os artistas participantes de uma das palestras sobre o lugar que os

³⁷ *Ibidem*, p. 149, grifo do autor.

³⁸ “Lançado em 1943, como iniciativa da Secretaria de Cultura da União Estadual dos Estudantes (UEE), o Salão de Abril foi encampado em seguida por artistas que atuavam na cidade nos anos 1940.” Disponível em: <http://www.salaodeabril.com.br/> Acesso em: 07 mai. 2017.

³⁹ “Com curadoria de Daniela Name, Ivair Reinaldim e Marcelo Campos, a mostra reflete sobre a produção de artes visuais dos anos 1980 no Brasil.” Cf. CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE-FORTALEZA RECEBE PROJETO ATÉ 2 DE ABRIL. **O POVO**, Fortaleza, 4 mar., 2015. (Vida & Arte).

catálogos de exposição, possivelmente, tiveram na formação de cada um deles. Tanto os artistas expositores, quanto aqueles que estavam no auditório acompanhando e intervindo no debate, foram unânimes ao afirmarem que adoravam a série *Gênios da Pintura*, publicada pela editora Abril. Quando era publicado um novo número “corriam” para banca de jornal mais próxima para adquirir um exemplar. As respostas foram se misturando e não pude anotar tudo. Todavia, foi notória a alegria expressa por eles ao remontarem experiências a partir dessas publicações. Era a oportunidade que tinham de poder ver trabalhos que, provavelmente, nunca veriam *in loco*, como também para estudar história da arte. Alguns deles ainda guardam em suas casas essa série de catálogos. Nesse instante, percebi que estava num caminho fecundo com a pesquisa sobre catálogos de exposição.

Por fim, em agosto de 2016, fui convidado para participar do grupo de estudo *História da Arte Cearense*, sob a orientação da professora Carolina Vieira, na Galeria Multiarte⁴⁰. Desde então, o grupo tem se dedicado a catalogação e a elaboração de uma história da arte por meio das exposições realizadas, sobretudo, na capital cearense. A oportunidade de participar do grupo possibilitou-me um maior contato com a produção de catálogos de exposições realizadas em Fortaleza, além de poder ampliar o leque das questões relacionadas com a minha pesquisa de doutorado, elaboradas no decorrer dos nossos debates. Frequentar a galeria toda semana, criou a possibilidade de realizar duas entrevistas. Uma com Max Perlingeiro, tratando de assuntos como as exposições planejadas por ele com obras de Raymundo Cela; mercado de arte; coleções e o projeto editorial dos catálogos da Multiarte; além das publicações da Edições Pinakothek. A segunda entrevista ocorreu com Beatriz Castelo, responsável pela organização das exposições realizadas na Multiarte, coordenação dos grupos de estudo, regência da equipe da galeria e disposição do acervo arquivístico da Multiarte. A escolha dos entrevistados deve-se também ao fato, da Multiarte e da Pinakothek Cultural, terem sido as instituições que realizaram o maior número de exposições com obras de Cela, acompanhadas de material impresso, especialmente, catálogos.

⁴⁰ Atualmente, na Multiarte, ocorre o encontro de doze grupos de estudos em dias alternados da semana. “Desde 2011, a Galeria Multiarte realiza encontros e diálogos no formato de grupos de estudos. São abordagens diversas que se propõem a direcionar um olhar para arte através de um pensamento que dialoga com a imagem, a história, a crítica, o processo de criação e a filosofia da arte. Os grupos têm como fundamento a ideia de encontro, ou seja, um ambiente de envolvimento com a arte inserido em um espaço do circuito, a galeria. Nesses encontros o objetivo é criar um intervalo, uma pausa entre a vida cotidiana, o papel que se desempenha na sociedade local e os afazeres domésticos para acrescentar a vida, o sensível e é claro, a arte.” Cf. GALERIA MULTIARTE: um espaço para viver e reviver a arte. *Arte*. Fortaleza, mar., 2017. (revista trimestral)

Estes episódios contribuíram para a elaboração das questões que permearam a pesquisa e ajudaram a elaborar a problemática da tese. Foi a partir deles, que o meu olhar se deslocou da construção visual do corpo dos *trabalhadores litorâneos* criada por Raymundo Cela para o “corpo” dos catálogos de exposição. Além disso, por meio desses episódios busquei explicitar o percurso da pesquisa, colocando em relevo como se deu a minha inserção no trabalho de campo, majoritariamente, realizada em acervos arquivísticos de instituições.

Dito isso, busco compreender o processo de circulação da obra do pintor, desenhista e gravador Raymundo Brandão Cela (1890-1954), desde seu período de formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no início do século XX, até exposições realizadas nos dias de hoje. Por meio da reprodução das imagens das obras do artista, impressas em catálogos de exposição, procuro construir uma sociologia do objeto artístico, ou seja, o modo como determinadas *convenções* são acionadas para classificá-las e como tal classificação recebe camadas de significados. Portanto, não apenas a *ordem discursiva* sobre as obras terá lugar de destaque, mas também o suporte no qual elas circulam: exposições, catálogos, livros-catálogo, folhetos e jornais. No caso dos catálogos de exposição, estes têm lugar de destaque, pois trazem à tona a maneira pela qual os *mundos da arte* atuam, ou seja, como fomentam um sistema de enunciados sobre exposições, artistas e obras a partir de uma rede de interdependência presente nas instituições da arte. Tal abordagem contribuirá para os debates – ainda iniciais – sobre a história dos impressos no sistema das artes, além de levantar questões sobre arte brasileira por intermédio das exposições e coleções de arte.

Isto posto, para efeitos desta tese, interessa trazer à baila como determinadas *convenções* circunscritas aos *mundos da arte*, passam a fazer parte do universo de leitura de um público mais amplo, a partir dos textos publicados nos catálogos das exposições. Ademais, explicitar como tais *convenções* alicerçam o discurso sobre a produção artística de Raymundo Cela, contribuindo, numa longa duração, para elaboração da *reputação* do artista e de suas obras. Segundo Becker, a atividade coletiva presente nos *mundos da arte*, concorre para influenciar as *reputações*. De acordo com o autor:

Para que as reputações se imponham duradouramente, os críticos e os estetas devem estabelecer teorias da arte e critérios que permitam reconhecer a arte, a arte de qualidade e a grande arte. Sem tais critérios, ninguém poderia formular juízos acerca das obras, dos gêneros e das disciplinas que, por sua vez, determinam os juízos acerca dos artistas.⁴¹

⁴¹ BECKER, 2010, p. 293.

Sendo assim, a *reputação* como processo social formula marcas de estima que valorizam não apenas o artista, mas também obras e gêneros. Em vista disso, as ações coletivas arquitetadas nas *redes de cooperação* que alicerçam os *mundos da arte*, produzem resultados diferentes de modo regular⁴².

Diante da circulação das obras de Raymundo Cela, bem como dos significados conferidos a sua paleta, algumas indagações vieram à tona: *Como ocorreu o processo de aquisição e institucionalização da produção visual de R. Cela em Fortaleza? Quais obras foram reproduzidas em catálogos de exposição? Quais são os enunciados acionados para classifica-las? Quem são os sujeitos legitimados para outorgar valor a sua produção?* Tais questionamentos levaram-me a pensar a formação de um circuito das artes visuais em Fortaleza, em que museus, galerias e espaços culturais colocam em relevo uma produção imagético-discursiva. Nesse sentido, essa pesquisa situa-se na intersecção entre sociologia da arte e sociologia da cultura, na medida em que explicito as condições de produção de uma determinada dizibilidade de um objeto de arte⁴³.

O percurso da tese

Com o propósito de submeter ao debate a maneira pela qual ocorre a circulação das obras de Raymundo Cela, tendo como principal suporte os catálogos de exposição, além de explicitar os significados outorgados aos seus trabalhos, tornou-se necessário construir um percurso de longa duração. Dessa forma, colocarei em relevo não apenas as questões circunscritas à produção de Cela, ou seja, como camadas de significados foram adensadas no discurso sobre sua obra, mas também, e na medida do possível, o processo de elaboração, edição e distribuição dos catálogos de exposição.

Assim, dividi a tese em três capítulos. O capítulo, intitulado *Catálogos de artistas e obras: exposições entre os séculos XIX e XX*, foi segmentado em três itens. Inicialmente, em *Notas sobre Catálogos das Exposições Gerais na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA)*, escolhi trazer à baila o modo como eram editados os catálogos das mostras da Academia, colocando em relevo as listas de artistas e obras impressas na publicação e também quais eram os *enunciados* acionados para alicerçar os *discursos* acerca de algumas obras. Como aponta Paulo Silveira, ao discutir sobre os conceitos de identidade e poder presentes no catálogo de exposição: “A lógica interna é a da organização de informações referentes a algo passível de

⁴² *Ibidem*, p. 300.

⁴³ ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ser classificado ou demonstrado como inserido num conjunto maior”. Logo, o catálogo: “(...) trata-se de livro comum no aspecto externo, porém especializado e funcional”⁴⁴. Portanto, a lógica interna presente nos catálogos das *Exposições Gerais* possibilitou-me evidenciar mudanças e permanências nesse tipo de impresso de arte ao longo da tese. Ademais, apresento uma breve reflexão sobre o primeiro catálogo ilustrado produzido no Brasil, destacando as condições de possibilidade mobilizadas para a edição dessa publicação, evidenciando as linhas de contato entre instituições – pública e privada – que atuam no sistema das artes, mobilizando *convenções nos mundos da arte*. Essa relação institucional percorrerá toda a estrutura da tese.

Em seguida, no item 2.2 *Notas sobre Catálogos dos Salões de Arte na primeira metade do século XX: alguns exemplares*, percorri a lógica interna dos catálogos dos *Salões* de arte acentuando a produção de textos para *catálogos de exposição*, sobretudo, no *Catálogo Explicativo* de 1893. Também friso o momento em que a reprodução de imagens das obras, por meio da litografia e gravura, começara a ser impressa nos catálogos das mostras. Além disso, apresento a inserção da trajetória artística de Raymundo Cela nos catálogos, a partir da sua participação nos *Salões* da ENBA, na segunda década do século XX, onde saliento parte da crítica de arte do período.

No terceiro item, *O feito e o dito: catálogos de exposições individuais no início do século XX*, busco situar como foi composta a relação entre a reprodução de imagem das obras – por meio das fotografias impressas nos catálogos de exposições coletivas e individuais – com os textos elaborados para catálogo nas décadas de 1940 e 1950. Nesse período, além dos museus de arte, começam a surgir outras instâncias de consagração artística, dentre elas as galerias. No caso específico de Raymundo Cela, retomo a sua passagem pela Europa, especialmente, na França, onde participou de mostras coletivas na década de 1920. Ademais, trago para discussão a realização das primeiras exposições individuais do artista em Fortaleza e no Rio de Janeiro, no início dos anos 1940, como também a inserção das suas obras reproduzidas em revistas e livros, trazendo alguns dos *enunciados* atribuídos à produção do artista impressos em tais suportes. Desse modo, começo a tecer a *ordem discursiva* sobre os trabalhos de Raymundo Cela.

No capítulo, *A circulação e os significados atribuídos à produção artística de Raymundo Cela*, apresento nos três itens as exposições coletivas e individuais nas quais as obras

⁴⁴ SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In. XXIV COLÓQUIO DO CBHA, 24, 2004, Belo Horizonte. *Anais...*Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/anais2004.html> Acesso em: 07 mai. 2017.

do artista foram expostas após a sua morte, especialmente, as mostras que reverberaram na publicação de catálogo e livro/catálogo. A importância desse recorte está relacionada ao fato de poder elencar quais são os trabalhos postos em circulação por museus, galerias e espaços culturais, oriundos de acervos públicos e privados. Ademais, por meio dessas publicações, busco explicitar o discurso sobre a sua fatura.

No primeiro item, “*O Universal pelo Regional*”, abordo as décadas de 1950 e 1960, percorrendo a primeira exposição póstuma de Cela realizada no MNBA, em 1956, e as mostras que ocorreram na Universidade Federal do Ceará, particularmente, no MAUC. Exponho também a instalação das primeiras galerias de arte em Fortaleza e a criação do órgão estatal denominado Centro de Artes Visuais – Casa de Raimundo Cela.

No item, 3.2 A “*casa*” de *Raymundo Cela*, detenho-me nas décadas de 1970 e 1980, colocando em relevo as exposições com obras de Cela realizadas em galerias, além de evidenciar a criação da *Sala Raymundo Cela*, no MAUC, e do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza (Unifor). Neste local, vários trabalhos do artista foram exibidos e reproduzidos em catálogo. Ademais, situo a instalação da Galeria Multiarte na capital cearense. Espaço responsável pelo planejamento e organização de exposições com os respectivos catálogos de Raymundo Cela, além de articular o intercâmbio entre coleções particulares e acervos públicos, nos quais constam obras dele.

Por fim, no terceiro item, *Imagem e semelhança*, abordo a circulação das obras de Raymundo Cela a partir da década de 1990 até os dias de hoje. Nesse item, sobressaem as efemérides do artista e, principalmente, a publicação do *Raisonné* de Cela projetado pela Edições Pinakothek. Destaco também a inauguração do Espaço Cultural do Palácio da Abolição e do Centro Dragão do Mar de Arte de Cultura (CDMAC), além das mostras de Cela realizadas nas Galerias Ignês Fiúza, Multiarte, Centro Cultural do BNB, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), entre outras instituições.

No último capítulo denominado, “*Coleções Vivas*”, no item 4.1, *Fragmentos: Raymundo Cela em exposições coletivas*, enfatizo a circulação das obras do artista, particularmente, em exposições de coleções públicas e privadas realizadas no Espaço Cultural Unifor, quais sejam: *Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: pinturas e desenhos* (1989); *Arte Brasileira nas coleções públicas e privadas do Ceará* (2005); *Trajatórias: Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz* (2013) e *Coleção Airton Queiroz* (2016). De modo sumário, acentuo a inclusão de alguns dos trabalhos de Raymundo

Cela em mostras, nas quais as questões suscitadas pela curadoria adensam e tencionam o discurso acerca das *convenções* atribuídas à obra de Cela, bem como à arte brasileira. As exposições que contaram com a participação dos trabalhos do artista foram: *Os Caminhos da Artes entre a França e o Brasil* (Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, 2009), *Carneiro* (CDMAC, 2013), *Corpo Caboclo* (Galeria Multiarte, 2014) e *A Cor do Brasil* (MAR, Rio de Janeiro, 2016).

Por fim, no item 4.2, *Versões: história da arte brasileira por meio de catálogos*, esboço a maneira pela qual o discurso sobre arte brasileira foi enunciado em alguns catálogos de exposição e em livros-catálogo de instituições, como o Museu Nacional de Belas Artes e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Assim, retomo a ideia desenvolvida ao longo da tese que aponta o catálogo como “lugar de memória” e dispositivo que fomenta e alicerça a elaboração de um saber circunscrito aos *mundos da arte*. Dessa maneira, coloco em relevo impressos de arte que quando postos em contato podem trazer em pesquisas e publicações futuras a multiplicidade de versões engendradas acerca das artes visuais elaboradas no Brasil. Assim, sublinho as publicações referentes às exposições: *150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira* (MNBA, 1982); *Pintura Moderna Brasileira: Colección Roberto Marinho*, (MNBA de Buenos Aires, 1987); *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição* (Pavilhão da Bienal, 2013); *Opinião 65: 50 anos depois* (Pinakothek Cultural, 2015); *A Missão Artística Francesa no Brasil e seus discípulos* (Pinakothek Cultural, 2016); e *O mercado de arte moderna em São Paulo (1947-1951)*, no MAM de São Paulo em 2017. As duas últimas mostras conectam-se ao primeiro capítulo da tese. Assim, busquei explicitar como ocorre a manutenção das formas visíveis.

Portanto, o conjunto de dados arrolados no percurso desta tese permitirão explicitar permanências e mudanças que ocorreram nos modos de dar a ver e ler uma obra de arte, particularmente, por meio dos catálogos de exposição. Tais informações serão de fundamental importância para compreender a materialidade e os deslocamentos produzidos nos discursos acerca da produção do artista plástico Raymundo Brandão Cela (1890-1954), por meio dos catálogos e da circulação de suas obras.

2 CATÁLOGOS DE ARTISTAS E OBRAS: EXPOSIÇÕES ENTRE OS SÉCULOS XIX E XX

“O olhar lia soberanamente um texto, cuja clara palavra recolhia sem esforço, para restituí-la em um segundo discurso idêntico: dada pelo visível, essa palavra, sem nada mudar, fazia ver.”
Michel Foucault⁴⁵

2.1 Notas sobre Catálogos das *Exposições Gerais* na Academia Imperial de Belas Artes (AIBA).

Em dezembro de 1840, foi inaugurada na Academia Imperial de Bellas Artes (AIBA), no Rio de Janeiro, a *I Exposição Geral de Belas Artes*. A mostra, com autorização prévia do governo imperial⁴⁶, contou com a inscrição de artistas não vinculados à Academia, cujo modelo de ensino fora implantado pelos franceses que integravam a *Missão Artística Francesa*⁴⁷:

O modelo acadêmico assim desenhado pelos artistas franceses, com base no ensino da Academia, de onde provinham, representava um avanço sem precedentes. Em 1816, quando do Decreto de sua criação, o Brasil, já elevado à categoria de Reino, tornava-se, neste particular, acima do “Reino”, já que em Portugal ainda não havia surgido uma academia como a que aqui se criara. Quando de sua inauguração, em 1826, o Brasil, já independente, concretizava a posição projetada no primeiro Decreto, possuindo de fato, sua Academia nos moldes da francesa, que se tornara o modelo ímpar na Europa desde o século XVII.⁴⁸

Contudo, como aponta Angela Ancora da Luz, tal “avanço” não foi experimentado em sua plenitude desde o início, pois não havia um interesse da sociedade, especialmente da elite portuguesa deslocada para o Brasil, pelos assuntos artísticos, bem como os artistas franceses sofriam a resistência de membros portugueses do governo, que se opunham ao exercício da *Missão Francesa*⁴⁹. Ademais, algumas encomendas oficiais não eram suficientes

⁴⁵ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 129.

⁴⁶ ACADEMIA DAS BELAS ARTES. EXPOSIÇÃO GERAL DE 1840. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1840, ano XV, nº 332, p. 01. Cf. LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990, p. 23-25.

⁴⁷ A Missão Artística era formada por: Joaquim Le Breton (1760-1819), Jean Baptiste Debret (1768-1848), Nicolas-Antonie Taunay (1755-1830), Félix-Émile Taunay (1795-1881), Grandjean de Montigny (1776-1850), Auguste Marie Taunay (1768-1824), Charles-Simon Pradier (1786-1848), Sigismund Neukomm (1778-1858), Marc Ferrez (1788-1850), Zéphyrin Ferrez (1797-1851) entre outros. Cf. PEDROSA, Mário. Da Missão Francesa – seus obstáculos políticos. In.: ARANTES, Otilia. (Org.). **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

⁴⁸ LUZ, Angela Ancora da. **Uma breve história dos salões de arte**: da Europa ao Brasil. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005, p. 53.

⁴⁹ Sobre a Missão Francesa: Cf. PEDROSA, 2004.

para que esses artistas se conformassem com a situação de inatividade, visto que o decreto para dar início ao projeto de ensino só ocorrera em setembro de 1826. Lavrados os estatutos da Academia Imperial de Bellas Artes e inaugurada em seu primeiro prédio próprio, na Travessa das Belas Artes, iniciaram-se suas atividades.

De acordo com Luz, em 1829 foi realizada a primeira exposição da Academia, intitulada: “*Exposição da classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes. No ano de 1829: terceiro ano de sua instalação. Jean Baptista Debret*”. A autora destaca que: “A primeira exposição foi vista por cerca de dois mil visitantes. Expuseram 82 alunos e 33 professores. Foram 115 obras entre pintura (47); projetos de arquitetura (60); paisagens (4) e esculturas (4)”⁵⁰. Não houve a publicação de um catálogo, contudo, foi impresso um *livrete* similar aos editados na França⁵¹. No ano seguinte, ocorreu a segunda exposição no prédio da Academia. Sob a intermediação de Araújo Porto Alegre⁵², Jean Baptiste Debret organizou a parte de pintura e Grandjean de Montigny, a de arquitetura. A parte dedicada aos oitenta e dois projetos de arquitetura foi inaugurada dois meses antes da mostra, na qual foram expostas cinquenta e duas pinturas, treze paisagens e onze esculturas. Tais exposições contaram apenas com trabalhos de alunos e professores da AIBA⁵³.

Entre 1830 e 1840, ano da primeira mostra oficial da AIBA, o clima de animosidade entre o pintor português e diretor da Academia, Henrique José da Silva (1772-1834) e os artistas franceses se intensificou⁵⁴. Após a morte de Henrique, Félix-Émile Taunay assumiu, em 1834, a direção da instituição, organizou a Secretaria, o Arquivo, a pequena Biblioteca e a Pinacoteca⁵⁵. Esta, no primeiro momento, foi formada com obras trazidas pelos artistas franceses e por aquelas produzidas por *lentes*⁵⁶ e seus discípulos da Academia. Em 1845, criou o *Prêmio de Viagem à Europa – também chamado Prêmio de Primeira Ordem*⁵⁷. Com relação

⁵⁰ Cf. LUZ, 2005, p. 56.

⁵¹ Em agosto de 1699 foi realizada uma exposição na Galeria Apolo, no Museu do Louvre. A mostra contou com a publicação de um *livrete*, no qual foram disponibilizadas algumas informações acerca das fichas técnicas das obras expostas e alguns dados sobre seus autores, Cf. LUZ, 2005, p. 34-35.

⁵² Araújo Porto Alegre (1806-1879) foi aluno da Academia Imperial de Bellas Artes e discípulo de Jean Baptiste Debret. Cf. SQUEFF, Leticia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

⁵³ Cf. LUZ, 2005.

⁵⁴ Cf. PEDROSA, 2004.

⁵⁵ Sobre a formação do acervo da Pinacoteca, Cf. SQUEFF, Leticia. **Uma galeria para o império**: a Coleção Escola Brasileira e as origens do Museu Nacional de Belas Artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012.

⁵⁶ Termo utilizado para fazer referência aos professores da Academia.

⁵⁷ O *Prêmio de Viagem à Europa* possibilitou aos pintores laureados estudarem com renomados artistas italianos e especialmente com os mestres franceses, num período de cinco anos, financiando pela coroa portuguesa. Cf. VALLE, Arthur Gomes. **A pintura da Escola Nacional de Belas Artes na 1ª República (1890-1930)**: da

às exposições organizadas durante a gestão de Émile Taunay, nomeadas *Exposições Gerais de Belas Artes*, estas deixaram de ser restritas aos professores e alunos da Academia, receberam a designação de evento oficial e tornaram-se abertas ao público em geral. Tais modificações corroboravam com o projeto civilizatório implantado no Brasil pela corte portuguesa⁵⁸.

Durante quarenta e quatro anos, realizaram-se vinte e seis exposições oficiais nas salas da AIBA, nas quais foram apresentadas ao público aproximadamente 3.315 obras de 516 artistas⁵⁹. O certame de 1840 não contou com a publicação de um *livrete*, tampouco de um catálogo. Contudo, como destacou Carlos Levy⁶⁰, o *Jornal do Commercio* publicou no dia 16 de dezembro de 1840 uma matéria sobre o evento. Esta se tornou uma importante fonte de dados para reconstituição do conjunto de artistas e obras participantes da exposição⁶¹.

Assim, tendo como ponto de partida a matéria intitulada, *Academia das Belas Artes: Exposição Geral de 1840*, bem como os catálogos das exposições vindouras, é possível explicitar a estrutura classificatória que alicerça os *mundos da arte*⁶², como também os enunciados com os quais o discurso sobre a produção artística, sobretudo acerca das artes visuais, é operacionalizado.

Em texto publicado em 1840⁶³, no *Jornal do Commercio*, cuja autoria não foi revelada, além do elogio feito ao “*caráter democrático*” do certame, realizado pela Academia sob o patronato nacional, há um longo trecho dedicado aos desenhos apresentados. Segundo a publicação, chama atenção a “*força dos sombreados*” e o “*acabamento*” dos desenhos expostos na classe de desenho e a qualidade daqueles exibidos na classe de arquitetura. Ademais, a publicação⁶⁴ segue tecendo elogios aos *Retratos* produzidos pelo Professor Substituto de

formação do artista aos seus modos estilísticos. 2007. 364 f. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2007.

⁵⁸ SCHWARCZ, Lília Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁵⁹ Tomei como referência o trabalho de pesquisa do crítico e historiador da arte Carlos Roberto Maciel Levy. Cf. LEVY, 1990.

⁶⁰ Cf. LEVY, 1990.

⁶¹ Cumpre assinalar que textos publicados em jornais (Correio Braziliense, Gazeta do Rio de Janeiro, Jornal do Commercio, dentre outros) como também em revistas (O Malho, Fon-Fon!, Careta, entre outras) constituem importante fonte de dados para pesquisas acerca da produção artística no Brasil entre os séculos XIX e XX. Cabe lembrar que, em 13 de maio de 1808 foi criada a Imprensa Régia no Brasil. Cf. CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

⁶² BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

⁶³ As informações sobre as obras expostas na *I Exposição Geral das Belas Artes*, foram colhidas a partir da reprodução da matéria publicada no *Jornal do Commercio* em 1840. Cf. LEVY, 1990, p. 23-25.

⁶⁴ ACADEMIA DAS BELAS ARTES: EXPOSIÇÃO GERAL DE 1840. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano XV, n. 332, 16 dez. 1840. Cf. LEVY, 1990.

Pintura de Paisagem da AIBA August Müller: *sempre notável pela força e naturalidade do colorido*. Com relação às pinturas apresentadas pelo Diretor e Professor de Pintura de Paisagem, Félix-Émile Taunay, não há dúvida: *todos os seus assuntos são brasileiro*. Contudo, como aponta a matéria, há pouca informação sobre a pintura de Taunay intitulada: *Vista da Mãe d'Água*. Com relação às pinturas de Claude Joseph Barandier, o autor desconhecido aponta: *ambas pintadas a óleo com franqueza, transparência e pureza*. No caso do trabalho intitulado *Menina*, do Professor de Desenho da AIBA Manuel Joaquim de Melo Corte Real: *pode-se louvar nesta composição as linhas e cores bem harmonizadas*.

Tais enunciados tornam evidente o tipo de adjetivação atribuída aos artistas, bem como o discurso sobre a técnica utilizada e o tema escolhido. Portanto, um conjunto de categorias que nos remete ao neoclassicismo fundado em Roma por Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), presente na *École des Beaux-Arts*, e que fora transplantado para o Brasil por meio da *Missão Artística Francesa*. Assim, partindo dos preceitos de Winckelmann, o crítico de arte italiano Lionello Venturi (1885-1961) afirmou:

Para compreender uma obra de arte convém primeiro refletir sobre o pensamento do artista (que não se identifica com a invenção), depois sobre a beleza, que consiste na variedade e simplicidade e se manifesta na figura humana, e em seguida sobre a execução, que deve ser bem acabada.⁶⁵

Desse modo, de acordo com a matéria citada anteriormente, no passeio realizado nas salas de aula da AIBA, onde os trabalhos estavam expostos, três obras se destacaram. Na sala de Gravura de Medalhas, o baixo-relevo em barro que representa *Amador Bueno da Ribeira*⁶⁶, esculpido por Zeferino Ferrez, Professor de Gravura de Medalhas, no qual traz à tona Amador Bueno numa cena inspirada na história colonial de São Paulo, por volta de 1641. Na sala de pintura, destaca-se o painel da *Morte de Camões*, cuja autoria é de Barandier, e o retrato histórico de *João Caetano dos Santos como Otelo*, pintado pelo Professor Substituto de Pintura Histórica José Correa de Lima. Assim, por meio do periódico foi possível tomar conhecimento acerca dos participantes da mostra, bem como do número de trabalhos expostos. Ao todo participaram dez artistas e vinte obras foram apresentadas aos visitantes da *I Exposição Geral de Belas Artes*⁶⁷. Além disso, foi oportuno situar algumas das categorias acionadas para fazer referência aos trabalhos expostos, como também à virtuosidade dos artistas. Por fim, há uma

⁶⁵ VENTURI, Lionello. Iluminismo e neoclassicismo. In: _____. **História da crítica de arte**. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 159.

⁶⁶ Amador Bueno da Ribeira foi um proprietário de terras e administrador colonial (Capitão-mor e ouvidor) da Capitania de São Vicente.

⁶⁷ Conferir Anexo III.

crítica negativa feita ao certame: *Esperemos que no próximo futuro sejam as notícias dos trabalhos reunidas por ordem numérica em um suplemento ao folheto explicativo do estabelecimento*⁶⁸. A crítica aponta para a necessidade de algum suporte impresso que sirva de guia no percurso da exposição, tornando possível não apenas a identificação entre autor e obra.

Posto isso, a partir de 1841, as *Exposições Gerais de Belas Artes*, instaladas nas salas de aula da AIBA, começaram a contar com a publicação de um catálogo, no qual eram listados os nomes dos artistas participantes e suas respectivas obras. Ao todo, entre 1841 e 1884, foram publicados vinte e cinco catálogos⁶⁹. Grosso modo, estes *impressos de arte* eram editados no formato 13 x 18 cm. Assim, devido ao seu tamanho e ao fácil manuseio receberam a denominação *catálogos de bolso*. Tais publicações tinham como título: *Catálogo das obras expostas no Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes*. Este era seguido da data de abertura do certame, do nome da cidade onde foi realizado, como também trazia a indicação da tipografia, na qual o catálogo fora impresso e o ano da mostra⁷⁰. Todavia, como destaca Levy, alguns fatores comprometeram a continuidade e a qualidade das informações contidas nos catálogos:

As diversas edições eram estruturadas de modo heterogêneo, com acentuada variação de critérios de ano para ano. Certas características organizacionais das próprias exposições impunham a instabilidade editorial: frequentemente, por exemplo, obras eram recebidas e expostas depois de impresso o catálogo, tornando inevitável sua omissão; características físicas das obras de arte, tais como materiais, técnicas ou dimensões, foram incluídas apenas ocasionalmente, o mesmo valendo para indicações sobre formação artística prévia ou moradia dos expositores.⁷¹

De acordo com Levy, até 1862 a lista com o nome de artistas e obras participantes das *Exposições Gerais* era publicada num informativo intitulado *Notícia do Palácio da Academia Imperial das Belas Artes*. Tal publicação tornou-se independente a partir de 1864, todavia a grafia dos nomes dos artistas estava sujeita a erros, “provavelmente em decorrência tanto da falta de clareza dos originais manuscritos quanto da precariedade dos sistemas de

⁶⁸ ACADEMIA DAS BELAS ARTES: EXPOSIÇÃO GERAL DE 1840. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 332, 16 dez. 1840. Cf. LEVY, 1990.

⁶⁹ Tomei como referência os 25 catálogos originais das *Exposições Gerais de Belas Artes* publicados entre 1841 e 1884 reunidos por Carlos Roberto Maciel Levy (1990), bem como alguns dos exemplares que colhi na Biblioteca de Obras Raras/Escola de Belas Artes (UFRJ) e na Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, durante a pesquisa realizada entre 2013 e 2014.

⁷⁰ Como aponta Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, novas tipografias foram surgindo no Brasil após a inauguração da Imprensa Régia em 1808, “todas dedicadas primordialmente aos impressos políticos e ao jornalismo e todas submetidas à censura prévia do governo central, só abolida a partir da campanha da Independência. Estavam aparelhadas para realizar, essencialmente, os trabalhos de impressão de textos”. Cf. CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 48.

⁷¹ Cf. LEVY, 1990, p. 15-16.

composição tipográfica em uso”⁷². Apesar de tais imprecisões, algumas das regularidades presente nos catálogos chamam a nossa atenção. A primeira delas, como fora mencionado, diz respeito ao formato. Essa estrutura nos remete ao que Chico Homem de Melo, no texto publicado no catálogo comemorativo dos 100 anos de edição gráfica da Pinacoteca de São Paulo, designou como “exposição portátil”⁷³. Contudo, ainda não havia no período das *Exposições Gerais* a reprodução das imagens das obras expostas no certame, ainda que a fotografia fosse de uso corrente. Segundo Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, os trabalhos de impressão de textos nas tipografias: “Ostentavam, às vezes, pequenos detalhes visuais, ou *ornatos* – na forma de vinhetas, orlas, florões, iniciais de fantasia ou pequenas gravuras – que cumpriam a função de embelezar e dar mais relevo à página”⁷⁴. Data de 1840 o momento em que D. Pedro II adquiriu um daguerreótipo⁷⁵, portanto “o primeiro no Brasil a experimentar a invenção que revolucionaria o século XIX com grande repercussão no mundo das artes”⁷⁶. No entanto, embora não houvesse nos catálogos do período monárquico uma parte dedicada à fotografia, foram expostas 130 imagens produzidas a partir daguerreótipos ao longo das *Exposições Gerais*⁷⁷.

Com relação à estrutura da divisão interna dos catálogos, grosso modo, tais impressos eram editados por seções de acordo com a seguinte ordem: Pintura, Arquitetura, Escultura e Gravura em Medalhas e Pedras Preciosas. Cumpre destacar que, durante o Império, existia a Seção Geral, a Seção de Desenhos, Pastéis, Aquarelas, Guaches e Miniaturas e a Seção intitulada: “Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicação de Belas Artes”. Tal ordenamento coloca em evidência a hierarquia presente nos *mundos da arte*, na qual a pintura ocupa lugar de destaque. Antes da listagem, era reservada uma parte com algumas páginas em branco intitulada *Notas*.

No catálogo, cada seção com a numeração da respectiva sala trazia uma lista, em ordem alfabética, com o nome do artista participante da mostra, seguido do seu endereço. Essa informação permitia identificar não apenas o logradouro, mas também a nacionalidade do

⁷² Cf. LEVY, 1990, p. 16.

⁷³ HOMEM DE MELO, Chico. Do ambiente à página: os catálogos da pinacoteca. In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (curadoria); MESQUITA, Ivo *et. al.* **100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado: 1912-2012: catálogo de exposição**, 16 mar. – 29 set., 2013. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. 195p. il., p.19.

⁷⁴ CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 48.

⁷⁵ Uma das primeiras formas de reprodução fotográfica.

⁷⁶ Cf. LUZ, 2005, p. 64.

⁷⁷ Cf. LEVY, 1990.

expositor. Em alguns casos, se fosse funcionário da Academia, explicitava-se qual função exercia na instituição (Diretor, Professor, Encadernador), como também se era pensionista na ocasião e em qual país⁷⁸. No caso da participação de algum artista não vinculado a AIBA, ao lado do seu nome era grafado: *artista amador*. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni:

[...] a categoria de amador servia diversamente para homens e mulheres. Para os primeiros, era um momento da carreira que seria superado com estudo, com profissionalização. Para as mulheres, era um rótulo que as discriminava de modo permanente, independentemente de serem profissionalizadas, jovens ou maduras.⁷⁹

Após tais informações, eram listadas e numeradas as obras expostas pelo artista. No caso das pinturas, não havia informações técnicas, apenas o título da obra ou a referência ao gênero vinculado – retrato, paisagem. Cumpre destacar que, até a realização da *Exposição Geral* de 1862, haviam seções destinadas aos alunos da Academia intituladas, genericamente, *Alunos*. Estas eram acompanhadas da respectiva localização (Sala 1). Ademais, tais seções poderiam ser apresentadas de acordo com a técnica utilizada ou o gênero apresentado: *Alunos da Aula de Desenho Geométrico*; *Alunos da Aula de Desenhos de Ornatos*; *Alunos da Classe de Arquitetura*; *Alunos da Sala de Escultura*; *Alunos da Classe de Gravura em Medalhas*; *Alunos da Classe de Pintura Histórica*; *Alunos da Classe de Pintura de Paisagem*. A seguir, abaixo do título da seção, enumerava-se a quantidade de trabalhos expostos, bem como aquelas obras que participariam do concurso na respectiva classe.

Diante de tais listas, convém trazer a reflexão de Umberto Eco acerca da *estética das listas*, ao propor uma distinção entre lista “prática” e lista “poética”⁸⁰. Quanto ao segundo termo, o autor o define como “qualquer finalidade artística para a qual a lista se proponha, qualquer que seja a forma de arte que a exprima”⁸¹. Com relação à lista “prática”, após apresentar alguns exemplos, dentre eles, uma lista de compras, o catálogo de uma biblioteca, o inventário dos objetos de um lugar qualquer (como um escritório, um arquivo, um museu), Eco chama atenção para três características presentes em tais listas:

[...] antes de tudo, têm uma função puramente referencial, ou seja, referem-se a objetos do mundo exterior e têm o objetivo puramente prático de nomeá-los e elencá-los (se tais objetos não existissem, a lista não teria sentido ou já estaríamos diante, como veremos, de uma lista poética); em segundo lugar, como são elencos de objetos realmente existentes e conhecidos, são listas finitas, pois pretendem elencar todos os objetos a que se referem e mais nenhum – e tais objetos, se estão fisicamente presentes em algum lugar, têm evidentemente um número definido; enfim, elas não são

⁷⁸ Artista beneficiário de uma pensão paga pela coroa portuguesa para estudar na Europa.

⁷⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 55.

⁸⁰ ECO, Humberto. Há listas e listas. In: _____. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

⁸¹ Cf. ECO, 2010, p. 113.

alteráveis, no sentido de que seria incorreto, além de insensato, acrescentar ao catálogo de um museu um quadro que não estivesse lá.⁸²

O objetivo prático de nomear e elencar objetos existentes e conhecidos numa lista finita configura a estrutura explicitada anteriormente nos catálogos das *Exposições Gerais* realizadas na AIBA. Nesse sentido, como destacou Eco, tais listas representam uma forma, conferem unidade a um conjunto de objetos e obedecem a uma *pressão contextual*⁸³. Portanto, as listas referentes às mostras realizadas nas salas de pintura, escultura, arquitetura, gravura em medalhas e desenho geométrico tornam evidente o projeto de construção de uma unidade presente no sistema de ensino artístico no período monárquico financiado pelo erário. No entanto, tais listas foram ampliadas a partir de um outro conjunto de informações acerca de algumas das obras expostas. Portanto, os catálogos desse período configuram uma versão oficial das artes plásticas produzidas e expostas naquela instituição.

A partir do catálogo da mostra de 1841, foram incluídas descrições intituladas *assunto* fazendo referência ao tema de algumas das obras expostas no certame, como também dos concursos realizados entre os alunos de alguma *classe*⁸⁴. Desse modo, cumpre destacar que no caso das informações sobre as obras expostas, privilegiava-se aquelas produzidas por professores como Auguste Grandjean de Montigny, August Müller, José Correa de Lima, Manoel Joaquim de Melo, Zéphyrin Ferrez e do professor e diretor da AIBA Felix-Émile Taunay. Convém lembrar que foi sobre o trabalho exposto por Taunay, em 1840, que a crítica reivindicou a publicação de um folheto explicativo, visto que não havia nenhuma informação acerca da obra *Vista da Mãe d'Água*. Segue a descrição do *assunto* desta obra feita por Taunay e reapresentada em 1841:

*Vista da Mãe d'Água: Lê-se a seguinte inscrição sobre a caixa, na qual principia o encantamento das águas: "Reinado El-Rei Dom João V, nosso Senhor, e sendo Governador o Capitão General desta Capitania e das Minas Gerais, Gomes Freire de Andrade, do Seu Conselho, Sargento-mór de batalha dos seus Exércitos. Ano de 1744". Outra inscrição lapidar sobre um dos arcos de Santa Teresa diz assim: "El-Rei Dom João V nosso Senhor, mandou fazer esta obra pelo ilustríssimo e Excelentíssimo Senhor Gomes Freire de Andrade, do Seu Conselho, Sargento-mór de batalha dos seus Exércitos, Governador e Capitão General das Capitânicas do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Ano de 1750". A grandeza das obras e magnificência sem par dos sítios que elas atravessam, correspondem aos paternais desvelos dos reis da Casa de Bragança, atestados pelas muitas Cartas Régias e Provisões que existem a respeito daquelas águas, desde 1672 até o mencionado ano de 1759.*⁸⁵

⁸² Cf. ECO, 2010, p. 113.

⁸³ De acordo com o autor *pressão contextual* significa: "são aparentados por estarem ou serem esperados todos no mesmo lugar ou por constituírem o fim de um determinado projeto". Cf. ECO, 2010, p. 116.

⁸⁴ Classe de Gravura de Medalhas, Classe de Escultura, Classe de Pintura Histórica e Classe de Arquitetura. Cf. LEVY, 1990.

⁸⁵ Catálogo da II Exposição Geral de Belas Artes 1841. Cf. LEVY, 1990, p. 32-33.

Após fazer referência aos senhores da mais alta patente do reinado de Dom João V e as suas respectivas Capitanias, destaca-se a grandeza das obras edificadas pela corte, bem como a magnificência da natureza e das águas que circundam tais edificações. Importante destacar que além da pintura de paisagem *Vista da Mãe d'Água*, de 1841, também foram descritos os seguintes trabalhos de Taunay: *Morte de Turenne*, *O Caçador e a onça* e *Descoberta das águas termais de Piratininga*⁸⁶. Afora tais obras, Taunay também trouxe ao público a pintura, produzida em 1835, titulada *Retrato de Sua Majestade o Imperador*. Torna-se evidente que paralela à produção de Retratos, fonte de renda para muitos dos pintores naquele período⁸⁷, a Pintura de História e a Pintura de Paisagem ocupavam lugar de destaque na construção dos “regimes de visualidade” acerca do Brasil.

Como aponta a historiadora da arte Elaine Dias, a produção de paisagens de Taunay remonta à década de 1820, nas quais, a representação da natureza estava marcada pela doutrina clássica europeia: “Correspondem, em primeira instância, às experiências com o emprego da luz dourada e a aplicação de um colorido acentuadamente *gris* na composição”⁸⁸. Contudo, saindo dessa paleta cinzento-azulada, a sua produção dos anos de 1840 elaborada no ambiente acadêmico, de acordo com a pesquisadora “(...) remontaria algumas características das ilustrações de viagem e suas investigações científicas, ao mesmo tempo em que manifestaria uma temática atualizada ao transmitir uma mensagem histórica”⁸⁹. A autora propõe pensar as obras de Félix-Émile Taunay a partir das relações entre a literatura e o elemento pictórico, percorrendo o surgimento do romantismo literário. Nesse sentido, nos aproximaríamos de uma produção “imagética-discursiva” acerca da paisagem dita nacional.

⁸⁶ DIAS, Elaine. **Paisagem e academia**: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

⁸⁷ Cf. DURAND, 2009.

⁸⁸ Cf. DIAS, 2009, p. 306.

⁸⁹ Cf. DIAS, 2009, p. 317.

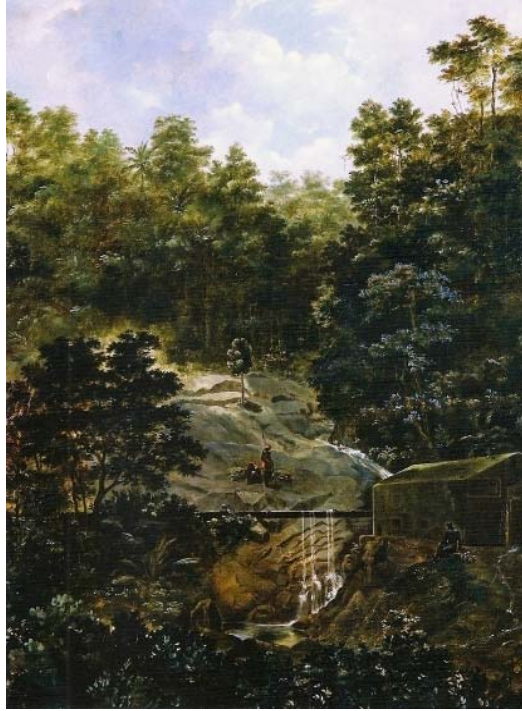


Figura 5: Félix-Émile Taunay (1795-1881). *Vista da Mãe d'Água*, 1841. (Óleo sobre tela, 115 x 88 cm).
 Fonte: Museu Nacional de Belas Artes / Iphan / MinC, Rio de Janeiro.

Tendo tais premissas como ponto de partida, as pinturas de Taunay descritas no catálogo da *Exposição Geral* de 1841, como também as demais obras passíveis de descrição trazem uma estreita relação não apenas com a literatura, mas também com a escrita da história daquele período. Assim, ao longo da segunda metade do século XIX, durante a realização das *Exposições Gerais* na AIBA, algumas obras foram escolhidas para serem descritas nos catálogos. Portanto, torna-se evidente o processo de institucionalização da AIBA e daqueles a ela ligados. Para Howard Becker: “(...) o Estado encontra sempre alguma vantagem na mobilização dos cidadãos para uma acção colectiva”⁹⁰. Para o sociólogo, algumas obras de arte cumprem os objetivos perseguidos pelo Estado. Portanto, a AIBA configura o *locus* do agenciamento daqueles objetos tidos como obras de arte, os quais cumprem o anseio estatal.

Dito isso, durante a realização da *Exposição Geral* de 1842, constam além dos comentários sobre algumas obras, a descrição do assunto para o concurso da classe de Pintura Histórica, como também da classe de Gravura de Medalhas. Os comentários continuaram sendo publicados nos catálogos das exposições subsequentes, contudo convém destacar algumas das

⁹⁰ Cf. BECKER, 2010, p. 153.

obras que foram descritas e que se tornaram o amálgama da invenção “imagética-discursiva” acerca da Nação⁹¹.

No decorrer da realização da *XIV Exposição Geral de Belas Artes*, em 1860, o pintor Vítor Meireles de Lima apresentou um esboço original do quadro *A primeira missa no Brasil*. Na ocasião, o artista desfrutava, como pensionista da AIBA, do *Prêmio de Viagem à Europa* em Paris. O comentário sobre a obra no catálogo da mostra é prescritivo: “[o trabalho] tem que ser apresentado na Exposição geral das Belas Artes daquela capital em maio de 1861”⁹². Assim, em 1862, no decurso da realização da *XV Exposição Geral de Belas Artes*, Victor Meireles, professor de Pintura Histórica da AIBA, apresentou na Seção de Pintura um Estudo de Cabeça, três retratos e a obra supracitada com o seguinte comentário publicado no catálogo da mostra:

*Pedro Álvares Cabral, tendo sido desviado de sua derrota na viagem da Índia, para a qual partira de Lisboa em 9 de março de 1500, descobriu terras do Brasil, até então desconhecidas, no dia 21 do mês seguinte, e desembarcou depois em um lugar que denominou Porto Seguro, demorando-se aí alguns dias não só para reconhecer o país, como para refrescar, e refazer-se de lenha. Querendo deixar antes de prosseguir sua viagem, um sinal da posse que tomava dessa terra para o Rei de Portugal, ordenou que se arvorasse em terra uma cruz, devendo celebrar-se na mesma ocasião o santo sacrifício da missa. Conforme o refere Vaz de Caminha, no dia 1º de maio de manhã muito cedo foram todos à terra ricamente vestidos e armados, e depois de ter o almirante escolhido um lugar próprio para que pudesse ser bem vista a cruz, que na véspera haviam feito e deixado no mato, dirigiram-se a esse sítio, e tomando-a caminharam em procissão levando erguida a bandeira de Cristo, entoando seus salmos os religiosos que acompanhavam a expedição da Índia. Plantada a cruz, com as armas e divisas do Rei Dom Manuel, deu Cabral à nova terra o nome de Vera Cruz, e foi então celebrada a missa por frei Henrique, no altar erguido junto à cruz. Refere ainda Vaz de Caminha que os selvagens (tribo Tupiniquim), correram em grande número ao lugar da solenidade, e ali mostravam dar grande atenção à cerimônia sagrada, fazendo-se notar entre eles um velho, que parecia compreender e explicar aos outros a santidade daquele ato.*⁹³

Assim como o comentário da pintura de Taunay *Vista da Mãe d'Água*, o catálogo da exposição de 1862 traz uma descrição da pintura de Victor Meireles, alicerçada na carta de Pero Vaz de Caminha enviada ao Rei de Portugal em 1500. Portanto, a pintura tornava visível a palavra, e “essa palavra, sem nada mudar, fazia ver”⁹⁴. Desse modo, o texto publicado no catálogo traz à tona o discurso acerca de algumas das obras expostas nas *Exposições Gerais* da

⁹¹ FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. In: PEREIRA, Sonia Gomes. **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. p. 179-194.

⁹² Cf. LEVY, 1990, p. 135.

⁹³ Catálogo da XV Exposição Geral de Belas Artes 1862. Cf. LEVY, 1990, p. 146-147.

⁹⁴ Cf. FOUCAULT, 2014, p. 129.

AIBA, como também coloca em relevo a tarefa ambiciosa encarregada à Victor Meireles, qual seja: “oferecer ao Brasil o instante de seu nascimento”⁹⁵.



Figura 6: Victor Meireles de Lima (1832-1903). *A Primeira Missa no Brasil*, 1860. (Óleo sobre tela, 270 x 357 cm). Fonte: Coleção Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / MinC, Rio de Janeiro.

Seguindo essa mesma linha de articulação, entre palavra (enunciado) e imagem, em 1866, o catálogo da *XVIII Exposição Geral de Belas Artes* trouxe um comentário acerca da pintura apresentada por Victor Meireles, intitulada *Moema*. Os comentários publicados nos catálogos da AIBA não ficaram restritos apenas à pintura. Na *XXI Exposição Geral* foram descritos os objetos expostos por José Maria dos Reis na Seção Geral da mostra⁹⁶. Na *XXII Exposição Geral*, a quantidade de comentários foi ampliada contemplando outros trabalhos da Seção Geral, entre eles projetos de arquitetura e trabalhos de gravura em metal. Cumpre destacar que se tratam de comentários descritivos. Ademais, o catálogo de 1872⁹⁷ traz uma longa descrição sobre a pintura do Professor de História das Belas Artes, Estética e Arqueologia da AIBA, Pedro Américo de Figueiredo Melo, intitulada *Batalha de Campo Grande*. O texto, além de descrever a tela, traz uma explicação do tema. Tal procedimento também foi adotado diante de duas pinturas apresentadas ao público por Victor Meireles: *Combate naval do*

⁹⁵ Foge ao escopo desta tese dizer se o Brasil foi ou não foi “descoberto” em 1500. O que nos interessa, especialmente, nesse item é explicitar por meio de quais suportes a ideia de Nação foi articulada a partir das linhas de contato entre texto e imagem. Cf. COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 30.

⁹⁶ A lista dos objetos sem a descrição: Sextante de bronze semelhante aos de Lorieux, Luneta de vinte centímetros, Agulha para bitácula. Catálogo da XXI Exposição Geral de Belas Artes 1870. Cf. LEVY, 1990, p. 196.

⁹⁷ Participaram da mostra 46 artistas e foram exibidos 185 trabalhos entre pinturas, desenhos, gravuras, fotografias, objetos, desenhos arquitetônicos e mosaicos. Ademais, por ordem do Ministro da Marinha, foram enviados para Seção Geral da exposição, 14 desenhos do arsenal de Marinha da Corte realizados pelos alunos do professor de desenho do Arsenal de Marinha Félix Matheus Warletta. Catálogo da XXII Exposição Geral de Belas Artes 1872. Cf. LEVY, 1990, p. 203.

*Riachuelo e Passagem de Humaitá*⁹⁸. Os dois trabalhos fazem referência a chamada *Guerra da Tríplice Aliança*, que envolveu o Brasil, a Argentina e o Uruguai contra o Paraguai entre 1864 e 1870, também conhecida como a *Guerra do Paraguai*. No caso da primeira pintura, após um longo resumo histórico, publicada no catálogo da mostra de 1872, sobre os motivos que levaram a deflagração de tal confronto, segue o comentário sobre a obra, de título *Explicação do Quadro*:

*Sobre o vapor Amazonas vê-se no passadiço o chefe Barroso, tendo ao lado o pratico Bernardino, o comandante Brito, e o guarda-marinha Barbosa; avante, sobre o castello de prôa, o imediato Delphim Carlos de Carvalho, dirigindo a manobra; no primeiro plano, á direita, um vapor paraguay a pique, tendo parte do convez fora d'água, sobre o qual estão diversos grupos de inimigos, que apezar de derrotados, fazem ainda um ultimo esforço de vingança; na caixa da roda, meio immersa n'água, um marinheiro brasileiro, que sem duvida cahira dentro do navio inimigo no momento do choque dado pelo Amazonas, é mortalmente ferido a tiro de revólver por um oficial paraguay; ao longe a Araguay e o Beberibe perseguem os vapores paraguayos que fogem rio acima; vê-se o Jeju a pique, e duas chatas que cahem aguas abaixo. No ultimo plano o Jequitinhonha, adornado, jaz encalhado perto da barranca, e um vapor paraguay ainda mais longe foge precipitadamente. Pela popa do Amazonas, no centro do quadro, vê-se a Mearin, que vai prestar socorro á Parnahyba. Á esquerda, e no segundo plano, vê-se um grupo de paraguayos e alguns camalotes; mais ao longe, e em terceiro plano, o Parnahyba, entre o Taquary e o Salto; finalmente, mais longe ainda, está o Paraguary encalhado na margem do rio.*⁹⁹

Nota-se, no início da explicação, a referência feita à fragata Amazonas e ao comandante da Armada Imperial Brasileira, Francisco Manuel Barroso da Silva (1804-1882). Barroso foi quem conduziu a Armada Brasileira à vitória na Batalha do Riachuelo. O texto segue apresentando os demais oficiais e suas respectivas patentes, bem como explicitando os nomes dos navios da esquadra vitoriosa, contudo diferentemente dos comentários sobre as obras supracitadas, *Vista da Mãe d'Água*, de Taunay, e *A primeira missa no Brasil*, de Victor Meireles, a explicação da tela *Combate naval do Riachuelo* introduz a noção de *plano*. Desse modo, apresenta, sobretudo ao público leigo, a ideia de perspectiva. O momento glorioso registrado pelo artista, uma leitura a partir de camadas que se sobrepõem umas às outras. No entanto, como demonstrou o historiador e crítico de arte Félix Ferreira (1841-1898), no texto de 1883, publicado em 1885: *Belas Artes: estudos e apreciações*, uma parte da crítica afirma

⁹⁸ “Os dois quadros acima pertencem ao Ministério da Marinha e foram encomendados em 1868 por Afonso Celso de Assis Figueiredo, então Ministro da Marinha: o artista, para o seu melhor desempenho, foi à custa do governo ao Paraguai fazer os indispensáveis estudos.” Catálogo da XXII Exposição Geral de Belas Artes 1872. Cf. LEVY, 1990, p. 211.

⁹⁹ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXVI exposição geral de belas artes, 23 ago. – 30 dez., 1884. Rio de Janeiro: Typ. a Vapor e P. Braga & C., 1884. (Grifo do autor). Cópia do original, Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro.

que o marinheiro do exército inimigo, tendo sido alvejado e levando a mão ao peito, seria o personagem principal.



Figura 7: Vitor Meireles de Lima (1832-1903). *Combate naval do Riachuelo*, 1872. (Óleo sobre tela, 420 x 820 cm). Fonte: Coleção Museu Histórico Nacional / Ibram / MinC, Rio de Janeiro.

Querelas à parte, convém lembrar que, para efeitos desta tese, interessa trazer à baila como determinadas *convenções* circunscritas aos *mundos da arte*¹⁰⁰ passam a fazer parte do universo de leitura de um público mais amplo, a partir dos textos sobre pintura publicados nos catálogos das exposições. Logo, como destacou o crítico de arte acerca da obra supracitada:

Não se avalia uma obra-prima de arte, como incontestavelmente é o *Combate do Riachuelo*, ao primeiro lanço d’olhos. Pede acurado estudo e detida contemplação tudo quanto produz o engenho humano fora dos moldes comuns e das inteligências vulgares. Assim como os monumentos escritos têm sido, e serão sempre, objetos de análises profundas e interpretações filosóficas, os monumentos desenhados também preocuparão por muito tempo aqueles que quiserem, já não diremos fazer uma crítica séria e minuciosa, mas simples apreciação justa e digna.¹⁰¹

A reflexão de Félix Ferreira nos aproxima da ideia formulada por Louis Marin ao propor uma leitura do quadro *Maná*, de Nicolas Poussin (1594-1665). Tendo como ponto de partida a carta de Poussin ao mecenas que encomendou a tela, Marin afirma: “[a] leitura do quadro é, primeiro, a leitura de um nome e de um título, isto é, de um autor e de um assunto”¹⁰².

¹⁰⁰ Cf. BECKER, 2010

¹⁰¹ FERREIRA, Félix. VI Do Sr. Victor Meireles. O Combate naval de Riachuelo. 2 de dezembro de 1883. In: _____. **Belas artes**: estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012, p. 159.

¹⁰² MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/EDUSP, 2000, p. 22.

Dito isso, a tela *Combate naval do Riachuelo* foi reapresentada na *XXVI Exposição Geral*, em 1884¹⁰³. Portanto, reapresentar uma obra é também reiterar uma autoria.

No catálogo da *XXVI Exposição*¹⁰⁴, seguindo a sequência elaborada por ordem alfabética de todos os artistas expositores, em primeiro lugar, foi grafado o nome do autor: *O Sr. Victor Meirelles de Lima*". Em seguida o cargo que ocupava na AIBA, "professor de pintura histórica na Academia". Posposto, o endereço do artista: "Rua do Lavradio n.69". Por fim, precedida da numeração, seguindo a sequência do número de trabalhos expostos no certame, o título das obras apresentadas por Meireles, além de explicitar a quem pertencia o trabalho:

291. *Combate naval do Riachuelo.*

Jornada de 11 de junho de 1865.

Réplica do quadro deste nome, feita pelo artista, em Paris, nos annos de 1882 e 1883, afim de reparar a perda do primeiro, executado em 1872, e inutilisado na volta da Exposição de Philadelphia.

Este quadro é propriedade do artista.

Resumo Histórico [...]. Explicação do Quadro [...].

292. *Retrato.*

293. *Camponeza Italiana.*

294. *Cemitério.*¹⁰⁵

Afora a descrição da obra *Combate naval do Riachuelo*, também foram comentados os trabalhos do Sr. Antonio Firmino Monteiro, ex-aluno da Academia: *Camões no seu leito de morte; Um episódio da Retirada da Laguna; O capitão João Homem e O Vidigal*. Esta de propriedade do Sr. Dr. Monteiro de Azevedo. Outro ex-aluno que teve uma de suas obras comentadas foi o Sr. Augusto Rodrigues Duarte: *Exequias de Atalá*. De Oscar Pereira da Silva, aluno da AIBA: *Alegoria ao Renascimento da Arte*. Ademais, na Seção dedicada à Arquitetura, foi descrito uma parte do projeto elaborado por Francisco de Azevedo Monteiro Caminhoá, em execução da Igreja Matriz de S. Pedro de Alcântara, na cidade de Petrópolis, a partir de quatro fotografias expostas pelo arquiteto. Indicar a quem pertencia as obras sugere a comercialização

¹⁰³ "A obra *Combate naval do Riachuelo* teve duas versões. A primeira fazia parte de uma encomenda feita pelo então ministro da Marinha, Afonso Celso de A. Figueiredo, a Victor Meirelles, em 1868. [...] A primeira versão do *Combate* foi exibida publicamente pela primeira vez durante a *22ª Exposição Geral* da Academia Imperial, em 1872. Em 1876, a obra, juntamente com *Passagem de Humaitá e Primeira missa no Brasil*, foi escolhida para ser exibida na *Exposição* da Filadélfia, em comemoração ao centenário da Independência dos Estados Unidos. De volta daquele país, e liberadas em fevereiro de 1877, as obras somente seriam abertas pela Academia em dezembro de 1878. Todas estavam danificadas. Os danos em *Combate* eram definitivos. A segunda versão foi pintada pelo artista em Paris entre 1882 e 1883. Sobre o assunto, Cf. 'Temas Históricos', de Donato Mello Jr. (1982)". In: FERREIRA, 2012, p. 155.

¹⁰⁴ ACADEMIA DAS BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXVI exposição geral de belas artes, 23 ago. – 30 dez., 1884. Rio de Janeiro: Typ. a Vapor e P. Braga & C., 1884. p. 23-28 (Cópia do original, Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro).

¹⁰⁵ *Ibidem*, 1884, p. 23-28.

dos trabalhos, como também a formação de acervos das primeiras coleções particulares no Brasil.

O catálogo de 1884 foi dividido em quatro seções, embora tenham sido grafadas apenas três: *Pintura, Escultura, Arquitetura e Fotografia*. A Seção de Pintura foi dividida em duas partes. A primeira compreendendo a pintura a óleo, a aquarela, a guache; sobre porcelana; desenho a lápis, a pena, a fumaça, etc. A segunda parte, foi dedicada à exibição da coleção de quadros nacionais que formam a *Escola Brasileira*. Cabe lembrar que, em 1879, a *Coleção Escola Brasileira* foi exibida na *XXV Exposição Geral*¹⁰⁶. Na ocasião da *XXVI* mostra, foram descritas algumas obras da coleção, dentre elas: *Iracema*, do professor de desenho da Academia, José Maria de Medeiros; *O último Tamoio*, de Rodolfo Amoedo; *Elevação da Cruz*, do ex-aluno da AIBA, Pedro José Pinto Peres; *A batalha do Avaity*, do professor Pedro Américo, que na ocasião desfrutava do pensionato em Florença, na Itália; por fim, *A primeira missa no Brasil, Combate naval do Riachuelo e Primeira batalha do Guararapes*, ambos de Victor Meireles. Cabe frisar que as obras comentadas celebravam o processo de colonização implantado pela coroa portuguesa, bem como enalteciam o desempenho do Império no Brasil.

De acordo com Félix Ferreira, a última *Exposição Geral* realizada durante o Império, entre os dias 23 de agosto e 30 de dezembro de 1884, pode ser considerada a maior exposição apresentada ao público, visto que o catálogo das obras expostas na AIBA menciona um total de 448 trabalhos¹⁰⁷. Convém mencionar que, desse total, 100 quadros pertenciam à Galeria Nacional e tinham sido expostos em 1879, na *XXV Exposição Geral*¹⁰⁸.

Afora a quantidade de trabalhos apresentados e reapresentados na *XXVI Exposição Geral*, a mostra de 1884 ficou marcada pela publicação do primeiro catálogo ilustrado do certame. Sua edição foi uma iniciativa do *marchand* Laurent de Wilde, proprietário da *casa expositora*¹⁰⁹, onde eram realizadas exposições e comercialização de obras de arte, *Casa de Wilde*. De acordo com a historiadora Maria Antonia Couto da Silva¹¹⁰, L. de Wilde era sócio efetivo da Sociedade Propagadora das Belas Artes (SPBA)¹¹¹ e possuía uma boa relação com

¹⁰⁶ Sobre a exposição, bem como a formação da Coleção Escola Brasileira, Cf. SQUEFF, 2012.

¹⁰⁷ Cf. FERREIRA, 2012.

¹⁰⁸ Sobre a *XXV Exposição Geral*, Cf. SQUEFF, 2012.

¹⁰⁹ Termo utilizado no século XIX para se referir a Galerias de Arte.

¹¹⁰ SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IX, n.2, jul./dez. 2014.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm Acesso em: 12 de abril de 2016.

¹¹¹ Fundada em 23 de novembro de 1856, no Rio de Janeiro, pelo arquiteto Francisco Joaquim Bethencourt da Silva, época em que também foi criado o Liceu de Artes e Ofícios. Cf. BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de

artistas e com a Academia Imperial de Belas Artes. Ele ajudou artistas que estavam realizando estágios no exterior, comercializando estudos enviados para o Brasil¹¹². L. de Wilde organizou e custeou a produção de 100 exemplares numerados do *Catálogo Illustrado* de 1884. Para tanto, solicitou que alguns dos artistas que expuseram na *XXVI Exposição Geral* fizessem esboços dos trabalhos apresentados para que estes fossem reproduzidos no catálogo. Os impressos foram distribuídos aos visitantes, juntamente com o *Catálogo das Obras Expostas na Academia de Bellas Artes*. O *Catálogo Illustrado* foi dividido em três partes. A primeira parte traz um texto de apresentação, assinado pelo organizador da publicação, L. de Wilde. Em seguida, a lista com o nome dos artistas expositores em suas respectivas seções: *pintura, escultura, arquitetura e fotografia*. Por fim, a reprodução das imagens.

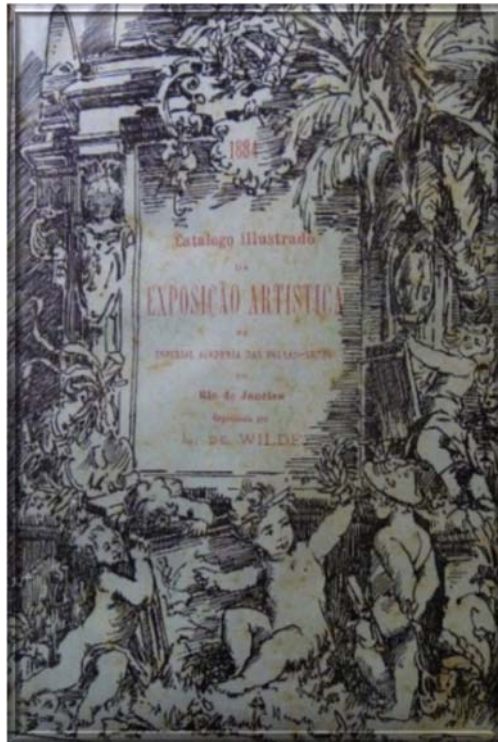


Figura 8: Capa do *Catálogo Illustrado* da *XXVI Exposição Geral* da Academia de Belas Artes.¹¹³ Fonte: Academia de Bellas-Artes, 1884.

Obviamente, o número de exemplares impressos do *Catálogo Illustrado* não contemplou todos os visitantes da *XXVI Exposição Geral*. Segundo o sociólogo José Carlos

Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm Acesso em: 12 de outubro de 2016.

¹¹² Cf. SILVA, 2014, p. 4.

¹¹³ WILDE, L. de. **Catálogo Illustrado da Exposição Artística da Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884. [s/n]. (Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakotheke Cultural, Rio de Janeiro).

Durand¹¹⁴, a exposição de 1884, durante o período da sua exibição, recebeu 10 mil visitantes. Portanto, além de *suvenir*, a edição limitada do *Catálogo Ilustrado* transformou-o não apenas numa fonte de dados, mas também em uma obra rara, especialmente para colecionadores. Entretanto, o objetivo de tal publicação, de acordo com Wilde é claro:

(...) estabelecer um laço mais íntimo e durável entre Artistas e Público; e lisonjeamos pensar que os visitantes do palácio da Academia achem de alguma utilidade este livrinho, que recordará ainda que vagamente a notável exposição artística do corrente anno.¹¹⁵

Assim, como foi mencionado no início desta reflexão, o catálogo de uma exposição, além de poder ser pensado como uma *exposição portátil* é também o *complemento* de uma mostra; o *registro* de um acontecimento efêmero, que ocorre em tempo e lugar determinado criando uma memória institucional, bem como um laço afetivo com o visitante. Ademais, enquanto produto de uma linguagem é possível ser abordado como *obra*¹¹⁶. Tais possibilidades podem ser vislumbradas a partir do esforço realizado em tentar articular texto e imagem, como também detendo-se ao projeto gráfico de tais publicações. Cumpre destacar, segundo Ferreira de Andrade:

Este era um obstáculo quase intransponível no Brasil dos anos 1860 – textos e imagens não conviviam na mesma página, por serem impressos por meio de processos distintos: os textos, em tipografia (impressão em relevo) e as imagens, em litografia (impressão plana).¹¹⁷

Ademais, havia a carência de mão de obra especializada, sobretudo para trabalhar com litografia¹¹⁸.

¹¹⁴ Cf. DURAND, 2009.

¹¹⁵ *Ibidem*, 1884.

¹¹⁶ Cf. HOMEM DE MELO, 2013.

¹¹⁷ FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p.52-53.

¹¹⁸ “A introdução da litografia no Brasil ocorreu quase que simultaneamente à sua implantação em alguns países europeus. Já em 1817, chegava ao Rio de Janeiro, a convite de D. João VI, o desenhista, pintor e burilista Armand Julien Pallière, que tinha conhecimento do processo. A partir de 1822, tornou-se professor de desenho da Academia Real Militar, onde passou a funcionar a primeira oficina de litografia, em substituição à seção de gravura em cobre e aço”. Cf. FERREIRA DE ANDRADE, 2009, p. 48.



Figura 9: Esboço da obra *Combate naval do Riachuelo* realizado por Victor Meireles. *Catálogo Ilustrado* de 1884. Fonte: Academia de Bellas-Artes, 1884.¹¹⁹



Figura 10: *O cesto das compras* realizado por Abigail de Andrade. *Catálogo Ilustrado* de 1884. Fonte: Academis de Bellas-Artes, 1884.¹²⁰

Afora as linhas de contato estabelecidas entre o proprietário de uma *casa expositora* e a Academia de Belas Artes, as categorias suscitadas anteriormente possibilitam pensarmos algumas das questões que abordarei, simultaneamente, ao longo da tese, quais sejam: as condições de possibilidade para a produção de um catálogo de exposição; os significados atribuídos a uma obra por meio da relação entre imagem e texto; a parceria entre instituição pública e privada; por fim, algumas aproximações com o mercado de arte.

¹¹⁹ WILDE, L. de. *Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884. [s/n]. Acervo: Biblioteca de Obras Raras (EBAOR), Escola de Belas Artes/UFRJ. Pesquisa realizada em 2013.2.

¹²⁰ *Ibidem*, 1884. (Artista premiada na XXVI *Exposição Geral*).

Retomando a produção do *Catálogo Ilustrado*, dois aspectos chamam atenção. Em primeiro lugar, a impossibilidade de apresentar as imagens dos esboços, de algumas das obras expostas na *XXVI Exposição Geral*, por meio da fotografia. Isto levou a tipografia encarregada da edição do catálogo a fazer uso da técnica da litografia. Portanto, os desenhos denominados, imagens matriciais, eram copiados para suportes como a madeira, a chapa de metal ou a pedra litográfica¹²¹. Como destacou Paula Ramos: “Assim como as redações de jornais e revistas representavam uma possibilidade de trabalho para literatos, os ateliês gráficos atraíam centenas de artistas, que viam neles uma garantia de rendimentos”¹²². Apesar de alguns artistas plásticos utilizarem pseudônimos para não serem vistos como meramente “produtores de imagens”, a presença deles trabalhando para editoras de entresséculos (XIX/XX) era constante¹²³. Ao final do processo de impressão das imagens, informavam-se as várias autorias do trabalho:

(...) primeiro, o artista criador da imagem; depois, o gravador ou impressor; e por último, a casa editora. Sendo resultado de uma coletividade, é natural que essas gravuras revelem, quando comparadas aos originais, o nem sempre pacífico processo de edição, identificado na supressão ou na inserção de elementos, assim como nos títulos dados às estampas, visando agradar ao público consumidor, cujos gostos, via de regra, os editores conheciam.¹²⁴

Dito isso, tal processo coloca em relevo a dimensão coletiva da produção de um impresso, nos remetendo ao que Howard Becker nomeou “arte como ação coletiva”. De acordo com Becker: “As formas de cooperação podem ser efêmeras, mas na maioria dos casos transformam-se em rotinas e dão origem a padrões de atividade colectiva aos quais podemos chamar mundos da arte”¹²⁵. Ademais, tal atividade ampliava as possibilidades de remuneração para os artistas, não os restringindo às encomendas do Estado, bem como à produção de *retratos* da elite portuguesa ou à docência na Academia e em Escolas de Arte e Ofícios. Contudo, alguns artistas dedicavam-se, simultaneamente, a tais atividades. Cumpre destacar que a prática da ilustração se expandiu no século XX e possibilitou o ingresso de vários artistas nos *mundos da arte*, como foi o caso de Di Cavalcante¹²⁶.

Por fim, o segundo aspecto acerca da produção do *Catálogo Ilustrado* remete para as condições de comercialização dos trabalhos produzidos pelos artistas, oriundos ou não da

¹²¹ Sobre imagem impressa Cf. RAMOS, Paula. Imagem impressa: usos e impactos na arte e na cultura visual. In: BERBARA, Maria, CONDURU, Roberto, SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Conexões**: ensaios em história da arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

¹²² Cf. RAMOS, 2014, p. 206.

¹²³ Cf. RAMOS, 2014, p. 206.

¹²⁴ Cf. RAMOS, 2014, p. 212.

¹²⁵ Cf. BECKER, 2010, p. 27.

¹²⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922). São Paulo: Editora Sumaré. 2002.

Academia, no século XIX no Brasil. Além das encomendas feitas pela Coroa, em fins do Segundo Reinado existiam algumas *casas expositoras*, dentre elas, afora a *Casa de Wilde*, destacavam-se: *Ruquet*, *Vieitas*, *(La) Glace Éléante* e *Clément*. O ateliê fotográfico de Insley Pacheco também era um espaço de exposição e venda de quadros. Cabe lembrar que a fase final da monarquia encerrou um ciclo de encomendas feitas pelo Estado¹²⁷. Portanto, os espaços não oficiais de exposição e comercialização, sobretudo de pinturas na cidade do Rio de Janeiro, como sublinhou Silva instituiu a atividade de *marchands*¹²⁸.

Assim, o conjunto de dados permite perceber permanências e mudanças que ocorreram nos modos de dar a ver e ler uma obra de arte, especialmente, uma pintura no início do século XX. Tais informações serão de fundamental importância para compreendermos a materialidade e os deslocamentos produzidos nos discursos acerca da produção do artista plástico Raymundo Brandão Cela (1890-1954), por meio dos catálogos e a circulação das suas obras.

¹²⁷ Sobre as primeiras galerias no Brasil, Cf. DURAND, 2009.

¹²⁸ SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IX, n.2, jul./dez. 2014.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm Acesso em: 12 de abril de 2016.

“O que é novo não é o fato da ordenação, mas seu modo e seu funcionamento.” Michel Foucault¹²⁹

2.2 Notas sobre Catálogos dos Salões de Arte na primeira metade do século XX: alguns exemplares.

Após a proclamação da República no Brasil, em 1889, a Academia Imperial de Belas Artes passou a ser chamada de Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e abriu suas portas para alunos de *livre frequência*¹³⁰. Essas mudanças foram implementadas a partir da *Reforma de 1890*¹³¹. Nesse período, realizou-se a primeira *Exposição Geral* do período republicano. De acordo com Arthur Valle, foi um certame importante, visto que reafirmou a atuação da academia, como também deu “[...] continuidade aos esforços de formação artística e do próprio gosto do público”¹³².

A mostra de 1890 contou com a publicação de um catálogo, cujo título era: *Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes*. Na folha de rosto foi grafado o subtítulo: “precedido da enumeração dos quadros das galerias de exposição permanente que podem ser vistos pelo público”¹³³. Tal como ocorrera durante o período monárquico, o impresso editado no formato brochura trouxe a indicação das seguintes seções: *Pintura*; Desenho, Lithographia e Pintura (aquarela e gouache); *Architectura*; e, por fim, *Indústria Decorada e Exposição Suplementar de Photographia e Relojoaria*. Em cada uma delas, foram numeradas as obras com os seus respectivos títulos, precedidos dos nomes dos autores. Algumas das obras receberam uma breve descrição do assunto ou da técnica utilizada. Chama atenção a classificação operacionalizada na Seção de Pintura, a qual dividiu os trabalhos em dois grupos: *quadros antigos* e *quadros modernos*. Grosso modo, na parte dedicada aos *quadros antigos*, sobressaem trabalhos expostos na Galeria n.1, que datam do século XVII e do XVIII, sobretudo de artistas estrangeiros, especialmente italianos. Os temas variam de natureza morta, paisagens e religiosos. Na Galeria n. 2, intitulada, *quadros modernos*, estão listados os trabalhos de artistas

¹²⁹ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 168.

¹³⁰ “A livre frequência se encontra oficializada nos Arts. 9o, 10 e 55 dos Estatutos de 1890.” Cf. 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. 364 f. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2007.

¹³¹ Cf. VALLE, 2007.

¹³² Cf. VALLE, 2007, p. 68.

¹³³ ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: exposição geral de bellas-artes. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

franceses participantes do grupo que se convencionou chamar *Missão Artística Francesa*, bem como dos alunos da AIBA, dentre eles Pedro Américo e Victor Meireles¹³⁴. Portanto, são pinturas, nas quais a paisagem brasileira e a escrita da história nacional ganharam relevo.

Diante da divisão estabelecida em dois blocos na Seção de Pintura, *quadros antigos* e *quadros modernos*, convém sublinhar a afirmação de Michel Foucault ao debruçar-se sobre a estrutura dos sistemas de classificação:

A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, sua classificação, a reorganização das bibliotecas, o estabelecimento de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da idade clássica, mais uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma forma de introduzir na linguagem já depositada e nos vestígios por ela deixados uma ordem que é do mesmo tipo da que se estabelece entre os seres vivos.¹³⁵

Assim, por meio da estrutura classificatória presente no catálogo da exposição de 1890, percebe-se que uma prática presente nas ciências da natureza, a de nomear e ordenar o mundo dos seres vivos, é utilizada com o intuito de explicitar um repertório operacionalizado nos *mundos da arte*, como também estabelecer uma fronteira entre o passado e o presente, ou seja, o *antigo* e o *moderno*.

Desse modo, foi publicado, em 1893, o *Catálogo Explicativo das Obras Expostas nas Galerias da Escola Nacional de Bellas Artes*. Tratava-se de um impresso no qual foram feitas descrições técnicas e comentários sobre algumas obras. A publicação é uma reapresentação da Coleção Escola Brasileira exposta durante a *XXV Exposição Geral*, em 1879. Portanto, seguindo a classificação explicitada no catálogo de 1890, trata-se de uma coleção de quadros modernos.

O uso da categoria *moderno* para classificar uma parte das obras expostas em 1890 remete à reflexão feita por Howard Becker acerca das *convenções* operacionalizadas nos *mundos da arte*. De acordo com o sociólogo: “o conceito de convenção fornece um ponto de encontro para as ciências humanas e sociais, já que se torna intercambiável com as tão familiares noções sociológicas de norma, regra, representação colectiva, costume e hábito”¹³⁶. Becker, ao abordar a dimensão coletiva presente numa produção artística, chama atenção para

¹³⁴ Cumpre salientar que nem todas as obras listadas no catálogo foram expostas nas galerias da ENBA. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: exposição geral de bellas-arts. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/catalogos/1890_egba.pdf Acesso em: 23 dezembro de 2016.

¹³⁵ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 180.

¹³⁶ Cf. BECKER, 2010, p. 50.

a prescrição das *convenções* que são formadas a partir das combinações entre as disciplinas artísticas e os gêneros. Nesse sentido, convém lembrar que a distinção explicitada no catálogo da mostra supracitada nos coloca diante de uma classificação e ordenação temporal nas quais estão listados gêneros de pintura como *natureza-morta, paisagem, retrato, pintura sacra e religiosa*.

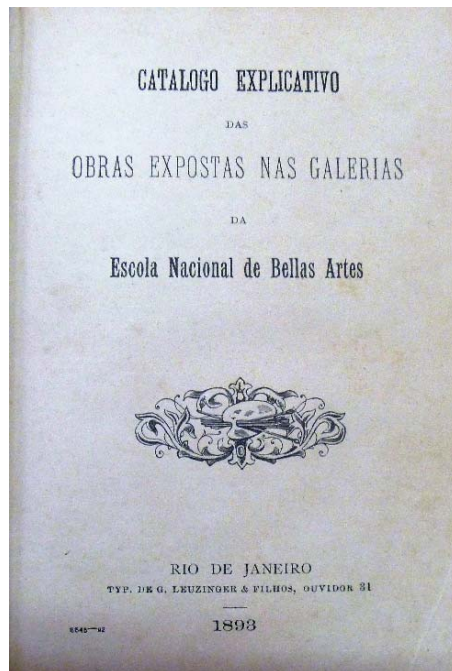


Figura 11: Folha de rosto do Catálogo de 1893.
Fonte: Escola Nacional de Bellas-Artes, 1893.¹³⁷

Dando continuidade à realização das exposições nas galerias da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, durante a *Exposição Geral* de 1892, o *Prêmio de Viagem* fora restabelecido. A premiação era destinada aos alunos inscritos na instituição acadêmica, contudo, em 1894, foi criado o segundo *Prêmio de Viagem*. Este era concedido ao artista que mais se destacava na *Exposição Geral de Belas Artes*¹³⁸. Quanto aos catálogos de tais mostras e de outras realizadas na última década do século XIX, estes continuaram sendo editados no formato brochura, no tamanho 13 x 18 cm e divididos de acordo com o conjunto das obras expostas em suas respectivas seções. Além disso, os impressos traziam na capa a reprodução de uma alegoria.

¹³⁷ O exemplar consultado pertence à Biblioteca Max Perlingeiro, localizada na Pinakothek Cultural no Rio de Janeiro. Pesquisa realizada em outubro de 2014.

¹³⁸ Cf. VALLE, 2007, p. 130.



Figura 12: Capa do Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, 1896.
Fonte: Escola Nacional de Bellas Artes, 1896.¹³⁹



Figura 13: Capa do Catálogo da Exposição Geral de Bellas-Artes, 1897.
Fonte: Escola Nacional de Bellas Artes, 1897.¹⁴⁰

¹³⁹ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** III exposição geral de bellas-artes, set., 1896. Rio de Janeiro: Typ. da Papelaria Ribeiro, 1896. Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** IV exposição geral de bellas-artes, set., 1897. Rio de Janeiro: Typ. da Papelaria Ribeiro, 1897. Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro.

No início do século XX, a estrutura do *Salão*, “como também era usualmente chamada a Exposição Geral”¹⁴¹, sofreu algumas alterações. Ao longo da primeira década, aumentou a quantidade de artistas participantes e, conseqüentemente, o número de obras expostas no certame, como também os catálogos das respectivas mostras passaram a ter uma composição distinta daquela apresentada durante a segunda metade do século XIX. O *Catálogo Ilustrado da IX e da X Exposição Geral de Bellas-Artes*, realizadas respectivamente em 1902 e 1903, apresentou ao público não apenas a lista com o nome dos artistas participantes e dos trabalhos expostos nas seções correspondentes, como também foram reproduzidas, por meio da técnica da gravura, algumas das obras expostas.

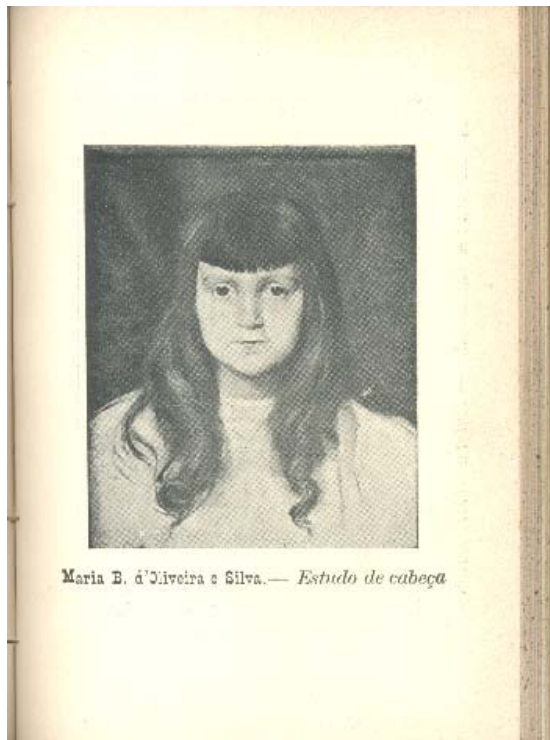


Figura 14: Maria B. d'Oliveira e Silva, *Estudo de Cabeça*. Catálogo da IX Exposição Geral de Bellas-Artes (ENBA). Fonte: ENBA, 1902.¹⁴²

¹⁴¹ VALLE, Arthur. Ver e ser visto nas Exposições Gerais de Belas Artes. **19&20**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. 1, jan./jun. 2013. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/av_veregba.htm. Acesso em: 12 de maio de 2016.

¹⁴² ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: IX exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, set., 1902. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1902. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.



Figura 15: *O Pescador*, J. Batista da Costa. X Exposição Geral de Bellas-Artes (ENBA). Fonte: ENBA, 1903.¹⁴³

Nos catálogos supracitados, além das imagens impressas, nas quais foi inserido o selo da tipografia encarregada de reproduzir as fotografias das obras a partir da técnica da gravura, algumas páginas do catálogo foram destinadas para publicação de propagandas de possíveis patrocinadores do certame¹⁴⁴. É provável que os editores vendessem páginas para propaganda como meio de financiar a publicação do impresso, bem como a oficina tipográfica. Além da propaganda dos editores, foram impressas no catálogo propagandas de estabelecimentos que ofereciam produtos e serviços como armarinhos, modas e perfumarias, colleteria, móveis, chapéus, fantasias, tipografia, armazéns, charutarias, cafés, restaurantes, calçados, importadora de gêneros alimentícios, livraria, relojoaria, importadora de vinhos, aulas de piano e bandolim, oficina de pianos e oficina de gravuras. Algumas dessas propagandas apontam para a incorporação de um estilo de vida francês no Brasil, além de explicitar como e onde ocorria a circulação de bens culturais.

¹⁴³ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: X exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, set., 1903. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1903. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

¹⁴⁴ Não consegui ter acesso às informações referentes às propagandas publicadas nos catálogos. Deixo aqui registrada a possibilidade de uma pesquisa futura.

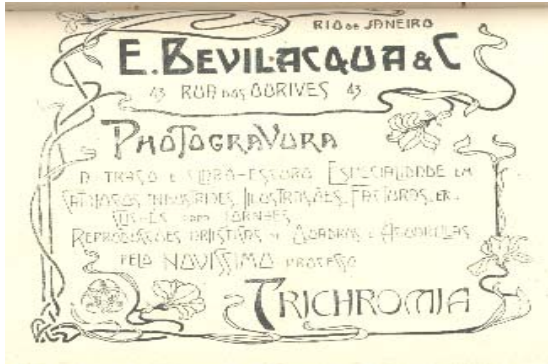


Figura 16: Propaganda da Tipografia E. Bevilacqua & C. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902.¹⁴⁵

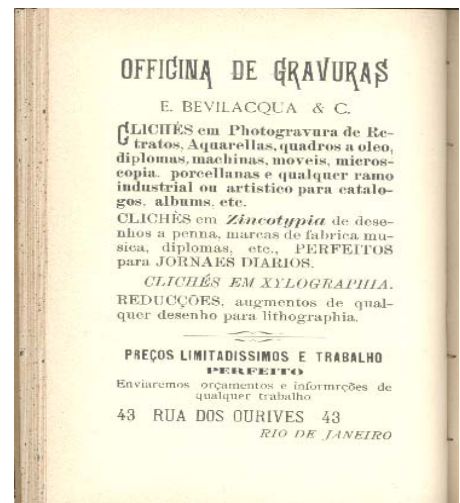


Figura 17: Propaganda da Oficina de Gravuras. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902.¹⁴⁶



Figura 18: Propaganda aulas de piano e bandolim. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902.

¹⁴⁵ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** IX exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, set., 1902. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1902. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

¹⁴⁶ *Ibidem*, 1902.



Figura 19: Propagando de Importadores. Catálogo IX Exposição Geral de Bellas-Artes. Fonte: ENBA, 1902.

Para efeito desta tese, interessa colocar em relevo a possibilidade de construção de um repertório de imagens que circulavam nesse tipo de impresso. Assim, a reprodução de imagens por meio da gravura, como aponta Rafael Cardoso, tornou-se possível a partir de um conjunto de fatores:

A partir da década de 1850, os editores buscavam ativamente maneiras de transferir para a página impressa as conquistas da fotografia. O modo mais comum era produzir uma cópia fiel da foto, reproduzindo os detalhes de claro e escuro minuciosamente à mão ou, posteriormente, com o auxílio de processos que fixassem a imagem sobre a pedra ou o bloco a serem gravados. O resultado desses esforços eram imagens de visualidade híbrida, com aparência de fotografia, mas produzidas por meio de gravura. No Brasil, algumas das primeiras cópias fiéis foram realizadas a partir de daguerreótipos em meados da década de 1850. Esta prática manteve-se em uso até o final do século 19, quando a impressão fotográfica se tornou uma possibilidade tecnológica acessível.¹⁴⁷

Desse modo, percebe-se que o público habituado a uma visualidade presente nos *Álbuns de Vistas*¹⁴⁸, bem como afeito às imagens que circulavam em jornais e nos *semanários ilustrados*¹⁴⁹, dentre elas a caricatura, passaram a ter o catálogo ilustrado como mais uma fonte

¹⁴⁷ CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 116.

¹⁴⁸ “Vendidas em álbuns ou como estampas avulsas, as ‘vistas’ constituíram um bom negócio a partir da década de 1840, quando avanços na tecnologia litográfica baratearam o custo de sua produção em escala. Retratavam as paisagens do Brasil para o público ávido por informações visuais sobre lugares conhecidos apenas na imaginação”. Cf. CARDOSO, 2009, p. 112.

¹⁴⁹ “Os semanários ilustrados – humorísticos e autorais, com ilustrações em litografia – predominavam no cenário da imprensa brasileira durante a segunda metade do século 19”. Cf. CARDOSO, 2009, p. 122.

de informação, ampliando o seu repertório visual. Contudo, havia uma irregularidade nesse tipo de publicação. Não foram todas as *Exposições Gerais* contempladas com catálogos, nos quais havia reprodução de imagens. Convém assinalar que as propagandas impressas nos catálogos de 1902 e 1903 trouxeram à baila um avanço na produção gráfica em meados no século XX: a possibilidade de articular texto e imagem numa mesma impressão. No entanto, não existia uma regularidade desse tipo de propaganda nos catálogos da ENBA.

A partir de 1913, o catálogo da *XX Exposição Geral de Bellas-Artes* realizada na ENBA explicitou, na primeira página do impresso, a lista com os nomes dos integrantes da Comissão Diretora do certame e dos integrantes do júri das seções de *pintura, escultura, gravura, arquitetura e artes aplicadas*¹⁵⁰. Ademais, nas páginas subsequentes, consta a lista em ordem alfabética dos artistas premiados nas *Exposições Gerais* desde 1894 com menções honrosas de primeiro, segundo e terceiro grau; medalhas de ouro, prata e bronze, além daqueles agraciados com o *Prêmio de Viagem*. Nessa lista, é possível verificar ao lado de cada um dos nomes quais foram os outros prêmios outorgados aquele artista, isso possibilita saber também de quais mostras participaram.

Seguindo a ordem das listas no catálogo da *XXI Exposição Geral*, realizada em 1914, foi incluída a relação com os nomes dos *Pensionistas da Escola de Belas Artes*, portanto, daqueles que ganharam o *Prêmio de Viagem* desde 1892. Ora, por um lado, tais listas constroem uma memória dos *Salões* realizados na ENBA, portanto o “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”¹⁵¹ de uma instituição e dos sujeitos que fazem parte dela. Por outro lado, reitera-se o valor do nome próprio, ou seja, da autoria de artista a partir da sua trajetória nas exposições realizadas na ENBA. Portanto, tal ordem nos remete à reflexão de Foucault acerca da linha tênue entre olhar e linguagem.

A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem; e é somente

¹⁵⁰ Essa estrutura foi observada no catálogo da *Exposição de Arte Retrospectiva* realizada em 1898 na ENBA e organizada pelo *Centro Artístico* fundado em 10 de abril de 1893. No impresso foram incluídas as listas com os nomes dos integrantes da Comissão Organizadora de cada seção, como também dos sócios, além do estatuto do Centro Artístico. Cf. ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** exposição de arte retrospectiva, 17 jul. – 18 ago., 1898. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & Comp., 1898. Acervo: Biblioteca Max Perlingeiro, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro.

¹⁵¹ KOSELLECK, Reinhart. “Espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: duas categorias históricas. In: _____. **Futuro passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

nas casas brancas desse quadriculado que ela se manifesta em profundidade como já presente, esperando em silêncio o momento de ser enunciada.¹⁵²

Seguindo essa disposição presente nos catálogos das *Exposições Gerais*, chegamos ao momento em que o nome de Raymundo Cela foi incluído não apenas como participante do certame, mas também como artista premiado durante a realização da *XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes*, inaugurada no dia 12 de agosto de 1916. Na ocasião em que a Congregação da Escola Nacional de Bellas-Artes comemorou o 1º Centenário da fundação do ensino oficial de Bellas-Artes no Brasil, Cela expôs três trabalhos¹⁵³: *Retrato do Dr. Eloy de Moura*, *Retrato de Ary Zaluar* e *Retrato de Raul Deveza*¹⁵⁴. Cabe lembrar que o artista nesse período era aluno de *livre frequência* na Escola Nacional de Bellas-Artes do Rio de Janeiro. Além da numeração e dos títulos das obras apresentadas, o catálogo trouxe as seguintes informações sobre cada artista: prêmio que recebera em *Salões* anteriores, região onde nasceu, o nome do professor ao qual estava vinculado, ou seja, de quem era discípulo, e por fim o endereço. Em alguns dos catálogos, foi destinada uma página ao artista expositor, independentemente da quantidade de obras expostas.

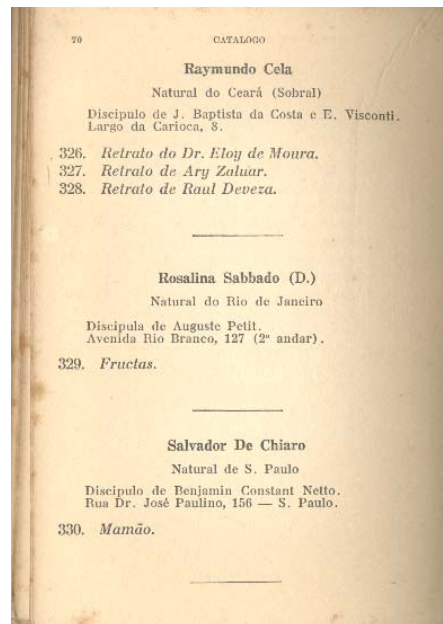


Figura 20: Raymundo Cela, 1916.
Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes
Fonte: ENBA, 1916.

¹⁵² Cf. FOUCAULT, 2007, p. XVI.

¹⁵³ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** XXIII exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, ago., 1916. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & C., 1916. 136p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

¹⁵⁴ Não foi possível localizar informações sobre a ficha técnica de cada uma das obras expostas por Raymundo Cela em 1916.

Em virtude da *Reforma de 1890*, a admissão de Raymundo Cela como *aluno livre* foi possível. Artur Valle, ao analisar a produção pictórica da ENBA na Primeira República (1890-1930), destaca as continuidades e rupturas no ensino da Pintura em âmbito institucional. Um primeiro aspecto diz respeito às formas de ingresso nos cursos de pintura, escultura, arquitetura e gravura de medalhas e de pedras preciosas, os quais submetiam os candidatos a um rigoroso exame de seleção, que não correspondia à instrução oferecida às camadas populares no país¹⁵⁵. 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 artista¹⁵⁶.

Dois outros aspectos chamam atenção no catálogo do *Salão* de 1916. O primeiro, referente à lista impressa nas primeiras páginas com o preço das obras comercializadas em cada uma das seções durante o evento. Tal listagem coloca em relevo o espaço expositivo como um lugar onde um público diferenciado, em termos de gêneros e classe social, podia apreciar o espetáculo das artes, como destacou Valle¹⁵⁷, mas também adquirir alguns dos trabalhos¹⁵⁸. Essa possibilidade nos coloca diante de uma visão mais ampla acerca do mercado de arte que atribui única e exclusivamente a comercialização às galerias e às feiras de arte. Portanto, a avaliação feita pelo júri desde a aceitação das obras que eram expostas na *Exposição Geral*, bem como os preços fixados na lista, chama atenção para a relação de interdependência entre avaliação estética e valor de mercado¹⁵⁹.

¹⁵⁵ De acordo com os Estatutos da ENBA de 1890: “Art.52. [...] Será necessário para a matrícula no 1º ano do curso geral apresentar atestados dos exames de português, arithmetica e geographia. Para matricula no 2º ano deste mesmo curso será necessário apresentar, além dos referidos atestados, mais os exames de francez, historia universal, geometria e trigonometria. A matricula em cada anno exige a approvaçõem em todas as matérias do anno anterior do curso.” Cf. 1890, p.3543.

¹⁵⁶ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na Travessia: a paisagem litorânea** na obra de Raymundo Cela (1930-1950). 2010. 187 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010, p. 38.

¹⁵⁷ Cf. VALLE, 2013.

¹⁵⁸ Não estavam todos os trabalhos postos à venda, como foi o caso das obras de Raymundo Cela. Creio que alguns já estavam vendidos, pois se tratavam de encomendas feitas aos artistas. Outros, possivelmente, tratavam-se de estudos do artista. Deixo aqui registrada a possibilidade de uma pesquisa futura.

¹⁵⁹ MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

| N. | Preço |
|----|------------|
| 2 | 400\$000 |
| 3 | 250\$000 |
| 4 | 200\$000 |
| 5 | 300\$000 |
| 6 | 1.500\$000 |
| 7 | 1.200\$000 |
| 8 | 800\$000 |
| 15 | 500\$000 |
| 17 | 800\$000 |
| 20 | 400\$000 |
| 21 | 150\$000 |
| 22 | 300\$000 |
| 23 | 200\$000 |
| 24 | 200\$000 |
| 26 | 200\$000 |
| 27 | 200\$000 |
| 28 | 300\$000 |
| 29 | 300\$000 |
| 30 | 150\$000 |
| 31 | 100\$000 |
| 38 | 6.000\$000 |

Figura 21: Lista de preços 1916.
Catálogo da XXIII Exposição Geral de Bellas-Artes
Fonte: ENBA, 1916.

O segundo aspecto traz à baila o *Apêndice* incluído na parte final do catálogo, no qual foram incluídos: a relação com os nomes dos vinte trabalhos do pintor João Zeferino da Costa (1840-1915), incluindo a explicação dos painéis compostos por seis quadros do artista homenageado no decurso da *XXIII Exposição Geral*; uma pintura de Rodolpho Amoêdo (1857-1941); um retrato composto por Rodolpho Chambelland (1879-1967); e uma segunda homenagem, lembrando o pintor Aurélio de Figueiredo (1856-1916) com a exibição de sete obras suas. Desse modo, percebe-se que o catálogo das *Exposições Gerais*, além de ser um dispositivo construtor de uma memória, sobretudo institucional, é também o lugar da rememoração e o espaço de individuação.

Dito isso, retornamos a Raymundo Cela. No catálogo da *XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes*, publicado em 1917, o nome do artista aparece em dois momentos. O primeiro, na página dezenove, como artista premiado com a pequena medalha de prata na *XXIII Exposição Geral*. Cabe lembrar que ele logrou o 1º lugar no concurso de *composição de quadros* em 1911; 1º lugar em *desenho de modelo-vivo* em 1916. No segundo momento, na página cinquenta e oito, Cela foi incluído como artista participante da mostra na qual expôs a tela *Último diálogo de Sócrates*, acompanhada de sete desenhos (estudos) elaborados para composição da pintura.

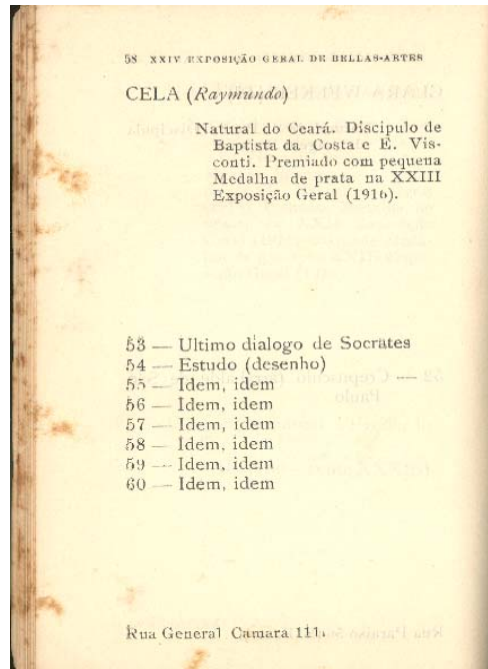


Figura 22: Raymundo Cela, 1917.
Catálogo da XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes.
Fonte: ENBA, 1917.¹⁶⁰

A pintura a óleo, *Último diálogo de Sócrates*, foi produzida em conformidade aos 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”¹⁶¹. 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 virtuoso¹⁶².

¹⁶⁰ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXIV exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, ago., 1917. Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1917. 148p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

¹⁶¹ 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, out. 2005, p. 340.

¹⁶² 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



Figura 23. Raymundo Cella, *Último diálogo de Sócrates*, 1917.
(Óleo sobre tela, 171 x 241 cm). Fonte: MNBA.

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, 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, a premiação passou a contemplar os alunos de *livre frequência*, como ocorreu com Raymundo Cella em 1917. Assim, o fato de Raymundo Cella ter obtido anteriormente outros prêmios, qualificou-lhe diante das exigências do certame¹⁶³.

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*. Entretanto, de acordo com o regulamento da ENBA, os quadros premiados pertencem à instituição. Assim, a aquisição não foi concretizada¹⁶⁴. Em carta

coerente com suas ideias do que viver numa terra estranha: fugir equivaleria a renegar suas ideias e princípios”. In: MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. p. 45.

¹⁶³ “[...] 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”. Cf. VALLE, 2007, p. 137.

¹⁶⁴ Cf. BARBOSA, 2010, p. 53.

enviada ao pai, em 17 de setembro de 1917, Raymundo Cela transcreveu uma parte do telegrama enviado ao presidente João Thomé, explicitando o ocorrido. 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*¹⁶⁵. A proposta enviada por Raymundo Cela ao presidente coloca em relevo que o contato entre arte e história ainda permanecia no imaginário artístico brasileiro durante a República.

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-artes¹⁶⁶. Historicamente, foram designados de *Pintura Histórica* 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* para um tipo de pintura voltada para temáticas cotidianas. Nesse sentido, foi Raymundo Cela quem propôs ao presidente João Thomé pintar uma tela com um tema relacionado à história do Ceará. Em carta, o artista compartilhou com o pai a felicidade por ser premiado:

Papai, abençõe-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*¹⁶⁷.

Raymundo Cela destacou a importância do aperfeiçoamento completo que teria com a oportunidade de estudar na Europa, sendo enfático ao dizer que tal premiação “*traz-lhe consagração*”. Isso nos remete ao conceito de *reputação* explicitado por Howard Becker. De acordo com o autor:

Os mundos da arte, sob a intervenção dos mais variados tipos de atividades solidárias, fazem e desfazem constantemente reputações – das obras, dos artistas, dos movimentos, dos gêneros e das disciplinas. Destacam algumas criações e alguns criadores de mérito de entre as múltiplas obras mais ou menos parecidas e cujos

¹⁶⁵ CELA, Raimundo Brandão. Cartas ao pai 1913-1922: Rio, 17 de setembro de 1917. In: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) et al. **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, p. 123.

¹⁶⁶ Cf. BARBOSA, 2010, p. 53.

¹⁶⁷ CELA, Raimundo Brandão. Cartas ao pai 1913-1922: Rio, 17 de setembro de 1917. In: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) et al. **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, p. 122.

autores são mais ou menos intercambiáveis. Recompensam esse mérito através de marcas de estima e frequentemente, embora nem sempre, através de gratificações materiais. Depois de consagradas as reputações, recorrem a elas para organizar outras atividades, tratando de maneira diferente as coisas e as pessoas mais reputadas.¹⁶⁸

É importante destacar que a tela *Último diálogo de Sócrates* foi produzida para participar da *XXIV Exposição Geral*. Acerca desse fim específico, a realização da obra traz em si semelhanças e diferenças com a prática do mecenato praticado desde o Renascimento¹⁶⁹. Tanto a prática da encomenda quanto à aceitação de um quadro num concurso ou numa exposição têm, até certo ponto, uma forma e um conteúdo previamente estabelecidos. Nesse sentido, 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, os estudos (desenhos) das figuras que compõem a cena¹⁷⁰. Conclui-se que o artista contemplou de maneira harmônica as quatro características constitutivas de uma composição: o desenho – 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 clássica¹⁷¹.

O modelo de observação e avaliação dos pensionistas da ENBA – alunos regularmente inscritos na instituição – quanto àqueles premiados nas exposições gerais – *alunos livres* ou não –, se dava da mesma maneira. Quanto 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.*¹⁷²

¹⁶⁸ Cf. BECKER, 2010, p. 288.

¹⁶⁹ BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1991.

¹⁷⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p.54.

¹⁷¹ 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 & Ensaios n.10**. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em artes Visuais / Escola de belas Artes UFRJ, 2003.

¹⁷² De acordo com Valle, é possível que algumas variações tenham ocorrido (Anexo III, 343-360). Cf. VALLE, 2007, p. 135.

Esta maneira de conceber a avaliação encerra semelhanças com o modelo vigente na Academia Francesa. No *modus operandi* francês, sobressaia-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 histórico¹⁷³. 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 1911¹⁷⁴. Além do valor atribuído ao desenho e, conseqüentemente, ao *quadro de composição*, interessava-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 1917¹⁷⁵. Logo, pode-se afirmar que o tipo de julgamento praticado no concurso foi incorporado à *Exposição Geral*. 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 mesma¹⁷⁶. 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”¹⁷⁷ vigente na época, com o qual edificou *Último diálogo de Sócrates*. Portanto, das *convenções*, como sugeriu Howard Becker¹⁷⁸.

No caso específico do ensino na ENBA, as disciplinas de Desenho figurado, Desenho de modelo-vivo e Pintura, presentes desde a AIBA, permaneceram no *currículum* de

¹⁷³ 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.

¹⁷⁴ “Instruções para os Prêmios de Viagem aos alunos de 1905, Capítulo IV, Art. 10”. Cf. VALLE, 2007, p. 136-137.

¹⁷⁵ 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.

¹⁷⁶ Cf. BARBOSA, 2010, p. 56.

¹⁷⁷ Cf. BAXANDALL, 1991.

¹⁷⁸ Cf. BECKER, 2010.

pintura durante a Primeira República. Valle aponta para dois dos principais parâmetros “externos” do sistema pedagógico da Escola: “[...] por um lado, a *tradição clássica*, representada pelo amplo conjunto de obras do passado tidas então como referenciais, e, por outro, a *natureza*”¹⁷⁹.

No entanto, os princípios estabelecidos tanto para a forma quanto para o conteúdo das pinturas não encerram um consenso na ENBA, tampouco 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*. Contudo, 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 composição¹⁸⁰.

Nesse sentido, a partir das análises realizadas anteriormente¹⁸¹, com enfoque nos princípios pictóricos os quais, Raymundo Cela se apropriou ao compor o quadro *Último diálogo de Sócrates*, além conhecendo os critérios para obtenção do *Prêmio de Viagem*, é necessário evidenciar a configuração da crítica de arte no período da premiação outorgada ao artista cearense¹⁸². Um aspecto diz respeito em relevo os temas e os enunciados expressos na época em que a composição foi realizada e a *cultura visual* por ele vivenciada.

Para este momento, convém retomar o desenrolar da *Exposição Geral* de 1917 e as críticas feitas à obra premiada. Tal abordagem permitirá colocar em contato os discursos constitutivos do debate artístico em voga nas primeiras décadas da República no Brasil e, assim, explicitar as condições de possibilidade dispostas para a construção de um saber oriundo dos *mundos da arte*¹⁸³.

No dia 12 de agosto de 1917, no Palácio da Escola Nacional de Bellas-Artes, localizada na Avenida Rio Branca, por volta das 14 horas, foi inaugurada a *XXIV Exposição Geral de Bellas-Artes*. Respeitando a tradição de seus antecessores, o Presidente da República, Wenceslau Brás Pereira Gomes, participou da abertura do *Salon* de 1917. Estiveram também

¹⁷⁹ Cf. VALLE, 2007, p. 67.

¹⁸⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p. 62.

¹⁸¹ Cf. BARBOSA, 2010.

¹⁸² Cf. BARBOSA, 2010, p. 63.

¹⁸³ Cf. BECKER, 2010.

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 arquitetura¹⁸⁴. Os corredores de entrada do *Salon*, como fora descrito por alguns jornalistas, encontravam-se abarrotados de pessoas curiosas e nos salões circulavam convidados, jornalistas, além dos artistas e alunos da ENBA¹⁸⁵.

Setenta artistas foram aceitos no *Salon* para exporem na modalidade *Pintura*. Alguns artistas 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 obras¹⁸⁶. 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*¹⁸⁷. 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 presente no evento:

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 aparecer 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.

¹⁸⁴ Cf. BARBOSA, 2010, p. 63.

¹⁸⁵ 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 artistico 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. Pesquisa realizada em 2009 na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

¹⁸⁶ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago, 1917, p. 9.

¹⁸⁷ Cf. BARBOSA, 2010, p. 64.

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 [...].*¹⁸⁸

De modo geral, o *Salon* de 1917 teve como característica a presença de trabalhos considerados bons, sobretudo por apresentarem *sobriedade, encanto e bom desenho*¹⁸⁹. 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. Ao vincular *sobriedade* e *encanto* à apreciação do *Retrato* apresentado por Lucilio Albuquerque (1877-1939) expõe não apenas a valorização do desenho pela ENBA, como também a capacidade de apreensão do artista à emoção expressa pela modelo num leve sorriso. Já a *fatura fina* do desenho da figura feminina exposta por Rodolfo Chambelland (1879-1967) traz 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 suporte¹⁹⁰. A qualidade atribuída ao desenho aparece de maneira recorrente em diversos trabalhos, não por acaso se observa a presença da pintura figurativa no certame e na produção da ENBA. A crítica também tratou com louvor a grandiosidade de alguns dos quadros apresentados, entre eles *Eros e a Noite*, *Catechese* e *Último diálogo de Sócrates*, fato que era bastante 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 *Salon*, tornaram-se visíveis a fortuna crítica e a pintura de Raymundo Cela.

¹⁸⁸ NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 9. (grifo meu)

¹⁸⁹ 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. **A Noite**. Rio de Janeiro, 31 ago., 1917, p. 4.

¹⁹⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p. 65.

Compondo parte da matéria sobre o *vernissage*¹⁹¹, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, há uma fotografia, na qual se visualizam algumas pinturas expostas em 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”¹⁹². Em outro jornal, *O Paiz*, a 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 promete 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-se.¹⁹³

Os elogios feitos à pintura de Cela trazem como características valorativas três dos princípios pictóricos constitutivos na formação dos artistas da ENBA: desenho, quadro de composição e constituição de tipologias, além do tema abordado pelo artista, que compõe uma parte das *convenções* no modelo de ensino e de prática artística em voga naquele momento¹⁹⁴. Nesse sentido, é necessário evidenciar que o *Prêmio de Viagem à Europa*, concedido no decurso da *Exposição Geral*, era único e deveria premiar o artista – pintor, escultor, gravador ou arquiteto – de maior destaque no evento. Para aqueles artistas que conseguissem pôr em relevo alguma obra, 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*¹⁹⁵.

¹⁹¹ Evento particular, com participação mediante o convite, que ocorre no dia anterior à abertura de uma exposição para o público em geral.

¹⁹² XXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES: foi hontem o “vernissage” – o que será o certame artístico deste anno. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 3.

¹⁹³ PALESTRA FEMININA: a exposição de bellas artes. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 20 ago., 1917, p. 2.

¹⁹⁴ Cf. BARBOSA, 2010, p. 67.

¹⁹⁵ Cf. BARBOSA, 2010, p. 67.

Dois indivíduos foram indicados para concorrer o Prêmio de Viagem no *Salon* de 1917: o escultor Francisco de Andrade e o pintor Raymundo Cela¹⁹⁶, como foi divulgado na imprensa local:

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 esculptura¹⁹⁷; outro, o Sr. Raymundo Cela, apresentado pelo jury da secção de pintura¹⁹⁸. 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 arrojio 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 prognóstico 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 Brasil.¹⁹⁹

A matéria publicada no jornal *O Paiz*, intitulada “O premio de bellas artes”, indica para qual artista o *Prêmio de Viagem* 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”²⁰⁰.

¹⁹⁶ O PREMIO DE BELLAS ARTES. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p. 2.

¹⁹⁷ 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.

¹⁹⁸ 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.

¹⁹⁹ O PREMIO DE BELLAS ARTES. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p. 2, grifo nosso.

²⁰⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p. 68.

Ao longo da realização dos concursos da Escola e da *Exposição Geral*, entre os artistas da instituição e aqueles selecionados para o *Salão*, 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 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*.²⁰¹

Além das 225 pinturas expostas em 1917, constavam: 19 esculturas, 13 peças de arquitetura, 3 gravuras, 22 medalhas, além de gravuras em pedras, gesso e cera. 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 à Europa*, fato 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 imensamente.²⁰² 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 predicados apresentava no quadro exposto.²⁰³

O nome de Raymundo Cela deixou de estar contido apenas no catálogo da mostra. Louvores ao artista também não faltaram no artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias* que circulou no dia 30 de agosto²⁰⁴. Contudo, a tal admiração não foi consenso. Dois meses após a 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 participantes²⁰⁵. Lobato, sumariamente, tece elogios a alguns artistas e suas obras e traz à tona sua desaprovação em relação a outros²⁰⁶.

Um primeiro ponto de sua crítica é a defesa da noção de arte nacional brasileira, pautada no naturalismo livre de “influências” estrangeiras²⁰⁷. Desse modo, segue apontado erros e acertos em algumas das obras com a autoridade que lhe acha devidas. O escultor

²⁰¹ Tal fato, o número considerável de pensionistas pintores, por razões distintas, também foi verificado na AIBA, Cf. VALLE, 2007, p. 129.

²⁰² ARTES E ARTISTAS: premio de viagem. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 29 ago., 1917, p. 6.

²⁰³ A POLÍTICA DAS ARTES. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 30 ago., 1917, p. 2.

²⁰⁴ 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.

²⁰⁵ LOBATO, Monteiro. O “Salão” de 1917. **Revista do Brasil**, São Paulo, ano II, out. 1917, n.22, p. 171-190.

²⁰⁶ Cf. BARBOSA, 2010, p. 69.

²⁰⁷ Cf. LEITE, 2008.

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 Albuquerque, Edgard Parreiras, Rodolpho Chambelland e Rodolpho Amoedo. No caso específico de Raymundo Cela, Monteiro Lobato 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 Nogueira²⁰⁸ ao filósofo e panejou-o pesadamente.²⁰⁹

O maior equívoco de Raymundo Cela, para o crítico, refere-se à escolha do tema. Critica também a comissão julgadora, cujo erro residiu na persistência da valorização de temas que não fazem parte da realidade nacional. Todavia, o crítico reconheceu algumas das qualidades artísticas do premiado 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*²¹⁰.

É importante destacar que 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”²¹¹. Tadeu Chiarelli chama atenção para:

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

²⁰⁸ “Elixir do Dr. Nogueira” era um fortificante que poderia curar feridas, espinhas, úlceras, reumatismos, manchas na pele, escrófulas ou quaisquer ‘males do sangue’. Cf. 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, p. 71.

²⁰⁹ Cf. LOBATO, 1917.

²¹⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p. 70.

²¹¹ Divulgado em dezembro de 1917, o texto do 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. Cf. BARBOSA, 2010, p. 71.

manifestação, para ser vista positivamente, deveria estar imbuída das proposições estéticas naturalistas e vinculadas por um desejo de captação do ambiente local.²¹²

O ideário nacionalista de Lobato concentrava-se na perspectiva naturalista sem, necessariamente, ser partidário do realismo²¹³. 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 brasileiros²¹⁴. 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 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.²¹⁵

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. Já o crítico 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. Angyone Costa explicitou as dificuldades que os artistas brasileiros enfrentavam ao tomarem como referência o próprio momento histórico²¹⁶.

²¹² 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, p. 43.

²¹³ Cf. CHIARELLI, 1995.

²¹⁴ “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.” Cf. MENDONÇA, Aureo Guilherme. **A Crítica de Arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX**: Gonzaga Duque e Angyone Costa. 1998. Dissertação (Mestrado em História e crítica de arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 1998, p. 24.

²¹⁵ Cf. MENDONÇA, 1998, p. 43-44.

²¹⁶ Cf. BARBOSA, 2010, p. 72.

É interessante perceber que 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 ligasse a prática artística à própria realidade do Brasil²¹⁷. Tal atitude configurou o que se convencionou chamar de Arte Moderna.

Devo salientar também que categorias de uso corrente pela crítica de arte à obra exposta por Raymundo Cela no *Salon de 17* 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”²¹⁸. 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 arte²¹⁹. Portanto, exaltava-se qualidades técnicas acadêmicas e rejeitava-se temas considerados clássicos, sobretudo aqueles vinculados à *Pintura Histórica*. Com efeito, a compreensão da pintura apresentada por Raymundo Cela, em 1917, deve ser pensada tendo em conta a fronteira tênue entre acadêmicos e modernos²²⁰.

No ano seguinte, em 1918, quando foi inaugurada a *XXV Exposição Geral*, o público presente se deparou com duas pinturas de Raymundo Cela ao lado dos demais trabalhos expostos no certame e listados no catálogo: *Retrato do Dr. Gustavo Barroso* e *Porto da Jangada (Ceará)*. Além disso, na página dedicada ao artista cujo sobrenome foi grafado à frente do prenome, foram reiteradas as informações impressas nos catálogos da *XXIII* e da *XXIV Exposições Gerais* respectivamente, como a região onde Cela nasceu, de quem era discípulo, o prêmio que recebera em 1916 (medalha de prata), além de incluírem o *Prêmio de Viagem* em 1917 e, por fim, o endereço. Desse modo, torna-se explícita a permanência do artista na produção de retratos (portrait), bem como traz à baila o interesse de Cela pela temática da paisagem classificada como *pintura de marinha*.

²¹⁷ Cf. BARBOSA, 2010, p. 72.

²¹⁸ BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 40.

²¹⁹ Cf. BARBOSA, 2010, p. 72.

²²⁰ Cf. BARBOSA, 2010, p. 72.

Sobre o mercado de retratos, como destacou Durand, as possibilidades de renda com esse gênero de pintura parecem ter se estendido até o século XX²²¹. Com relação à pintura de paisagem, Valle aponta: “a pintura de paisagem nunca foi negligenciada. Já nos primeiros estatutos da instituição, ela era louvada, assim como era frisado o quanto as próprias condições físicas do território brasileiro convinham e mesmo exigiam o desenvolvimento do gênero”²²².

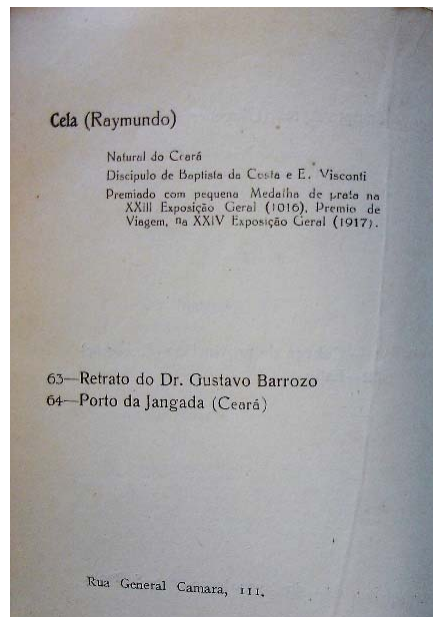


Figura 24: Raymundo Cela, 1918.
Catálogo da XXV Exposição Geral de Bellas-Artes.
Fonte: ENBA, 1918.²²³

Portanto, guardando as especificidades de cada um dos gêneros supracitados, foram eles que apareceram em maior número não apenas nos catálogos das *Exposições Gerais* realizadas na ENBA, mas também em outros catálogos do mesmo período e dos anos vindouros. Sobretudo a pintura de retratos foi perdendo sua força após o uso da fotografia como meio para produção de tal registro. Todavia, o que nos interessa colocar em relevo é a permanência das listas publicadas noutros catálogos. Isso ajuda a pensar os *mundos da arte* de uma maneira mais ampla, ou seja, não restrita as publicações da ENBA.

²²¹ Cf. DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985. São Paulo: Perspectiva, 2009.

²²² Cf. VALLE, 2007, p. 104.

²²³ ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXV exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes applicadas, ago., 1918. Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1918. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2009.

Esse procedimento pode ser observado nos catálogos dos salões parisienses publicados entre 1905 e 1926²²⁴ e, especialmente, no catálogo da *Exposition Annuelle des Beaux-Arts*, em sua 135^o *exposition* realizada pela *Société des Artistes Français* em 1922²²⁵. O impresso do *Salon de 1922*, além de publicar a lista das obras expostas, trouxe uma série de propagandas e uma quantidade considerável de reproduções das imagens de alguns dos trabalhos apresentados ao público, como também textos explicativos sobre algumas das obras. Portanto, pode-se observar que *modus operandi* francês se sobressaia, no caso brasileiro, na valorização do desenho durante as provas de concurso realizadas na Academia, conforme exposto anteriormente, como também na maneira de expor, listar e classificar as obras num catálogo.

No ano em que ocorreu o *Salon* parisiense mencionado anteriormente, no Brasil, foi realizada em São Paulo a *Semana de Arte Moderna*. Considerada por alguns críticos e historiadores da arte como o momento de renovação da linguagem artística, bem como a passagem da vanguarda para o modernismo, a *Semana de 22* contou com a publicação de um catálogo no qual, como destaca Aracy Amaral:

O interior do catálogo, sem qualquer introdução ou prefácio, apresenta uma relação das obras expostas, se bem que, segundo depoimento citado de Anita Malfatti, é bem possível que outras obras estivessem presentes sem, contudo, constar do catálogo. É o caso, por exemplo, de Hildegardo Leão Velloso, do Rio, que não consta da relação. Deve-se observar que, sob a catalogação de “Pintura”, estavam incluídos pastéis, óleos, colagens, gravuras e desenhos, indefinidamente. Percebe-se igualmente que não houve qualquer preocupação de preparo de um catálogo mais cuidado. Inexistem, assim, indicações sobre técnica, dimensões, bem como datação de obras; a não ser em casos excepcionais, como datação de algumas obras do próprio Di Cavalcanti, e de Haarberg, onde o material, madeira, de suas obras, está indicado.²²⁶

Assim, percebe-se que o catálogo da exposição, preparado como obra à parte devido a sua diagramação, cuja capa foi desenhada por Di Cavalcanti, com os dizeres *Semana de Arte Moderna – Catálogo da Exposição – São Paulo – 1922*, traz a impossibilidade de ordenamento das listas das obras expostas e dos artistas participantes em sua completude. A falta de um texto introdutório e de informações técnicas das obras restringem, em certa medida, a elaboração de

²²⁴ Cf. SANCHES, Pierre. **Les catalogues des salons**. Tome XXI. (1905-1907). L'échelle de Jacob, 2011. Dijon, France. DUGNAT, Gaité. **Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-arts**. IV (1906-1910). L'échelle de Jacob, 2004. Dijon, France. DUGNAT, Gaité. **Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-arts**. V (1911-1920). L'échelle de Jacob, 2004. Dijon, France. DUGNAT, Gaité. **Les catalogues des salons de la Société Nationale des Beaux-arts**. VI (1921-1926). L'échelle de Jacob, 2004. Dijon, France. Acervo: Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP). Pesquisa realizada em 2013.2.

²²⁵ GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES (Paris). **Catálogo de exposição**: exposition annuelle des beaux-arts: Salon de 1922, abr., 1922. Paris: Imprimerie Paul Dupont, 1922. Acervo: Biblioteca Walter Wey/Pinacoteca de São Paulo. Pesquisa realizada em 2013.2. Sobre os *Salões* franceses Cf. BATISTA, Marta Rossetti. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**: anos 1920. São Paulo: Editora 34, 2012.

²²⁶ AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5.ed. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 150-151.

um conhecimento acerca do evento, das obras e dos artistas. Contudo, a *Semana de 22* fora contemplada por uma série de textos críticos e efemérides ao longo dos anos²²⁷.

Embora existam ausências no catálogo citado acima, a lógica das listas permanece como parte constituinte de um saber, sobretudo classificatório. É também por meio delas que podemos construir os caminhos de circulação das obras de vários artistas, inclusive daqueles que foram excluídos de tais listas. Ademais, por meio delas visualizamos também a *trajetória das obras*. Isso nos remete ao argumento de Maria Esther Maciel acerca do inclassificável das classificações ao discutir a ordem provisória das listas. Segundo a autora:

A lista, por sua vez, é o princípio do inventário e do catálogo, além de manter um estreito parentesco com a coleção, dado o caráter serial que a atravessa, podendo ainda ser considerada o ponto de partida para a configuração da ordem enciclopédica.²²⁸

Outro aspecto relevante são os vários formatos de tais publicações. Alguns de bolso, outros retangulares ou quadrados, tipos de fontes, com ou sem imagens, reproduções coloridas ou em preto e branco. Essas características possibilitam a construção de uma história do design gráfico no Brasil, a partir dos catálogos de exposição.

Cumprir destacar que, na primeira metade de século XX, a publicação de catálogos concernentes a mostras coletivas não ficou restrita apenas aos *Salões* e a *Semana de 22*. Em 1934, a *Exposição Geral*, realizada pela Escola Nacional de Bellas-Artes, recebeu a denominação de *Salão Nacional de Belas Artes*²²⁹. No mesmo ano, ocorreu o *1º Salão Paulista de Bellas Artes*. Quase dez anos depois, na capital cearense, foi realizado o *I Salão de Abril*²³⁰. Este foi fruto do *Salão Cearense de Pintura* que contou com três mostras, a primeira em 1941, a segunda em 1942 e a terceira em 1944²³¹. Ao longo da trajetória do *Salão de Abril*, algumas mostras contaram com a publicação de catálogos, nos quais podemos visualizar a mesma estrutura classificatória presente nos catálogos supracitados. Estrutura também presente nos

²²⁷ ALAMBERT, Francisco. A fantasmagoria da Semana. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Org.). **História e Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013. p.167-176.

²²⁸ MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável das classificações. In: _____. **As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 28.

²²⁹ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

²³⁰ SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970)**. 2015. 158. f.: il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

²³¹ ESTRIGAS. **O Salão de Abril**. 2.ed. Fortaleza: Lumiar Comunicação: La Barca Editora, 2009.

catálogos da *Bienal de São Paulo*, criada em 1951²³². Por se tratar de um evento internacional, suas publicações foram editadas com versão bilíngue (português/inglês).

Paralelas as mostras coletivas, inúmeras foram as exposições individuais realizadas tanto em instituições públicas quanto em galerias. Boa parte delas contaram com a publicação de catálogos nos quais a lógica das listas permanece, mas de outra forma. Portanto, como chamou atenção Foucault na epígrafe deste item, trata-se de outro modo de colocar em funcionamento uma ordenação, qual seja, a lista. Algumas dessas exposições abordarei no item seguinte.

²³² ALAMBERT, Francisco. **As bienais de São Paulo**: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.

“E, de modo geral, a experiência da individualidade na cultura moderna está talvez ligada à da morte.”
Michel Foucault²³³

2.3 O feito e o dito: Catálogos de Exposições individuais no início do século XX.

No Brasil, ao longo das décadas de 1940 e 1950, constituíram-se outras instâncias de consagração de artistas e tendências plásticas. Como aponta a socióloga Maria Lúcia Bueno, os museus de arte moderna tornaram-se importantes espaços de legitimação, enquanto “as bienais se projetavam como polos de informação e formação das correntes modernas internacionais”²³⁴. A *I Bienal de São Paulo* ocorreu em 1951, por iniciativa do industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, no mesmo ano em que foi realizado o *1º Salão Paulista de Arte Moderna*.

Quanto aos museus, a autora destaca a criação, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (MASP), cuja iniciativa partiu de Assis Chateaubriand (Diários Associados, Rádio e TV Tupi); em 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho, dito Ciccillo Matarazzo; em 1949, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), empreendimento incentivado pelo Jornal Correio da Manhã. Por fim, Bueno salienta a realização, na cidade do Rio de Janeiro, do *I Salão Nacional de Arte Moderna* (SNAM), em 1952, no MAM²³⁵. O SNAM ocorreu anualmente entre 1952 e 1977.

O catálogo do SNAM de 1952, uma brochura editada no formato 13 x 18 cm, trouxe na primeira página, seguindo a Lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, o nome do presidente da Comissão Nacional de Belas Artes e diretor do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Rodrigo Melo Franco de Andrade. Em seguida, o nome do diretor do

²³³ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 217.

²³⁴ BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: _____. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p.83.

²³⁵ “O antigo Salão Nacional de Belas Artes continuava a existir, agora de novo voltado apenas à arte acadêmica. Ambos os Salões ficavam subordinados à Comissão Nacional de Belas Artes, criada pela mesma lei nº 1.512, de 19 de dezembro de 1951, que estabelecia os referidos salões. Segundo a lei, a Comissão Nacional de Belas Artes seria constituída por dois pintores, dois escultores, dois artistas gráficos (um desenhista e um xilógrafo) e dois críticos de arte, além do diretor do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), cabendo ao ministro da Educação e Saúde fazer a indicação dos artistas e críticos de arte a partir de uma lista tríplice elaborada pelas respectivas associações de classe, sendo sempre um acadêmico e um moderno, cada qual com um mandato previsto de quatro anos. Além de organizar os salões, a Comissão tinha também a incumbência de escolher as obras a serem adquiridas para integrar o acervo do MNBA, escolha essa feita necessariamente entre aqueles trabalhos premiados nos Salões. A primeira gestão da Comissão foi presidida por Rodrigo Melo Franco de Andrade, sendo integrado também por artistas identificados com o modernismo, como Iberê Camargo, Oswaldo Goeldi e Santa Rosa”. Disponível em: http://www.brasilartesciclopedias.com.br/temas/salao_nacional_de_arte_moderna_snam.html. Acesso em: 19 de janeiro de 2017.

Museu Nacional de Belas Artes, Oswaldo Teixeira, e demais membros, além das listas com os nomes dos integrantes da Subcomissão Organizadora do *I Salão Nacional de Arte Moderna* e do Júri de Seleção e Premiação²³⁶.

O impresso foi dividido em duas seções e não contou com a reprodução de imagens das obras expostas. Na seção dedicada à pintura e na parte destinada à produção de desenhos e artes gráficas, a lista com o nome dos artistas participantes seguiu a mesma disposição daquelas que eram impressas nos catálogos das *Exposições Gerais* e do *Salão Nacional de Belas Artes*. Nessa listagem, aparecem nomes que foram grafados nos catálogos do 47º e 48º *Salão Nacional de Belas Artes*, realizados no Museu Nacional de Belas Artes²³⁷, no Rio de Janeiro, respectivamente em 1941 e 1942, com seção classificada como: *Divisão de Arte Moderna*. Desse modo, destacam-se os nomes de: Alberto da Veiga Guignard, Bruno Giorgi, Franz Weissmann, Quirino Campofiorito, Milton Dacosta, Burle Marx, Volpi, Djanira, E. P. Sigaud, Georgette Pinet, Hilda Campofiorito, Jean-Pierre Chabloz, Waldemar da Costa, Oswaldo Goeldi, Percy Lau, Antônio Bandeira, Arcangelo Ianelli, Frans Krajcberg, Inima J. de Paula, Ivan Serpa, Lygia Pape, Zenon Barreto, Aldemir Martins dentre outros.

Cumprê lembrar que, em 1929, foi realizado o *Salão dos Recusados*, fruto das 200 obras modernas recusadas pelo júri do *Salão Nacional de Belas Artes*. As listas com os nomes de artistas e obras publicadas nos catálogos não representam a totalidade da produção artística do período. Convém destacar também a realização no MNBA, em 1931, sob a direção do arquiteto Lúcio Costa, que ficou conhecido como *Salão Revolucionário* ou *Salão dos Tenentes*, devido ao domínio de arte moderna no certame, em oposição à produção classificada como meramente acadêmica. Contudo, como apontou Annateresa Fabris, ao discutir modernidade e vanguarda no Brasil:

A ênfase dada a dois tipos de discursos contrapostos, um de natureza estática, o outro de teor sociocultural, não é gratuita quando se pensa nos elementos constitutivos da modernidade e do modernismo no Brasil. O discurso estético, pelo menos no âmbito da expressão plástica, revela-se redutor quando confrontado com nossa peculiaridade artística, pois poderia nos levar a concluir apressadamente que a arte brasileira só se

²³⁶ MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM, Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: I salão nacional de arte moderna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952, 52p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

²³⁷ “O Museu Nacional de Belas Artes está instalado, desde sua criação, em 1937, no edifício da antiga Escola Nacional de Belas Artes. A Escola foi a primeira instituição a ministrar o ensino das Artes Plásticas no Brasil.” Cf. SOUZA, Alcídio Mafra de; SOUZA, Wladimir Alves de. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396p. il.

tornou moderna na década de 1950, no momento em que se articulou um projeto construtivo graças às vertentes concretas e neoconcretas.²³⁸

Nos catálogos das mostras supracitadas, assim como ocorrera nos catálogos das *Exposições Gerais*, a ordem das listas permaneceu. Desse modo, foram apresentados os integrantes da comissão organizadora da *Divisão Geral* da exposição, bem como dos membros do júri de *Arquitetura, Escultura, Pintura, Gravura, Desenho e Artes Gráficas*, por fim *Artes Aplicadas*. Além disso, o impresso apresentou os participantes da *Comissão de Recepção da Divisão Geral* e da *Comissão de Recepção da Divisão Moderna*. Ademais, explicitou-se a lista de agraciados com o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro* e com o *Prêmio de Viagem ao País*²³⁹.

Nessas publicações, um aspecto chama atenção, qual seja: a seção de pintura passou a ser a terceira na ordem de classificação das obras expostas. De acordo com Lúcia Bueno:

A arte moderna brasileira ganhou um impulso a partir dos anos 1930, com o desenvolvimento, durante o governo de Getúlio Vargas, de uma política que privilegiava as formas estéticas inovadoras. Mas foi na arquitetura que os esforços do Estado se concentraram, sendo por meio dela que as artes plásticas obtiveram apoio oficial no período.²⁴⁰

Na parte final dos catálogos, foi publicada uma lista de artistas participantes num espaço denominado *Sala Livre*. Por fim, reproduziram, por meio da fotografia, algumas das obras expostas no certame. Diferentemente das imagens impressas por meio da gravura, uma por página, nos catálogos da *Exposição Geral* de 1902 e de 1903, observa-se, nesse período, uma melhor qualidade na impressão das imagens, como também a possibilidade de imprimir mais de uma reprodução numa mesma página²⁴¹.

²³⁸ FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: _____. (org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010, p. 13.

²³⁹ “Ao SNAM competia conferir, a cada ano, os seguintes prêmios: duas viagens ao exterior, uma concedida necessariamente a um pintor e a outra dirigida a um escultor, arquiteto, gravador, desenhista ou decorador; viagens ao país distribuídas segundo os mesmos critérios do prêmio anterior; além de prêmios em dinheiro e certificados de isenção de júri. Em sua primeira edição, em 1952, os prêmios de viagem ao exterior foram concedidos ao pintor Inimá de Paula e ao gravurista Marcelo Grassmann.”

Disponível em: http://www.brasilarartesenciclopedias.com.br/temas/salao_nacional_de_arte_moderna_snam.html. Acesso em: 19 de janeiro de 2017.

²⁴⁰ Cf. BUENO, 2012, p. 85.

²⁴¹ “Os processos desenvolvidos visando à reprodução impressa (com tintas) das imagens fotográficas, a partir de matrizes produzidas fotograficamente, ou seja, sem a interferência humana, são genericamente denominadas de *reprodução fotomecânica*.” Cf. FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808-1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 58.



Figura 25: Reprodução de Imagens, 1941.
Fonte: MNBA, 1941.²⁴²

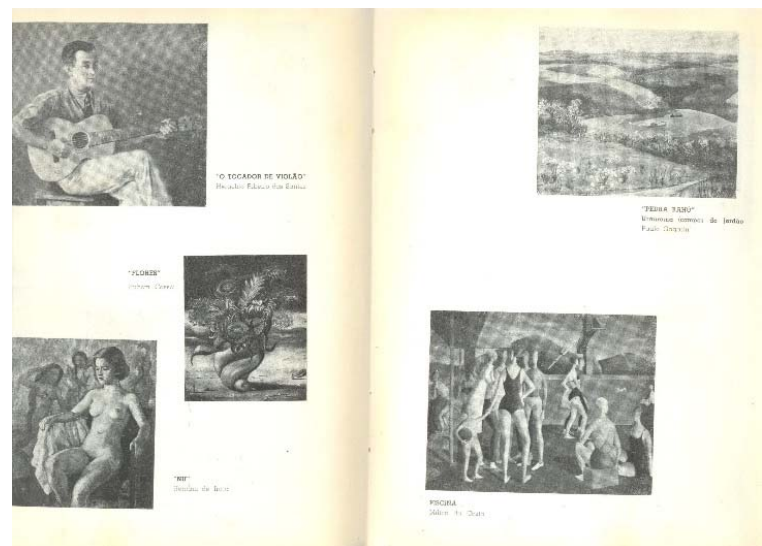


Figura 26: Reprodução de imagens, 1942.
Fonte: MNBA, 1942.²⁴³

Dito isso, a configuração de novos espaços dedicados à produção artística, bem como a disposição explicitada nos catálogos das mostras coletivas supracitadas, permite discutir o termo *especialização*, utilizado por Foucault quando elabora sua reflexão acerca de um espaço

²⁴² MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** XLVII salão nacional de belas artes. Rio de Janeiro: Leuzinger – Rio, 1941, 159 p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2. Obras e autores no sentido horário: “Pintura”, Campofiorito (Hilda Eisenlohr); “Jardim Botânico”, Teixeira da Rocha (Oswaldo); “Auto-Retrato”, Teruz (Orlando) (foto Carlos) e “Casario”, Armando Pacheco.

²⁴³ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** XLVIII salão nacional de belas artes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, 158 p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2. Obras e autores no sentido horário: “O Tocado de Violão”, Heráclito Ribeiro dos Santos; “Pedra Bahú”, Uraurama (Campos do Jordão) Paulo Gagarin; “Piscina”, Milton da Costa; “Nu”, Hernani de Irajá e “Flores”, Rubem Casa.

de visibilidade e da percepção²⁴⁴. Museus, salões, bienais e, sobretudo, os catálogos das instituições e das exposições, constroem uma correlação entre olhar e linguagem constitutivos de um repertório presente nos *mundos da arte*²⁴⁵.

Esse repertório não está presente apenas nas mostras coletivas. Desde o final do século XIX, realizaram-se exposições individuais de pintura na cidade do Rio de Janeiro, especialmente nas *casas expositoras*²⁴⁶. Bueno salienta que, na primeira metade do século XX, a literatura e a música recebiam maior atenção das elites tradicionais. No caso das artes plásticas: “Os artistas acadêmicos e alguns modernos, a partir de 1930, puderam sobreviver com seus trabalhos graças às encomendas públicas. O aparecimento de um mercado relativamente próspero para os retratistas beneficiou uma parcela dos figurativos modernos”²⁴⁷. Cabe lembrar que o mercado de pintura de retratos no Brasil remonta ao século XIX.

A partir da década de 1940, paralelas às mostras coletivas, as possibilidades para a realização de exposições individuais foram ampliadas, tanto em instituições públicas, quanto em galerias. Museus, Bienais e Salões passaram a destinar um espaço e um período para tais mostras. O número de galerias não apenas aumentou, mas também se profissionalizou diante da crescente demanda criada pelo mercado de bens simbólicos. Convém pôr em relevo a afirmação de Pierre Bourdieu acerca da estrutura e do funcionamento do campo de produção erudita. De acordo com o sociólogo: “O sistema de produção e circulação de bens simbólicos define-se como o sistema de relações objetivas entre diferentes instâncias definidas pela função que cumprem na divisão do trabalho de produção, de reprodução e de difusão de bens simbólicos”²⁴⁸.

Durante os anos 40 e 50, o Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, realizou uma série de exposições individuais acompanhadas dos seus respectivos catálogos²⁴⁹. Desse modo, em 1940, foi realizada a mostra retrospectiva de Lucílio de Albuquerque (1887-1939). Em 1942, Frans Post (1612-1680) e João Batista da Costa (1865-1926); em 1944, Giovanni Battista Castagneto (1851-1900). Em 1952, foram expostos os trabalhos de Modesto

²⁴⁴ FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

²⁴⁵ BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

²⁴⁶ SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IX, n.2, jul./dez. 2014.

²⁴⁷ Cf. BUENO, 2012, p. 79.

²⁴⁸ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 105.

²⁴⁹ Tomei como ponto de partida o material (catálogos) que pude colher no acervo da Biblioteca de Obras Raras da UFRJ/Museu D. João VI, durante pesquisa realizada em 2013.2.

Brocos (1852-1936). As obras de Raymundo Cella (1890-1954) vieram a público, em 1956²⁵⁰. No ano seguinte, o artista contemplado foi Rodolpho Amoedo (1857-1941). Na capital paulista, em 1954, durante a realização da *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM, SP), aconteceu a *Exposição Retrospectiva de Visconti* (Eliseu Visconti, 1866-1944). Além de serem exposições póstumas, outro dado chamou atenção: a linha editorial dos catálogos de tais mostras.

Com exceção do catálogo da exposição de Frans Post (1942), editado no formato 23 x 31 cm, as demais brochuras, de um modo geral, tinham 16 x 23 cm. Afora o aspecto das dimensões serem maiores do que aquelas utilizadas nos catálogos das *Exposições Gerais* e dos *Salões das Belas Artes* (13 x 18 cm), os impressos, com algumas variações, traziam a seguinte disposição: Capa com o título da exposição sendo o nome do autor, ou seja, do artista; folha de rosto com a indicação do órgão estatal fomentador do certame (Ministério da Educação e Saúde), local (MNBA), título e subtítulo (retrospectiva ou póstuma), serviço gráfico, cidade e ano. Em alguns catálogos, o retrato, pintura ou fotografia do artista era impresso na capa ou na folha de rosto. Havia ainda: texto de apresentação do diretor da instituição, ensaio sobre o processo de produção do artista, breve biografia e cronologia da trajetória artística²⁵¹, principalmente das exposições das quais participou, prêmios que recebera; lista das obras expostas com a indicação de qual acervo pertencia (público ou privado), bem como, em alguns casos, a lista das obras produzidas. Por fim, a reprodução em preto e branco das fotografias de algumas dos trabalhos apresentados ao público. No catálogo da *Exposição Retrospectiva de Lucílio de Albuquerque*, foram impressos fragmentos de textos publicados na imprensa brasileira e estrangeira. No catálogo da exposição de Pedro Américo no MNBA, foi possível publicar numa mesma página texto e imagem das obras expostas.

²⁵⁰ Abordarei essa exposição no segundo capítulo da tese.

²⁵¹ A parte dedicada a biografia e cronologia dos artistas me remeteu ao *modus operandi* de Giorgio Vasari (1511-1574). Autor do livro *Vidas dos Artistas* publicado em 1550. Cf. VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

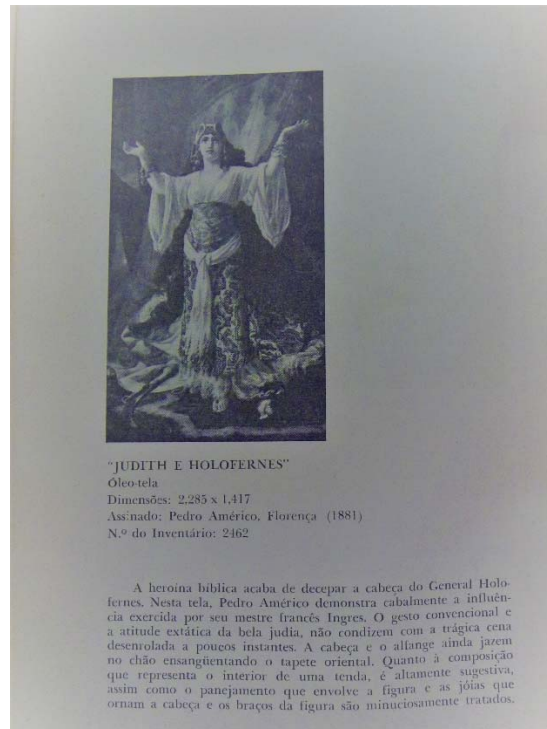


Figura 27: Reprodução de imagem e texto
Exposição Pedro Américo, 1965. Fonte: MNBA, 1965.²⁵²

Ferreira de Andrade, ao trazer à tona os desafios enfrentados pela litografia e pela xilografia na imprensa ilustrada brasileira nas décadas de 1860 e 1870, aponta que a integração entre texto e imagem era um obstáculo quase intransponível: “textos e imagens não conviviam na mesma página, por serem impressos por meio de processos distintos: os textos, em tipografia (impressão em relevo) e as imagens, em litografia (impressão plana)”²⁵³. Na passagem do século XIX para o XX, o pesquisador aponta para o entrosamento entre imagem e texto, ou seja, “informação verbal e visual passam a coexistir na página”²⁵⁴. Destaca que foi a *Revista da Semana – fotografias, vistas instantâneas, desenhos e caricaturas*, lançada em maio de 1900, o periódico que melhor representou tal façanha.

As condições de possibilidade que levaram à coexistência entre texto e imagem remetem à reflexão de Foucault acerca da *percepção*, quando afirma que: “o conhecimento se baseia na percepção sensível do olhar não só em oposição aos outros sentidos, mas, mais

²⁵² MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: Pedro Américo no Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1965.

²⁵³ FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930**: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 52-53.

²⁵⁴ Cf. FERREIRA DE ANDRADE, 2009, p. 63.

fortemente ainda, por exclusão de tudo que não é experiência sensível”²⁵⁵. Portanto, estamos diante de uma construção imagético-discursiva.

Voltando à página do catálogo da exposição de Pedro Américo, a imagem impressa em preto e branco conta não apenas como um registro visual da sua produção, mas também aponta para a compreensão de um assunto corroborado com o texto explicativo. Além disso, ajuda a pensar sobre a *trajetória das imagens* e a *circulação das obras*. Diante da configuração explicitada ao longo deste item, convém trazer algumas das exposições de Raymundo Cela quando retornou da França para o Brasil.

Desobrigado de seguir um curso oficial da *École des Beaux-Arts* ou de alguma outra instituição oficial, como ocorrera com alguns pensionistas no período imperial e na República, Raymundo Cela, aluno livre e artista de maior destaque na *Exposição Geral* de 1917, instalou-se em Saint-Agrève, no sul da França.

Observar *in loco* tudo aquilo que tinha visto, estudado e debatido sobre as belas artes em livros, revistas, catálogos e com professores e alunos da ENBA, além do que ouvira falar sobre Paris, era imensamente prazeroso para ele, 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 consequências da guerra, Cela, numa carta enviada ao pai, em 1920, 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 difícilimo encontrar-se alguma coisa para comer. Agora mesmo todas as atenções estão voltadas para o Spa, onde estão reunidos os aliados e alemães affim 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 futuro.*²⁵⁶

Diante de tais circunstâncias, optou por morar em Dampierre – uma comuna na região de Saint-Agrève localizada a uma hora de Paris - onde contou com o apoio 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

²⁵⁵ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 126.

²⁵⁶ CELA, Raimundo Brandão. Cartas ao pai 1913-1922: Paris, 14 de julho de 1920. In: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2004, p. 124.

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 país²⁵⁷. 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 predomina a ação de um indivíduo proferindo seu discurso, como também a presença de cores neutras e frias.

Nesse período, Raymundo Cela começou a dedicar 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.

Ainda na França, em março de 1922, Raymundo Cela sofreu uma hemorragia meníngea (AVC), impossibilitando-o 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, resolveu retornar para o Ceará. 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 na cidade²⁵⁸, onde casou com Eunice Medeiros Cela.

²⁵⁷ CELA, Raimundo Brandão. Cartas ao pai 1913-1922: Dampierre, 26 de julho de 1922. In: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) et al. **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, p. 126-128. Localizei tanto o catálogo da exposição, quanto os jornais, mas não foi possível conseguir uma cópia.

²⁵⁸ Cf. BARBOSA, 2010.

Por iniciativa própria, Raymundo Cela trabalhou como administrador da Cia. Força e Luz de Camocim²⁵⁹. O empreendimento não foi a sua única realização na cidade após a reabilitação. Datam de 1929 as primeiras obras feitas 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 (coleção particular).

No final da década de 1930, Raymundo Cela resolveu morar em Fortaleza com sua esposa 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 Mar²⁶⁰, Raymundo Cela trouxe para o primeiro plano da tela escravos libertos, jangadeiros, intelectuais da época, além de uma alegoria: a figura feminina sobre a jangada, que representa a Liberdade.

Morando em Fortaleza, instalou o seu primeiro *ateliê* num salão cedido pelo comando do Colégio Floriano (Colégio Militar do Ceará – CMC), onde foi professor de matemática e ministrou o curso de desenho entre 1938 e 1941. No espaço onde costumava trabalhar com paleta e pincéis em mãos continuou dedicando-se à construção pictórica da paisagem, de retratos e de algumas figurações intituladas “cabeças”. Depoimentos de artistas que conheceram Raymundo Cela na capital cearense indicam seu apreço pelo *ateliê* (ESTRIGAS, 1988)²⁶¹. 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).

A mudança de Camocim para Fortaleza possibilitou a Raymundo Cela integrar-se aos artistas que viviam 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

²⁵⁹ “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.” Cf. BARBOSA, 2010.

²⁶⁰ “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”. Cf. XAVIER, Patrícia Pereira. **O Dragão do Mar na “Terra da Luz”**: a construção do herói jangadeiro (1934-1958). 2010. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010. p. 10.

²⁶¹ ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **Contribuição ao re-conhecimento de Raimundo Cela**. Fortaleza: Tukano, 1988.

1940. Em 30 de junho de 1941, foi fundada a primeira entidade de artes plásticas do Ceará. Cela compôs juntamente com outros artistas a comissão encarregada de elaborar os Estatutos da recente instituição²⁶². 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”²⁶³. Tal formação acontecia examinando 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 um conjunto dos artistas plásticos existentes em Fortaleza, como também ajudou a reconhecer novos talentos²⁶⁴. 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 ano²⁶⁵. Ainda em 1941, Raymundo Cela realizou uma mostra individual no Hotel Excelsior²⁶⁶.

A mostra não contou com a publicação de um catálogo, no entanto, tomei conhecimento do que foi dito sobre o artista, bem como acerca da mostra a partir de uma matéria publicada no jornal O Povo e assinada por Otacílio de Azevedo intitulada: Raimundo Céla:

*Enfim, rompendo o casulo incomensurável de sua modéstia, aparece nos, agora, com a primeira exposição de pinturas, o consagrado pintor conterrâneo Raimundo Céla, cujo valioso quadro “O Último Diálogo de Sócrates” lhe conferiu o grande prêmio de viagem à Europa, onde, com galhardia permaneceu o longo espaço de três anos, em franca atividade de trabalho e insaciável ânsia de perfeição!*²⁶⁷

O pintor e escritor, que teve a oportunidade de conhecer Raymundo Cela pessoalmente, chama atenção do público para o primeiro contato com o trabalho do artista, oriundo da região, e laureado com um prêmio máximo que fora conferido a obra citada. Também destaca o fato de Cela ter morado na Europa, e enfatiza o intenso trabalho

²⁶² Mário Baratta, Raimundo Vieira Cunha, Melo Machado e Fran Martins. Cf. ESTRIGAS, 1983, p. 25.

²⁶³ RODRIGUES, Kadma Marques. **As Cores do Silêncio: habitus silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958)**. 2006. 230 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006, p. 20.

²⁶⁴ 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.

²⁶⁵ Cf. ESTRIGAS, 1983.

²⁶⁶ ARTE NOSSA. **O Nordeste**, Fortaleza, 23 abr., 1941, p. 1.

²⁶⁷ RAIMUNDO CÉLA. **O Povo**, Fortaleza, 30 abr., 1941.

desenvolvido pelo artista aliado a busca da perfeição. Sobre o conjunto de obras expostas, Azevedo salienta:

Para dizermos algo sobre a beleza de seus quadros, não precisamos destacar este ou aquele, pois que em todos eles vibram a mesma harmonia de cores, pureza de desenho, espontaneidade e acabamento perfeito. Não obstante o assunto ser quase sempre o mesmo, todavia, pelo vigor do colorido, concepção da forma, estilo próprio, posição difícilíssima das jangadas, naturalidade absoluta dos pescadores, intensidade de luz e máximo equilíbrio, as telas de Raimundo Cêla vivem, tremem e palpitam quais deslumbrantes poemas pictóricos que valem por verdadeiros monumentos de arte.²⁶⁸

Diante da série de paisagens expostas pelo artista, Azevedo assinala a coexistência entre o trabalho intenso e a espontaneidade de Cêla ao trazer à baila o labor dos trabalhadores do mar, como também uma das principais características naturais da região, a luz. O escritor ressalta o caráter único dos trabalhos expostos²⁶⁹. Cabe lembrar que as palavras *harmonia, pureza e espontaneidade* faziam parte do discurso proferido no século XIX sobre alguns dos trabalhos expostos nas *Exposições Gerais*. Isso torna evidente um *modus operandi* vigente nos *mundos da arte*, ou seja, suas *convenções*. Assim, o gesto de um artista é apreendido a partir do olhar e da palavra. Portanto, não se tratam de conteúdos temáticos, tão pouco de modalidades lógicas, mas de uma estrutura falada do percebido. Para Foucault, trata-se de uma articulação das maneiras de ver e de dizer²⁷⁰.

Na capital cearense, em 1943, realizou-se o *I Salão de Abril*, promovido pela Secretaria de Arte da União Estadual de Estudantes (UEE). Participaram do Salão: Raymundo Cêla, Jean-Pierre Chabloz, João Maria Siqueira, Antônio Bandeira, Rubens, Mário Baratta, Aldemir Martins, Afonso Bruno e Fonsek²⁷¹. Raymundo Cêla expôs três pinturas: *Casario nas dunas* (1943), *Arrebentação* (1942) e *Retrato de Gerson Farias* (1940). Tais informações foram colhidas a partir da lista de participantes da mostra publicada no catálogo da mesma²⁷². Ainda em 1943 Cêla enviou para o *9º Salão Paulista de Belas Artes* as telas *Jangadeiros empurrando a jangada para o mar, Fortaleza, CE* (1943) e *Arrebentação* (1943)²⁷³. Essa pintura lhe rendeu o prêmio pequena medalha de ouro. No mesmo ano participou do *Salão Nacional de Belas Artes* no MNBA, com a pintura *A Virada* (1943).

²⁶⁸ *Ibidem*, 1941.

²⁶⁹ A partir dessa matéria tomei conhecimento que além das paisagens e das pinturas de gênero expostas (não foram indicadas exatamente quais), a tela *Maternidade* (1940) também foi apresentada ao público.

²⁷⁰ FOUCAULT, 2014.

²⁷¹ Cf. RODRIGUES, 2006.

²⁷² Cf. ESTRIGAS. **O Salão de Abril**. 2.ed. Fortaleza: Lumiar Comunicação: La Barca Editora, 2009.

²⁷³ Localizada em 2016 com o título *Vencendo o escarcéu* e datada (1942).

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 Arte²⁷⁴. 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, 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.²⁷⁵

Ademais, o curso possibilitou o desenvolvimento e a descoberta de muitas tendências artísticas, como por exemplo: o abstracionismo²⁷⁶. 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”²⁷⁷.

Em 1944, Raymundo Cella 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, entre eles José Fernandes (1927-2010) e Afonso Lopes (1918-2000). Ainda em 1944, o artista expôs no *III Salão Cearense de Pintura* e realizou uma

²⁷⁴ Cf. ESTRIGAS, 1988.

²⁷⁵ Cf. RODRIGUES, 2006, p. 203.

²⁷⁶ LIMA, Roberto Galvão. **A escola invisível: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958**. 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

²⁷⁷ Cf. LIMA, 2004, p. 81.

exposição individual na Casa Juvenal Galeno²⁷⁸, o que só foi possível devido à insistência do jornalista e escritor Osmundo Pontes (1920-1995), fundador da *Revista Contemporânea*²⁷⁹.

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”²⁸⁰. Cabe lembrar que Cela e Leite, por terem estudado no Rio de Janeiro na ENBA, converteram-se em referências para alguns artistas 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*²⁸¹, os quais não pouparam elogios ao laureado artista cearense. No certame que contou com a presença do interventor Sr. Ex. Meneses Pimentel (1887-1973) e do General Castelo Branco (1897-1967), os trabalhos de Raymundo Cela estavam postos à venda.

A segunda exposição de Cela em Fortaleza não foi acompanhada da publicação de um catálogo, contudo, a partir das matérias publicadas em jornais locais, constata-se a realização da mesma. Além disso, o número 37 da *Revista Contemporânea*, na seção intitulada *Pintores do Ceará – II – Raimundo Cela*, publicou 14 reproduções de algumas das suas obras²⁸². Dentre elas, destacam-se: *Cabeça de Vaqueiro* (1933), *Início da jornada*²⁸³, *Prepara-se para o mar*²⁸⁴, *Cesteiro*²⁸⁵, *Jangadeiro com leme* (1942), *Fitando o mar* (1943), *Rolando para pesca* [s/d], *Ao vencer a onda* [s/d], *Palhoças na ladeira* [s/d], *Volta do mar* [s/d], *Paisagem serrana*

²⁷⁸ Fundada em 27 de setembro de 1919. Disponível em: <http://www.casadejuvenalgaleno.com.br/p/a-casa-de-juvenal-galeno.html> Acesso em: 21 de janeiro de 2017.

²⁷⁹ **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.

²⁸⁰ Cf. RODRIGUES, 2006, p. 22.

²⁸¹ 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. Acervo Biblioteca Menezes Pimentel. Pesquisa realizada em 2008/2009.

²⁸² Não é possível afirmar se as obras reproduzidas na revista foram expostas na Casa de Juvenal Galeno.

²⁸³ Localizada, titulada e datada: *Jangada entrando no mar* e datada (1940).

²⁸⁴ Localizada, titulada e datada: *A caminho da jangada* e datada (1941).

²⁸⁵ Localizada, titulada e datada: *Jangadeiro tecendo samburá* e datada (1942).

[s/d], *Palhoças I* [s/d], *Palhoças II* [s/d] e *Tragédia no mar*²⁸⁶. Esta também foi reproduzida na primeira página da revista, na qual consta o editorial do impresso.

Além das imagens impressas, a publicação dedicou duas páginas ao texto produzido por Otacílio de Azevedo, no qual salienta o seu deslumbramento ao se deparar com os trabalhos de Raymundo Cela no *ateliê* do artista em Camocim, como também teceu comentários sobre o *métier* de Cela e a qualidade de suas obras, dentre elas, *A Ceia*²⁸⁷, *Cabeça de velho*²⁸⁸ e *Maternidade* (1940). Azevedo aponta para o incipiente mercado de arte local: “O Ceará é pequeno demais para hospedar em todos os pontos, um artista de sua têmpera. Tanto assim que, ultimamente, tem vendido suas pinturas fora do Estado, enviando-as para o Pará, onde adquire o preço satisfatório que exige”²⁸⁹.

De acordo com Gerciane Oliveira, a emergência de um mercado de pintura em Fortaleza, em meados dos anos 1920, envolvia lojas de mobiliário e decoração. Segundo a socióloga:

A ausência de locais apropriados para a exposição e comércio de pintura na Cidade expressava naquele momento o estado de incipiência do campo das artes plásticas local. Encarada como mais um item decorativo ou complemento ideal para uma decoração elegante, que, combinada a uma mobília clássica e a um tapete artístico Congoleum, buscava seguir as tendências de ambientação importadas de França, a pintura não gozava, nos seus modos de apropriação e consumo, de um estatuto específico de obra artística, assim como o seu produtor não usufruía da condição moderna de artista.²⁹⁰

Desse modo, diante da reflexão da pesquisadora e da afirmação de Azevedo, percebe-se que a ausência de uma estrutura apropriada para a comercialização de pintura em Fortaleza se estendeu por um longo tempo. Assim, Raymundo Cela resolveu morar com a sua família no Rio de Janeiro. Sua mudança ocorreu em 1945. Nesse ano, morando em Niterói, Cela realizou a sua primeira exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes. Não houve a publicação de um catálogo da mostra, todavia, o *Boletim de Belas Artes*, impresso pela instituição, trouxe texto do escritor Herman Lima (1897-1981), no qual analisa a produção do

²⁸⁶ Localizada, titulada e datada: *A Arrebentação* e datada (1942). Contudo, em 1994 foi exposta e reproduzida em catálogo com o título: *Jangadeiros em alto mar*. Trataremos desse assunto no segundo capítulo.

²⁸⁷ Localizada, titulada e datada: *Santa ceia* (1943).

²⁸⁸ Localizada, titulada e datada: *Cabeça de homem* (1933).

²⁸⁹ AZEVEDO, Otacílio de. Raimundo Céla. **Revista Contemporânea**, Fortaleza, CE, ano V, n. 37, p. 27-28, agosto, 1944. Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte, Fortaleza.

²⁹⁰ OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?**: estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015, p. 77.

artista apresentada ao público²⁹¹. Lima sublinha que, diferentemente da tela premiada em 1917 e dos trabalhos produzidos na França, Raymundo Cela traz à tona com grande maestria tipos nordestinos, tão desprezados pelos nossos artistas. O autor segue em sua análise e afirma:

*O que Cela tem produzido nessa fase puramente brasileira da sua carreira artística é de fato uma coisa própria, bolindo com vida aparte, de vigorosa potencialidade intrínseca, genuína expressão do pedaço de terra e do grupo humano que sua arte conseguiu apreender em todo o seu caráter autóctone, para o prestígio dum posto pioneiro.*²⁹²

O pioneirismo de Cela, destacado pelo autor, é corroborado com a afirmação de que a pintura de gênero andava escassa naquele período. Ademais, embora marcada de regionalismo, trata-se de uma produção “puramente brasileira”. Lima segue seu argumento, comparando os trabalhos de Cela com o do pintor espanhol Joaquín Sorolla (1863-1923), do argentino Cesáreo Bernaldo de Quirós (1879-1968) e de Almeida Júnior (1850-1899). Portanto, Herman reapresenta Cela ao público fluminense, colocando em relevo a qualidade técnica do trabalho do artista e estabelecendo uma relação de proximidade com artistas de grande monta, sendo enfático ao afirmar que o tratamento pictórico de Cela faz dele um “Coubert tropical”²⁹³.

Além do texto supracitado, o boletim publicou a reprodução de três trabalhos de Raymundo Cela: *Conversa na praia*²⁹⁴, *Volta da pesca*²⁹⁵ e *Rolando a jangada*²⁹⁶. Convém destacar que no mesmo ano, dois meses antes da publicação do boletim do MNBA, Herman Lima publicou um artigo sobre a produção de Raymundo Cela na revista *Vamos ler!*²⁹⁷. O título da revista junto, a reprodução de um dos trabalhos do artista, nos remete a um convite: ler por meio das imagens.

²⁹¹ LIMA, Herman. Raimundo Cela: pintor de jangadeiros. **Boletim de Belas Artes**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 65-67, setembro, 1945. Acervo Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes. Pesquisa realizada em 2009.

²⁹² *Ibidem*, 1945, p.65.

²⁹³ Gustave Coubert (1819-1877). Pintor francês pioneiro do estilo realista.

²⁹⁴ Localizada, titulada e datada: *Jangadeiros em palestra* (1943).

²⁹⁵ Localizada, titulada e datada: *A caminho da jangada* (1941).

²⁹⁶ Localizada, titulada e datada: *Jangadeiros empurram jangada para o mar* (1940).

²⁹⁷ LIMA, Herman. Raymundo Cela: pintor dos jangadeiros e dos verdes mares. **Revista Vamos Ler!**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 465, junho, 1945. Acervo Arquivístico Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), Fortaleza. Pesquisa realizada em 2016.

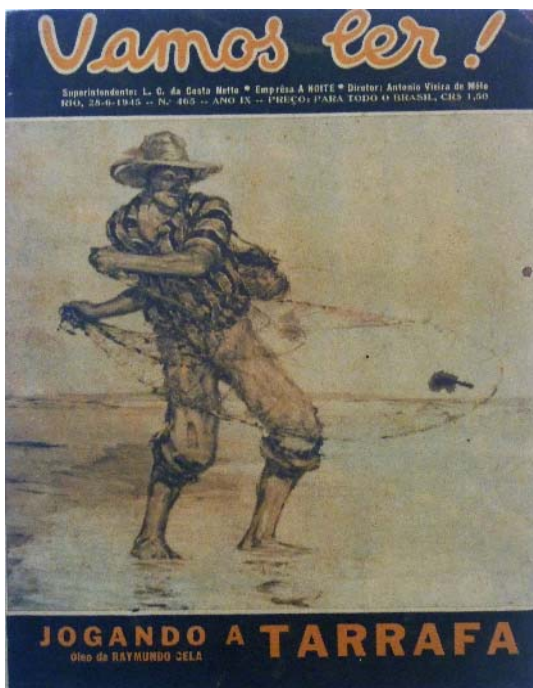


Figura 28: capa revista *Vamos Ler!*
Fonte: MAUC, 2016.²⁹⁸

Intercalado entre a reprodução das imagens dos trabalhos *Conversa de praia*²⁹⁹, *Caboclo cearense*³⁰⁰, *Para o largo*³⁰¹, *Arrebentação* e *Sesta ao sol*³⁰², o texto de Lima ressalta que: “Viu-se, de fato, que Raymundo Cela estava pintando como nunca, estava pintando como ninguém.”³⁰³. O quantitativo de trabalhos produzidos por Cela pôde ser apreciado nos inúmeros *Salões* nos quais suas pinturas foram aceitas. Em 1945, Cela enviou a tela *Arrebentação* (1942) para o *Salão Nacional de Belas Artes* e para o *9º Salão Paulista*, onde ganhou a medalha de ouro pelo trabalho. Ainda no *Salão Nacional*, expôs a pintura *Atirando a rede* (1944). Durante a realização, em 1947, do *LII Salão Nacional de Belas Artes*, Cela apresentou ao público as pinturas *Arraial nas dunas* (1935), *A Virada* (1943) e *Consertando o arrastão, canto do Rio, Niterói, RJ* (1947). Na ocasião, ganhou medalha de ouro em pintura e em gravura. No *Salão Nacional* de 1948, trouxe à mostra a pintura *Barra do Ceará* (1944). Nesse período, lecionou o curso de Modelo Vivo e Desenho Figurado, na Escola Fluminense de Belas Artes.

A referência ao nome de Raymundo Cela, a reprodução de imagens das suas obras e a produção de textos acerca da trajetória do artista, bem como sobre a sua fatura pictórica,

²⁹⁸ Imagem da capa, localizada, titulada e datada: *Atirando a rede* (1944).

²⁹⁹ Localizada, titulada e datada: *Casa de jangadeiros* (1945).

³⁰⁰ Localizada, titulada e datada: *Cabeça de vaqueiro* (1933).

³⁰¹ Localizada, titulada e datada: *Jangada da areia* (1940).

³⁰² Não localizada.

³⁰³ *Ibidem*, 1945.

estendeu-se para além dos catálogos das *Exposições Gerais*, *Salões Nacionais* e periódicos (jornais, boletins e revistas). Cumpre trazer à memória a publicação de dois livros do historiador e pintor Francisco Acquarone (1898-1954)³⁰⁴, nos quais Raymundo Cela foi incluso. O primeiro, *Primores da pintura no Brasil*, publicado, em 1942, em parceria com Adão de Queiroz Vieira, é composto por uma introdução histórica e por textos explicativos acerca da trajetória de cada artista escolhido para constar no livro. O argumento gira em torno da biografia dos artistas e de uma obra selecionada e reproduzida (colorida)³⁰⁵. No caso de Raymundo Cela, a pintura escolhida foi *Paisagem*³⁰⁶. Esta, segundo o autor, pertencia a uma galeria particular³⁰⁷. Trata-se de uma pintura produzida quando Cela estava morando na França, contudo o autor não se debruça sobre a mesma.



Figura 29: Raymundo Cela, *Paisagem de Saint-Agrève*, França, 1921 (Óleo sobre tela, 60 x 69 cm). MNBA, Rio de Janeiro. Fonte: MNBA.

³⁰⁴ “Francisco Acquarone (Rio de Janeiro RJ 1898 - idem 1954). Historiador, pintor, desenhista, caricaturista, ilustrador, professor, crítico, escritor, jornalista. Cursa a Escola Nacional de Belas Artes - Enba, onde é aluno dos pintores Baptista da Costa, Modesto Brocos, Rodolfo Chambelland e Rodolfo Amoedo. Dedicar-se à pintura, desenho, caricatura e ilustração. Trabalha como jornalista e ilustrador do periódico Dom Quixote, a partir de 1918. Posteriormente, colabora com retratos e ilustrações a bico-de-pena e crayon para periódicos como O Jornal, A Noite e Dom Casmurro, revista de cultura voltada para a divulgação das artes plásticas. Participa dos Salões de Belas Artes, entre 1926 e 1941, com paisagens, retratos, pinturas históricas e de gênero. Torna-se conhecido principalmente por sua atuação como historiador da arte e publica títulos como *Mestres da Pintura no Brasil*, s.d., em parceria com Queirós Vieira; *História da Arte no Brasil*, em 1939; *Obras-Primas de Rodolfo Amoedo, Mestre da Pintura Brasileira*, em 1941; e *Primores da Pintura no Brasil* (1942), entre outros.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa713/francisco-acquarone>. Acesso em: 23 de janeiro de 2017.

³⁰⁵ Belmiro de Almeida, Francisco Acquarone, Henrique Cavaleiro, Lucílio de Albuquerque, J. B. Paula Fonsêca, Garcia Bento, João Timóteo, Victor Meireles, Rodolfo Bernadeli, Rodolfo Chambelland, Henrique Bernadeli, Eliseu Visconti, Batista da Costa, Pedro Bruno, Zeferino da Costa, Antônio Parreiras entre outros. Cf. ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1942. il.

³⁰⁶ Localizada, titulada e datada: *Paisagem de Saint-Agrève, França* (1921).

³⁰⁷ Acquarone faz referência a coleção particular de Arquimedes Memória (1893-1960), professor de arquitetura da ENBA. De acordo com o autor, Memória, conterrâneo e amigo de Cela, possuía, também, desenhos e águas-fortes do artista.

Acquarone remonta à qualidade técnica dos desenhos de Cela, lembrando que este foi aluno de Rodolfo Chambelland na ENBA. Destaca também que o *Prêmio de Viagem* outorgado à tela *Último diálogo de Sócrates* é por ele considerado o melhor trabalho que conquistou esse prêmio nas exposições oficiais. Para o autor, não apenas essa obra, mas tudo o que Cela produziu no início de sua carreira é notável. Não por acaso, inicia o texto com a seguinte assertiva: “Muita gente há de ficar pasma quando ouvir a afirmação de que Raimundo Cela é um dos mais fortes artistas nacionais”³⁰⁸. Todavia, por total desconhecimento, Acquarone afirma que Cela não pode mais produzir. Isso teria ocorrido devido ao derrame cerebral que o acometeu na França, ocasionando perda de memória e a imobilidade do braço direito. Desta forma, finaliza o texto afirmando que o pintor-engenheiro encontrava-se residindo no Ceará, onde trabalhava na direção de uma usina elétrica.

O segundo livro de Acquarone, no qual há uma parte dedicada a Raymundo Cela, foi publicado, em 1947, com o título: *Mestres da pintura no Brasil*³⁰⁹. Dividido em 16 capítulos, o primeiro trata de forma mais geral da pintura no Brasil, sendo subdividido em 5 partes³¹⁰. Os demais capítulos foram dedicados aos textos e à reprodução das imagens de algumas obras dos pintores³¹¹. Acquarone dividiu o tópico dedicado a Cela em duas partes. Na primeira, retomou a biografia do artista de maneira ampliada, onde incluiu o nome dos pintores que foram seus professores na ENBA, como também a saída do pintor-engenheiro de Camocim para Fortaleza e o seu retorno para o Rio de Janeiro, em 1945.

Na segunda parte, dedicou-se à análise da fatura de Cela, sobretudo aos temas escolhidos pelo artista, chegando à seguinte afirmação: “Raimundo Cela, como nenhum outro talvez, pode ser crismado ‘artista do povo’”³¹². Para endossar a sua análise, bem como para explicitar que Cela tinha caído no gosto de uma parte da crítica de arte do período, utilizou fragmentos de textos do conhecido escultor, crítico e jornalista Almir Pinto. Este tinha escrito crônicas sobre a produção artística de Raymundo Cela. Intercalando com o texto, foram reproduzidas imagens de 14 obras do artista, especialmente aquelas produzidas nas décadas de

³⁰⁸ ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1942.

³⁰⁹ ACQUARONE, Francisco. Raymundo Cela. In: _____. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1947.

³¹⁰ Origens-Florescência-Desenvolvimento; Período pré-cabralino; Período colonial; Período de florescimento; por fim, Período de desenvolvimento.

³¹¹ Victor Meireles, Zeferino da Costa, Pedro Américo, Almeida Júnior, Rodolfo Amoêdo, Belmiro de Almeida, Henrique Bernadelli, João Batista da Costa, Antônio Parreiras, Eliseu Visconti, Oscar Pereira da Silva, Os irmãos Chambelland, Raimundo Cela, Osvaldo Teixeira e Candido Portinari.

³¹² Cf. ACQUARONE, 1947, p. 223.

1930 e 1940, com destaque para uma gravura: *Rendeira, Tipo de jangadeiro*³¹³, *Rolando para o mar*³¹⁴, *Casario entre dunas*³¹⁵, *Arrebentação*³¹⁶, *Observando o mar*³¹⁷, *A volta do mar*³¹⁸, *Vaqueiro nordestino*³¹⁹, *Casebres*³²⁰, *Atirando a rede, No cais do Sena, Paris (água-forte)*³²¹, *Barra do Ceará, A caminho da jangada e Minha filha*.

Torna-se evidente, a partir do que foi apresentado por Raymundo Cella na exposição individual de 1945 e nos *Salões* ao longo desse período, bem como nas imagens das suas obras em impressos e no que foi dito sobre elas, a importância que o litoral e os trabalhadores do mar passaram a ter na sua produção. Esse conjunto de dados coloca em relevo a maneira pela qual as imagens dos trabalhos de Cella começaram a circular, como também os enunciados utilizados para as classificar.

Vale ressaltar que, 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*³²². Cumpre destacar, guardadas as devidas particularidades, que essa abordagem também foi realizada por pintores brasileiros entre o final do Império e o início República³²³. 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 mercadorias. 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,

³¹³ Localizada, titulada e datada: *Jangadeiro na praia* (1943).

³¹⁴ Localizada, titulada e datada: *Jangada rolando para o mar* (1941).

³¹⁵ Localizada, titulada e datada: *Arraial nas dunas* (1935).

³¹⁶ Localizada, titulada e datada: *Vencendo o escarcéu* (1942).

³¹⁷ Localizada, titulada e datada: *Fitando o mar* (1943).

³¹⁸ Localizada, titulada e datada: *Jangada rolando para a areia* (1946).

³¹⁹ Localizada, titulada e datada: *Cabeça de vaqueiro* (1934).

³²⁰ Localizada, titulada e datada: *Trecho de paisagem com casas* (1940).

³²¹ Localizada, titulada e datada: *A margem do Sena, Paris, França* (circa 1920-1922).

³²² 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. Cf. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: 150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira, out./dez., 1982. 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.

³²³ 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. Cf. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: 150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira, out./dez., 1982. Obviamente, por razões distintas daquelas elencadas aqui, o litoral hoje em dia continua sendo um tema explorado intensamente por vários artistas.

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 paisagem³²⁴.

No segundo momento, como resultado dos trabalhos realizados pelo pintor italiano Nicola Antonio Facchinetti e pelo pintor alemão Georg Grimm, além das aulas de Zeferino da Costa e de Antônio Parreiras, dedicadas à pintura ao ar livre (*plein air*), o litoral passou a ter importância. Isso trouxe à tona uma problemática que também esteve presente na produção pictórica do século XIX e que se manteve no início do século XX: a dificuldade de representar numa tela a natureza brasileira a partir das referências neoclássicas e impressionistas europeias. Assim, a partir da observação da paisagem à beira-mar, temas como cor, luz e sombra, além a topografia costeira, contribuíam para a 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. Nesse 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 Brasil³²⁵.

Convém explicitar, que no início da década de 1940, ocorreu o *Raid da Jangada São Pedro*. Informados sobre as leis 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

³²⁴ Cf. BARBOSA, 2010.

³²⁵ LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999.

cearense Chico Albuquerque (1917-2000), produziu o filme documentário *It's All True*, resultando no ensaio fotográfico *Mucuripe*³²⁶.

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 Kubitschek³²⁷.

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 (BARBOSA, 2010)³²⁸. 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 brasileiros³²⁹. Estes acontecimentos, nos ajudam a compreender o litoral como um lugar social que começou a se fazer presente na *cultura visual* 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.

Em 1949, Raymundo Cela elaborou o estudo para a tese *Perspectiva das Sombras Solares*³³⁰, publicada em 1951 e com a qual o artista foi aprovado no concurso para regência da disciplina de Geometria Descritiva na ENBA. Ao integrar o corpo docente da Escola de Belas Artes, Cela 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.

³²⁶ 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 de julho de 2010.

³²⁷ NEVES, Berenice Abreu de Castro. **O Raid da Jangada São Pedro**: pescadores, Estado Novo e luta por direitos. 2007. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

³²⁸ 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”. Cf. CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**: campanha de canudos. São Paulo: Ática, 1998. p. 105.

³²⁹ Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4255&sid=530>. Acesso em: 27 de julho de 2010.

³³⁰ 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, 1949.

Nesse período, participou da exposição coletiva *A Europa na Arte Brasileira*, realizada no MNBA onde expôs as gravuras: *Feira em Saint-Agrève, França* circa (1920-1922)³³¹ e *A margem do Sena, Paris, França* (circa 1920-1922)³³².



Figura 30: Raymundo Cela, *Feira em Saint-Agrève, França* circa 1920-1922, (água-forte, 25,2 x 27,2 cm).
Fonte: MNBA.



Figura 31: Raymundo Cela, *A margem do Sena, Paris, França* circa 1920-1922, (água-forte, 28,2 x 40,5cm).
Fonte: MNBA.

³³¹ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *A Europa na Arte Brasileira*. **Anuário do MNBA**. Rio de Janeiro, n. 12 [1953-1954] p. 57, cat. n. 38. Cf. ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 2004, p. 348.

³³² *Ibidem*, p. 351.

A configuração das condições de possibilidade para a circulação da produção artística no Brasil, em museus, bienais, salões e impressos contribuíram para uma compreensão do perfil do que estava sendo feito no país, como também a maneira pela qual essa produção foi apropriada pelo mercado. Bueno sublinha que: “A designação *moderno*, em São Paulo e no Rio de Janeiro, nos anos 1950, aplicava-se a uma obra que abarcava três segmentos de artistas, relacionados como momentos diversos da história de modernidade das artes plásticas brasileiras”³³³. Segundo a socióloga, o primeiro segmento seria formado pelos *modernistas históricos* da década de 1920, que ocupavam uma posição secundária na vida artística³³⁴. A crítica feita por Mário Pedrosa à exposição individual de Cícero Dias no MAM, do Rio de Janeiro, em 1952, foi considerada de grande importância por ele, visto que o artista estava dentre os nomes nacionalmente consagrados, sendo aquele que trazia a linguagem mais moderna. No entanto, para o crítico de arte, foi equivocada o caráter retrospectivo da mostra. O crítico de arte aponta que a fase dita primitiva não funcionou ao lado da produção recente do artista. Nesse sentido, prescreveu: “É preciso esperar que Cícero tenha chegado aos oitenta anos, ou deixado de viver, para uma verdadeira retrospectiva sua. Ele está ainda em pleno vigor e, sobretudo, em evolução”³³⁵.

Para Aracy A. Amaral, o modernismo brasileiro acaba com a crise de 1929³³⁶. O segundo segmento destacado por Bueno despontou nos anos de 1930 e 1940. Tratam-se de artistas com uma produção de cunho social. Estes, “eram prestigiados pela crítica e pelo público comprador que começava a se formar. Foi ao redor desse grupo que se organizou a primeira estrutura de mercado de arte moderna no Brasil”³³⁷. Entre eles, estavam nomes como Cândido Portinari e Alberto Guignard. Contudo, artistas do mesmo período, como o surrealista Ismael Nery e o “artista do povo” Raymundo Cella permaneciam “desconhecidos”. Por fim, a autora aponta que o terceiro segmento foi formado pela vanguarda geométrica dos anos 1950 (concretistas e neoconcretistas). Convém salientar que na década de 1940 a crítica de pintura em São Paulo e no Rio de Janeiro era feita por vários autores, entre eles: Rubem Navarra,

³³³ Cf. BUENO, 2012, p.82.

³³⁴ “Tais como Tarsila do Amaral, Anita Malfati, Antonio Gomide, Antonio Gomide, Vicente do Rego Monteiro, Cícero Dias, Flávio de Carvalho, entre outros.” Cf. BUENO, 2012, p. 82.

³³⁵ PEDROSA, Mário. Cícero Dias, ou a transição abstracionista. In: ARANTES, Otilia. (Org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p.230.

³³⁶ AMARAL, Aracy A. São Paulo e Rio de Janeiro: a constante polêmica. In: _____. **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, p.135.

³³⁷ Cf. BUENO, 2012, p. 82.

Lourival Gomes Machado, Santa Rosa e Sérgio Milliet³³⁸. Na década de 1950 Vilanova Artigas e Mário Pedrosa eram nomes de destaque na crítica de arte.

No final dos anos cinquenta, o mercado de arte e, especialmente, os *marchands* foram se profissionalizando: “Concretizando a tarefa por meio de uma dupla atuação: no âmbito das instituições, conferindo legitimidade cultural às obras, e na esfera específica do mercado, transformando legitimidade em valor econômico”³³⁹. Convém lembrar que, nas primeiras décadas do século XX, as condições eram pouco favoráveis para o comércio de arte no Brasil. A sobrevivência de boa parte dos artistas estava vinculada às encomendas públicas. No entanto, como afirma Howard Becker ao refletir sobre a distribuição das obras de arte: “as encomendas oficiais dirigem-se preferencialmente aos artistas mais representativos dos valores e dos estilos consagrados”³⁴⁰. Além disso, predominava o informalismo por parte dos *marchands*. O desenvolvimento econômico-industrial e a implantação de uma sociedade modernizada nas principais metrópoles brasileiras possibilitaram “a constituição de um campo artístico moderno entre nós”³⁴¹. A produção de qualidade, sintonizada com o debate internacional, sobretudo a partir dos movimentos modernistas, contribuiu para essa profissionalização. Assim:

Entre “1959 e 1964, organizou-se no eixo Rio-São Paulo um mercado de galerias de arte moderna apoiado em bases profissionais. Restrito, somando pouco mais de meia dúzia de estabelecimentos entre as duas cidades, esse mercado realizou uma classificação da arte não acadêmica produzida até então, que serviu de substrato para a construção de uma história da pintura moderna brasileira.”³⁴²

Em São Paulo, foram abertas as seguintes galerias: São Luís (1958), Astreia (1959), Astrium (1961), Casa do Artista Plástico (1961), Petite Galerie (1962), Novas Tendências (1963), Seta (1963), Mirante das Artes (1964) e Selearte (1964). Na cidade do Rio de Janeiro, Galeria Bonino (1960), Petite Galerie (1960) e Relevô (1961). Além disso, em 1947, ocorreu a inauguração da primeira galeria especializada em arte moderna, a Galeria Domus, fundada por um casal de industriais italianos³⁴³.

³³⁸ AMARAL, Aracy A. Anos 40: a reflexão crítica sobre a pintura. In: _____. **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. p. 168-180.

³³⁹ Cf. BUENO, 2012, p. 78.

³⁴⁰ Cf. BECKER, 2010, p. 108.

³⁴¹ Cf. BUENO, 2012, p. 79.

³⁴² Cf. BUENO, 2012, 86.

³⁴³ Cf. BUENO, 2012.

Fruto do trabalho da *marchand* Anna Maria Fiocca, encantada com a pintura brasileira contemporânea³⁴⁴, a Domus tornou-se ponto de encontro de europeus saudosos de um meio artístico mais movimentado. A galeria era um lugar onde se reuniam músicos, artistas, literatos e críticos de arte. Ressalta-se que a maioria das galerias e colecionadores de arte moderna no país, entre 1947 e 1960, eram estrangeiros que vieram para o Brasil e fixaram residência no período pós Segunda Guerra Mundial³⁴⁵.

Dois anos após a inauguração da galeria, Fiocca foi a responsável pela realização da *Exposição Pintura Paulista* no MAM do Rio de Janeiro. Organizada pela Domus, a exposição foi patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde. Isso mostra a maneira pela qual o Estado mantinha-se como “mecenas das artes”. Obviamente, tratou-se de uma mostra de arte moderna, na qual foram apresentados ao público trabalhos (óleos, aquarelas, têmperas, guaches e desenhos) de artistas como: Aldo Bonadei (10)³⁴⁶, Alfredo Volpi (12), Clóvis Graciano (19), Emiliano Di Cavalcanti (15), Francisco Rebolo Gonsales (17), Flávio Rezende de Carvalho (14), Fulvio Pennacchi (8), Lúcia Suané (6), Mário Zanini (6), Noêmia Mourão Cavalcanti (13), Nelson Nóbrega (5), Quirino da Silva (2), Yolanda Lederer Mohaly (11) e José Antônio da Silva (63). Ao todo foram expostos 201 trabalhos, de artistas, os quais pude identificar em catálogos de exposições futuras, bem como em acervos de instituições públicas e coleções particulares. Essas informações foram colhidas no catálogo da mostra supracitada. O impresso, uma brochura, editado no formato 17 x 22 cm, contou com a apresentação do crítico de arte Ciro Mendes e um texto do também crítico de arte Lourival Gomes Machado (1917-1967), sobre o artista José Antônio da Silva (1909-1996), maior expositor da mostra em termos quantitativos. Ademais, no catálogo, na página onde há uma breve descrição da trajetória dos artistas, foi reproduzida em preto e branco a imagem de uma obra de cada artista escolhido para participar da exposição.

³⁴⁴ Pintura brasileira contemporânea de acordo com o depoimento de Anna Maria Fiocca. Cf. BUENO, 2012, p. 84.

³⁴⁵ Cf. BUENO, 2012.

³⁴⁶ Entre parênteses consta a quantidade de obras expostas por cada artista durante a exposição.

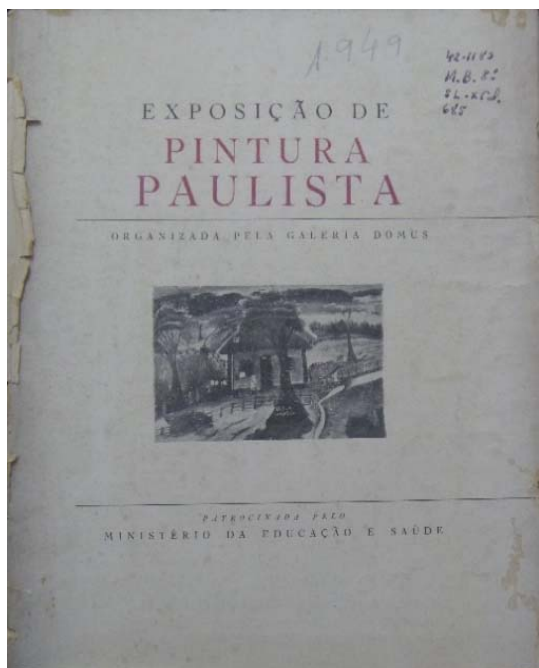


Figura 32: Capa do Catálogo da Exposição de Pintura Paulista. Fonte: Galeria Domus, 1949.³⁴⁷

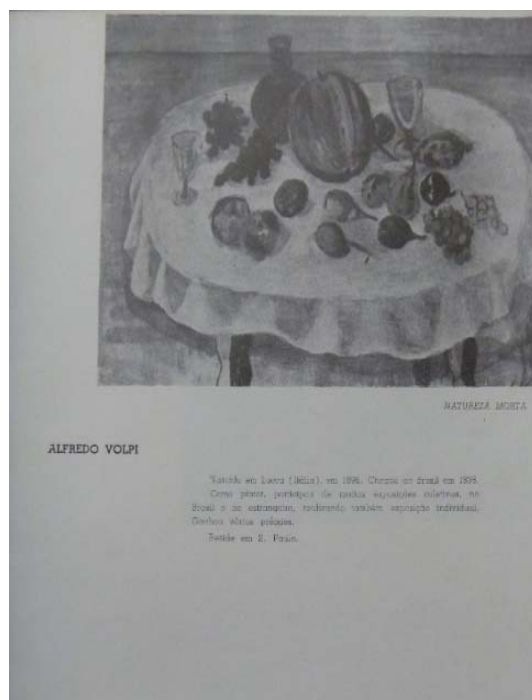


Figura 33: Alfredo Volpi. Catálogo Exposição de Pintura Paulista. Fonte: Galeria Domus, 1949.³⁴⁸

Desse modo, a disposição presente no catálogo de uma exposição de arte moderna remete para a construção de uma ordem imagético-discursiva, tal qual aquela explicitada nos

³⁴⁷ GALERIA DOMUS (São Paulo). **Catálogo de exposição:** exposição de pintura paulista. São Paulo: Imprensa Nacional, RJ, 1949. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

³⁴⁸ *Ibidem*, 1949.

catálogos das *Exposições Gerias e Salões*. Embora haja uma mudança no conteúdo das obras e na reflexão sobre as mesmas, permanece a forma da sua apresentação, logo uma prática discursiva constitutiva de um saber. Nesse sentido, me debrucei sobre as regularidades discursivas acerca da produção da obra de Raymundo Cela posta em circulação na primeira metade do século XX. Como aponta Foucault³⁴⁹, ao abordar a formação dos objetos, é preciso inicialmente demarcar as superfícies primeiras de sua emergência, em seguida descrever as instâncias de delimitação, e, por fim, analisar as grades de especificação. Para o autor:

[...] não são os objetos que permanecem constantes, nem o domínio que formam; nem mesmo seu ponto de emergência ou seu modo de caracterização; mas o estabelecimento de relação entre as superfícies em que podem aparecer, em que podem ser delimitados, analisados e especificados.³⁵⁰

Dito isso, abordarei no segundo capítulo os enunciados que estão presentes na formação discursiva sobre a obra de Raymundo Cela, quando esta foi apropriada pelo sistema da arte, a partir da segunda metade do século XX, por museus, galerias e coleções particulares e posta em circulação, por meio de exposições, catálogos e livros. Ao discutir a ordem dos livros, o historiador Roger Chartier destaca: “As obras, os discursos, só existem quando se tornam realidades físicas, inscritas sobre páginas de um livro, transmitidas por uma voz que lê ou narra, declamadas num palco de teatro”³⁵¹. Portanto, o discurso é acontecimento.

³⁴⁹ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

³⁵⁰ *Ibidem*, 1997, p. 54.

³⁵¹ CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. p. 8.

3 A CIRCULAÇÃO E OS SIGNIFICADOS ATRIBUÍDOS À PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE RAYMUNDO CELA

“A morte abandonou o seu velho céu trágico e tornou-se o núcleo lírico do homem: sua invisível verdade, seu invisível segredo.”

Michel Foucault³⁵²

3.1 “O Universal pelo Regional”

Raymundo Brandão Cela morreu no dia 6 de novembro de 1954, aos 64 anos, na cidade do Rio de Janeiro. A partir de então, sua produção artística manteve-se presente nos acervos de instituições públicas e em coleções particulares, e de tempos em tempos, foi apresentada ao público leigo e especialista, tanto em mostra individual, quanto em exposições coletivas nos museus, centros culturais ou galerias de arte. Tais mostras, em sua grande maioria, foram acompanhadas de textos biográficos e ensaios críticos publicados em folhetos, jornais, livros e catálogos. Ao longo deste capítulo, serão abordadas algumas das exposições realizadas com obras de Raymundo Cela, sobretudo, aquelas que resultaram na publicação de um catálogo.

Especialmente quando o assunto é a pintura de Raymundo Cela, sua produção artística passou a ter lugar de destaque como definidora de uma suposta “identidade cearense”, uma síntese de uma região. Seguindo tal percepção, são acionadas algumas categorias que buscam sintetizar o seu trabalho. Entre elas destacam-se *beleza, força, luz e movimento*, e, principalmente, *coragem, honestidade e determinação*. Tratam-se de palavras que permitem abordar os discursos não mais “como um conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”³⁵³. Prática que remete às condições de possibilidade para construção de um saber acerca dos *mundos da arte*³⁵⁴.

No conjunto das exposições retrospectivas planejadas e organizadas a partir dos anos de 1940, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), foi realizada, em julho de 1956, a primeira exposição póstuma de Raymundo Cela com uma quantidade expressiva dos seus trabalhos. Como ocorrera nas demais exposições individuais do MNBA na década anterior, foi

³⁵² FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 190.

³⁵³ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 56.

³⁵⁴ BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

publicado um catálogo no formato 16 x 22 cm, no qual foram listadas um total de 98 obras expostas: 38 pinturas à óleo, 13 aquarelas, 17 águas-fortes (gravuras), 7 carvões (desenhos) e 3 bicos de pena (desenhos)³⁵⁵. Além desses, também foram apresentados ao público quadros pertencentes a coleções particulares: 9 da coleção do deputado Dr. Chrysantho Moreira de Rocha; 10 da coleção do Dr. Péricles Silveira³⁵⁶ e 1 quadro da coleção do Brigadeiro Ciro Miranda Correia. Ademais, o impresso trouxe a reprodução das imagens em preto e branco de 7 dos trabalhos expostos³⁵⁷: *Último diálogo de Sócrates* (MNBA), *Jangadeiros em palestra* (Dr. Chrysantho da Rocha), *A arrebentação* (Dr. Chrysantho da Rocha), *Jogando a tarrafa*³⁵⁸ (Sr. Lauro de Carvalho), *Indo para jangada*³⁵⁹, *O leme da jangada*³⁶⁰ e *Sertanejo cearense*³⁶¹.

A prática de citar na lista de obras expostas os nomes de colecionadores remonta à publicação de alguns dos catálogos das *Exposições Gerais* realizadas na Academia Imperial de Bellas-Artes (AIBA). Tal procedimento, quando autorizado pelos respectivos proprietários, agrega valor não apenas simbólico para sua coleção, como também monetário numa futura negociação dos trabalhos expostos. Nesse sentido, há uma relação de interdependência entre instâncias de consagração artística e o mercado de arte. Como aponta Howard Becker³⁶², trata-se de regimes de colaboração e de cooperação para constituição de índices de singularidade e autenticidade das obras. A indicação dos nomes dos proprietários das obras denota que Cela ampliou as possibilidades de venda da sua produção ao transferir-se para o Rio de Janeiro. Retornando ao catálogo de 1956, diferentemente dos catálogos das outras mostras individuais realizadas no MNBA, sob a direção de Oswaldo Teixeira do Amaral (1905-1974)³⁶³, a

³⁵⁵ MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição:** Raymundo Cela: exposição póstuma, julho 1956. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p. Acervo: Biblioteca de Obras Raras da Escola de Belas Artes da UFRJ/Museu D. João VI. Pesquisa realizada em 2013.2.

³⁵⁶ Sendo 6 pinturas e 4 estudos (desenhos).

³⁵⁷ Dentre essas obras, três não foram citadas na lista de trabalhos expostos: *Jogando a tarrafa*, *Indo para jangada* e *Sertanejo cearense*. Sendo assim, foram expostas 101 obras.

³⁵⁸ Localizada, titulada e datada: *Atirando a rede* (1944).

³⁵⁹ Localizada, titulada e datada: *A caminho da jangada* (1941).

³⁶⁰ Localizada, titulada e datada: *Jangadeiro com leme* (1942).

³⁶¹ Localizada, titulada e datada: *Cabeça de jangadeiro* (1933).

³⁶² Cf. BECKER, 2010.

³⁶³ “Oswaldo Teixeira do Amaral (Rio de Janeiro RJ 1905 - idem 1974). Pintor, professor, crítico e historiador de arte. Estuda no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro com Argemiro Cunha e Eurico Moreira Alves e na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA com Rodolfo Chambelland e Baptista da Costa. Em 1924, com a tela Pescador Brasileiro, recebe o prêmio de viagem ao exterior, concedido pela 31ª Exposição Geral de Belas Artes, viaja no ano seguinte para a Europa, e conhece Portugal, Espanha, França e Itália. Leciona desenho na ENBA e no Instituto Nacional de Educação entre 1932 e 1937. Neste ano, assume o cargo de diretor do Museu Nacional de Belas Artes - MNBA no Rio de Janeiro, onde permanece até 1961”. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa706/oswaldo-teixeira> Acesso em: 05 de janeiro de 2017.

publicação da exposição póstuma de Raymundo Cella trouxe na capa a reprodução de um dos seus trabalhos, a gravura *Retirantes* (circa 1932-1952).

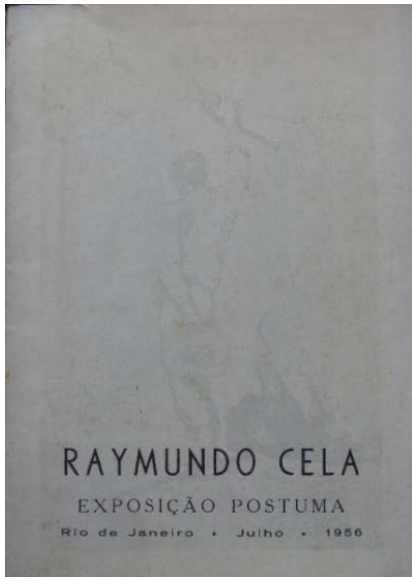


Figura 34: Capa do Catálogo da Exposição Póstuma Raymundo Cella, 1956.
Fonte: MNBA, 1956.

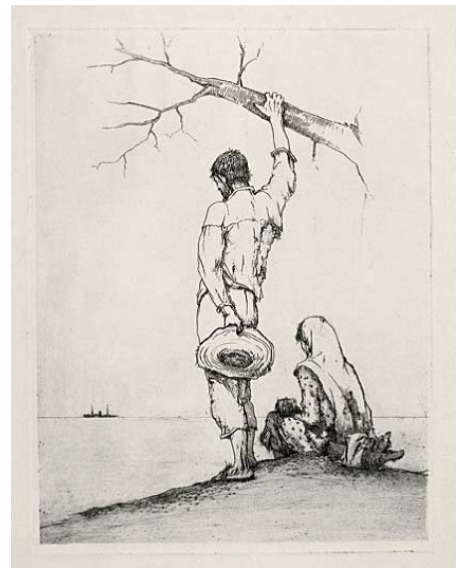


Figura 35: Raymundo Cella, *Retirantes*, circa 1923-1952 (Água-forte 38,5 x 29 cm). Fonte: MNBA.³⁶⁴

Além da lista com os títulos dos trabalhos expostos e da reprodução de imagens de algumas das obras apresentadas no certame, o catálogo trouxe na primeira página uma foto do rosto do artista³⁶⁵ e, na página seguinte, os nomes dos integrantes da comissão organizadora: o

³⁶⁴ Além desse exemplar pertencente ao MNBA existem mais três cópias dessa gravura no acervo do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), na Fundação Biblioteca Nacional (FBN) do Rio de Janeiro e na Secretaria de Cultura do Ceará (SECULT). Cf. RAIMUNDO CELA (1890-1954), 2004, p. 359.

³⁶⁵ Em alguns catálogos o retrato do artista era impresso na capa do catálogo.

deputado federal Dr. Chrysantho Moreira da Rocha, o arquiteto Ernesto Xavier do Prado, o pintor Moisés Nogueira da Silva e o escultor Almir Nestor de Aguiar Pinto. O último foi o autor de texto publicado no catálogo abordando a fatura do artista. Além disso, como faz parte da prática editorial dos catálogos de exposições individuais, foi impresso um resumo cronológico contendo alguns dados biográficos sobre a trajetória de Raymundo Cela. Quanto aos dados, foi explicitado o local de nascimento de Cela (Sobral, no Estado do Ceará, no dia 19 de julho de 1890), filiação e ocupação dos pais (José Maria Cela, espanhol e mecânico de profissão; Maria Carolina Brandão Cela, cearense e professora normalista estadual), como também menciona o fato do artista ter duas irmãs e um irmão.

Em seguida, o texto traz as seguintes informações: mudou-se para cidade de Fortaleza, em 1906, onde se bacharelou em Ciências e Letras no Liceu Cearense. Foi para o Rio de Janeiro em 1910. Matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes e, em 1911, ingressou na Escola Politécnica onde se titulou Engenheiro Geógrafo. Na ENBA, foi aluno de desenho de modelo-vivo de Zeferino da Costa, e de pintura de Eliseu Visconti e João Batista da Costa. Trabalhou como desenhista nas oficinas de Trajano de Medeiros³⁶⁶ e na Comissão Rondon³⁶⁷. Concorreu pela primeira vez no Salão Nacional de Belas Artes em 1916, conquistando a pequena medalha de prata e, no ano seguinte, o prêmio de *Viagem à Europa*. Entre 1923 e 1938, morou em Camocim, Ceará, onde instalou e dirigiu a companhia de eletricidade que fornecia iluminação pública e particular na cidade. Regressou para Fortaleza, lecionando no Colégio Militar e, em 1942 e 1943, geometria descritiva na Escola de Agronomia do Estado do Ceará. Realizou a primeira exposição individual no Rio de Janeiro em 1945 no MNBA e a segunda em 1947 no Ministério da Educação. Ainda em 1945, ganhou duas medalhas de ouro no Salão Nacional de Belas Artes, uma em pintura e outra em gravura de água-forte. No Salão Paulista e no Salão Fluminense também recebeu medalha de ouro. Por fim, o resumo traz a data do seu falecimento na capital fluminense. Inserir episódios biográficos do artista no catálogo faz parte do protocolo de edição, cuja função é assegurar a noção de autoria. Com exceção da última informação, trata-se de dados que estavam contidos no texto de Herman Lima, publicado em 1945 na revista *Vamos ler!*, e também no livro do historiador da arte Francisco Acquarone, *Mestres da Pintura no Brasil*, publicado em 1947, ambos mencionados no capítulo anterior.

³⁶⁶ Oficina de Metalurgia e Carpintaria que executava serviços para Estrada de Ferro Central do Brasil.

³⁶⁷ “Raymundo Cela 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”. Cf. BARBOSA, 2010, p. 150.

O texto do escultor Almir Pinto anuncia no seu título um veredito: *Cela, o pintor do Nordeste*. O autor toma como ponto de partida para a sua argumentação a exposição de Raymundo Cela realizada no Museu Nacional de Belas Artes, em 1945. Pinto acredita que o artista, após ter retornado da viagem à Europa, passou um tempo sem produzir e o retorno para o meio artístico do Rio de Janeiro desestagnou sua produção. Por um lado, isso denota a falta de uma pesquisa apurada acerca da produção de Cela nos anos de 1930, como também das exposições por ele realizadas nos anos 1940 na capital cearense. Por outro lado, remete para a possibilidade de comercialização das mesmas. Assim, a mostra mencionada por Pinto teria, incontestavelmente, consagrado Cela como *o pintor do Nordeste*. Dito isso, sublinha:

*Não quero, nem devo, ataviar o substantivo “pintor”, com adjetivos supérfluos de prioridade ou superioridade. Quero-o despido, em toda a sua pureza, para ser bem percebido no seu sentido perfeito, intrínseco; porque outros já pintaram, ou pintam, motivos nordestinos, mas Raymundo Cela é – o pintor do Nordeste.*³⁶⁸

Embora o autor não pretenda adjetivar o artista como superior, atribui uma singularidade ao trabalho de Cela, prescrevendo que apenas ele pode ser classificado como o pintor de uma região do país e que isso se deve a pureza de uma criação intrínseca, portanto inata. Ora, estamos diante de um conjunto de enunciados que alicerçam o discurso da criação artística como fruto de um gênio criador, um autor. Tal fato toma como referência as características essenciais das obras expostas, tornando o trabalho de Cela singular e raro, um objeto artístico. Além disso, generaliza a especificidade presente nas pinturas de Raymundo Cela, sobretudo aquelas dedicadas aos *trabalhadores litorâneos*, sendo a síntese de toda uma região, o Nordeste³⁶⁹. Cumpre mencionar que a adjetivação *regional* não é única e exclusivamente oriunda de uma visão de mundo externa, alicerçada num imaginário construído a partir do que era considerado o centro produtor de enunciados, para uma suposta periferia receptora. Em 1924 e 1925, foram realizadas na cidade de Fortaleza as duas edições do *Salon Regional*, instaladas no estúdio de fotografia Foto Walter Severiano³⁷⁰.

³⁶⁸ PINTO, Almir Nestor de Aguiar. Cela, o pintor do Nordeste. _____. **Raymundo Cela**: exposição póstuma: catálogo de exposição, julho 1956, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p. il.

³⁶⁹ “O termo Nordeste foi utilizado para demarcar a área atendida pela Inspeção Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), criada em 1920 e, a partir desta escolha e de uma produção imagético-discursiva, o Nordeste seria compreendido como *o filho das secas*”. In: RUOSO, Carolina. **Casa de Marimbondos**: nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte no Brasil (1961-2011). 2016. 380 f. Tese (Doutorado em História da Arte). Escola Doutoral em História da Arte, 411, Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016, p. 77.

³⁷⁰ Cf. ESTRIGAS. **O Salão de Abril**. 2.ed. Fortaleza: Lumiar Comunicação: La Barca Editora, 2009 e SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970). 2015. 158. f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

Tais evidências contribuíram para a compreensão de um imaginário, levando em consideração sua relação de interdependência com a realidade, articulando-se às práticas sociais de um determinado período. Nesse sentido, Cornelius Castoriadis 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 consequências, que não eram nem visadas nem previstas.³⁷¹

O autor chama atenção para a ideia de um imaginário instituído – permanente e hegemônico –, como também para a construção de um imaginário instituinte, profanador. Tal imaginário, problematizado pelo historiador 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”³⁷².

Com efeito, por um lado, o Nordeste tornou-se uma invenção visual e discursiva construída historicamente, sem levar em consideração as especificidades de cada estado da região. Por outro, 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, a 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 fazer 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”³⁷³. Cumpre salientar que, 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). Contudo, esses artistas foram alçados pela história e pela crítica de arte à categoria de *pintores nacionais*. Diferentemente do pintor norueguês

³⁷¹ CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 152.

³⁷² ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras imagens**. 3.ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006, p. 48.

³⁷³ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006, p. 53.

Alfredo Andersen (1860-1935) que, assim como Cela, foi classificado como *artista regional* devido a sua produção de imagens do litoral paranaense³⁷⁴.

Tornou-se visível ao longo das pesquisas de especialização, entre os anos de 2006 e 2007³⁷⁵; de Mestrado em História, de 2008 a 2010³⁷⁶, que se desdobraram nesta pesquisa de Doutorado em Sociologia, de 2012 para cá, 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 considerados 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”. Nesse sentido, segundo Albuquerque Júnior, 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 natureza³⁷⁷.

Retomando o texto de Almir Pinto, o autor segue em sua análise fazendo comentários sobre algumas das obras de Cela, criticando aqueles artistas que copiavam “figurinos exóticos”, ou seja, modelos externos, preocupados em se manter próximos daqueles que eram considerados os precursores, sem levar em conta as condições do meio em que viviam. Fora desse padrão, estaria a “produção honesta” de Raymundo Cela, pois não produzia preocupado com o gosto de outrem. Examinando obras primas de grandes mestres do desenho e da cor e observando diuturnamente os trabalhadores da sua terra, rendeu-lhe o belo na luz, nas cores, nas formas, nos gestos expressos nos quadros a óleo, nas suas aquarelas, nos desenhos e nas suas águas-fortes. Isso faz com que ele pertença “ao reduzido grupo dos maiores artistas

³⁷⁴ CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen (1860-1935):** retratos e paisagens de um norueguês caboclo. 2011. 307 f. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP), SP, 2011.

³⁷⁵ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. “**O Pintor do Nordeste**”: a narrativa/pintura de Raimundo Cela. 2007, 57 f. Monografia (Especialização em Teoria e Metodologia da História) – Departamento de História, Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), Sobral, 2007.

³⁷⁶ Cf. BARBOSA, 2010.

³⁷⁷ Cf. ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2006.

que o Brasil já possuiu”³⁷⁸. Contudo, não podemos perder de vista a exotização criada acerca dos trabalhadores do mar, sobretudo, dos jangadeiros.

No primeiro momento, a trajetória de Raymundo Cella foi atravessada por instâncias de consagração como os *Salões* da ENBA e os prêmios outorgados aos seus trabalhos, o *Salon des Artistes Français* (Paris, 1922), as exposições realizadas pelo artista em Fortaleza e no Rio de Janeiro e as publicações abordando a sua produção artística (jornais, livros e revistas). No segundo momento, *post mortem*, o MNBA ao realizar a primeira exposição póstuma de Raymundo Cella, chancela o lugar do artista no sistema das artes, especialmente, no Brasil. Não por acaso, o valor simbólico que será atribuído à inclusão de obras do artista em mostras coletivas e em exposições retrospectivas.

Dito isso, convém rememorar a *Exposição Retrospectiva* dos pintores Raymundo Cella e Vicente Leite (1900-1941)³⁷⁹, no salão nobre da reitoria da Universidade do Ceará, entre os dias 22 e 25 de junho de 1957. Durante a recepção do Reitor Antônio Martins Filho (1904-2002) aos membros do Egrégio Conselho Universitário, autoridades, intelectuais e professores de ensino superior, foi realizada a mostra com os trabalhos dos artistas. O evento contou com a publicação de um catálogo (não localizado), mas a descrição do acontecimento, como também a lista com os títulos das obras expostas e duas fotografias de vista da exposição, além da reprodução de um dos trabalhos de Raymundo Cella foram publicadas no Boletim n.6 da Universidade com o título *Exposição de Arte*³⁸⁰:

Inicialmente, o Professor Antônio Martins Filho declarou, oficialmente, aberta a exposição, concedendo a palavra, em seguida, ao Dr. Artur Eduardo Benevides, Professor da Faculdade de Filosofia e Diretor do Serviço de Documentação da Reitoria, que interpretou o alto sentido estético da obra dos dois laureados artistas.³⁸¹

A indicação de que ambos são artistas cearenses e premiados atribui valor à exposição, que fez parte dos festejos culturais e artísticos do segundo aniversário de instalação

³⁷⁸ Cf. PINTO, 1956.

³⁷⁹ “Vicente Rosal Ferreira Leite nasceu no Crato, CE, em 1900, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 1941. Servia na guarda do Palácio do Governo do Ceará quando o então governador do Estado, José Tomé de Saboia e Silva, admirando-lhe os dons do desenhista, enviou-o ao Rio de Janeiro, com bolsa de estudos. Vindo para o Rio de Janeiro, inscreveu-se na antiga Escola Nacional de Belas Artes, onde, tendo por condiscipulos Cândido Portinari, Roberto Rodrigues, Joaquim da Rocha Ferreira, Orlando Teruz, Oswaldo Teixeira, Lula Cardoso Aires e outros, estudou de 1920 a 1926 sob a orientação de Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Chambelland e João Batista da Costa. Dedicando-se à paisagem, revelou direta influência do último de seus professores.” CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos**. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1974. 2.v. p. 469. Cf. PERLINGEIRO, Max; TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Vicente leite**: pinturas: catálogo de exposição, 26 abril- 31 maio, 1995, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1995. 40p.: il. (preto e branco); 22 cm.

³⁸⁰ EXPOSIÇÃO DE ARTE. UNIVERSIDADE DO CEARÁ. **Boletim n.6**: Fortaleza: Imprensa Universitária, mai.-jun. 1957. p. 9-11. Acervo: Memorial da Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisa realizada em 2008.

³⁸¹ *Ibidem*, 1957, p. 9.

da Universidade do Ceará, criada pela Lei nº 2.373, em 16 de dezembro de 1954, e inaugurada em Fortaleza no dia 25 de junho de 1955³⁸². Por meio da publicação no Boletim n.6 é possível saber a quantidade de obras expostas e a quem pertenciam. De Raymundo Cella foram apresentados ao público 21 trabalhos, e 17 de Vicente Leite³⁸³. Contudo, consta no boletim a informação de que, extra catálogo, foram expostos um Retrato pintado por Cella, e, duas pinturas de Vicente Leite. Tal informação remete ao problema da inclusão de obras numa mostra após a confecção de um catálogo, portanto, a imprecisão das listas. Nesse caso, o Boletim sanou o problema que porventura poderia surgir com relação à circulação das obras de ambos.



Figura 36: Raymundo Cella, *Jangada rolando para a areia*, 1946 (óleo sobre tela, 89 x 130 cm). Fonte: MAUC.³⁸⁴

Com relação ao lugar que a produção de Cella passou a ocupar na capital cearense, convém lembrar que, durante a realização do XIII *Salão de Abril*, em 1957, Raymundo Cella foi um dos artistas homenageados ao lado de Antônio Bandeira (1922-1967) e Aldemir Martins (1922-2006)³⁸⁵.

³⁸² Disponível em: <http://www.ufc.br/a-universidade> Acesso em: 07 de fevereiro de 2017.

³⁸³ Com exceção tela *Jangada rolando para areia* (1946) pertencente à coleção da Universidade do Ceará, cuja imagem foi reproduzida no Boletim n.6, os demais trabalhos de Raymundo Cella e de Vicente Leite pertenciam a coleções particulares.

³⁸⁴ Imagem da pintura reproduzida no Boletim n.6, 1957.

³⁸⁵ Cf. ESTRIGAS, 2009.



Figura 37: *Exposição Retrospectiva* Raymundo Cela e Vicente Leite, 1957.
 Fonte: Boletim n.6, UFC, 1957.³⁸⁶

A *Exposição Retrospectiva* de 1957 não foi o único evento direcionado às artes realizado pela Instituição de Ensino Superior (IES). No mesmo ano, aconteceram duas outras exposições, uma de Sérvulo Esmeraldo (1929-2017) e outra de fotografias. Em 1958, realizou-se, no Salão Nobre da Reitora, o XIV *Salão de Abril*; uma exposição de Arte Popular durante a qual falou, em nome da Universidade, o professor e escritor Mozart Soriano Aderaldo; uma recepção à escritora Raquel de Queiroz; uma palestra do folclorista Nery Camelo e uma exposição fotográfica sobre a *Virgem* na arte francesa, com palestra do professor André Coyné sobre a alta significação da exposição.

No segundo semestre de 1959, houve o lançamento do livro *Geografia estética de Fortaleza*, de autoria do escritor Raimundo Girão com edição da Imprensa Universitária. Na ocasião, o Reitor Martins Filho e o Diretor da Divisão de Intercâmbio e Expansão Cultural, Artur Eduardo Benevides fizeram uma apresentação do trabalho de Raimundo Girão, em seguida houve uma audição no Auditório Martins Filho (Concha Acústica) da Orquestra da Escola Preparatória de Fortaleza, tendo à frente o Maestro Névio Lisboa, e do Coral do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, sob a regência do professor Orlando Leite. Ainda em 1959, foi instalada a Comissão de Estudos de Folclore; aconteceu o Festival de Arte na Concha Acústica; a Exposição de reproduções de pintura de Rembrandt; a segunda

³⁸⁶ No alto, encontra-se o Retrato (portrait) do Reitor Martins Filho pintado por Oswaldo Teixeira, no Rio de Janeiro, em 1956. Na parede ao lado, as pinturas de Raymundo Cela *Jangadeiros empurram jangada para o mar* (1940) e *Cabeça de vaqueiro* (1931).

Exposição de Sérvulo Esmeraldo; o Festival de Poesia; o I Seminário Internacional de Música e a visita de Antônio Bandeira à Universidade.

Observamos que, nesse período, o acervo adquirido para a biblioteca da Universidade começou a ser publicado em Boletins editados pela Imprensa Universitária. Por fim, em 1960, ocorreu a terceira Exposição de Sérvulo Esmeraldo no salão da Reitoria; um Concerto de Piano no Conservatório Alberto Nepomuceno; a apresentação na Concha Acústica no dia 17 de março do conjunto norte-americano *The Charlie Byrd Trio* e de um Concerto de Violão; foram criados o curso de Arte Dramática e o Grupo de Trabalho da Educação do Nordeste.

Desse modo, os eventos que ocorreram na Universidade do Ceará, registrados nos Boletins, indicam um ritmo e um estilo de vida que estava em movimento no interior da instituição. Tais acontecimentos reproduziam e construíam um sistema cultural, no qual se naturalizavam tipos de leituras, sonoridades e imagens. Além disso, conectava a Universidade ao circuito das artes plásticas e literárias de Fortaleza (Sociedade Cearense de Artes Plásticas/SCAP e o Clube de Literatura e Arte/Grupo Clã)³⁸⁷, como também dava legitimidade para tratar de assuntos ligados a arte. Diante dessa configuração, surgiu o interesse de se criar um museu de arte na Universidade. Como aponta Carolina Ruoso: “museu este que era uma reivindicação da rede de cooperação dos mundos da arte local, sugerida antes mesmo da criação da Universidade”³⁸⁸. Tal empreendimento foi colocado em pauta por volta de 1958/1959, quatro anos depois da fundação da Universidade do Ceará, formada originalmente pela união da Escola de Agronomia, Faculdade de Direito, Faculdade de Medicina e Faculdade de Farmácia e Odontologia.

A ideia de criar um museu na instituição habitava a imaginação de Martins Filho desde suas primeiras viagens à Europa, em 1949. Nesse período, a partir do conhecimento adquirido por meio de catálogos e revistas de arte sobre o acervo artístico do Museu Del Prado em Madrid, pôde visitá-lo. Segundo Martins Filho: “Era um conhecimento perfunctório, mas que me ajudou, no momento em que deparei com *As Virgens* de Murilo, as telas célebres de

³⁸⁷ Em 1941 foi fundada a primeira entidade de artes plásticas do Ceará. O Centro Cultural de Belas Artes (CCBA) reuniu o conjunto de artistas plásticos existente em Fortaleza, como também ajudou a revelar novos talentos. Em seguida 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.

³⁸⁸ Cf. RUOSO, 2016, p. 133.

Velázquez e a pintura untada de espiritualidade de El Greco”³⁸⁹. Em seguida, viajou para Paris, via Barcelona e Marselha, presidindo a Embaixada Acadêmica Clóvis Beviláqua. Em Paris, Martins Filho conheceu o pintor cearense Antônio Bandeira. Nessa ocasião, foi ao Museu do Louvre na companhia de Bandeira. Por fim, viajou para Roma. Outras viagens ao “Velho Mundo” aconteceram e durante todas elas Martins Filho passou “[...] a considerar a importância dos museus e sua alta significação na sedimentação da cultura de um povo”³⁹⁰. No exercício da Reitoria da Universidade do Ceará, Martins Filho deu início ao movimento pró-fundação do Museu de Arte da Universidade do Ceará, ideia discutida com a artista plástica Heloísa Juaçaba (1926-2013), com os pintores Zenon Barreto (1918-2002) e Antônio Bandeira, além de alguns amigos que apoiavam a iniciativa³⁹¹.

Fruto de um projeto mais amplo, o MAUC foi inaugurado no dia 25 de junho de 1961, durante o segundo mandato do Reitor Martins Filho. Sua sede, inicialmente, foi instalada num imóvel próximo à Reitoria da Universidade do Ceará. Tratava-se de um casarão do início do século XX, onde funcionava o Colégio Santa Cecília, localizado na Avenida Visconde de Cauípe, nº 2854 (atual Avenida da Universidade), no bairro Benfica. Na parte superior do museu, ficava a Administração e a Reserva Técnica; na inferior, constavam quatro salas para exposição e galpões que serviam de oficinas, vidraçarias e espaço para restauração. Na ocasião da inauguração, foi realizada uma exposição comemorativa com pinturas de artistas plásticos cearenses, entre eles Raymundo Cela, e, de outras regiões, gravura popular, arte popular e arte sacra. Duas semanas após, ocorreu a primeira exposição individual na instituição. O artista contemplado foi o pintor Antônio Bandeira³⁹². Na abertura, estivera presente José Roberto Teixeira Leite, na época diretor do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. No mesmo ano, foram expostos Cartazes Europeus, assinados por nomes como Matisse, Jacques Villon, Picasso, Van Dongen, Jean Lurcat e obras de Sérvulo Esmeraldo.

³⁸⁹ MARTINS FILHO, Antônio. **O outro lado da história**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p.192.

³⁹⁰ Cf. MARTINS FILHO, 1983, p.194.

³⁹¹ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. *A Sala Raymundo Cela do Museu de Arte da UFC (MAUC)*. In.: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado, RAMOS, Francisco Régis Lopes. (Org.). **Futuro do Pretérito**: escrita da história e história dos museus. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010. p.218-235.

³⁹² Foram expostos 32 quadros de Antônio Bandeira. Desse total, vinte e oito foram comprados pelo Reitor Martins Filho e quatro foram doados pelo artista à Universidade do Ceará (“A Grande Cidade Vertical”, “Paisagem Azul”, “Selva Noturna” e “Cidade Queimada de Sol”). Tais obras encontram-se expostas na *Sala Antônio Bandeira* criada em janeiro de 1968.

Alicerçado nas diretrizes do *Planejamento para seis anos*³⁹³, o plano de elaboração para a criação do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC) conectava-se com um circuito das artes existente em Fortaleza, como também, com outras atividades artísticas da Universidade. Contudo, houve muita resistência à sua fundação, sob o pretexto de que institutos de pesquisa criados rapidamente poderiam intervir para solucionar os problemas econômicos regionais. Tais institutos fariam “melhor” uso da verba que seria destinada à aquisição de obras e reformas estruturais para edificação do museu³⁹⁴.

Além do caráter simbólico que justificaria a fundação de um Museu de Arte na Universidade do Ceará, era preciso, para sua existência, formar um acervo. Para execução desse empreendimento, foram criados dois movimentos de trabalho envolvendo pesquisa, seleção e compra de obras de arte³⁹⁵. O pintor maranhense Floriano Teixeira (1923-2000), contratado como desenhista, lotado na Divisão de obras da Universidade, trabalhou como assessor para assuntos de arte no gabinete do reitor e ficou encarregado das viagens feitas no Nordeste brasileiro para coleta de obras, principalmente trabalhos de cearenses e peças de arte popular. Nesse primeiro movimento, destacam-se as coleções de cerâmica decorativa, cerâmica utilitária e a coleção de 115 ex-votos procedentes de Cascavel e Canindé; além de esculturas em pedra sabão, madeira, ferro, couro e 473 tacos (matrizes) de madeira de xilogravura do Nordeste utilizados nas capas de livretos da literatura de cordel.

O segundo movimento para formação do acervo teve como colaborador Lívio Xavier Júnior. Foi-lhe incumbida à tarefa de divulgação do museu em âmbito internacional, como também, a compra de obras de artistas internacionais, como destaca o relatório produzido por Zuleide Martins³⁹⁶. Antes de partir para Europa, em janeiro de 1961, Lívio viajou para o Maranhão, Pernambuco, Bahia e várias regiões como Juazeiro do Norte e Canindé no Ceará.

³⁹³ Resultado do Segundo Seminário realizado na Universidade do Ceará em 1960, o *Planejamento para seis anos*, tinha como foco todas as atividades realizadas na instituição abrangendo os três níveis de atuação universitária: ensino, pesquisa e extensão Cf. BARBOSA, 2010.

³⁹⁴ Cf. RUOSO, 2016 e BARBOSA, 2010.

³⁹⁵ Algumas obras foram adquiridas por meio de doação, como por exemplo, trabalhos doados por Antônio Bandeira e algumas obras de Aldemir Martins doadas pelo artista e pelo Mini-Museu Firmeza. O Mini-Museu Firmeza é fruto do trabalho do casal Nilo de Brito Firmeza (Estrigas) e Maria Osório de Castro (Nice), que desde a década de 1940 dedicam-se as artes plásticas do Ceará. O Mini-Museu funciona diariamente no Bairro Mondubim, em Fortaleza. Cf. BARBOSA, 2010.

³⁹⁶ Resultado do trabalho de Lívio Xavier na Alemanha, Suíça e Paris, foram adquiridos: gravuras japonesas da Escola de Ukyo, uma exposição de desenhos de Leonardo da Vinci, uma Aquarela, sendo uma reprodução dos impressionistas, peças egípcias, gregas, romanas, góticas e da Renascença. No Museu do Louvre, adquiriu 367 peças em calcografia originais, 3.000 reproduções impressas feitas nas grandes editoras da Europa e dos Estados Unidos, inúmeros livros e slides comprados em Madrid. Cf. relatório anual de Zuleide Martins de Menezes, 1986. Acervo MAUC. Pesquisa realizada em 2008. “Zuleide Martins, filha do ex-Reitor Marins Filho, foi diretora do MAUC de 1965 até 1983/1987”. Cf. RUOSO, 2016, p. 39.

Em Paris, encontrou-se com o pintor e escultor Sérvulo Esmeraldo e os escritores cearenses Fran Martins e Milton Dias, que solicitaram ao reitor a inclusão de Sérvulo Esmeraldo como colaborador na seleção, aquisição e remessa do material artístico para o museu. O pedido foi acatado pelo reitor.

É oportuno destacar a colaboração de Heloísa Juaçaba para composição do acervo do MAUC, sobretudo na aquisição de trabalhos de arte popular, selecionados na Bahia, Pernambuco, Maranhão, Rio Grande do Norte, Ouro Preto e Congonhas e em Aracati/CE. Destacam-se entre o material colhido por Juaçaba, esculturas em madeira de Chico Santeiro.

A criação do museu estava intrinsecamente ligada a dois objetivos precisos. O primeiro conectava-se diretamente com o *Planejamento para seis anos*, pois no museu seriam realizadas simultaneamente atividades de ensino, pesquisa e extensão, além de oferecer um espaço para exposições polivalentes. O segundo objetivo articulava-se com uma ideologia que se buscou generalizar na Universidade. De acordo com Martins Filho, tal ideologia defendia a ideia de que:

[...] teríamos de cultivar o saber, em sua intrínseca universalidade. Mas como instituição do Ceará, teríamos de nos voltar de logo para Região em que nos situávamos. Consequentemente, como Universidade do Ceará, pretendíamos alcançar – *O Universal pelo Regional*.³⁹⁷

Para Clifford Geertz, a ideologia oferece uma linguagem, uma forma de classificação, portanto, produz um ordenamento do mundo. Segundo o autor: “A função da ideologia é tornar possível uma política autônoma, fornecendo os conceitos autoritários que lhe dão significado, as imagens suasórias por meio das quais ela pode ser sensatamente apreendida”³⁹⁸. Nesse sentido, a criação do MAUC, da Comissão de Estudos de Folclore e do Instituto de Antropologia (IAUC)³⁹⁹, setores da Universidade do Ceará constituídos com o intuito de demarcar uma imagem acerca de um Nordeste supostamente, puro, tradicional e homogêneo. Tais realizações conectam-se aos anseios de Martins Filho de alcançar “O

³⁹⁷ MARTINS FILHO, Antônio. **Memórias**: maioridade 1956-1974. Tomo II. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1994, p. 199.

³⁹⁸ GEERTZ, Clifford. A ideologia como sistema cultural. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora S.A., 1989b.

³⁹⁹ O Serviço de Antropologia foi formado pelo arranjo institucional entre a Universidade do Ceará e o Instituto Histórico, Geográfico e Antropológico do Ceará (Instituto do Ceará). O Serviço posteriormente passou a ser denominado Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará (IAUC). Foi uma instituição de pesquisa, ensino e preservação que atuou entre 1958 e 1968. Cf. VIEIRA, Maria Josiane. **Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará (1958-1968)**: a coleção Arthur Ramos como discurso. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2012.

Universal pelo Regional”. De acordo com Ismael Pordeus Júnior, O Instituto de Antropologia permitiu montar o Projeto de Pesquisa Sociocultural do Ceará, cujo objetivo era:

o ‘ajustamento das populações cearenses’ ao seu meio, sendo para isso necessário acumular um conhecimento de valor prático no campo antropológico, fisiográfico, sociocultural, objetivando implementar um plano ambicioso de mudança social mais adequado a essas populações.⁴⁰⁰

Tratava-se de um “estudo de comunidades”, num total de 22 comunidades rurais, situadas em subáreas litorâneas, no Vale do Jaguaribe e no Vale do Cariri⁴⁰¹. No caso da Comissão de Estudos Folclóricos, nos remete ao valor atribuído ao folclore por meio de políticas culturais no Brasil, entre os anos 1960 e 1970. No entanto, como sublinha Ana Lorym Soares, o olhar voltado para o folclore teve início no final da década de 1940 com a criação da Comissão Nacional de Folclore. Segundo a autora:

A ameaça de uma perda iminente das características que forneciam ao folclore a autenticidade capaz de fornecer uma identidade nacional permeou, grosso modo, todo o discurso dos folcloristas, que se colocaram nesse contexto como aqueles que seriam capazes de evitar tal acontecimento.⁴⁰²

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 Brasil⁴⁰³. O Manifesto, pensando a partir do Nordeste, contribuiu para valorização de escritores, poetas, pintores, ou seja, de artistas em geral, os quais trouxeram à cena elementos ditos regionais ampliando o conhecimento da cultura brasileira.

É oportuno salientar que, em 1960, Nelson Werneck Sodré publica uma edição ampliada de sua bibliografia brasileira: *O que se Deve Ler para Conhecer o Brasil*, com primeira edição datada de 1945. Na terceira e última parte, intitulada *A Cultura Brasileira*, no segundo item dedicado as artes, o autor arrola quinze obras as quais considera de fundamental importância para compreensão da música, do teatro, da arquitetura e da pintura brasileira⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ PORDEUS JR, Ismael. Retoques à Antropologia do Ceará. **Boletim de antropologia**. V. 1-3, N.1 (1957/1959). Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011, p. 2.

⁴⁰¹ “Esse projeto se encontra publicado na íntegra no Boletim, volume 4, número I, 1960, editado pela Imprensa da UFC em 1964”. *Ibidem*, 2011.

⁴⁰² SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. *In: II Seminário Internacional de Políticas Culturais*, v.1., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: II Seminário Internacional de Políticas Culturais da Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 9.

⁴⁰³ FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista**. 6.ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

⁴⁰⁴ SODRÉ, Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

Tendo tal premissa como foco, isto é, o caráter prescritivo explicitado por Werneck Sodré, convém indagar: *O que se Deve Ver para conhecer o Brasil?*

Assim, buscar compreender os motivos que levaram a edificação do MAUC, como também, a formatação do seu acervo, torna evidente um tipo de visualização que se pretende construir acerca do Ceará, do Nordeste e do Brasil. Nesse sentido, *ler e ver* são gestos que adquirem mesmo estatuto, ou seja, conhecer. Conhecimento, cuja disposição foi gestada no MAUC a partir de doações e aquisições.

Desse período, consta no relatório de prestação de contas de 1960 o recibo de pagamento no valor de Cr\$ 900.000,00 (novecentos mil cruzeiros), feito à esposa de Raimundo Cela, Eunice de Medeiros Cela, atestando a venda de diversos trabalhos do artista para Universidade do Ceará: quinze óleos, duas aquarelas, dois desenhos em bico de pena, dezessete reproduções em água forte, três pastas contendo estudos a crayon e a lápis, totalizando 257 trabalhos adquiridos⁴⁰⁵.

Com esse conjunto de obras, o MAUC trouxe a público, entre os dias 26 de outubro e 19 de novembro de 1961, a exposição retrospectiva *R. Cela: gravura e desenho*. Foram exibidas 16 gravuras em água-forte e 16 desenhos entre crayon e lápis. O catálogo da mostra, uma brochura de 5 páginas editada no formato 20 x 21 cm, publicou a lista com os títulos atribuídos pelo artistas as gravuras, cujos os temas estavam ligados ao Brasil e a Europa, bem como dos desenhos (estudos). Além da reprodução da imagem de um estudo de *Nu*, consta no impresso um breve texto de apresentação produzido pela instituição, no qual enfatiza os três meses de existência do Museu de Arte. Destacam a importância contida no seu acervo, que na época já contava com cerca de duas mil peças, abrangendo desde o academicismo até vertentes do abstracionismo, tanto nacional quanto estrangeira. Ademais, reforça o compromisso da instituição de educar o povo por meio da arte. Quanto à exposição salienta:

*Com a abertura da presente mostra retrospectiva de desenhos e gravuras de Raimundo Cela, o MAUC acredita estar ensejando ao público adventício, e de Fortaleza, a oportunidade de conhecer algo de muito bom do notável pintor cearense, com justiça cognominado “artista do povo”, pois sua temática popular, rica de conteúdo humano, expressa em vigorosos flagrantes da vida das populações rurais, urbanas e dos agrupamentos praiheiros, bem reflete a consciência de um artista imenso, profundamente engajado na problemática do mundo que conheceu.*⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Relatório pertencente ao Acervo do MAUC. Pesquisa realizada em 2008.

⁴⁰⁶ MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ (MAUC). **Catálogo de exposição:** R. Cela: gravura e desenho, 26 out. – 19 nov., 1961. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1961. 5p. Acervo MAUC. Pesquisa realizada em 2008.

Trata-se da primeira exposição dedicada, exclusivamente, as gravuras e aos desenhos do artista. Diante dos desenhos, é possível vislumbrar parte do processo criativo do artista, pois alguns trabalhos trazem à baila personagens que estão presentes em suas pinturas. No caso específico do texto, torna-se evidente a retomada a ideia defendida por Francisco Acquarone, em 1947, no livro *Mestres da pintura no Brasil*, qual seja: Raymundo Cela, o *artista do povo*. Tal afirmação parte de duas premissas. A primeira, vinculada à temática “popular” e a segunda, à experiência próxima de Cela com a vida das populações rurais, urbanas e litorâneas.

Cumprе lembrar que na França, Raymundo Cela estudou a técnica da gravura com Frank Brangwyn (1867-1956). O pintor, desenhista, litógrafo, xilógrafo e ilustrador belga 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 povo⁴⁰⁷. 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”⁴⁰⁸. Ainda sobre o uso da classificação atribuída à produção de Cela, a partir do enunciado *artista do povo*, convém destacar que “um enunciado tem sempre margens povoadas de outros enunciados”⁴⁰⁹. Logo, tal enunciado reúne a um só tempo o repertório presente nos estudos de folclore, como também temáticas classificadas como regionalistas presente na produção de arte moderna.

⁴⁰⁷ Cf. BARBOSA, 2010.

⁴⁰⁸ BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 53-54.

⁴⁰⁹ Cf. FOUCAULT, 1997, p. 112.

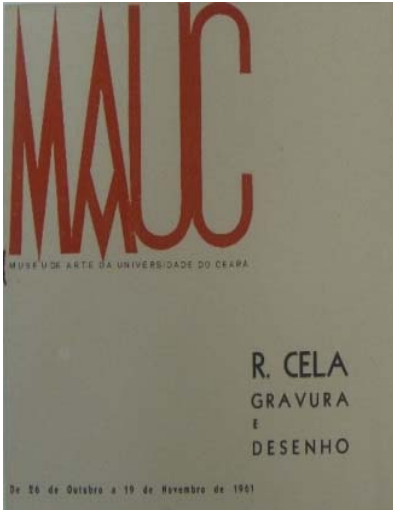


Figura 38: Catálogo Exposição 1961.
Fonte, MAUC.



Figura 39: Raymundo Cela, *Nu feminino*, 1921
(carvão sobre papel, 55,5 x 43,5 cm). Fonte: MAUC.

Seguindo o percurso de atribuição do valor artístico e do processo de institucionalização dos trabalhos de Raymundo Cela, em 1967, foi criado pelo governo do Estado do Ceará, o Centro de Artes Visuais, denominado *Casa de Raimundo Cela*. Fruto da criação da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), instituída, em 1966. Fato este que fez do governo cearense o “precursor nacional na institucionalização do trato com a cultura [...]”⁴¹⁰. Contudo, cabe lembrar que, em 1964, o *Salão de Abril* foi municipalizado e passou a

⁴¹⁰ BARBALHO, Alexandre Almeida. **Relações entre Estado e cultura no Brasil: a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1966-1978)**. 1997. 244 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1997, p. 5.

ser organizado pela Secretaria Municipal de Educação e Cultura, órgão ligado à prefeitura de Fortaleza, portanto, passou a ter um caráter oficial⁴¹¹.

A *Casa de Raimundo Cela* iniciou suas atividades em 26 de março de 1967, com o intuito de estimular as Artes Plásticas no Ceará. Sob a regência da artista Heloísa Juaçaba⁴¹², a *Casa* foi criada com o apoio e a orientação do crítico de arte Clarival do Prado Valladares (1918-1983) e com o escritor cearense Eduardo Campos (1923-2007). Na instituição, eram realizadas exposições, cursos, conferências e exibição de filmes, tornando-a responsável pela formação técnica e histórica de novos artistas. Nessa conjuntura, de acordo com Anderson Silva, uma exposição, de considerável importância, realizada pela *Casa Raimundo Cela*, no ano de 1969, foi a mostra das obras, de 28 artistas, que faziam parte do acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP, sob a orientação do então diretor do MAC/USP, Walter Zanini: “[...] Juaçaba pretendia que a Raimundo Cela tivesse um formato que valorizasse a arte e os artistas locais, mas que esse formato já fosse conhecido e usado por boa parte do Brasil”⁴¹³. A instituição também foi a responsável pela realização de nove edições do *Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará*.

No que se refere ao projeto de criação do Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará, acredita-se ser uma tentativa mais ousada de projetar definitivamente o Ceará no panorama artístico brasileiro, justamente por se tratar de um Salão de artes nacional. Mesmo o Salão de Abril desempenhando papel semelhante, este continuava tendo o caráter “municipal” e “local”, apesar da sua trajetória indicar que artistas de outros estados participavam da mostra. O Salão Nacional de Artes Plásticas do Ceará também funcionou para dar visibilidade ao Governo do Estado como patrocinador das artes, que se propunha em intervir, não apenas no desenvolvimento da arte cearense, mas concretizar projetos de alcance nacional.⁴¹⁴

O evento de envergadura nacional fez com que críticos de arte de outras regiões do país, sobretudo do eixo Rio de Janeiro/São Paulo, e artistas de outros polos circulassem por Fortaleza, contribuindo para reflexão acerca da paleta dos artistas locais⁴¹⁵. O trabalho

⁴¹¹ SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970). 2015. 158. f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

⁴¹² “Heloísa Ferreira Juaçaba (Guaramiranga CE 1926 – Fortaleza CE 2013). Pintora, escultora, tapeceira, desenhista e gravadora. Estuda desenho e pintura com João Maria Siqueira e Floriano Teixeira na Sociedade Cearense de Artes Plásticas, em 1950. Em 1956, frequenta o curso livre de desenho e pintura do Museu de Arte de Louisiana, Nova Orleans, Estados Unidos. Participa da Comissão Organizadora do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará, com Floriano Teixeira, em 1961; funda o Centro de Artes Visuais - Casa de Cultura Raimundo Cela, 1967; e idealiza o Museu de Arte e Cultura Populares do Ceará, em 1973.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9079/heloisa-juacaba>. Acesso em: 20 de março de 2017.

⁴¹³ SILVA, Anderson de Sousa. As políticas públicas de cultura e as artes no Ceará: a criação e consolidação do centro de artes visuais – Casa Raimundo Cela. In: **CLIO**: revista de pesquisa em história, Pernambuco, n.34.2, 2016, p. 315-316.

⁴¹⁴ Cf. SILVA, 2015, p. 138.

⁴¹⁵ Cf. SILVA, 2015.

desenvolvido junto aos artistas locais na *Casa de Raimundo Cela*, fez com que o nome do artista “saltasse” das telas, das gravuras e dos desenhos e passasse a ser utilizado como definidor não apenas de uma instituição, mas também, e, sobretudo, de um grupo, a *geração Raimundo Cela*⁴¹⁶. Essa “geração” por meio da formação recebida na *Casa* buscava profissionalização e inserção no mercado de arte de Fortaleza. Como ressalta Gerciane Oliveira:

Com efeito, para os pintores da Casa Raimundo Cela, a consolidação da identidade de artista passava pela aceitação e valorização do trabalho no âmbito dos canais de comercialização. Por isso, havia um esforço coletivo de aproximar-se da clientela em potencial, seja por meio do deslocamento das ações culturais para bairros como a Aldeota, reduto dos setores de maior poder aquisitivo da Capital ou pela divulgação dos eventos nas mídias, com suporte em influências e articulação com os setores da imprensa.⁴¹⁷

É preciso levar em consideração o perfil socioeconômico dessa “geração”. Oriunda das camadas da burguesia local, se diferenciavam do perfil dos integrantes da SCAP. Assim, a visão profissional do fazer artístico, “estimulava a opção pelos pincéis como única ou principal fonte de recursos econômicos”⁴¹⁸.

Vale mencionar que a primeira galeria especializada em comércio de arte instalada na capital cearense, na década de 1960, foi a SER. Criada pelo arquiteto Enéas Botelho, a direção do espaço ficou a cargo do artista Zenon Barreto (1918-2002). No mesmo período foram fundadas as galerias Santa Rosa e Baú Velho, ambas patrocinadas pela *Comédia Cearense*, grupo de teatro dirigido por Haroldo Serra (1934-)⁴¹⁹.

Grosso modo, pode-se afirmar que o *Salão de Abril*, o MAUC e a *Casa de Raimundo Cela* configuram instâncias de consagração artística, nas quais discursos críticos e celebrativos sobre os trabalhos expostos, publicados em folhetos, jornais e, sobretudo, em catálogos operacionalizam a passagem de um bem cultural para uma mercadoria. Tal disposição reitera as noções de colaboração e cooperação explicitadas por Howard Becker⁴²⁰. No caso daquelas obras pertencentes a alguns dos artistas que frequentavam a *Casa*, um “selo” é acrescentado por artistas, agentes culturais e econômicos, qual seja: *geração Raimundo Cela*.

A designação *geração Raimundo Cela* coloca em relevo uma relação enunciativa determinada oriunda de diversos saberes. Contudo, Foucault, ao abordar as características de

⁴¹⁶ GALVÃO, Roberto. A geração Raimundo Cela. In: GALERIA IGNEZ FIÚZA. **Uma visão de arte no Ceará**. Fortaleza: GRAFISA, 1987, p. 80-93.

⁴¹⁷ Cf. OLIVEIRA, 2015, p. 89.

⁴¹⁸ Cf. OLIVEIRA, 2015, p. 90.

⁴¹⁹ Cf. OLIVEIRA, 2015.

⁴²⁰ Cf. BECKER, 2010.

uma função enunciativa, chama atenção para o fato de que essa função não deve ser buscada estabelecendo-se correlações num indivíduo ou objeto singular, pois o correlato de um enunciado é um conjunto de domínios, logo:

O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado; define as possibilidades de aparecimento e de delimitação do que dá à frase seu sentido, à proposição seu valor de verdade.⁴²¹

Portanto, as condições de possibilidade para elaboração de um enunciado supõem outros enunciados coexistindo, ou seja, o seu *a priori* histórico.

No final dos anos 1960, o nome de Raymundo Cella continuou tendo lugar de destaque. Dessa vez, foi incluso como verbete no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, elaborado e publicado pelo crítico de arte Roberto Pontual (1939-1994), em 1969⁴²². Perante isso, pode-se afirmar que esse tipo de impresso coloca em relevo nomes de artistas cuja repercussão dos trabalhos passou a ser reconhecida e incorporada aos discursos acerca dos *mundos da arte*.

Diante do exposto até o presente momento, é plausível propor, a partir das exposições dos trabalhos de Raymundo Cella, que as décadas de 1950 e 1960 consistem no período de afirmação da assinatura do artista, bem como do processo de institucionalização do seu nome por meio dos discursos sobre a sua produção artística tomada como obra.

⁴²¹ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 104.

⁴²² PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969, pp. 124-125.

“Do quadro à imagem, da imagem ao texto, do texto à voz, uma espécie de dedo indicador geral aponta, mostra, fixa, assinala, impõe um sistema de reenvios, tenta estabilizar um espaço único.”

Michel Foucault⁴²³

3.2 A “Casa” de Raymundo Cella

A década de 1970 foi marcada por dois momentos singulares na circulação das obras de Raymundo Cella. O primeiro está relacionado ao aniversário de três anos do Centro de Artes Visuais – *Casa de Raymundo Cella*, órgão vinculado ao Departamento de Difusão da Cultura do Governo do Estado do Ceará. Na ocasião em que a instituição celebrou a gestão do governador Plácido Aderaldo Castelo (1906-1979), foi realizada uma *Exposição Coletiva* de artistas plásticos cearenses⁴²⁴. A mostra também homenageou o patrono da *Casa* com uma exposição individual, contando com uma publicação na qual foram reproduzidas imagens de algumas de suas obras pertencentes às coleções particulares e acervos públicos, além da reprodução de quatro textos abordando sua história de vida e a fortuna crítica sobre sua produção⁴²⁵.

O texto que abre a homenagem à Cella, sob o título *Evolução da cultura cearense*, foi escrito por Raimundo Girão (1900-1988) e publicado no primeiro número da Revista *Aspectos*, editada pela Secretaria de Cultura do Ceará⁴²⁶. Uma das afirmações sobre a produção de Raymundo Cella, feitas pelo historiador cearense, destaca a seguinte classificação:

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 Nordeste⁴²⁷.

Girão retoma o enunciado formulado por Almir Pinto, na ocasião da exposição póstuma realizada no MNBA, em 1956, para assegurar e validar o seu argumento.

⁴²³ FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 35.

⁴²⁴ Artistas que participaram da Exposição Coletiva de 1970: Airton Ramos, Aderson Tavares Medeiros, Cairo Saraiva, Carlos Morais, Heloisa Juaçaba, Hipólito J. (Pontinho), José Fernandes, João Jacques, Joaquim de Souza, José de França Amora, Magdalena Borges (Magda), Marcus Alcântara, Nataniel S. Brito (Natan), Nearco Araújo, Nilo Firmeza (Estrigas), Olavo Vasconcelos, Raimundo Athaide, Regina Célia, Roberto Galvão, Sergei de Castro, Sérgio Pinheiro, Sérvulo Esmeraldo, Simone Otoch, Tarcísio Félix, Tarcísio Ramos e Americana Augusta Paes de Barros Fontenelle (Baby).

⁴²⁵ Tais informações foram colhidas a partir de uma xerox em preto e branco do original, localizada no acervo do MAUC em 2008. Não há ficha catalográfica, tampouco numeração das páginas.

⁴²⁶ 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.

⁴²⁷ Cf. GIRÃO, 1967.

Seguidamente, foi reimpresso o texto do escritor cearense Herman Lima (1897-1981), publicado no livro *Imagens do Ceará*, onde manifestou 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 [...]”⁴²⁸. Com efeito, a estima do escritor pelo artista plástico o levou a pensar sua produção como resultado “do seu subjetivismo épico”, ou seja, a partir daquilo que lhe é mais íntimo e fora do comum, digno de epopeia. O terceiro texto, intitulado *A paisagem e o homem em Raimundo Cella*, do poeta Otacílio Colares, reforça o argumento subjetivista de Herman Lima. O quarto texto foi do crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite, abordando a trajetória de Cella como gravador. *Raimundo Cella: um pioneiro esquecido* foi publicado primeiramente no livro *A gravura brasileira contemporânea*, em 1965⁴²⁹. Fechando a publicação, a diretora da *Casa de Raimundo Cella*, a artista plástica Heloísa Juaçaba, reforça a qualidade dos trabalhos de Cella e aponta que um estudo sobre sua obra pictórica ainda estava por ser feito. Finalizando, sublinha a mensagem da instituição, reiterando a importância do espaço a partir dos cursos realizados nele, da aglutinação do movimento artístico na cidade e da realização de dois *Salões Nacionais de Artes Plásticas*.

O segundo momento da circulação das obras de Raymundo Cella na década de 1970 foi marcado pela inclusão de algumas de suas obras em exposições de duas galerias. Em 1977, a pintura *Figura feminina* (circa, 1944) veio a público na *Exposição Um Século de Pintura no Brasil – Alguns Mestres da Figura*, realizada pela Galeria Luís Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt no Rio de Janeiro. A outra obra foi exposta no mesmo ano em Fortaleza, quando a Galeria Ignez Fiúza organizou e montou a exposição *Raimundo Cella e Vicente Leite*. A mostra contou com a publicação de um folheto no qual foram listadas quatro obras de Cella: *Trecho de paisagem com casas* (1940), *Jangadeiro* (circa 1944), *Porto* (circa 1947) e *Peixeiro; Praça XV, Rio de Janeiro* (1952). Nesse ínterim, o MAUC realizou uma exposição individual de Raymundo Cella, no ano de 1974.

⁴²⁸ LIMA, Herman. Raimundo Cella. In: _____. **Imagens do Ceará**. 2.ed. Fortaleza: Henrique Galeno, 1977. p.85-88. A primeira edição do livro *Imagens do Ceará* foi publicada em 1958.

⁴²⁹ LEITE, José Roberto Teixeira. Raimundo Cella: um pioneiro esquecido. In: _____. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão Gráfica, 1965.



Figura 40: Raymundo Cella, *Figura feminina*, Circa. 1944. (Óleo sobre tela, 61 x 49 cm). Coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothek, 2004.



Figura 41: Raymundo Cella, *Peixeiro, Praça XV, Rio de Janeiro, RJ*, circa 1952. (Aquarela sobre papel, 34 x 25 cm). Fonte: SECULT.

A Galeria Ignez Fiúza é o resultado de uma lenta e gradual estruturação do mercado de arte em Fortaleza. Segundo Gerciane Oliveira, nos anos 1970, surgiram novos locais para comercialização de arte. Entre eles, destacam-se as galerias Gauguin, Sinval Arte, Avant-Garden e Ignez Fiúza⁴³⁰. Esta, inicialmente, foi um antiquário no quintal da residência de Fiúza com o nome *Recanto de Ouro Preto*. A transformação do antiquário em galeria, em parte, foi o

⁴³⁰ Cf. OLIVEIRA, 2015.

resultado dos diálogos com o amigo artista plástico Floriano Teixeira, que também participou do movimento pró-fundação do Museu de Arte da Universidade do Ceará (MAUC):

O pintor maranhense foi o primeiro a expor na recém-inaugurada galeria. Tratava-se do início de uma longa trajetória pontualmente marcada por exposições, mostras e eventos culturais de relevo, onde figuraram nomes de projeção local e nacional como, Burle Marx, Aldemir Martins, Tomie Ohtake, Claudio Tozzi, Renina Katz, Sérvulo Esmeraldo, Zenon Barreto entre outros.⁴³¹

Assim, a década de 1970 ficou marcada pela expansão de espaços especializados em venda de objetos de arte na capital cearense, sobretudo, pinturas. Já a década de 1980 experimentou maior ampliação e a profissionalização desse mercado, com a criação de novos locais de comercialização e de exposição de obras de arte. Mas, antes de adentrarmos nesse universo, convém trazer à tona dois momentos do processo de reconhecimento e de institucionalização da produção de Raymundo Cella no início dos 1980.

Em 1980, ocorreu uma exposição temporária com gravuras de Raymundo Cella e Oswaldo Goeldi (1895-1961), realizada no Museu D. João VI (MDJVI). Instalado no prédio da Reitoria, onde funciona a Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), o museu foi criado em 1979, sob a direção Almir Paredes Cunha, à época, também diretor da EBA/UFRJ. O local abrigaria os desenhos, pinturas, esculturas dos ateliês da Escola quando esta foi transferida, quatro anos antes, para os espaços do prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo na Cidade Universitária, localizada na Ilha do Fundão. Além de preservar tais objetos, o MDJVI tinha como missão divulgar a história da instituição e do ensino artístico no Brasil, por meio de exposições, seminários e publicações. Sobre o museu, Carla Dias destaca:

O acervo do Museu D. João VI é constituído basicamente por três coleções: a primeira compõe-se de obras relativas à Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola de Belas Artes. A segunda coleção do Museu D. João VI, refere-se à doação do colecionador Jeronymo Ferreira das Neves, composta de móveis, marfins, porcelanas, imagens religiosas, tecidos, além de importantes pinturas. A terceira e, mais recente, ingressou no Museu em 2012 e refere-se a parte do conjunto reunido pelo professor da Escola de Belas Artes, na disciplina de Folclore, Renato Miguez e doado ao Museu por suas irmãs, Merisa e Irene B. de Miguez Garrido. A coleção é composta de aproximadamente 1.250 peças de diversas dimensões e origens geográficas, mas em comum guardam a referência a Arte Popular.⁴³²

⁴³¹ OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?:** estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, 2015, p. 100-101.

⁴³² DIAS, Carla Costa. O Museu da Escola de Belas Artes – palavras da coordenação. In: MALTA, Marize; TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes, n. 23** (Especial – IV Seminário D. João VI – por

Diante dessa configuração, entre maio e junho de 1980, o MDJVI realizou a sua primeira exposição temporária intitulada: *Cela / Goeldi: dois pioneiros da moderna gravura brasileira*. A mostra contou com a publicação de um catálogo no formato 16 x 21 cm, dividido em duas partes⁴³³. Na primeira, dedicada a Cela, o impresso publicou um resumo do texto de José Roberto Teixeira Leite, *Raimundo Cela: um pioneiro esquecido* e a reprodução da gravura *Retirantes*. O gravador Adir Botelho (1932-), aluno do curso de gravura ministrado por Cela na ENBA nos primeiros anos da década de 1950, foi o autor do texto supracitado e da reflexão acerca da produção de Goeldi (de quem também foi aluno). Constam no catálogo a reprodução de uma das xilogravuras de Goeldi e a lista das obras expostas dos dois artistas. Convém lembrar que, no mesmo ano, foi publicada uma edição do livro *História das artes plásticas no Brasil* de Francisco Acquarone, atualizada por sua filha Lêda Acquarone de Sá. No capítulo *A pintura do século XX*, há um breve comentário sobre a produção visual de Raymundo Cela, ressaltando o aprofundamento dos estudos nos processos de água-forte, quando esteve em Paris⁴³⁴. A publicação traz a reprodução de uma tela do artista: *A arrebentação* (1942).

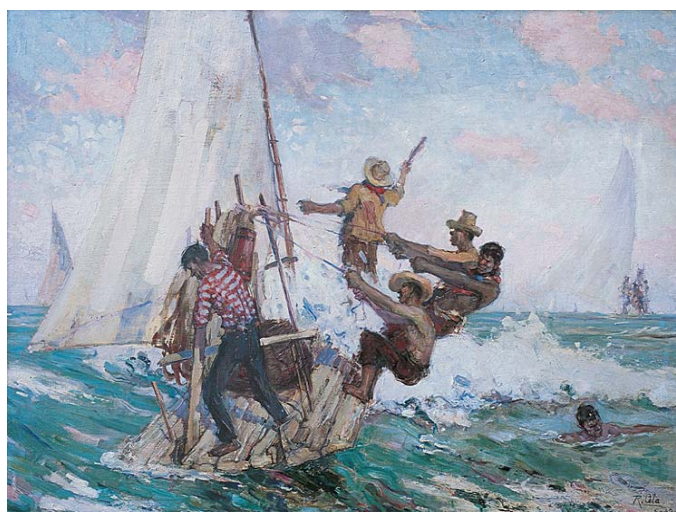


Figura 42: Raymundo Cela, *A arrebentação*, 1942. (Óleo sobre madeira, 82 x 120 cm). Fonte: BNB, Fortaleza, CE.

O segundo momento, alusivo ao processo de institucionalização da produção artística de Raymundo Cela, está relacionado à criação da *Sala* dedicada à exposição

dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014, p. 21.

⁴³³ MUSEU D. JOÃO VI. **Catálogo de exposição**: *Cela / Goeldi: dois pioneiros da moderna gravura brasileira*, mai. – jun., 1980, Museu D. João VI (MDJVI)/Centro de Letras e Artes/Escola de Belas Artes (EBA), Edifício da Reitoria, UFRJ. Rio de Janeiro: MDJVI, 1980. 13p.

⁴³⁴ ACQUARONE, Francisco. **História das artes plásticas no Brasil**. (atualizada por Lêda Acquarone de Sá). Rio de Janeiro: Gráfica Editora Americana LTDA., 1980.

permanente de suas obras no MAUC⁴³⁵. Antes da instalação da *Sala* do artista, a instituição alternava a exposição das obras que compunham as coleções de seu acervo. Isto se devia à falta de uma estrutura apropriada onde fosse possível expor todos os trabalhos de maneira adequada. A primeira *Sala* individual, ou seja, a *Sala* Antônio Bandeira, foi inaugurada em janeiro de 1968, três meses depois da morte do pintor. O evento fez parte da reabertura do museu após sua terceira reforma. Em 1979, ocorreu mais uma ampliação estrutural e foi instalada a *Sala* Aldemir Martins. Nesse período, o MAUC contava com três espaços para exposições temporárias e três *Salas* com exposições permanentes: Antônio Bandeira, Aldemir Martins e Cultura Popular⁴³⁶.

No decorrer da pesquisa me deparei com a notícia de mais uma ampliação e reforma no MAUC em 1981⁴³⁷. No lugar destinado a Raymundo Cela, funcionava uma sala com exposições temporárias e parte da reserva técnica. No mesmo ano, foi inserida no corpo do museu a *Sala* Raymundo Cela, tornando visível parte de sua obra. Inicialmente, foram expostas algumas telas representando temas e personagens recorrentes na produção do artista, como por exemplo: *Saída da Oficina* (1929-MAUC); *Cabeça de Vaqueiro* (1933-MAUC); *Cabeça de Mulher* (1943-MAUC); *Barra do Ceará* (1944-MAUC) e *Jangada rolando para areia* (1946-MAUC). A exceção, com relação à temática escolhida pelo artista, está presente na tela *Duas épocas* (1954-MAUC). Nesta, presumivelmente, Cela volta-se para a destruição do Morro do Castelo, na cidade do Rio de Janeiro⁴³⁸. Segundo o historiador Alexsandro Menez, a destruição do Morro do Castelo ocorreu em dois períodos, o primeiro durante o início do século XX em 1904, na administração de Pereira Passos. A segunda teve início em 1921, executada pelo prefeito Carlos Sampaio, engenheiro e principal defensor da destruição do morro⁴³⁹. Portanto, o período em que Raymundo Cela estudou na ENBA.

⁴³⁵ BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. *A Sala* Raymundo Cela do Museu de Arte da UFC (MAUC). In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado, RAMOS, Francisco Régis Lopes. (Org.). **Futuro do Pretérito**: escrita da história e história dos museus. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010.

⁴³⁶ Atualmente o MAUC conta também, com a *Sala* Chico da Silva e a *Sala* Descartes Gadelha, além de um espaço dedicado à arte estrangeira e uma exposição permanente com parte do acervo de pinturas de artistas cearenses.

⁴³⁷ COLEÇÃO RAIMUNDO CELA TERÁ SALA EXCLUSIVA. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, fev., 21, 1981, p. 26.

⁴³⁸ Agradeço a Max Perlingeiro pela indicação do lugar onde, possivelmente, ocorre a cena pintada pelo artista.

⁴³⁹ MENEZ, Alexsandro S. Civilização versus barbárie: a destruição do Morro do Castelo no Rio de Janeiro (1905-1922). **Revista Historiador**, n.6, ano 6, janeiro 2014. p.69-81.

Disponível em: <http://www.historialivre.com/revistahistoriador/seis/6alexandro.pdf> Acesso em: 28 de março de 2017.



Figura 43: Raymundo Cella, *Duas épocas, Rio de Janeiro, RJ, 1954*.
(óleo sobre madeira, 100 x 130 cm). Fonte: MAUC.

Na gestão do atual diretor do MAUC, professor Pedro Eymar, iniciada em 1987, foram emoldurados e expostos estudos e reproduções de gravuras do artista homenageado em 1981. Destacam-se os seguintes desenhos: *Estudos para o Último Diálogo de Sócrates* (1917-MAUC); *Ferreiro* (1921-MAUC); *Retirantes* (1930-MAUC); *Acampamento de retirantes* (1933-MAUC) e *Jangada rolando para areia* (1946-MAUC). Quanto às gravuras: *Bumba-meu-boi* (circa 1923-1952-MAUC); *Casa de Vaqueiro* (circa 1923-1952-MAUC); *Estudo de Cabeças* (circa 1923-1952-MAUC); *Jangadeiro cearense* (circa 1923-1952-MAUC) e *Barra do Ceará* (circa 1923-1952). Assim, estudos, reproduções de gravuras e pinturas conformam a *Sala Raymundo Cella* no momento presente.

Tal aspecto nos remete ao que Roberto Da Matta classifica de “institucionalização do indivíduo”. O autor aponta para um problema localizado apenas na chamada civilização ocidental: a *passagem* da individualização (e da individualidade), composta por experiências da condição humana, ao individualismo, uma ideologia, e completa:

[...] 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.⁴⁴⁰

Desse modo, a criação da *Sala Raymundo Cella* nos ajuda a pensar a relação construída entre a criação de um artista, relativamente autônoma, e a edificação de uma *Sala* numa instituição, evidenciando o nome de um autor. No caso do MAUC e de suas *Salas* abertas diariamente à visitação, é possível sugerir, segundo a proposta de seus idealizadores, que estas dão visibilidade a uma parte significativa do acervo da instituição, como também, tornam público algo de inestimável significado. Nelas, o observador estabelece um encontro com o artista e sua obra, entra numa relação dialógica e, independentemente de onde tenha vindo, nativo ou turista, ou o que tenha lido sobre história da arte produzida no Brasil, relembra. Não por acaso, a escolha dos temas desenhados e gravados por Cella para compor a mostra permanente, a ênfase dada ao regional permanece, embora exista no acervo da instituição uma série de desenhos e gravuras fruto do período em que o artista viveu na Europa.

No Brasil, a produção artística da década de 1980, diferentemente dos anos 1950, quando o rigor da arte construtiva predominava e dos anos 1970, cuja tendência conceitual prevalecia em algumas regiões do país, ficou marcada pelo retorno a pintura. Segundo, Herbert Rolim, as exposições, *À Flor da Pele – Pintura & Prazer; A Pintura como Meio; Pintura Pintura; Pintura Brasil* (todas datadas de 1983); *Como Vai Você, Geração 80?* (1985); *Grande Tela* (dentro da Bienal de São Paulo de 1985) e *Imagens de Segunda Geração* (1987): “foram exemplos significativos de ações artísticas de uma pintura que se pretendeu livre de temas, suportes e materiais”⁴⁴¹. No entanto, mesmo a pintura tendo lugar de destaque, nesse período, outras formas de produção artística conquistaram espaço. No *Salão de Abril* de 1986, a categoria *desempenho* apareceu pela primeira vez e a fotografia foi se enquadrando na modalidade artes visuais.

Além das questões ligadas à prática artística nos anos 80, as galerias passaram a assumir o lugar das instituições estatais como patronos da nova produção⁴⁴². Todavia, convém sublinhar que, ao longo da história das artes plásticas no Brasil, a pintura de artistas renomados manteve sua hegemonia no circuito de comercialização de objetos artísticos, sobretudo para as classes de maior poder aquisitivo.

⁴⁴⁰ DA MATTA, Roberto. **Individualidade e liminaridade: considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade**. *Mana*. Vol. 6, no. 1, 2000, p.10.

⁴⁴¹ ROLIM, Herbert. Anos oitenta: entre o sonho e a razão. In: _____ (Org.). **Salão de Abril 1980-2009: de casa para o mundo do mundo para casa**. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010, p. 97.

⁴⁴² Cf. ROLIM, 2010.

Em Fortaleza, nesse período, surgiram novos espaços de exposição e de comercialização: Tukano Arte & Literatura; LM – Escritório de Arte; Galeria Duailibe; Arte Galeria; Nogueira Galeria; Terrart; Domini Galeria; Assefaz Galeria; Bernard Mirand Galeria; Galeria Metrópolis; Galeria Glacê; L&M Galeria e Galeria Multiarte. Afora as galerias, destacaram-se os espaços onde exposições eram realizadas: Espaço Cultural Casa D'Arte; Espaço Cultural da Teleceará; Aliança Francesa; Casa de Cultura Inglesa e Alemã da UFC; Art Gallery IBEU-CE; Ponta Mar Hotel; Ideal Clube e Clube do Náutico. No caso das galerias, de acordo com Gerciane Oliveira: “No que diz respeito à política de exposição, as galerias atuavam como ‘academias informais’ em concomitância aos salões e instâncias oficiais de consagração na promoção e legitimação de pintores, artística e comercialmente”⁴⁴³.

Diante dessa disposição, do circuito das artes em Fortaleza, a produção artística de Raymundo Cela continuou em evidência. Em 1987, a Galeria Ignez Fiúza realizou a exposição *Uma Visão da Arte no Ceará*, na qual duas pinturas e duas gravuras de Cela pertencentes ao acervo do MAUC foram reproduzidas no livro da exposição: *Saída da oficina (1929)*, *Jangada rolando para areia (1946)*, *Uma forja em Saint-Agrève, França (circa 1920-1922)* e *Jangadeiro cearense (circa 1923-1952)*. A mostra celebrou os 16 anos de atuação da galeria na capital cearense⁴⁴⁴.

No mesmo ano da exposição comemorativa da Galeria Ignez Fiúza, foi inaugurada, em Fortaleza, a Galeria Multiarte⁴⁴⁵. De lá para cá, a Multiarte planejou, organizou e realizou exposições, encontros com artistas, historiadores e críticos de arte, bem como eventos cuja temática está voltada ao fazer artístico. Ao longo de três décadas, atuando na capital cearense, foi possível apresentar por meio das exposições planejadas e organizadas pelo diretor, *marchand* e curador de exposições Max Perlingeiro⁴⁴⁶, uma ampla visão acerca da produção artística brasileira dos séculos XIX e XX. Tal empreendimento conta com o gerenciamento de

⁴⁴³ Cf. OLIVEIRA, 2015, p. 104.

⁴⁴⁴ Essa exposição será abordada no terceiro capítulo da tese.

⁴⁴⁵ Localizada, desde 1987, na Rua Barbosa de Freitas, 1727, Aldeota. Fortaleza, CE.

⁴⁴⁶ Max Perlingeiro nasceu no Rio de Janeiro em 1950. “Planejou empresarialmente projetos culturais como História da Pintura Brasileira no Século XIX (Vera Cruz Seguradora e Fundação Roberto Marinho), Seis Décadas de Arte Moderna-Coleção Roberto Marinho (Fundação Roberto Marinho, no Rio de Janeiro e em Lisboa, e Ministério das Relações Exteriores, em Buenos Aires), Pintores Alemães no Brasil durante o Século XIX (Siemens S/A, premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte) e Iconografia e Paisagem-Coleção Cultura Inglesa (Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, Rio de Janeiro).” Cf. COSTA, Augusto César; MESQUITA, José; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **3º Salão Norman Rockwell: do desenho e da gravura: catálogo de exposição**, jun., 1997, Art Gallery / IBEU-CE. Fortaleza: Quadricolor, 1997. 20p. il.

projetos e montagens elaborados por Maria Beatriz Castelo Crispino⁴⁴⁷ e da equipe técnica da galeria, cujo gerenciamento, desde o ano de 2013, está a cargo de Victor Perlingeiro. Durante esse período, aproximadamente, 135 artistas tiveram seus trabalhos expostos na Multiarte, com cerca de 1400 obras apresentadas ao público cearense⁴⁴⁸. Dentre elas, destacam-se pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, fotografias, instalações, objetos, vídeos e performances organizadas em 37 exposições individuais, 10 coletivas e 8 dedicadas à escultura⁴⁴⁹. Todas voltadas para o uso social, tais exposições são tomadas como espaço da crítica de arte. Como afirma Lisbeth Rebollo Gonçalves:

A exposição, portanto, é um lugar de comunicação e acaba sendo um espaço público para o conhecimento sobre arte. Lugar onde as pessoas podem ver arte, ver o que é produzido nesse campo; um lugar de ativação estética, de vivência estética, de exercício de um conhecimento sensível. A exposição é compreendida como lugar onde se põe a arte para uso social.⁴⁵⁰

Assim, seguindo os rastros da produção e circulação de um conhecimento sensível, é oportuno sublinhar que a Multiarte integra um grupo de “instituições de arte”⁴⁵¹, do qual fazem parte a Pinakothek Cultural⁴⁵² e as Edições Pinakothek⁴⁵³, no Rio de Janeiro, e a Pinakothek São Paulo⁴⁵⁴ (todas sob a direção de Max Perlingeiro). As três galerias

⁴⁴⁷ Formada em Artes Visuais pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR | 2012. Atuou durante 28 anos na gerência executiva da empresa Galeria Multiarte Ltda, em Fortaleza, CE, coordenando atividades na área de exposições de arte, seminários e grupos de estudos, na catalogação de coleções públicas e privadas e implantação de projetos culturais desenvolvidos junto à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará e da Universidade de Fortaleza, Fundação Edson Queiroz.

⁴⁴⁸ Esses dados foram colhidos a partir da pesquisa realizada junto ao Acervo Arquivístico (catálogos e jornais) da Galeria Multiarte, em 2016.

⁴⁴⁹ Consultar Anexo IV.

⁴⁵⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica: um enfoque em duas direções. In: BERTOLI, Maria, STIGGER, Veronica (Org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 47.

⁴⁵¹ GOMES DE OLIVEIRA, Emerson Dionísio, COUTO, Maria de Fátima Morethy (Org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

⁴⁵² “A Pinakothek Cultural iniciou suas atividades em 1980, como uma organização especializada no planejamento e na produção de exposições e livros exclusivamente voltados para a história da arte no Brasil. Desde então, apresentou ao público inúmeras mostras e publicações específicas”. Disponível em: <http://www.pinakothek.com.br/new/pinakothek-rio-de-janeiro.php> Acesso em: 10 de abril de 2016.

⁴⁵³ “A qualidade técnica de seus projetos assegurou-lhe a distinção de ter até o momento conquistado os mais importantes prêmios para projetos culturais, livros e exposições de arte, do Instituto Nacional do Livro, da Câmara Brasileira do Livro, da Associação Brasileira de Críticos de Arte, da Associação Paulista de Críticos de Arte, da Fundação Nacional do Livro Infante-juvenil e do Comitê Brasileiro do International Council of Museums”. Disponível em: <http://www.pinakothek.com.br/new/pinakothek-rio-de-janeiro.php> Acesso em: 10 de abril de 2016.

⁴⁵⁴ “A Pinakothek São Paulo foi inaugurada em 2002, com projeto do renomado arquiteto Carlos Brake. A casa, diferentemente do palacete neoclássico da sede carioca, é conhecida pela modernidade de seu projeto. Uma grande gaiola de tijolos e vidros com pé direito duplo garante elementos escultóricos ao bairro do Morumbi, onde é localizada. Em mais de uma década de existência consolidou-se como um dos espaços culturais mais importantes da cidade e desde então apresentou uma série de importantes exposições com expoentes da arte moderna e contemporânea brasileira”. Disponível em: <http://www.pinakothek.com.br/new/pinakothek-sao-paulo.php> Acesso em: 10 de abril de 2016.

comercializam potencialmente obras de artistas modernos e atuam no mercado secundário de arte⁴⁵⁵, com exposições, em sua maioria, divididas em dois núcleos: “*um comercial e outro institucional sem fins lucrativos*”⁴⁵⁶. Todavia, houveram algumas exposições exclusivamente institucionais. Com o decorrer dos anos, Perlingeiro ampliou sua atuação como *marchand*, passando a atuar no mercado primário de arte, trabalhando com obras vindas diretamente do ateliê de artista como Cláudio Edinger (fotografia), Franz Weissman (escultura), Jaido Marinho (escultura), Marçal Athayde (escultura), Miguel Barceló (pintura, escultura e cerâmica), Pedro Vasquez (fotografia) e Sérvulo Esmeraldo (escultura)⁴⁵⁷. Perlingeiro presta consultoria a colecionadores no Brasil. Sua atuação como realizador de várias e importantes exposições ultrapassou as fronteiras nacionais ao ser convidado para planejar e organizar exposições na Argentina, França, Inglaterra e Portugal⁴⁵⁸.

Editor e empresário cultural, Max Perlingeiro, por volta dos dezesseis anos, iniciou um estágio na Petite Galeria, criada em 1962 no Rio de Janeiro, onde trabalhou até o ano de 1978. Ao se graduar em Engenharia Química na UFRJ, pôde escolher entre três opções de trabalho: ser engenheiro da Johnson em São José dos Campos (SP), engenheiro da Petrobrás ou ser gerente de uma galeria de arte. Max escolheu a terceira opção⁴⁵⁹. Quando iniciou como vendedor na Petite, seus primeiros clientes foram Chico Buarque e Marieta Severo, que adquiriram uma tela de Alfredo Volpi (1896-1988). O trabalho na galeria lhe permitiu conhecer pessoalmente muitos artistas plásticos, como o Volpi de sua primeira venda, Cícero Dias (1907-2003) de quem foi procurador, Di Cavalcanti (1897-1976), Rubens Gerchman (1942-2008), Antonio Dias (1944), Tarsila do Amaral (1886-1973), Bruno Giorgi (1905-1993) entre outros. Milton Dacosta (1915-1988) presenteou Max com uma exposição exclusiva para inauguração da Acervo Galeria de Arte, sua primeira galeria na capital fluminense, em setembro de 1979⁴⁶⁰.

⁴⁵⁵ “O mercado secundário opera essencialmente com a revenda de obras de arte. Os agentes – marchands e leiloeiros – recebem obras provenientes de coleções privadas, corporativas ou institucionais em consignação e intermedeiam a venda, ganhando um percentual sobre o valor negociado”. Cf. FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. In: QUEMIN, Alain. **O valor da obra de arte**. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 39.

⁴⁵⁶ Informação colhida com Max Perlingeiro durante entrevista realizada na Galeria Multiarte no dia 16 de março de 2017.

⁴⁵⁷ “Embora Franz Weissman (1911-2005) e Sérvulo Esmeraldo (1929-2017) não estejam mais vivos, é mercado primário porque estamos trabalhando com o patrimônio do ateliê”. Entrevista com Max Perlingeiro, em 16 de março de 2017.

⁴⁵⁸ Coleção Roberto Marinho (Argentina e Portugal), Esculturas de Jaido Marinho (França), e, Portinari e a infância (Inglaterra).

⁴⁵⁹ PERLINGEIRO, Max. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 dez., 1996. (Caderno Gente – Perfil). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁴⁶⁰ “Acervo Galeria de Arte era o nome fantasia da Pinakothek durante o período em que funcionou na Rua das Palmeiras n.19, Rio de Janeiro”. Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

No ano seguinte, inaugurou a Pinakothek Cultural⁴⁶¹ em novo endereço e criou a primeira editora do país especializada em livros sobre artes plásticas, sobretudo, com publicações voltadas para história da arte no Brasil: a Edições Pinakothek. O nome Multiarte fazia parte da produção técnica do grupo desde 1982, como Multiarte Consultoria Editorial, encarregada da editoração e revisão dos livros da editora Pinakothek.

De acordo com Max Perlingeiro, a sua atuação em Fortaleza teve início na década de 1970, mais precisamente, em 1972, quando tinha 22 anos e era funcionário da Petite Galeria:

*Tinha meus clientes aqui e vinha periodicamente a Fortaleza. Atuava como adviser, uma atuação muito mais de comércio de obras do que uma ação na cidade, apesar de sempre conversar com os artistas. O fluxo começou a aumentar, daí surgiu a necessidade de se estabelecer comercialmente. A casa já era alugada. A preparação para abertura da Multiarte teve início no começo de 1987.*⁴⁶²

Ao instalar uma galeria em Fortaleza, destacou que a intenção foi criar um mercado lento, mas sólido, ou seja, ir formando, aos poucos, o espírito do colecionador no Ceará. Dito isso, sublinhou:

*[...] organização e segurança como fatores importantes para uma boa exposição, bem como ambientação apropriada, iluminação adequada, boa divulgação e um catálogo com conteúdo formal, envolvendo um texto de sua apresentação [da galeria], dados biográficos do artista, relação das obras expostas e a avaliação de um crítico respeitado.*⁴⁶³

Nesse sentido, compreende-se que a estrutura física para a realização de uma exposição é um fator importante para fruição do espectador, como também a divulgação feita por meio da imprensa local e dos convites enviados aos frequentadores da galeria (coleccionadores, artistas, professores, estudantes, gestores de cultura e interessados em geral) é condição *sine qua non* para que o evento obtenha êxito. Por fim, a publicação de um catálogo, perpetuará a exposição que tem como característica a efemeridade, além de agregar valor e reconhecimento à tríade formada pelo corpo da galeria, pelas obras expostas e pelo crítico de arte. Como sublinhou Perlingeiro:

Eu sempre vejo o catálogo como a única coisa que sobra de uma exposição, 24 horas depois de montada a exposição ninguém mais lembra e o catálogo fica. O que é interessante nos catálogos da Multiarte é que eles são fonte de pesquisa. Então, aquele catálogo tem uma função. Sejam artistas, arquitetos e intelectuais da cidade,

⁴⁶¹ “Em 1980 Pinakothek Cultural passou a ser o nome utilizado no novo endereço na Rua São Clemente n.300, Botafogo, Rio de Janeiro. O nome Acervo Galeria não foi instinto, continua sendo utilizado noutras atividades do grupo”. Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁴⁶² Entrevista com Max Perlingeiro, em 16 de março de 2017.

⁴⁶³ A ARTE DE EXPOR COM SUCESSO E LUCRO. **O Povo**, Fortaleza, 6 ago., 1989, p. 1. (Vida & Arte)

*todos afirmam que tem prazer em ter a coleção de catálogos da Multiarte. Essa é a função do catálogo, perenizar aquela ação.*⁴⁶⁴

Tal empreendimento remete ao argumento defendido por Pierre Bourdieu acerca das instituições de conservação cultural, ou seja, instâncias constitutivas de produção e circulação de bens simbólicos. Para o autor: “Toda a lógica do funcionamento de um sistema que detém o monopólio de sua própria reprodução, obriga-o a assumir até o limite a tendência para a conservação resultante de sua função de conservação cultural”⁴⁶⁵.

Dessa maneira, integrando esse percurso dedicado ao fazer artístico, à comercialização e, sobretudo, à conservação cultural, a Multiarte foi inaugurada no dia 17 de novembro de 1987⁴⁶⁶. Na ocasião, iniciou suas atividades trazendo o nome e a obra do artista cearense Antônio Bandeira⁴⁶⁷. A exposição, uma homenagem à cidade de Fortaleza e ao Estado do Ceará, celebrou os vinte anos de morte do artista. A mostra trouxe ao público 15 desenhos, 13 aquarelas com têmpera e 7 pinturas a óleo, todos distribuídos no salão principal. Entre os diversos ambientes da galeria, o público pôde apreciar trabalhos de outros artistas que compunham o acervo da Multiarte, dentre eles: Manabu Mabe (1924-1997), Cícero Dias (1907-2003) e Cândido Portinari (1903-1962).

O catálogo da mostra inaugural, intitulada *Antônio Bandeira: pinturas e desenhos/Comemoração dos vinte anos de morte do artista (1922-1967)*, foi editado no formato 20 x 22 cm, trouxe texto de apresentação assinado pela Multiarte, o ensaio do crítico de arte Carlos Roberto Maciel Levy e a reprodução em preto e branco das 35 obras expostas. Além disso, consta a lista com os títulos e as especificações técnicas de cada trabalho da mostra⁴⁶⁸. Levy foi o consultor das Edições Pinakothek até 1993, colaborando com a produção de textos para várias exposições e edições de livros, sobretudo no Rio de Janeiro.

Além dos colaboradores responsáveis pela organização e montagem da exposição, a equipe Multiarte conta com uma rede de parceiros envolvidos na produção dos catálogos editados pelas Edições Pinakothek, sob os cuidados de Camila Perlingeiro e o olhar de Max Perlingeiro. Inicialmente, o planejamento visual era realizado pela Art House; Produção Gráfica

⁴⁶⁴ Entrevista com Max Perlingeiro, em 16 de março de 2017.

⁴⁶⁵ BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, 2011, p. 123.

⁴⁶⁶ Ao longo de quase 30 anos a Multiarte publicou inúmeros catálogos com mais de 800 imagens de obras de arte.

⁴⁶⁷ NA INAUGURAÇÃO DA MULTIARTE HOMENAGEM A ANTÔNIO BANDEIRA. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 11 nov., 1987. (Coluna Artes). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁴⁶⁸ LEVY, Carlos Roberto Maciel; MULTIARTE (apresentação). **Antônio Bandeira: pinturas e desenhos: catálogo de exposição**, nov. – dez., 1987, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1987. 32p.: il. (preto e branco); 22 cm.

e arte final por Amauri I. A. da Cunha; Fotocomposição por Renart; Composer por JP composição; Fotolitos em cores por Reprólito e em preto e branco por Conde Leão. As fotografias ficaram a cargo de Raul Limas. Como a Pinakothek não possui um parque gráfico, a impressão e acabamento eram feitos pela Ultraset, na cidade do Rio de Janeiro. Todas essas etapas tornam explícito o processo de produção do impresso, fruto de uma ação coletiva operacionalizada a partir de um conjunto de convenções.

Entre janeiro e fevereiro de 1988, a Multiarte realizou a primeira exposição do ano. A mostra trouxe ao público uma retrospectiva das artes plásticas produzidas no Brasil entre 1887 e 1987. Foram reunidos cinquenta trabalhos de grandes pintores do período abarcado pela exposição, na qual destacam-se: Antônio Bandeira (1922-1967), Augusto José Marques Júnior (1887-1960), Cândido Portinari (1903-1962), Cícero Dias (1907-2003), Eliseu Visconti (1866-1944), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Francisco Hilário Teixeira da Silva (1860-), Giovanni Battista Castagneto (1851-1900), Henrique Bernardelli (1857-1936), Ismael Nery (1900-1934), Paulo Gagarin (1885-1980), Pedro Américo (1843-1905), Tarsila do Amaral (1886-1973) entre outros. De acordo com Max Perlingeiro, o recorte foi fruto de uma elaborada pesquisa em acervos e arquivos e buscou oferecer ao visitante uma visão histórica, não apenas da pintura, mas, sobretudo, do desenho entre os séculos XIX e XX.

Ademais, o *marchand* enfatizou a importância de se estabelecer um intercâmbio em termos de artes plásticas entre Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará. Nesse sentido, convém salientar que, no decorrer das exposições realizadas pela Multiarte em Fortaleza, as obras de alguns dos artistas supracitados foram expostas novamente em mostras coletivas e em exposições individuais. Dentre elas: *Emiliano Di Cavalcanti: pinturas, desenhos e gravuras* (1989), *Pedro Américo* (1992), *Cândido Portinari: pinturas, desenhos e gravuras* (1994 e 1996), *Cícero Dias: pinturas e desenhos* (1995) e *Antônio Bandeira* (1999). A realização de tais exposições colocou Fortaleza no circuito das mostras com obras de arte moderna que aconteciam, exclusivamente, no eixo Rio–São Paulo. Tal iniciativa, fruto do projeto de implantação da Multiarte na capital cearense, manteve-se ao longo dos anos até os dias atuais⁴⁶⁹.

Cumprir destacar que o intercâmbio cultural sobre o qual Max Perlingeiro se referiu não diz respeito apenas às exposições de artes plásticas, mas à discussão de ideias acerca dos *mundos da arte*. Tendo essa premissa como foco, durante os meses de maio, junho, julho,

⁴⁶⁹ No dia 29 de março de 2017 a Multiarte realizou a abertura da exposição *Cícero Dias (1907-2003)*, com a curadoria de Angela Grando e Max Perlingeiro.

agosto, setembro e outubro de 1988, foi realizado na Galeria Multiarte e na Universidade de Fortaleza (Unifor) o *Ciclo de Estudos e Debates Culturais (Programa 1988)*. Tal evento contou com a participação dos conferencistas convidados por Perlingeiro: o antropólogo Roberto Da Matta, o crítico de arte e historiador Elmer Correa Barbosa, o crítico de arte e de fotografia Pedro Vasquez, o restaurador, artista plástico e crítico de arte Cláudio Valério Teixeira e o escritor, poeta e jornalista Affonso Romano de Sant'Anna. O ciclo, planejado e organizado pela Multiarte, aconteceu em dois momentos, ao longo de seis meses, e ocorreu em dias subsequentes. No primeiro dia a conferência foi proferida na galeria. No dia seguinte, no Auditório da Biblioteca Central da Unifor⁴⁷⁰. A partir da leitura das entrevistas concedidas aos jornais locais, é possível perceber aproximações e distanciamentos no enfoque dado pelos conferencistas ao tema da cultura brasileira, contudo, há, em certa medida, um consenso na fala dos convidados, qual seja: a ênfase conferida à identidade nacional.

Simultaneamente à realização do *Ciclo de Estudos e Debates Culturais*, em associação com a Unifor e com a Fundação Edson Queiroz, durante o ano de 1988, a Galeria Multiarte, planejou, organizou e realizou três exposições individuais. A primeira ocorreu entre maio e junho, com pinturas e gravuras de Raymundo Cela. Em seguida, nos meses de agosto e setembro, apresentou ao público desenhos, pinturas e gravuras de Iberê Camargo⁴⁷¹. Entre outubro e novembro, a Multiarte expôs trabalhos de pintores brasileiros. Entre eles, Alvim Menge (1880-1962), Antônio Bandeira (1922-1967), Antônio Parreiras (1860-1937), Iberê Camargo (1914-1994), Jaime Cavalcante, José Maria de Almeida (1906-1995) e Siron Franco (1947)⁴⁷². Para finalizar a programação de 1988, entre novembro e dezembro foram expostos desenhos e pinturas de Cláudio Valério Teixeira⁴⁷³.

A segunda exposição individual realizada na Galeria Multiarte foi dedicada a produção artística de Raymundo Cela. Foi a sua primeira exposição retrospectiva realizada numa galeria. A mostra ocorreu no período de 24 de maio a 2 de julho de 1988. A exposição contou com a presença de Eunice Medeiros Cela, viúva do artista.

⁴⁷⁰ O Ciclo de Estudos e Debates Culturais contou com a publicação de um folder com a programação do evento e com a apresentação de cada um dos convidados.

⁴⁷¹ BARBOSA, Elmer Correa; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **Iberê Camargo**: desenhos, pinturas e gravuras: catálogo de exposição, ago. – set., 1988, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 31p.: il. (preto e branco); 22 cm.

⁴⁷² Esse tipo de mostra, realizada entre exposições individuais, foi intitulada *Exposição do Acervo*, na qual são expostas obras da coleção da galeria e trabalhos deixados por artistas e colecionadores em consignação.

⁴⁷³ TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Cláudio Valério Teixeira**: pinturas e desenhos: catálogo de exposição, nov. – dez., 1988, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 28p.: il. (preto e branco); 22 cm.

O primeiro contato de Max Perlingeiro com o trabalho do artista ocorreu na exposição feita na galeria de Ignez Fiúza, em 1977, com obras de Raymundo Cela e Vicente Leite. Perlingeiro colaborou com a mostra e recorda:

Eu fiz uma prospecção dessas obras em Fortaleza, ou seja, busquei obras, quem tinha, quem queria exibir e quem queria vender. Então eu prospectei onde estavam essas obras para trazer. Tinha obras, uma boa parte, no Rio de Janeiro e vieram para cá [Fortaleza], para ser feita a exposição. Foi publicado um pequeno folder. Fui eu que fiz. Nessa época eu já achava o Cela surpreendente. Foi quando eu fui ao MNBA ver com mais propriedade, por volta de 1979-1982. E aí eu fiquei assustado com a qualidade da obra. Me aprofundi um pouco mais. Não tinha muita fonte de informação. Tinha o catálogo da exposição póstuma do MNBA (1956). Depois retornei à Fortaleza e fui ao MAUC.⁴⁷⁴

Retomando a segunda exposição individual da Multiarte, além da experiência diante das obras do artista, os visitantes da mostra foram contemplados com um exemplar do catálogo intitulado *Raimundo Cela (1890-1954): pinturas e gravuras*⁴⁷⁵. Editada no formato 20 x 22 cm, a publicação contou com a reprodução em preto e branco dos 33 trabalhos expostos. Dentre esses trabalhos: “alguns foram emprestados pelo MNBA⁴⁷⁶ e pela primeira vez o MAUC emprestou obras para alguém. Eram obras históricas da MAUC”⁴⁷⁷.

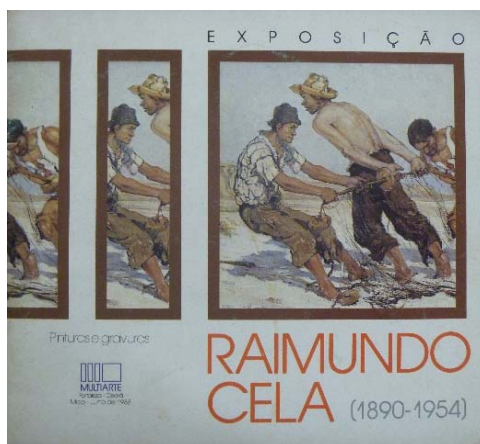


Figura 44: Capa do Catálogo da Exposição. Raimundo Cela. Fonte: Galeria Multiarte, 1988.

Intercalado entre a reprodução das imagens, foi publicado o texto de Roberto Galvão, no qual há uma apresentação do percurso de formação do artista no Rio de Janeiro e na Europa, como também uma breve análise da contribuição de Raymundo Cela à produção artística no Brasil. Tal percepção está presente não apenas na técnica desenvolvida pelo artista,

⁴⁷⁴ Entrevista com Max Perlingeiro, realizada em 16 de março de 2017.

⁴⁷⁵ GALVÃO, Roberto. **Raimundo Cela**: pinturas e gravuras: catálogo de exposição, mai. – jul., 1988, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 32p.: il. (preto e branco); 22 cm. Acervo Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2014.

⁴⁷⁶ Instituição na qual Max Perlingeiro fez parte do Conselho até 2016.

⁴⁷⁷ Entrevista realizada com Max Perlingeiro, em 16 de março de 2017.

mas, especialmente, nas obras dedicadas aos “*trabalhadores do Nordeste*”, como afirmou Galvão. Além disso, destacou:

*Coexistem em suas pinturas, aquarelas e gravuras as imagens de típicos trabalhadores nordestinos, em marcantes retratos que quase constituem documentos antropológicos: vaqueiros, pescadores nos labores do mar e da terra, rendeira, artesãos e também operários nas fábricas ou no momento do fim da jornada.*⁴⁷⁸

Somado às informações do texto crítico de Roberto Galvão, foi publicado um trecho do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, no qual o crítico de arte Roberto Pontual se dedicou à trajetória artística de Raymundo Cela⁴⁷⁹. Por fim, segue a lista numerada das obras expostas com os respectivos títulos, ficha técnica e a indicação de qual coleção a pintura ou gravura faz parte. Cumpre salientar que essa exposição foi possível a partir da cooperação de algumas instituições, bem como da generosidade de alguns colecionadores particulares. Entre as instituições que se tornaram parceiras da Multiarte, se destacam: Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC/UFC), Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro, Centro de Artes Visuais – Casa de Raimundo Cela e Prefeitura Municipal de Fortaleza⁴⁸⁰. A mostra, que não teve caráter comercial, foi um recorte da ampla produção de Cela. Como enfatizou Max Perlingeiro:

*De há muitos anos que diversos especialistas reconhecem que a produção de Cela requer ainda estudo específico, e que seu valor não foi também destacado como merece. Os limites de nossa proposta de trabalho não permitem, infelizmente e pelo menos até agora, que realizemos uma ampla e completa retrospectiva do artista: podemos, porém, recordar seu nome, suas pinturas e suas gravuras, de modo a procurar manter viva a memória de seu significado para arte de nosso país e para o Ceará.*⁴⁸¹

Desse modo, as obras de Raymundo Cela estiveram presentes em exposições individuais e em mostras coletivas, realizadas tanto pela Multiarte como por outras instituições. Em 1989, alguns dos trabalhos do artista foram exibidos na exposição *Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses*, realizada no recém-inaugurado Espaço Cultural

⁴⁷⁸ Cf. GALVÃO, 1988, p.15.

⁴⁷⁹ PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. pp. 124-125.

⁴⁸⁰ A exposição das obras de Raymundo Cela teve o apoio cultural da Interamericana Companhia de Seguros Gerais, associada ao American International Group.

⁴⁸¹ A GALERIA MULTIARTE EXPÔE RAIMUNDO CELA. **O Estado**, Fortaleza, 19 mai. 1988, p. 12. Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

Unifor⁴⁸². Esse espaço foi inaugurado em 1988⁴⁸³, quando do encerramento dos trabalhos da equipe Multiarte durante a realização da *IX Unifor Plástica*⁴⁸⁴ (um dos eventos de maior importância para calendário das artes plásticas de Fortaleza à época). O projeto criado por Max Perlingeiro transformou o segundo andar da Reitoria Unifor num bem estruturado espaço para as artes. De acordo com Max:

O projeto vem ao encontro do próprio meio universitário. A maximização e otimização dos aproximadamente 1.200 metros de vão livre foi transformado nisso: em núcleos para abrigar exposições culturais.⁴⁸⁵

Assim, paralela à mostra competitiva *Unifor Plástica*, que contou com a colaboração de Perlingeiro, foram expostas pinturas abstratas, impressionistas e primitivistas, esculturas e desenhos.

A primeira *Unifor Plástica* foi realizada em junho de 1973. O Evento ocorria no salão da Reitoria da Universidade. De acordo do Adriana Helena S. Moreira da Silva, a mostra competitiva sofreu um hiato entre 1975 e 1982. Segundo a autora: “a realização da III UNIFOR Plástica, realizada no período de 12 a 19 de Novembro de 1982 com a participação de 97 artistas inscritos, sendo este, considerado como o salão da retomada”⁴⁸⁶. As listas com os nomes dos artistas participantes e seus respectivos trabalhos eram publicadas num impresso intitulado *Álbum*. Em 1988, o registro do *Salão* passou a ser denominado *Catálogo*. Entre 1992 e 2003, o evento sofreu a sua segunda suspensão. Todavia, Adriana Helena aponta que: “durante esse hiato, ocorriam pequenas mostras de artes visuais, que eram realizadas no Hall da biblioteca da Universidade de Fortaleza – UNIFOR por onde circulavam quase todos os alunos, professores e funcionários diariamente”⁴⁸⁷.

Afora a exposição realizada em 1988 com obras de Raymundo Cela, a Multiarte realizou três outras exposições, duas individuais e uma coletiva, além de planejar duas mostras individuais em outras instituições, tornando-se assim a “casa” do artista: 1997, 2000 e 2014, na

⁴⁸² SILVA, Adriana Helena Santos Moreira da. **Universidade, arte e cidadania: análise do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza como ferramenta de inclusão sociocultural**. 2012, 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.

⁴⁸³ UNIFOR INAUGURA ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 nov. 1988, p.01. UNIFOR. CULTURA GANHA ESPAÇO. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 30 nov. 1988, p. 01.

⁴⁸⁴ UNIFOR PLÁSTICA TEM INÍCIO E INAUGURA O NOVO ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 30 nov. 1988, p. 01. (Grande Fortaleza); IX UNIFOR PLÁSTICA. 160 TRABALHOS NUM GRANDE PAINEL DE ARTES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov. 1988, p. 01. (Caderno 3)

⁴⁸⁵ ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov. 1988, p. 01. (Caderno 3)

⁴⁸⁶ Cf. SILVA, 2012, p. 57.

⁴⁸⁷ Cf. SILVA, 2012, p. 62.

Multiarte; 1998, no Museu de Arte do Ceará (MAC), localizado Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), e, em 2004, no Espaço Cultural Unifor⁴⁸⁸.

Interessante acentuar a articulação do mercado de arte com instâncias legitimadoras dos *mundos da arte*, como museus e centros culturais. Tal aspecto remete à valorização simbólica e econômica da produção artística. Segundo, Ana Leticia Fialho: “o trabalho das galerias consiste em fomentar, simultaneamente, a valorização simbólica e econômica dos artistas que representam”⁴⁸⁹. Tal procedimento diz respeito tanto àquelas galerias que operam no mercado primário⁴⁹⁰ quanto no secundário. Eis a importância das instituições, dos críticos de arte e dos veículos de publicação abordando a produção de um artista, bem como a realização de uma exposição e, sobretudo, a produção de um catálogo, no qual conste a reprodução de todas as obras expostas.

Além das exposições que ocorreram em 1988, as Edições Tukano, editora vinculada a Galeria Tukano Arte & Literatura, publicou o livro do artista Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas, intitulado *Contribuição ao re-conhecimento de Raimundo Cela*⁴⁹¹. Foi nessa ocasião que Max Perlingeiro conheceu a senhora Eunice Medeiros Cela. Conversaram, descobriram amigos em comum na cidade de Niterói e, a partir desse encontro, Perlingeiro criou o vínculo com a família.

O prefácio do livro ficou a cargo do astrônomo e escritor cearense Rubens de Azevedo (1921-2008), filho de Otacílio de Azevedo, autor de alguns dos textos sobre a trajetória e a produção de Raymundo Cela. O astrônomo destacou a importância de Estrigas como artista e autor de alguns dos livros que contam a história das artes no Ceará, bem como da criação do Minimuseu Firmeza, em 1960, no bairro do Mondubim em Fortaleza⁴⁹². Dito isso, para Azevedo, Estrigas seria a pessoa mais habilitada para comentar a obra de Raymundo Cela.

Estrigas, na introdução do seu texto, destaca que a ideia de escrever sobre o artista cearense partiu da ausência de publicações sobre arte no Ceará. Assim, a publicação ligada às Edições Tukano daria início a uma série de monografias sobre artistas plásticos cearenses,

⁴⁸⁸ Retomarei cada uma das exposições citadas.

⁴⁸⁹ Cf. FIALHO, 2014, p. 56.

⁴⁹⁰ “O mercado primário de arte contemporânea tem como foco a representação de artistas contemporâneos em atividade. O trabalho de representação envolve muito mais do que a comercialização de obras. A comercialização, normalmente, é consequência de uma série de outras atividades que contribuem para a construção e consolidação da carreira do artista”. Cf. FIALHO, 2014, p. 53.

⁴⁹¹ ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **Contribuição ao re-conhecimento de Raimundo Cela**. Fortaleza: Tukano, 1988.

⁴⁹² “O Minimuseu Firmeza, situado no sítio Mondubim, é um museu de ação comunitária, dedicado à História local da Arte, ou seja, lugar de memória da História da Arte Cearense”. Cf. RUOSO, 2016, p. 131.

“integrando um projeto editorial que objetiva a preservação e a divulgação de nossa memória cultural”⁴⁹³. De acordo com Estrigas, Cela seria a figura mais indicada para a edição inicial, visto que foi o artista da sua época de maior projeção, atingindo reconhecimento nacional ao ser contemplado com o prêmio máximo da academia: *Viagem à Europa*.

Desse modo, a publicação preencheria uma lacuna acerca da fortuna crítica de sua obra. Para o autor: “Cela não foi, nem tem sido, comentado, analisado, criticado e divulgado, como deveria ser, pela importância e qualidade dos seus trabalhos”⁴⁹⁴. Assim, tomando como “testemunho” alguns dos textos publicados sobre a produção de Raymundo Cela⁴⁹⁵, Estrigas traça, no primeiro momento, a biografia do artista, relacionando-a com a formação e produção de Cela no Rio de Janeiro e na França e, em seguida, aborda o período em que o pintor e gravador retornou da Europa, destacando os trabalhos que desenvolveu em Camocim, Fortaleza e no Rio do Janeiro. Por fim, Estrigas, debruça-se sobre a “expressão artística” de Cela, dando ênfase para o que considerava ser a *visão renovadora* do artista a partir da experiência com o lugar de origem; o apreço do artista pelo ateliê; a *segurança* ao executar os desenhos; a *expressão forte* das personagens que compõem a cena; o *fator social* presente nos seus trabalhos; a beleza visual expressa na *forma e cor local* e, sobretudo o *sentido estético e ético* da vida. Nota-se que o artista utilizou um conjunto de enunciados que, ao longo dos anos, foram acionados para qualificar a paleta de Raymundo Cela e que fazem parte do regime de dizibilidade de uma obra desde as primeiras décadas do século XX.

No livro, foram reproduzidas as imagens de duas gravuras, cinco desenhos e sete pinturas (color), além dos textos das obras que foram tomadas como testemunho. Na segunda parte da publicação, há uma breve cronologia, um texto sobre o levantamento de dados e, finalizando, uma lista com a relação das obras produzidas por Cela localizadas em seus respectivos acervos, públicos e privados. Fica evidente que a circulação das obras de Raymundo Cela, nas décadas de 1970 e 1980, foi marcada pela relação de interdependência entre instituições públicas e privadas, bem como entre os indivíduos que operacionalizam tais organizações sociais⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Cf. ESTRIGAS, 1988, p. 17.

⁴⁹⁴ Cf. ESTRIGAS, 1988, p. 17.

⁴⁹⁵ Textos do crítico de arte José Roberto Teixeira Leite, do escritor Herman Lima, do pintor e fotógrafo Otacílio de Azevedo e do historiador Raimundo Girão, entre outros.

⁴⁹⁶ ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

“Vê-se o duplo requisito. É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação.”
Michel Foucault⁴⁹⁷

3.3 Imagem e semelhança

No início dos anos 1990, na cidade de Fortaleza, uma variada programação organizada por algumas instituições celebrou o centenário de nascimento de Raymundo Cela. O Instituto Histórico do Ceará⁴⁹⁸ planejou uma sessão solene em sua homenagem, no dia 19 de julho (data do aniversário de Cela), com saudações de um artista, um intelectual e alguém da família do pintor, desenhista, gravador e professor. A Galeria Ignez Fiúza realizou a mostra *Clássicos Cearenses*. A organização da exposição ficou a cargo da empresa *Roberto Galvão Assessoria de Arte e Comunicação LTDA*. Na ocasião, além de celebrar o artista aniversariante, com a exibição de alguns dos seus trabalhos, a galeria trouxe ao público obras de Vicente Leite e Antônio Bandeira. No decorrer do evento, também foram exibidos trabalhos de Carmélio Cruz, Inimá de Paula e Barrica. Aos artistas Aldemir Martins, Floriano Teixeira, Roberto Galvão, Mesquita, José Guedes e Sérgio Lima, coube expor trabalhos produzidos em suas linguagens próprias, mas, estabelecendo, de alguma maneira, um diálogo com a produção de Cela⁴⁹⁹. A exposição se deu entre os dias 8 e 18 de março de 1990, e também comemorou os vinte anos de atuação da Galeria Ignez Fiúza na capital cearense⁵⁰⁰. No Museu de Arte da UFC (MAUC), aconteceu a mostra *Raymundo Cela – centenário de nascimento (1890-1990)*, de julho a setembro do mesmo ano.

A exposição comemorativa realizada pelo MAUC, instituição onde se encontra o maior número de obras do homenageado, apresentou ao público uma parte dessa coleção. Ao

⁴⁹⁷ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 95.

⁴⁹⁸ “O Instituto do Ceará foi fundado em 4 de março de 1887, sendo a mais antiga instituição cultural do nosso Estado e uma das mais antigas do Brasil. A instituição tem como finalidade o estudo e a difusão da História, da Geografia, da Antropologia e ciências afins, especialmente no que se refere ao Ceará.” Disponível em: <https://www.institutoceara.org.br/historia.php> Acesso em: 26 de fevereiro de 2017.

⁴⁹⁹ NO CENTENÁRIO DE CELA, HOMENAGENS À ORIGINALIDADE. **O Povo**, 25 fev., 1990, p.1. (Vida & Arte); RAIMUNDO CELA – O CENTENÁRIO DO ARTISTA COM A DIMENSÃO DO MUNDO. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 19 jul., 1990, p. 1. Acervo: Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, Fortaleza/CE. Pesquisa realizada em 2008.

⁵⁰⁰ RAIMUNDO CELA, VICENTE LEITE E BANDEIRA REUNIDOS NA MOSTRA CLÁSSICOS CEARENSES. **Diário do Nordeste**, 6 mar., 1990, p. 1. (Caderno 3). Acervo: Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, Fortaleza/CE. Pesquisa realizada em 2008.

todo, foram expostas 17 pinturas, 17 gravuras e 35 desenhos de Cela. A pesquisa e o texto publicado no catálogo são de autoria do museólogo Henrique Medeiros Barroso. Editado no formato 22 x 26,5 cm, o impresso traz a reprodução das imagens de alguns dos trabalhos do artista, sobretudo desenhos e gravuras, além de dados biográficos, numa breve cronologia, e a lista das obras expostas com os seus respectivos títulos e informações técnicas⁵⁰¹. Também foram exibidas as medalhas outorgadas a Raymundo Cela em dois *Salões*: pequena medalha de ouro no *Salão Paulista de Belas Artes* (1943) e duas medalhas de ouro, em pintura e gravura, recebidas durante a realização do *Salão Nacional de Belas Artes* (1947). Mais uma vez, Eunice Medeiros Cela compareceu à abertura da exposição⁵⁰².

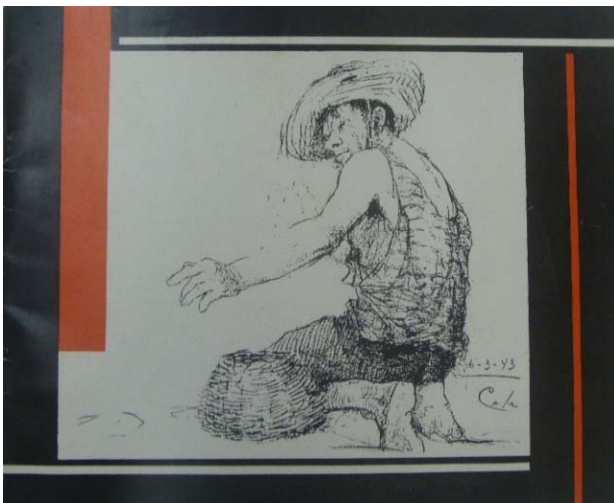


Figura 45: Capa do Catálogo da Exposição Raymundo Cela: centenário de nascimento (1890-1954). Fonte: MAUC, 1990.



Figura 46: Reprodução de desenhos. Catálogo Exposição de 1990. Fonte: MAUC.

⁵⁰¹ BARROSO, Henrique. **Raymundo Cela**: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

⁵⁰² Desde a morte de Raymundo Cela, em 1954, Eunice Medeiros Cela fixou residência em Manaus, sua terra natal.

O texto de Henrique Barroso, produzido para exposição comemorativa, recebeu o seguinte título: *Raimundo Cella – um artista identificado com os tipos humanos regionais*. Dividido em duas partes, a primeira foi dedicada à trajetória de Cella e as tensões que, possivelmente, o artista tenha experimentado diante da sua formação acadêmica: quando temas mitológicos, alegóricos e cenas da vida burguesa tinha lugar de destaque, e o desejo de Cella era dedicar-se à produção de tipos humanos populares. Para o autor, Cella manteve-se mais concentrado nas características físicas e regionais da figura do homem do povo⁵⁰³. Argumento que não difere dos demais apresentados até o presente momento. Contudo, na segunda parte, intitulada *Tradição e Renovação*, o museólogo afirma que Cella permaneceu ligado à tradição, ou seja, ao que se convencionou chamar *academicismo*. Em seguida, tece considerações acerca do estilo, onde observa uma sutil influência do impressionismo. Barroso aponta que a temática desenvolvida por Cella traz à tona “um enamorado da figura humana, apesar de sua obra refletir também uma simpatia pelos cenários naturais circundantes”⁵⁰⁴. Por fim, debruça-se sobre a fatura da gravura e da pintura elaborada por Cella, reiterando o lugar do artista dentro de uma lógica alusiva ao discurso regionalista.

Tal percepção nos remete ao conceito de *mimesis*, tomando-o como imperativo da semelhança. Todavia, como enfatiza o filósofo Jacques Rancière: “a *mimesis* não é a semelhança, mas certo regime da semelhança”⁵⁰⁵. Nesse sentido, *mimesis* não é entendida como cópia de um modelo, logo: “É uma maneira de fazer as semelhanças funcionarem no interior de um conjunto de relações entre as maneiras de fazer, modos da palavra, formas da visibilidade e protocolos de inteligibilidade”⁵⁰⁶. É por isso que tais discursos acerca da produção artística de Raymundo Cella adquirem eficácia simbólica nos *mundos da arte*. No entanto, a ideia de que as imagens criadas por ele são a representação do real permanece no senso comum mais amplo, pois são tomadas como sintoma, ou seja, mais próximas do essencial, a transcrição primeira.

Finalizadas as comemorações dedicadas ao nascimento de Raymundo Cella, no ano de 1994, foi realizada, em Fortaleza, a exposição *R. Cella: luz, natureza e cultura*, no Centro

⁵⁰³ Cf. BARROSO, Henrique. *Raimundo Cella – um artista identificado com os tipos humanos regionais*. _____. **Raymundo Cella**: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

⁵⁰⁴ Cf. BARROSO, Henrique. *Tradição e Renovação*. _____. **Raymundo Cella**: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

⁵⁰⁵ RANCIÈRE, Jacques. A pintura no texto. In: _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 83.

⁵⁰⁶ Cf. RANCIÈRE, 2012, p. 83-84.

Cultural do Palácio da Abolição⁵⁰⁷. A mostra com pinturas, desenhos e gravuras do artista, fez parte do projeto implementado pelo então secretário de cultura Paulo Linhares, cujo objetivo era “recolocar o Ceará na rota das grandes exposições de artes plásticas”⁵⁰⁸. Nomeado durante o período que se convencionou chamar *governos das mudanças*, ou seja, empresários/modernidade *versus* coronéis/tradição⁵⁰⁹, Linhares não economizou esforços para tornar a cultura um espaço estratégico da produção do simbólico⁵¹⁰. De acordo com Alexandre Barbalho: “A meta do secretário Paulo Linhares era de transformar Fortaleza em uma metrópole cultural, inserida no mapa da discussão intelectual nacional e internacional”⁵¹¹. Tal empreendimento só poderia ocorrer com investimento público nos setores de ponta da produção cultural, ou seja, na indústria cultural, afirmou o pesquisador. Não por acaso, Linhares apresentou, em 1993, um “Plano de Ações Culturais, inspirado em ‘La movida madrileña’, que, na década de 1970, procurou recolocar Madri como capital cultural da Espanha”⁵¹². No ano seguinte, o secretário de cultura e sua equipe elaboraram o Plano de Desenvolvimento Cultural (1995-1996). Este seria um instrumento de política pública para a cultura⁵¹³. Como destacou o secretário, em entrevista ao jornal O Povo, em 1993, sua intenção era criar o Centro Estadual de Cultura, que englobaria o Museu de Arte Contemporânea e a Pinacoteca do Estado⁵¹⁴. Convém lembrar que a edificação de uma Pinacoteca era uma ideia defendida pela a artista plástica Heloísa Juaçaba.

Com a desativação da *Casa de Raimundo Cela*, em 1989, durante a gestão da secretária de cultura Violeta Arraes (1926-2008), foi instalada no Palácio da Luz a Academia Cearense de Letras (ACL). As obras que compunham a coleção de arte daquela instituição, na época dirigida por José Guedes, foram transferidas para um galpão da Rede Ferroviária Federal S/A (RFFSA), localizado na Praça da Estação, centro de Fortaleza. Diante dessa situação, bem

⁵⁰⁷ Inaugurado, em 1970, durante a gestão do governador Plácido Castelo, o conjunto arquitetônico Palácio da Abolição foi a sede do governo até 1986. Anteriormente a sede ficava no Palácio da Luz no bairro Centro. Tasso Jereissati, ao tomar posse como governador, transferiu a sede do governo para o Palácio do Cambé. Em 25 de março de 2011, na gestão de Cid Gomes, o Palácio da Abolição voltou a ser a sede do Governo Estadual. Cf. PALÁCIO DA ABOLIÇÃO SERÁ SEDE DO GOVERNO. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 7 fev., 2008.

⁵⁰⁸ TRANSFERIDO ACERVO DA CASA DE CULTURA PARA O MUSEU DA UFC. *O Povo*, Fortaleza, 3 jul., 1993, p. 10A. (Vida & Arte).

⁵⁰⁹ GONDIM, Linda. *Clientelismo e modernidade nas políticas públicas*: os “governos das mudanças” no Ceará (1987-1994). Ijuí: Unijuí, 1998.

⁵¹⁰ BARBALHO, Alexandre. *A modernização da cultura*: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Cid Gomes (Ceará/ 1987-1998). Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

⁵¹¹ Cf. BARBALHO, 2005, p. 93.

⁵¹² Cf. BARBALHO, 2005, p. 67.

⁵¹³ Cf. BARBALHO, p. 94-95.

⁵¹⁴ TRANSFERIDO ACERVO DA CASA DE CULTURA PARA O MUSEU DA UFC. *O Povo*, Fortaleza, 3 jul., 1993, p. 10A. (Vida & Arte)

como dos empréstimos de obras feitos para outras instituições e para espaços da sede do governo (salas, gabinetes, etc.), Linhares buscou reorganizar a coleção. Durante o processo de inventário das obras, a Comissão de Inquérito Administrativo comunicou o desaparecimento de 69 obras do acervo. Desse total, foi elucidado o paradeiro de 43 obras e 26 trabalhos continuavam sumidos. Entre eles, os mais valiosos, como obras de Antônio Bandeira e Raymundo Cella. Para conclusão do caso, foi aberto um inquérito policial, com o intuito de investigar o sumiço dos quadros⁵¹⁵. Enquanto isso, parte do acervo localizado foi transferido para a reserva técnica do MAUC. Até outubro de 1993, nada foi apurado pela polícia⁵¹⁶.

Passada essa turbulência, em janeiro de 1994, a Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará (SECULT) inaugurou o Centro Cultural da Abolição, com a exposição *R. Cella: luz, natureza e cultura*⁵¹⁷. A mostra contou com uma ampla rede de colaboradores. A concepção, coordenação, curadoria, pesquisa iconográfica e de texto, além da montagem, ambientação e coleção de objetos foram regidas por André Scarlazzari, Cristiana Parente, Eduardo Aparício e Solon Ribeiro. Entre as instituições parceiras desse projeto, especialmente aquelas que disponibilizaram obras de seus acervos, podemos citar: Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), Centro Cultural Banco do Nordeste do Brasil (BNB), Banco do Estado do Ceará (BEC) e Prefeitura de Fortaleza. Além das instituições supracitadas, a exposição contou com o empréstimo de diversas obras pertencentes a coleções particulares. Tais parcerias possibilitaram ao público visitante a apreciação de obras como: *Último diálogo de Sócrates*, 1917 (MNBA), *Paisagem de Saint-Agrève*, 1921 (MNBA), *Jangadeiros em Palestra*, 1943 (CCBNB), *Vendedor de redes*, 1944 (coleção particular), entre outras, além das gravuras (água-forte) produzidas no período em que Cella morou na França. Essa foi uma oportunidade para conhecer outras facetas de um artista em constante experimentação, de temas, suportes, técnicas e cores. Também foi a oportunidade do público cearense apreciar *in loco* a tela laureada com o *Prêmio de Viagem à Europa*, em 1917.

⁵¹⁵ CASO DE POLÍCIA. **O Povo**, Fortaleza, 18 ago., 1993, p. 1. (Vida & Arte) Acervo: Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, Fortaleza/CE. Pesquisa realizada em 2008.

⁵¹⁶ POLÍCIA NADA APURA...**Diário do Nordeste**, Fortaleza, 20 out., 1993, p. 7. (Caderno 3) Acervo: Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel, Fortaleza/CE. Pesquisa realizada em 2008. Deixo aqui registrado o ocorrido para realização de pesquisas futuras.

⁵¹⁷ No espaço dedicado ao Centro Cultural uma série de intervenções artísticas, organizadas por Roberto Galvão e outros artistas, aconteceram anteriormente a sua inauguração. Incentivadas pela Secretária de Cultura, Violeta Arraes, com o intuito de ocupar o lugar vago deixado pelo governo, após a sua transferência para o novo centro administrativo no Cambeba.

A exposição contou com apoio cultural das empresas Skol e o Banco do Estado do Ceará (BEC). Cumpre ressaltar que a proposta do secretário de cultura para o financiamento do Plano de Desenvolvimento Cultural viria de duas alternativas: “1. Aumentar o investimento público por meio de parcerias com outros órgãos estatais; 2. Atrair as empresas privadas para o financiamento da produção cultural”⁵¹⁸. Barbalho destaca que a primeira seria contemplada com recursos federais do Fundo de Apoio ao Trabalhador (FAT), e a segunda foi viabilizada por meio de uma política de incentivo fiscal, ligada à Lei nº 12.646, conhecida como Lei Jereissati e sancionada em junho de 1995:

A Lei Jereissati permite aos contribuintes do ICMS apoiarem financeiramente os projetos aprovados pela Secult a dedução de 2% do imposto pago mensalmente. O apoio pode ser direto ao proponente ou em favor do Fundo Estatal de Cultura (FEC), instituído pela mesma lei. Por meio do FEC, a Secult se habilitava a captar recursos junto ao empresariado, podendo assim, aumentar sua dotação orçamentária.⁵¹⁹

Publicado no mesmo ano da Lei Jereissati, o Decreto 23.882 criou a Comissão de Análise de Projetos (CAP)⁵²⁰. Presidida pelo secretário de cultura, a CAP era formada por três servidores da Secretaria e por mais três representantes indicados por associações culturais ou entidades de artistas. Cabe frisar que “a CAP pode recorrer a avaliações técnicas feitas por especialistas da área do projeto em questão”⁵²¹.

Assim, a organização de textos e pesquisa para o catálogo da exposição *R. Cela: luz, natureza e cultura* ficou a cargo de Cristiana Parente, Eduardo Aparício, Solon Ribeiro e de Max Perlingeiro. Este, como integrante do Conselho do MNBA, viabilizou o empréstimo das obras pertencentes ao acervo da instituição, além da produção do catálogo, que teve o apoio da Pinakotheke Cultural. Trata-se do primeiro livro/catálogo produzido para uma exposição de Raymundo Cela.

De um modo geral, um catálogo de exposição apresenta a lista das obras expostas, a cronologia do artista, um ou mais textos de críticos sobre os trabalhos e as reproduções de obras expostas. No que se refere ao livro/catálogo, além das informações presentes num catálogo, traz também um conjunto de textos produzidos e fac-símiles de textos já publicados em outros materiais (esses devidamente autorizados pelos autores e editores). Outra diferença

⁵¹⁸ Cf. BARBALHO, 2005, p. 114.

⁵¹⁹ Cf. BARBALHO, 2005, p. 114.

⁵²⁰ “As áreas abrangidas pela Lei Jereissati são: 1. Música; 2. Artes Cênicas; 3. Fotografia, Cinema e Vídeo; 4. Literatura, inclusive de cordel; 5. Artes Plásticas e Gráficas; 6. Artesanato e Folclore; 7. Pesquisa Cultural ou Artística; 8. Patrimônio Histórico e Artístico; 9. Filatelia e Numismática; 10. Editoração de Publicações”. Cf. BARBALHO, 2005, p. 115.

⁵²¹ Cf. BARBALHO, 2005, p. 115.

diz respeito ao formato da edição. Esta costuma ser em tamanho maior do que a dos catálogos comuns, deixando de ser uma brochura. O livro/catálogo da exposição *R. Cela: luz, natureza e cultura* foi editado no formato 20,5 x 27 cm⁵²². Nas cinco primeiras páginas, traz a lista com os nomes de todos os envolvidos na produção da exposição. Em seguida, o texto de apresentação é do secretário de cultura, Paulo Linhares, intitulado: *A invenção da luz na pintura cearense*. O autor destaca a importância da produção de Cela para construção de uma mitologia cearense, ou seja, uma tipologia que tem a figura do jangadeiro como emblema. Também sublinha que *Cela é um pintor solar*. Para Linhares: “Cela faz deste aspecto da natureza um referencial da cultura. A luz é domada e passa para suas telas”⁵²³. Ainda de acordo com o autor: “Cela mais uma vez é invocado como referencial da pintura que é cearense em sua centelha criativa, mas universal porque extrapola limites, transgride convenções e permanece contundente e atual”⁵²⁴. Torna-se evidente que a noção de regional permanece presente quanto à pintura de Raymundo Cela, como também, mais uma vez, sua obra e seu nome são tomados como marco inaugural de um espaço da cultura, sobretudo das artes, para o Estado. Dito isso, convém trazer à baila a definição de cultura defendida pelo antropólogo Clifford Geertz:

[...] o conceito de cultura ao qual eu me ateno não possui referentes múltiplos nem qualquer ambiguidade fora do comum, segundo me parece: ele denota um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida.⁵²⁵

Desse modo, pode-se pensar que as palavras do secretário estão alicerçadas num conjunto de enunciados acionados historicamente para atribuir valor e reconhecimento à produção artística de Raymundo Cela. Pude perceber que, ao longo dos anos, foram se adensando camadas discursivas acerca da obra de Cela. Em 1945 “*artista do povo*”; em 1956 “*o pintor do Nordeste*” e, agora “*pintor solar*”. Contudo, os discursos não têm princípios de unidade, e sim de dispersão⁵²⁶. Trata-se de um grupo de enunciações heterogêneas em coexistência. Por isso, não é a produção artística de Cela que constitui a unidade da sua obra,

⁵²² BECKER, Daniel; CARVALHO, Gilmar de; PARENTE, Cristiana *et al.* **R. CELA: luz, natureza e cultura: catálogo de exposição**, 11 jan. – s/d, 1994, Centro Cultural do Abolição. Fortaleza: Tipoprogresso, 1994. 132p.: il. (color); 27 cm.

⁵²³ LINHARES, Paulo. *A invenção da luz na pintura cearense*. In: BECKER, Daniel; CARVALHO, Gilmar de; PARENTE, Cristiana *et al.* **R. CELA: luz, natureza e cultura: catálogo de exposição**, 11 jan. – s/d, 1994, Centro Cultural do Abolição. Fortaleza: Tipoprogresso, 1994. 132p.: il. (color); 27 cm.

⁵²⁴ *Ibidem*, 1994, p. 13.

⁵²⁵ GEERTZ, Clifford. *A religião como sistema cultural*. In: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989, p. 103.

⁵²⁶ MACHADO, Roberto. **Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Gaal, 1981. p. 162.

mas o que foi construído a partir dos enunciados e pelo conjunto das formulações a respeito dela.

Logo depois do texto de apresentação, na introdução, a publicação traz à tona a transcrição da entrevista realizada em 19 de setembro de 1990, com Quirino Campofiorito⁵²⁷, no ensejo do centenário de nascimento de Cela. O crítico e historiador da arte foi entrevistado na sua residência, em Niterói, por Max Perlingeiro, pelo crítico e historiador da arte Carlos Roberto Maciel Levy e pelo restaurador e artista plástico Cláudio Valério Teixeira. A partir das perguntas elaboradas pelo trio, Campofiorito comentou a travessia de Raymundo Cela na EBA e a qualidade técnica dos seus desenhos e pinturas. Tais comentários colocam Cela em diálogo com o contexto vivenciado no Rio de Janeiro e na França. Isso reverberou nas escolhas dos temas desenhados, pintados e gravados pelo artista. Portanto, é possível aferir que a produção litorânea de Raymundo Cela não é exclusivamente o resultado de uma vivência à beira-mar.

A publicação prossegue com uma cronologia produzida a partir dos dados biográficos de Cela, incluindo a sua trajetória artística. Em seguida, foram reproduzidos um conjunto de textos abordando sua produção, intercalados com a reprodução das imagens, algumas em preto e branco e outras coloridas, de seus trabalhos (desenhos, pinturas e gravuras); além dos retratos de Cela com a família e cartões postais enviados por ele durante a sua travessia no Rio de Janeiro e na França.

O primeiro texto do conjunto, intitulado *A Academia*, é de autoria de Adir Botelho. O autor comenta sobre a gravura do seu professor na EBA. O segundo, *História alegre de um homem triste*, cujo autor é Renato Sólton⁵²⁸, trata das tensões vividas por Cela diante das dificuldades encontradas ao exercer a profissão de engenheiro, professor e artista. No terceiro texto, *Fortaleza contemporânea de Cela*, Estrigas buscou situar Cela em relação à Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), num diálogo com a produção pictórica local. Os três textos mencionados estão na primeira parte do livro/catálogo. Na segunda parte, intitulada *Fortuna Crítica* foram publicados os textos: *Sentimento estético, traço e concepção*, Otacílio de Azevedo; *Tradição e Renovação*, Henrique Barroso; *Revelação de Raimundo Cela ao grande público*, Jean Pierre Chabloz; *Paisagem europeia na cultura brasileira*, Oswaldo Teixeira; *Cela, o pintor do Nordeste*, Almir Pinto; *Curvas de ondas e gestos heroicos*, Herman Lima; por

⁵²⁷ “Quirino Campofiorito (Belém, Pará, 1902 - Niterói, Rio de Janeiro, 1993). Pintor, crítico de arte, professor, caricaturista, gravador.” Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa146/quirino-campofiorito>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2017.

⁵²⁸ Autor do livro “Verve Cearense”, publicado em 1969, no qual dedica uma parte a Raymundo Cela.

fim, *Raimundo Cela: um pioneiro esquecido*, José Roberto Teixeira Leite. Tratam-se de textos que foram publicados anteriormente em jornais, livros e catálogos. Todavia, como acentua Foucault:

[...] não são os objetos que permanecem constantes, nem o domínio que formam; nem mesmo seu ponto de emergência ou seu modo de caracterização; mas o estabelecimento de relação entre as superfícies em que podem aparecer, em que podem ser delimitados, analisados e especificados.⁵²⁹

Foram reproduzidas as imagens de todas as suas gravuras localizadas até aquela época. Tanto aquelas produzidas na Europa quanto as da fase brasileira. Afora tais textos, no livro/catálogo foram transcritas nove cartas enviadas por Cela ao pai quando estava no Rio de Janeiro e na França. Por meio delas, é possível nos aproximarmos da experiência vivenciada pelo artista, sobretudo sua alegria ao ganhar o *Prêmio de Viagem à Europa*, bem como as dificuldades enfrentadas ao longo das travessias. Trazer à baila essas cartas corrobora com a idealização do artista que conseguiu sobreviver às adversidades da vida, ou seja, alguém que porta uma singularidade ímpar, e que esta estará presente em sua obra. Além disso, contribuem para elaboração da ética do artista. Logo, “[...] a constituição dos modos de existência ou dos estilos de vida não é somente estética, é o que Foucault chama de ética, por oposição à moral”⁵³⁰. Nesse sentido, cabe pensar sobre o fato de que a paleta de um artista é também um estilo de vida, um modo de existência.

Encaminhando-se para o final da publicação, o impresso reproduziu na íntegra a tese apresentada por Cela, em 1949, para o concurso a cadeira de *Perspectiva, Sombras e Estereotomia* da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. A tese foi intitulada *Perspectiva das sombras-solares*, cujo original foi gentilmente cedido por Max Perlingeiro. Cela toma como ponto de partida o seu quadro *Jangadeiros em palestra* para construir o seguinte argumento: “Trata-se de problemas relativos a luz e sombras produzidas pelo efeito dos raios solares, quer em pleno exterior, quer nos interiores”⁵³¹. A tese do artista é um importante documento para estudos que buscam traçar as linhas de contato entre arte e outras áreas do conhecimento, bem como para nos debruçarmos sobre seu processo criativo. Por fim, constam as referências bibliográficas que alicerçaram a pesquisa para a produção da exposição e do catálogo, e a lista das 63 obras expostas; seus respectivos títulos, informações técnicas,

⁵²⁹ FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 54.

⁵³⁰ DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: _____. **Conversações**, 1972-1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 125.

⁵³¹ CELA, Raimundo 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, 1949.

acervos e coleções pertencentes, além de explicitar onde já foram expostas e reproduzidas. Em resumo: “É desse modo que a fusão da política e da estética influi sobre a própria noção de arte, sobre a reputação de determinados gêneros e de certas disciplinas artísticas, e sobre o renome pessoal dos próprios artistas”⁵³².

Nesse sentido, não se pode perder de vista que a circulação das imagens dos trabalhos de Raymundo Cela durante esse período também corroborava com o *marketing* turístico que o governo do estado conformava. Grosso modo, os enunciados ligados ao turismo recorrem a essas imagens da região costeira, dos jangadeiros e das rendeiras como representação de Fortaleza e do Ceará.

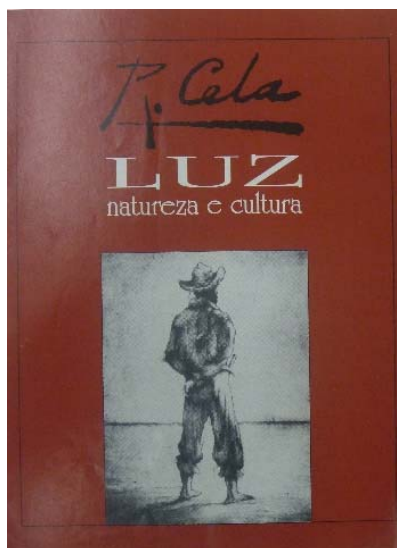


Figura 47: Capa do Livro/Catálogo de 1994.
Fonte: SECULT, 1994.

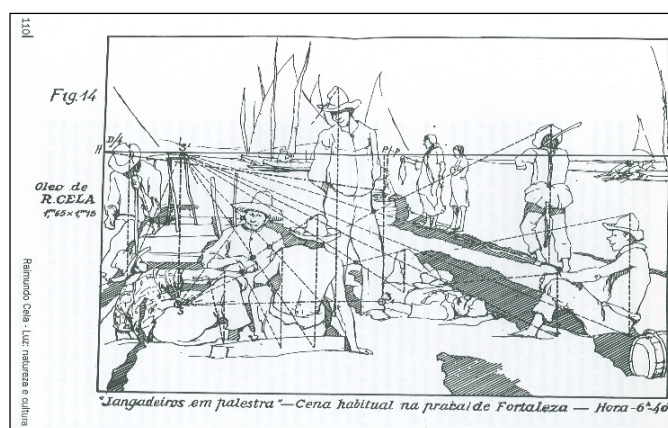


Figura 48. Raymundo Cella, *Jangadeiros em Palestra* – Cena habitual na paria de Fortaleza – Hora 6h40m, 1943.
Fonte: SECULT, 1994.

⁵³² Cf. BECKER, 2010, p.153.

Como parte integrante da exposição de Raymundo Cella no Centro Cultural da Abolição, foi produzido pela TV Ceará (TVC) um vídeo documentário sobre o artista. A ideia era a de produzir uma série intitulada *Retrato de Artista*, abordando a produção de nomes da arte cearense. O primeiro conjunto da série apresentou Raymundo Cella, Zenon Barreto, Heloísa Juacaba, Sérvulo Esmeraldo, Hélio Rola, Aderson Medeiros e Carlinhos de Moraes. A direção foi de Solon Ribeiro, roteiro de Artur Guedes e pesquisa de Eduardo Aparício e Solon.

Dando continuidade ao Plano de Desenvolvimento Cultural (1995-1996), em 1995, o Centro Cultural da Abolição abrigou uma série de exposições, dentre elas: *Cangaço: Ética e Estética* (exposição dedicada a Lampião, o Rei do Cangaço); *As Caras do Ano* (exposição fotográfica de personalidades da revista Caras); *Albrecht Dürer e Gravadores Cearenses* (exposição do artista Albrecht Dürer com participação de gravadores cearenses); exposição comemorativa da *Comissão Científica de Exploração 130 anos depois*; *Cartier-Bresson* (exposição com obras do fotógrafo francês)⁵³³.

Na segunda metade dos anos 1990, Raymundo Cella voltou à cena das exposições realizadas no circuito das artes de Fortaleza. Em 1997, na Galeria Multiarte, e, em 1998, no Museu de Arte do Ceará (MAC). Comemorando 10 anos de atuação na capital cearense, a Multiarte realizou, entre os dias 24 de junho e 31 de julho, a exposição *Raimundo Cella (1890-1954): pinturas, desenhos e gravuras*⁵³⁴. A mostra apresentou a segunda retrospectiva do artista na galeria. Todavia, dessa vez, foram expostos trabalhos inéditos⁵³⁵, produzidos entre os anos de 1917 e 1945. Ao todo, contabilizaram 20 obras representando as diversas fases da produção de Cella: sete pinturas a óleo, cinco aquarelas, três desenhos e cinco gravuras. Segundo Max Perlingeiro, o núcleo principal da exposição veio do Rio de Janeiro, por meio da coleção da família do Dr. Pérciles Silveira, que foi um grande amigo e incentivador do artista nas décadas de 1940 e 1950. Todas as obras desse núcleo foram disponibilizadas para venda, além de algumas que pertenciam à família do artista.

Por solicitação da família, Max Perlingeiro viajou para Manaus, pois tinham interesse em vender algumas obras de Raymundo Cella. Nessa época, Dona Eunice já havia

⁵³³ RAMOS FILHO, Vagner Silva. “**Século Virgulino**”: o cangaço na (con)fusão da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente. 2016, 233 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

⁵³⁴ CAMPOFIORITO, Quirino; PERLINGEIRO, Max; PINTO, Almir. **Raimundo Cella**: pinturas, desenhos e gravuras: catálogo de exposição, jun. – jul., 1997, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1997. 32p.: il. (preto e branco/color); 22 cm. Exposição comemorativa do décimo aniversário do início de suas atividades. Acervo Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2014.

⁵³⁵ INÉDITAS DE CELA. **O Povo**, Fortaleza, 24 jun., 1997, p. 1. (Vida & Arte)

falecido. Max já conhecia Paulo Cella e Maria Dolores, filhos do artista. Na ocasião da viagem, foi à casa de Paula, filha de Paulo Cella e foi apresentado ao Cella Neto e a Maria das Graças, viúva de Paulo. Perlingeiro recorda que: “Era uma parte de família que vivia com muita dificuldade”⁵³⁶. Desse modo, o encontro com as obras de Cella que pertenciam à coleção de Péricles Silveira e à família do artista, todas disponíveis para venda durante a exposição da Multiarte, possibilitaram ao *marchand* efetivar “a intenção de trazer o Cella de volta para Fortaleza, para o Ceará”⁵³⁷.

Perlingeiro salientou, em entrevista para o jornal Diário do Nordeste, que a exposição foi preparada durante três meses e todas as obras passaram pelo processo de restauração e remolduração⁵³⁸. De acordo com Beatriz Castelo, esse procedimento, quando autorizado pelos proprietários, faz parte do processo de montagem de uma exposição. Após a escolha das obras pertencentes a acervos públicos e/ou privados, verifica-se se a obra e a moldura (quando há) estão em bom estado de conservação. Quando necessário, são feitos os devidos reparos por profissionais especializados, os restauradores. Por conseguinte, são devidamente asseguradas, embaladas e transportadas. Além dos trabalhos pertencentes à família Silveira, foram disponibilizadas obras da coleção de Crisóstomo Moreira da Rocha. A mostra também contou com a cooperação da Sra. Heloísa Cella Dias e do Sr. Paulo Sérgio Medeiros Cella.

O catálogo da exposição apresenta no verso da capa a lista das exposições realizadas na galeria ao longo dos 10 anos de atuação em Fortaleza⁵³⁹. No texto de apresentação, Max Perlingeiro destacou a qualidade da mostra, especialmente devido à descoberta de alguns trabalhos do artista numa coleção:

A descoberta, no Rio de Janeiro, da coleção que inclui obras como “Fitando o mar”, da qual, até então, somente se conhecia a água-forte, e o desenho original para a gravura “Retirantes”, além de extraordinárias pinturas e desenhos realizados entre os anos de 1917 (estudo para o prêmio de viagem do Salão Nacional de Belas Artes – “O Último Diálogo de Sócrates”) e 1947 (“Cais com embarcações”, “Mercado

⁵³⁶ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵³⁷ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵³⁸ MULTIARTE FAZ RETROSPECTIVA DE RAIMUNDO CELLA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 jun., 1997, p.1. (Caderno 3)

⁵³⁹ Antônio Bandeira (1987), Raimundo Cella (1988), Iberê Camargo (1988), Cláudio Valério Teixeira (1988), Helenice Dorneles Fialho (1989), João Câmara (1989), Emiliano Di Cavalcanti (1989), Cláudio Valério Teixeira (1990), Siron Franco (1990), Glória Pecego e Clara Van de Water (1991), Pedro Américo (1992), Iberê Camargo (1992), Bruno Giorgi (1993), Arcangelo Ianelli (1993), Cândido Portinari (1994), Vicente Leite (1995), Cícero Dias (1995) e Cândido Portinari (1996).

velho do Rio de Janeiro”) permiti, finalmente, que sejam resgatadas e venham a enriquecer o patrimônio artístico do Estado do Ceará.⁵⁴⁰

A água-forte que Max se refere é *Jangadeiro cearense*, exposta no MAUC (1961), na Multiarte (1988), na exposição do centenário no MAUC (1990) e, em 1994, na exposição *R. Cela: luz, natureza e cultura*, no Espaço Cultural da Abolição. Na entrevista supracitada, o marchand relatou que a tela foi descoberta por acaso, na casa de uma família na capital fluminense que não sabia sobre o valor histórico, tampouco sobre o autor da tela. Achavam que se tratava de um pintor de origem espanhola. Nota-se, portanto, que para além da qualidade técnica da pintura, Perlingeiro atribui dois valores à tela. O primeiro diz respeito ao ineditismo. O segundo aspecto diz respeito ao valor histórico da tela, visto que se trata de um trabalho datado e de um artista com certo reconhecido em ternos nacionais e regionais. Nesse sentido, como assinala Ana Leticia Fialho:

O reconhecimento do valor do artista pelo sistema das artes depende também do capital simbólico de todas as instâncias envolvidas na validação: da reputação das instituições onde o artista expõe, dos curadores com quem trabalha, dos críticos e dos veículos que publicam a seu respeito, dos prêmios e residências de que participa, dos colecionadores que nele investem e das galerias que o representam.⁵⁴¹

O argumento de Fialho versa sobre o preço e o valor das obras de arte contemporâneas, contudo, sua análise nos permite pensar a lógica de atribuição de valor presente na circulação da arte moderna. O mesmo assunto, produzido em suportes diferentes e expostos em instituições como o MAUC e a Multiarte, agregam valor à obra descoberta, como também trazem à baila o processo criativo de um artista em constante experimentação.



Figura 49: Raymundo Cela, *Jangadeiro cearense*, circa 1923-1952 (Água-forte, 41 x 31 cm). Coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothke, 2004.

⁵⁴⁰ MULTIARTE FAZ RETROSPECTIVA DE RAIMUNDO CELA. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 23 jun., 1997, p. 3.

⁵⁴¹ FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. In: QUEMIN, Alain. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 56.



Figura 50: Raymundo Cela, *Fitando o mar*, 1943.
(Óleo sobre madeira, 75,5 x 62,5 cm).
Coleção particular, Fortaleza, CE.
Fonte: Pinakothek, 2004.

Logo depois do texto de apresentação, a introdução traz um fragmento da entrevista realizada com Quirino Campofiorito, em 1990, e publicada na íntegra no livro/catálogo *R. Cela: luz, natureza e cultura*. Campofiorito faz a seguinte ponderação acerca da fatura de Cela, sobretudo, ao mencionar que ele e a sua geração começava a querer se desvencilhar dos temas e ser só pintura:

E pensávamos que Raimundo Cela era um daqueles pintores que, no fundo, estimava mais o tema do que a pintura propriamente. Hoje, bem se vê que não era: sua pintura era condicionada ao tema para bem traduzi-lo, mas não era uma pintura que obedecesse ao tema, tinha valores próprios. O artista possuía uma paleta própria, uma maneira de pincelar só dele e muito relacionada com o aspecto rude dos elementos que ele pintava, da areia, da jangada, das cordas, dos homens e daquele mar bravio, imensamente agressivo.⁵⁴²

Tradução, eis a palavra com a qual o entrevistado define a fatura de Cela. Tal argumento nos remete para a epígrafe desse item: “Vê-se o duplo requisito. É preciso que haja, nas coisas representadas, o murmúrio insistente da semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação”⁵⁴³. Embora Cela tenha a observação da paisagem e da vida cotidiana dos trabalhadores litorâneos como ponto de partida para a sua criação artística, esta, como um murmúrio, é fruto de um olhar informado por um discurso e uma paleta apreendida durante sua formação na Escola Nacional de Belas Artes, no curso de Engenharia da Politécnica e da experiência como desenhista da Comissão Rondon.

⁵⁴² Entrevista com Quirino Campofiorito. Cf. CAMPOFIORITO, Quirino; PERLINGEIRO, Max; PINTO, Almir. **Raimundo Cela**: pinturas, desenhos e gravuras: catálogo de exposição, jun. – jul., 1997, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1997. 32p.: il. (preto e branco/color); 22 cm. p. 7.

⁵⁴³ Cf. FOUCAULT, 2007, p. 95.

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 (SPILTN). Entre 1914 e 1919, 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)⁵⁴⁴.

Por conseguinte, no catálogo da mostra foi inserido o texto de Almir Pinto, publicado no catálogo da primeira exposição póstuma de Cela, em 1956, no MNBA, intitulado: *Cela, o pintor do Nordeste*. Intercalado entre os textos citados acima, foram reproduzidas duas fotos da referida mostra. Ademais, como é de praxe no projeto editorial da Multiarte, todas as imagens das obras expostas foram publicadas em preto e branco, à exceção de três delas, que foram impressas em cores: *Cabeça de pescador* (1935), *Fitando o mar* (1943) e *Paisagem* (1946). Foi a primeira publicação da galeria com imagens coloridas. Por fim, segue uma breve biografia do artista e a lista de todas as obras expostas com as referidas informações técnicas. Convém sublinhar que a exposição contou com o apoio cultural da empresa Indaiá, pertencente ao grupo Edson Queiroz, fundador da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). Ainda sobre a reprodução de todas as obras expostas, Perlingeiro aponta que:

Por mais simples que o catálogo seja, por mais singelo que fosse, você veja, naquela época em que começamos a fazer, não se tinha dinheiro para se fazer um catálogo alentado, mas ele tinha um formato, ele tinha um padrão, todos semelhantes. Abusava-se da forma da logomarca, como fonte de enquadramento de uma imagem. Mas sempre impresso com um papel de boa qualidade. Sempre tinha um texto crítico. Uma biografia, porque ninguém é obrigado a saber quem é aquele artista. Um texto de apresentação mais singelo ou mais profundo e todas as obras reproduzidas.⁵⁴⁵

Max aponta para a qualidade do impresso, apesar dos poucos recursos. Qualidade reconhecida pelos frequentadores da galeria, tanto com relação ao material utilizado, quanto ao que se refere o conteúdo. Chama atenção também para a forma da logomarca utilizada para enquadrar uma imagem. Trata-se, especificamente, da obra escolhida para capa do catálogo. Esta era uma maneira de fixar a marca Multiarte. Outro aspecto destacado por Perlingeiro diz respeito à ênfase em reproduzir todas as obras da exposição. Como já sublinhara noutro momento, “acabou a exposição, só sobrou o catálogo”⁵⁴⁶. Portanto, com a reprodução, é possível acessar esses conteúdos, esses enunciados criados em torno das obras e das trajetórias

⁵⁴⁴ Cf. BARBOSA, 2010.

⁵⁴⁵ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵⁴⁶ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

dos artistas. Dito isso, reitera a importância do catálogo como “lugar de memória” e como arquivo⁵⁴⁷.

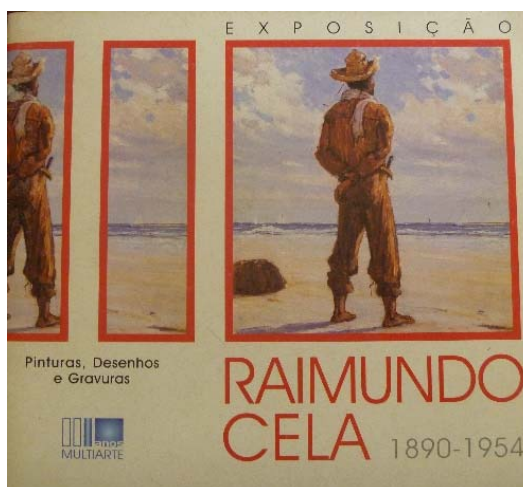


Figura 51: Capa do Catálogo da Exposição Raimundo Cella. Fonte: Galeria Multiarte, 1997.

Importante ressaltar que, simultaneamente à atribuição de valor a obra de um artista, tais publicações criam legitimidade para o espaço expositor, bem como referências feitas às outras instituições onde obras já foram expostas, dando credibilidade também para essas instituições (museus, galerias, espaços culturais) e os sujeitos envolvidos nos processos: críticos, historiadores da arte, colecionadores, *marchands*, curadores, mercadores da cultura e gestores culturais.

Não por acaso, em 1997, Max Perlingeiro foi convidado para participar da comissão julgadora do *3º Salão Norman Rockwell: do desenho e da gravura*⁵⁴⁸, juntamente com o gestor cultural Augusto César Costa⁵⁴⁹ e com o artista visual José Mesquita⁵⁵⁰, na Art Gallery do IBEU-CE.

⁵⁴⁷ “Ao longo de 29 anos foram publicados inúmeros catálogos, com mais de 800 imagens de obras de arte.” Cf. GALERIA MULTIARTE: um espaço para viver e reviver a arte. ARTE, Fortaleza, 1.ed., mar., 2017. (trimestral)

⁵⁴⁸ COSTA, Augusto César; MESQUITA, José; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **3º Salão Norman Rockwell: do desenho e da gravura: catálogo de exposição**, jun., 1997, Art Gallery /IBEU-CE. Fortaleza, Quadricolor, 1997. 20p. il.

⁵⁴⁹ “Nasceu em 1949, Fortaleza/CE. Jornalista e Professor, graduou-se em Filosofia pela Faculdade de Filosofia do Ceará, atual Universidade Estadual do Ceará, em Língua Inglesa pelo Centro de Cultura Britânica da UFC e Desenvolvimento Gerencial pela Fundação de Serviço Público, Rio de Janeiro/RJ. Foi pioneiro no Estado com a criação do Espaço Cultural da Teleceará (1986 já tendo oferecido ao público nestes dez anos de atividades sob sua organização e gerenciamento mais de 600 eventos entre exposições de Artes Plásticas (com artistas locais e internacionais), espetáculos de Música, Cinema e Teatro”. *Ibidem*, 1997, p.3. Entre 2004 e 2007 foi o diretor do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC).

⁵⁵⁰ “José Mesquita é pintor, escultor, gravador e ‘designer’. Nascido em Fortaleza/CE em de março de 1948. É Curador do Prêmio CDL de Artes Plásticas da Câmara de Dirigentes Lojistas e do Parque de Esculturas, ambos em Fortaleza. [...] Participou de mais de 120 exposições no Brasil e no exterior, inclusive de mostras de gravuras

Como fora mencionado, a segunda exposição de Raymundo Cella em Fortaleza, no final dos anos 1990, ocorreu no Museu de Arte do Ceará (MAC)⁵⁵¹. Resultado do Plano de Desenvolvimento Cultural, o MAC faz parte da Rede Estadual de Cultura, colocada em execução durante a gestão do secretário de cultura Paulo Linhares. Como demonstra Barbalho, o Plano proposto por Linhares para a política cultural traçou duas prioridades: 1. Criação de uma Rede Estadual de Cultura e 2. Perfis Culturais, ambas voltadas para uma política universalizante, logo:

A Rede Estadual de Cultura se comporá do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza, das Casas de Cultura no interior do Estado e ainda da Escola de Comunicação e Artes (ECO). Estas instituições estarão articuladas por um projeto de ação cultural, base de alimentação do sistema.⁵⁵²

Por volta de 1995, foi anunciada a criação do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), como um complexo cultural no qual funcionariam teatros, cinemas, salões de exposições, casas de *marchands*, videotecas, museus, livrarias e bibliotecas⁵⁵³. Às vésperas da inauguração do CDMAC, o Estado adquiriu alguns trabalhos de Antônio Bandeira e Raymundo Cella para o Museu de Arte da instituição⁵⁵⁴.

Em 1997, surgiu a ideia de trazer de volta a Fortaleza obras de Bandeira e Cella que estavam espalhadas Brasil afora, como também complementar o acervo do MAC do Dragão do Mar. A Pinakothek Artes LTDA foi contratada para fazer a assessoria das vendas entre os proprietários dos quadros e a SECULT. De acordo com Max Perlingeiro, diretor da Pinakothek, todos os trabalhos adquiridos passaram pelo núcleo de Conservação e Restauração de Bens Culturais do Rio de Janeiro, aos cuidados do restaurador e artista plástico Cláudio Valério. Ao todo, foram adquiridos trinta e quatro quadros, vinte e um de Cella e dezesseis de Bandeira:

São pinturas a óleo, aquarelas, têmperas, desenhos a nanquim e a carvão. As obras cobrem o período mais importante e representativo dos dois artistas. De Raimundo

eletrônicas (infogravuras), mídia de arte recente, sendo um dos poucos artistas brasileiros a se utilizar desta técnica como forma de expressão artística”. *Ibidem*, 1997, p.3.

⁵⁵¹ “Em 1998 o museu foi aberto ao público, ainda com o nome de Museu de Arte do Ceará, e abrigava principalmente o acervo da Pinacoteca do Estado do Ceará. Em 1999, quando o Centro Dragão do Mar foi oficialmente inaugurado, o museu recebeu o nome de Museu de Arte Contemporânea, tendo como principal foco as obras que privilegiassem a produção contemporânea a partir da década de 1970.” *Cf.* SANTOS, Maria Eliene Magalhães. *Redes de Comunicação e Produção de Imagens: como se “cria” um Artista?*. In: RODRIGUES, Kadma Marques, VIEIRA, Carla (Org.). **Arte contemporânea e seus públicos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2011. p. 14-29.

⁵⁵² *Cf.* BARBALHO, 2005, p. 111.

⁵⁵³ *Cf.* BARBALHO, 2005.

⁵⁵⁴ BANDEIRA E CELA NO DRAGÃO DO MAR. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 14 jul. 1998, p. 1. (Caderno 3)

Cela, os trabalhos são datados dos anos trinta e quarenta. De Bandeira, fases das décadas de trinta e cinquenta.⁵⁵⁵

A partir dessa aquisição, foi planejada e organizada por Max Perlingeiro e Beatriz Castelo a exposição em duas salas dedicadas aos artistas na inauguração do MAC. O evento não dispôs de um catálogo, mas foram editados dois folhetos bilíngues com a lista das obras expostas e as suas respectivas informações técnicas, além de uma breve biografia de cada artista. Trazer à tona Cela e Bandeira nos remete para construção de um conjunto de imagens e de discursos que se justapõem sobre a cidade de Fortaleza. Cela, com os trabalhadores litorâneos, e Bandeira, com o abstracionismo lírico e sua cidade queimada de sol.

Como ressaltou a pesquisadora Linda Gondim, a concepção do Centro Dragão do Mar foi orientada por dois grandes objetivos:

(a) servir de “âncora” para uma política cultural articulada à promoção do turismo, tendo em vista inserir Fortaleza na economia globalizada; (b) criar um “espaço memorável”, capaz de atuar como catalisador da requalificação de antiga área portuária, e, simultaneamente, contribuir para a do espaço público da cidade.⁵⁵⁶

Assim, o plano anunciado por Linhares, em 1993, inspirado no projeto da cidade de Madri, ganhou corpo. E, mais uma vez, o nome de Raymundo Cela apareceu numa exposição inaugural de um lugar que busca reiterar a visibilidade e construir uma memória acerca de uma região do país. Portanto, o MAC pode ser pensado como um *lugar de memória*⁵⁵⁷, ou seja, onde não há disjunção entre ver e dizer, logo uma produção imagético-discursiva acionada pelos sujeitos para elaboração de uma história da história do Ceará.

Ainda em 1998, na ocasião do lançamento do *Dicionário de Termos Artísticos*⁵⁵⁸, publicado pelas Edições Pinakothek, Max Perlingeiro e Beatriz Castelo organizaram e montaram a exposição *Arte Ilustrada*. A mostra realizada, entre agosto e setembro, na Pinakothek Cultural do Rio de Janeiro e na Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, em São Paulo, apresentou, entre outros trabalhos, duas obras de Raymundo Cela: o desenho e a gravura *Retirantes*, além da matriz para produção da água-forte.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, 1998, p.1.

⁵⁵⁶ GONDIM, Linda Maria de Pontes. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Annablume, 2007, p. 41, grifo do autor.

⁵⁵⁷ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *In: Projeto História*. São Paulo: PUC-SP, n° 10, 1993.

⁵⁵⁸ O Dicionário de termos artísticos traz mais de 3.300 verbetes operacionalizados nos mundos da arte. *Cf. MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. Dicionário de termos artísticos: com equivalências em inglês, espanhol e francês*. 10.ed. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

No final do século XX, no dia 29 novembro de 2000, a Galeria Multiarte inaugurou a exposição *Raimundo Cela (1890-1954): pinturas inéditas*⁵⁵⁹. Como sublinhou Max Perlingeiro, no texto de apresentação da mostra, publicado no catálogo, tratava-se de uma exposição em homenagem aos 110 anos de nascimento do artista. De acordo com o curador, a coleção inédita apresentada na ocasião era fruto de uma busca incessante de obras cada vez mais raras, provenientes de coleções do Rio de Janeiro, São Paulo, de familiares do artista em Manaus e de algumas localizadas no Ceará. O núcleo principal da exposição proveio da coleção pessoal do deputado Francisco José Studart, falecido à época.

Após a morte de Studart, suas filhas procuraram Max Perlingeiro e lhe apresentarem a coleção, que pretendiam colocar num leilão no Rio de Janeiro. Max discordou dessa intenção e sugeriu que não fizessem isso, propondo colocá-las à venda numa exposição em Fortaleza. Perlingeiro salientou que:

*Se a família Studart tivesse enviado as obras para leilão, não iria cumprir a função de retornar para onde deveriam estar. A coleção seria comprada pelo mercado ou algum comerciante, fatiada, ia perder a unidade e a oportunidade de se mostrar a unidade. Studart era o principal colecionador de obra primas como “A venda do peixe”. Eu achava que pela importância do artista, eu tinha que recolher tudo que estava lá e trazer para Fortaleza. E assim foi feito. Isso virou quase que uma obsessão.*⁵⁶⁰

A mostra foi composta por 16 trabalhos, divididos em cinco fases⁵⁶¹. Diante desse conjunto, Estrigas destacou: “Cela subverte os ensinamentos da Escola de Belas Artes [...]. Há aqui a presença de técnica apurada, embora ele solte as pinceladas e dê força de expressão aos quadros”⁵⁶². A primeira fase foi dedicada a *Figuras*, especialmente aquelas feitas a partir dos estudos de cabeças, como: *Cabeça de velho* (1933), *Cabeça masculino* (1916), *Cabeça feminina* (1922), *Cabeça feminina (Paris)* (circa 1922). Estrigas apontou: “Mais uma vez os ensinamentos da Escola são apenas a base do trabalho. As figuras não ficam mortas como no retrato. Elas se sobressaem, têm vida”⁵⁶³. *Jangadas* foi o tema seguinte: *Jangadas* (circa 1944), *Jangada em terra* (circa 1940) e *Jangada na praia* (1944). Na terceira fase, dedicada a *Paisagens*, foram expostas: *Paisagem rural* (1942), *Barco na praia* (1940), *Casebre de*

⁵⁵⁹ PERLINGEIRO, Max. **Raimundo Cela (1890-1954): pinturas inéditas**: catálogo de exposição, nov. – dez., 2000, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek Comunicação/Rio de Janeiro, 2000. 32p.: il. color; 22 cm. Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2014.

⁵⁶⁰ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵⁶¹ AS VÁRIAS FASES DE CELA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 nov., 2000, p. 1 (Caderno 3). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁶² UM MESTRE REVISITA O OUTRO. **O Povo**, Fortaleza, 6 dez., 2000, p. 1 (Vida & Arte). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁶³ *Ibidem*, 2000, p. 1.

pescadores (1943) e *Embarque do sal* (circa 1944). Por conseguinte, *Tipos Regionais: Jangadeiro com leme* (1942), *Labirinteira do Ceará* (1945), *Jangadeiro cearense* (circa 1943) e *Peixeiro* (circa 1947). Por fim, a última fase foi dedicada a uma tela: *A venda do peixe, Canto do Rio, Niterói, RJ*, (1947). Na presença desse conjunto, o curador da exposição certificou: “*Cela era extremamente moderno, mas tratava a pintura dele com muita propriedade. Era um artista que sabia o momento exato de finalizar uma obra*”⁵⁶⁴. Além da pintura supracitada, Perlingeiro demarca três trabalhos como sendo o núcleo da mostra: *Jangadeiro com leme*, *Labirinteira do Ceará* e *Cabeça de velho*⁵⁶⁵. Para ele, são obras nas quais sobressai o papel histórico e social presente na produção de Raymundo Cela, ainda desconhecida por muitos brasileiros. Não por acaso, a exposição foi prorrogada até o dia 26 de janeiro de 2001⁵⁶⁶.

O catálogo da exposição foi todo editado em cores, mas manteve o tamanho padrão da concepção gráfica da Multiarte, medindo 20 x 22 cm. Além de trazer o registro visual de todas as obras expostas, divididas entre óleos e aquarelas, foram publicados fragmentos de textos de autores que se debruçaram sobre a produção de Cela noutros momentos. Na parte dedica a *Figuras*, Jean Pierre Chabloz⁵⁶⁷; em *Jangadas*, Otacílio de Azevedo⁵⁶⁸; sobre *Paisagens*, fragmento do texto de Almir Pinto⁵⁶⁹ e de Herman Lima⁵⁷⁰; na fase intitulada *Tipos Regionais*, novamente comentário de Herman Lima; finalizando com *A venda do peixe*, texto de Almir Pinto.

⁵⁶⁴ O REALISTA REVISITADO. **Diário do Nordeste**, 27 nov., 2000, p. 1. (Caderno 3). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁶⁵ PROVOCANDO ARROUBOS. **O Povo**, Fortaleza, 23 nov., 2000, p. 1 (Vida & Arte). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁶⁶ MOSTRA DE RAIMUNDO CELA É PRORROGADA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 jan., 2001, p. 3 (Caderno 3). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁶⁷ Jornal O Estado, em 27 de agosto de 1944.

⁵⁶⁸ Do livro Fortaleza Descalça, publicado em 1980.

⁵⁶⁹ PINTO, Almir. **Raymundo Cela**: exposição póstuma: catálogo de exposição, julho 1956, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p. il.

⁵⁷⁰ Imagens do Ceará, publicado, em 1988, no Cadernos da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.



Figura 52: Raymundo Cela, *A venda do peixe*, Canto do Rio, Niterói, RJ, 1947 (óleo sobre tela, 121 x 163 cm) coleção particular, Fortaleza, CE. Fonte: Pinakothke, 2004.

O catálogo segue com cronologia do artista e a lista com os títulos de todas as obras expostas e suas informações técnicas. Cabe frisar que o registro visual das obras expostas, além de ser uma importante fonte de pesquisa, pode ajudar caso ocorra o extravio de algum trabalho, como também, pode ser feito o estudo para o restauro das pinturas. A mostra contou como uma ambientação cenográfica, ou seja, um diorama elaborado a partir da tela *Jangadeiros em Palestra* (1943).

Tal configuração nos remete para a importância da pesquisa no processo de curadoria de uma exposição. A escolha dos textos, como também a disposição das obras apresentadas por fases, colocam em relevo os enunciados acionados para abordá-las, especialmente, esse conjunto de trabalhos, cujo valor não está apenas aferido pela sua raridade ou ineditismo. Embora a dimensão regional permaneça como definidora da produção de Cela, o enfoque acadêmico ficou diluído quando Estrigas atribui a ideia de *força de expressão*, a partir do gesto empreendido pelo artista em manusear o pincel, ou quando *subverte* a fatura acadêmica de retratos com os seus estudos de *Cabeças*. Outro ponto de destaque, diz respeito à dimensão histórico e social apontada por Max Perlingeiro, ou seja, um inventário dos costumes e práticas cotidianas vivenciadas pelos sujeitos, sobretudo no litoral do Ceará. Diante de tal argumentação, faz-se necessário mencionar que Max Perlingeiro é um *marchand* especialista em arte moderna brasileira. A Pinakothke São Paulo, quando foi inaugurada, em 2002, seguiu

um viés com função revisional da arte moderna brasileira, por meio de relevantes mostras, como: Candido Portinari (1903-1962)⁵⁷¹, José Pancetti (1902-1958), Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976), Bruno Giorgi (1905-1993), Antônio Bandeira (1922-1967)⁵⁷² e, recentemente, em 2016, Lasar Segall (1889-1957). Exposições que, em sua maioria, também foram realizadas nos anos de 1990 na Galeria Multiarte, cujo modelo de gestão foi implantado na Pinakothek São Paulo⁵⁷³. Dito isso, convém trazer à baila a reflexão desenvolvida por Howard Becker ao se deter na análise da comercialização de obras de arte, operacionalizada por *marchands*:

Os *marchands* especializam-se quase sempre num estilo ou num movimento artístico. Os “seus” artistas têm pontos em comum, de modo que aqueles que vão à galeria podem estar mais ou menos seguros de encontrarem obras que se fundamentam sobre princípios e convenções análogas. Através de uma frequência regular das exposições de uma galeria, aprende-se a apreciar esse estilo, a compreender as hipóteses que oferece, a descobrir as emoções que pode suscitar, a conhecer melhor os artistas e o contexto, as intenções e os fundamentos estéticos ou filosóficos das obras (graças à leitura dos catálogos e das indicações que acompanham as obras expostas). O pessoal da galeria fornece informações mais completas e personalizadas aos clientes.⁵⁷⁴

Soma-se a essas informações, que ajudam a apreciar o trabalho dos artistas de uma galeria, as convenções fornecidas por críticos e historiadores da arte. Tratando-se de colecionadores, acentuam-se as linhas de contato que determinados trabalhos podem estabelecer com as demais obras de uma coleção.

No decorrer da exposição de Raymundo Cella promovida pela Galeria Multiarte no Museu de Arte Contemporânea (MAC) do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, ocorreu a exposição *Auguste Rodin: esculturas e fotografias*⁵⁷⁵. A mostra, fruto da parceria entre o Museu Rodin de Paris e a Pinacoteca do Estado de São Paulo, contou com a curadoria de Jacques Vilain e apresentou ao público cearense obras como *O Beijo*, *O Pensador*, *Eu sou Bela*, *A Idade do Bronze*, *A Porta do Inferno*, *Os Burgueses de Calais*. Esculturas consideradas, pela crítica de arte e pelo senso comum mais amplo, ícones da produção do escultor europeu:

A exposição incluiu ainda as 8 obras que hoje fazem parte da coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo, uma doação generosa do Banco Safra, do Shopping Center Iguatemi e do Povo de São Paulo, somada a importante coleção de fac-símiles de

⁵⁷¹ Exposição comemorativa ao centenário de nascimento do artista, cujo livro/catálogo produzido pela Edições Pinakothek para a inauguração da Pinakothek São Paulo, está na 5ª edição. Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵⁷² Exposição comemorativa do centenário de nascimento do artista, considerada pela Associação Paulista de Críticos de Arte a melhor exposição do ano de 2008. Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵⁷³ Entrevista com Maria Beatriz Castelo Crispino, 24 de março de 2017.

⁵⁷⁴ Cf. BECKER, 2010, p. 113.

⁵⁷⁵ DURAND-RÉVILLON, Jeanine; VILAIN, Jacques. **Auguste Rodin: esculturas e fotografias: catálogo de exposição**, 29 nov. – 31 dez., 2000, Fortaleza, Museu de Arte Contemporânea (MAC/CDMAC). São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2000. 106p.: il. color.; 30 cm.

fotografias de Rodin, que mostra o quanto foi fundamental para ele a descoberta e o começo do uso da fotografia na Europa no final do século XIX.⁵⁷⁶

A exposição de Rodin no MAC/CDMAC nos remete ao projeto elaborado pela SECULT em 1995, no qual umas das metas, a partir da construção do Centro Dragão do Mar, era a realização de “grandes exposições”, ou seja, exposições tomadas como megaeventos. A coincidência das duas exposições sendo realizadas no mesmo período rendeu a matéria escrita por Estrigas e publicada no jornal O Povo, intitulada: “Um encontro de gênios”⁵⁷⁷. Chamo atenção para o uso, ao longo do texto, da categoria *gênio*.

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*. Nas décadas iniciais do século XIX, alguns artistas assumiram a condição de autônomo. Para o historiador, 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.⁵⁷⁸

Hobsbawm dialoga mais precisamente com a escrita literária de um tempo. Contudo, nada nos impede de estender seu raciocínio para as artes plásticas. Desconsiderar a ação social, 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.

A mostra com as obras de Rodin aconteceu, inicialmente, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, entre os dias 20 de outubro e 22 de novembro. Depois de Fortaleza, a exposição seguiu para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre os dias 8 de janeiro e 17 de fevereiro de 2001. Cumpre lembrar que esta não foi a primeira vez que réplicas das esculturas do artista francês estiveram no Ceará. Em 1996, Max Perlingeiro organizou, juntamente, com Beatriz Castelo e a equipe Multiarte, a exposição *Museus Franceses* no

⁵⁷⁶ *Ibidem*, 2000, p.11.

⁵⁷⁷ UM ENCONTRO DE GÊNIOS. *O Povo*, Fortaleza, 16 dez., 2000, p. 8. (Vida & Arte)

⁵⁷⁸ HOBBSAWM, Eric J. *A Era das revoluções*: Europa 1789-1848. 18.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004, p. 362.

Shopping Center Iguatemi⁵⁷⁹. A mostra trouxe reproduções artísticas da Réunion Des Musées Nationaux de France e contou com o apoio do Consulado Geral da França, no Rio de Janeiro⁵⁸⁰.

Retomando a análise da circulação das obras de Raymundo Cela, em 2000, no decurso da mostra de arquitetura, design de interiores e paisagismo *Casa Cor 2000*⁵⁸¹, foi realizada uma exposição, intitulada *Um olhar sobre a arte no Ceará*⁵⁸². Na Galeria Casa Cor, ambiente projetado pela arquiteta Denise Pontes, foram reunidas obras de 84 artistas, sob a curadoria de Max Perlingeiro. Entre os artistas escolhidos para mostra, destacaram-se Antônio Bandeira, Raymundo Cela e Vicente Leite. Na oportunidade, foram homenageados Aldemir Martins e a artista plástica e gestora cultural Heloísa Juaçaba. Segundo Perlingeiro, a exposição não pretendeu ser um panorama amplo sobre artes visuais no Ceará:

Nosso principal objetivo é homenagear os artistas cearenses ou advindos de outros estados e de até outros países, como o suíço Pierre Chabloz ou o belga Georges Wambach, cuja atuação à época foi extremamente importante no desenvolvimento das artes visuais no Ceará.⁵⁸³

A exposição foi dividida em cinco segmentos. O primeiro foi dedicado aos artistas consagrados, como Bandeira, Cela e Leite. Em seguida, uma grande mostra de pintores, desenhistas e escultores eruditos e populares foi disposta cronologicamente. O terceiro segmento colocou em relevo obras dos artistas que se dedicaram à arte da gravura em madeira e metal, com destaque para o Grupo Tauape, do qual fez parte o artista plástico cearense Hélio Rola. No quarto seguimento, a fotografia, ensaios e retratos, de Chico Albuquerque foram contemplados. Por fim, foram expostos os trabalhos de vinte crianças e adolescentes da Oficina de Arte Contemporânea da Casa da Juventude. Com relação a Raymundo Cela, a obra de destaque, reproduzida na matéria do Diário de Nordeste foi *A virada* (1943).

⁵⁷⁹ EXPOSIÇÃO EXIBE RÉPLICAS DO ACERVO DE MUSEUS FRANCESES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 2 jun., 1996, p. 1. (Caderno 3)

⁵⁸⁰ MULTIARTE TRAZ MUSEUS FRANCESES PARA FORTALEZA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 jul., p. 5, 1996. (Decoração e Arte)

⁵⁸¹ Considerada a maior mostra de decoração do Estado e das Américas. Disponível em: <http://casacor.abril.com.br/> Acesso em 11 mar. 2017.

⁵⁸² UMA CASA COM ARTE. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 ago., 2000, p. 1. (Caderno 3)

⁵⁸³ *Ibidem*, 2000, p. 1.



Figura 53: Raymundo Cela, *A virada*, 1943
(óleo sobre madeira, 99 x 132 cm) coleção particular, Fortaleza, CE.
Fonte: Pinakothek, 2004.

Prosseguindo, entre julho e agosto de 2004, o Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza (CCBNB)⁵⁸⁴ apresentou a mostra individual *Raimundo Cela: Jangadeiros em palestra*⁵⁸⁵. Ao todo, foram exibidos vinte trabalhos relacionados à elaboração da composição da pintura que dá nome ao subtítulo da exposição. A mostra fez parte do programa Viva a Plástica, que no mês de julho comemorou o aniversário do Centro Cultural:

[...] o programa, que é composto por exposições com destaque para as artes visuais nordestinas, privilegiando a diversidade de conceitos, estilos e suportes. As exposições oferecem ao público em geral a oportunidade de refletir sobre a sua própria realidade. Para o BNB, isto é um instrumento de cidadania e estímulo ao fortalecimento da identidade nordestina.⁵⁸⁶

Com a curadoria do artista e crítico de arte Roberto Galvão, a exposição trouxe à tona os desenhos e estudos da estrutura construtiva da obra, inéditos ao público e pertencentes aos acervos do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC) e da SECULT. Galvão, no primeiro texto publicado no catálogo da mostra e intitulado, *Jangadeiros em*

⁵⁸⁴ “Inaugurado em julho de 1998, o Centro Cultural Banco do Nordeste de Fortaleza (CCBNB-Fortaleza) já se firmou no cenário cultural da Região Nordeste. Trata-se de uma ação concreta que trata a cultura como elemento de integração para o desenvolvimento, estabelecendo pontes entre os vários saberes. É também um espaço onde se permite experimentar a diversidade de conceitos e estilos por meio de uma programação gratuita e de qualidade. Sabendo que uma ação cultural efetiva é resultado do diálogo com a cidade, o Centro Cultural Banco do Nordeste-Fortaleza conta com uma programação voltada para artes cênicas, cinema, exposições, oficinas, seminários, música e programação educativa para todas as idades. É um lugar de encontro dos vários públicos, que podem refletir livremente sobre a nossa cultura, em uma constante interlocução com produtores, artistas, instituições de arte e educação nos seus mais diversos âmbitos.” Disponível em: <https://www.bnb.gov.br/centro-cultural-fortaleza> Acesso em: 12 mar. 2017.

⁵⁸⁵ GALVÃO, Roberto. **Raimundo Cela: jangadeiros em palestra: catálogo de exposição**, jul. – ago., 2004, Centro Cultural do Banco do Nordeste. Fortaleza, s/e, 2004. 33p. 22 cm.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, 2000, p. 2.

palestra: uma aula de pintura, parte do princípio de que um artista vive e cria a partir da sua percepção, logo:

[...] a sua arte é o resultado daquilo que bebe da vida, das suas visões, percepções e sentimentos que são elaborados nas regiões mais profundas do cérebro; a arte é uma espécie de cristalização das memórias perceptíveis e secretas do artista, num determinado momentos, num determinado lugar.⁵⁸⁷

Portanto, para o autor, Cela com agudo senso de observação soube captar “na face da gente do Ceará a luz da terra. Mesmo nos trabalhos em que registra apenas uma expressão em ‘close’ fotográfico, percebe-se o sol, a brisa, e a paisagem que envolve o homem”⁵⁸⁸. Assim, Galvão sublinha que a produção de Cela construiu a visão que o Brasil cristalizou do Ceará. Todavia, tal cristalização nos remete a outros suportes imagéticos-discursivos explicitados no decorrer desse capítulo, como a literatura, os estudos de folclore e especialmente, os discursos acionados para elaboração dos significados atribuídos a obra de Raymundo Cela. Embora o crítico de arte aponte para percepção como condição de possibilidade para a criação artística, ressalta que a pintura *Jangadeiros em palestra* (1943), objeto da mostra, é um trabalho exemplar do processo criativo da obra pictórica de Cela:

Nele pode-se perceber todas as preocupações do artista com a elaboração da composição, divisão e ocupação dos espaços; com o método de constituição da cena representada, figura por figura; e, principalmente, com a perfeita integração da obra, com cada elemento exercendo a sua função na totalidade. Neste trabalho também se pode perceber a opção do artista pela definição do desenho e, ocasionalmente, pelos cortes ousados nas figuras de primeiro plano, comuns apenas em leituras obtidas através de câmaras fotográficas. Isto, se para alguns pode provocar eventuais perdas no jogo de planos e na composição, para outros confere às suas obras uma atualização visual singular da pintura tradicional da época.⁵⁸⁹

Raymundo Cela, não apenas nesse 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 1949 e com a qual o artista foi aprovado no concurso para regência da disciplina de Geometria Descritiva na ENBA⁵⁹⁰.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 6.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 8.

⁵⁹⁰ Cf. BARBOSA, 2010.



Figura 54: Raymundo Cella, *Jangadeiros em Palestra*, 1943 (óleo sobre madeira, 110 x 157 cm). Fonte: Banco do Nordeste do Brasil / BNB.

Em seguida, no segundo texto, Galvão se debruçou sobre a história de vida do artista, considerado por seus contemporâneos, reservado e brincalhão. O autor também evidencia a passagem de Raymundo Cella por Fortaleza, antes de ir para o Rio de Janeiro, por volta de 1910, e após o seu retorno da Europa. Como tem sido observado nos textos publicados nos demais catálogos dedicados a exposições de Cella, há sempre uma busca de encontrar no foro íntimo do artista o que se oculta à vista diante dos seus trabalhos. Como apontou Foucault, citado na epígrafe deste capítulo: “o núcleo lírico do homem: sua invisível verdade, seu invisível segredo”⁵⁹¹.

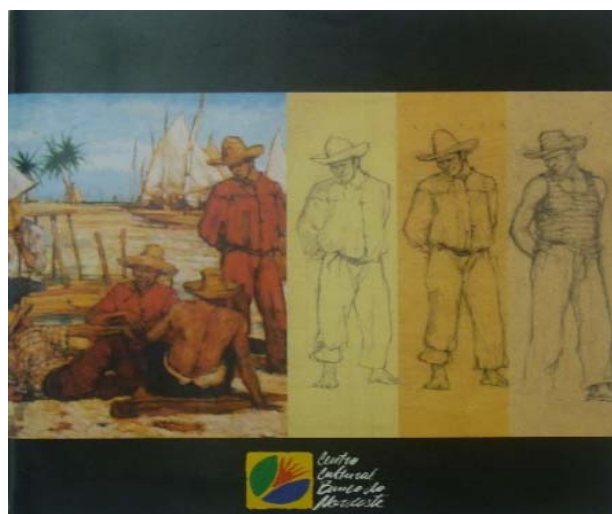


Figura 55: Capa do Catálogo Exposição de 2004, CCBNB.
Raymundo Cella: jangadeiros em palestra.
Fonte: Banco do Nordeste do Brasil / BNB.

⁵⁹¹ Cf. FOUCAULT, 2014, p. 190.

O catálogo da exposição, uma brochura editada no formato 20 x 22 cm, apresentou a reprodução de uma série de desenhos referentes à obra da mostra que foi reproduzida em cores. Além da cronologia denominada *Roteiro da vida de Raimundo Cela*, também foi publicada uma lista dos desenhos expostos, com as respectivas informações técnicas e localização em acervos. A produção ficou a cargo de Jacqueline Medeiros, em parceria com o Instituto de Arte da UFC, o MAUC e a SECULT.

Em agosto foi encerrada a mostra, *Raimundo Cela: Jangadeiros em palestra*, no CCBNB. Logo em seguida, setembro de 2004, aconteceu a abertura da exposição *Raimundo Cela (1890-1954): pinturas, desenhos e gravuras*, durante a reinauguração do Espaço Cultural Unifor⁵⁹². A curadoria da exposição foi de Max Perlingeiro e a produção executiva foi regida, em Fortaleza, por Beatriz Castelo Crispino e Mary Karla Pompeu de Assunção, e, no Rio de Janeiro, por Camila Perlingeiro e Vera Schettino de Azevedo.

A Pinakothek Cultural e a Multiarte foram responsáveis pelo planejamento e organização da revitalização do espaço para a exposição: “a instalação de sensores de segurança, piso novo, equipamentos de climatização e iluminação adequada”⁵⁹³. Desse modo, o espaço foi habilitado para sediar qualquer exposição de âmbito nacional e internacional⁵⁹⁴. Nesse período, Perlingeiro conversou com a Fundação Edson Queiroz e, a partir desse diálogo, foi viabilizada a confecção do primeiro *Raisonné* de Raymundo Cela, lançado na abertura da mostra comemorativa dos cinquenta anos de morte do artista. O *Catálogo Racional*, como prefere chamar Max Perlingeiro, “é a coisa mais importante que o artista pode deixar. Geralmente é. E a forma de eternizar um artista é concentrar tudo aquilo que ele produziu numa única fonte”⁵⁹⁵. Nele, estão incluídos, praticamente, todos os textos publicados ao longo dos anos, em livros, catálogos, jornais e revistas, nos quais foi abordada a trajetória do artista e a fortuna crítica de suas obras, bem como a reprodução de todos os trabalhos de Cela localizados em instituições e coleções particulares até 2004.

O desejo de produzir um livro dessa envergadura data do período em que Max Perlingeiro, por volta de 1979 a 1982, começou a se debruçar com mais profundidade sobre as

⁵⁹² O Espaço Cultural esteve fechado entre 1992 e 2003. Cf. SILVA, Adriana Helena Santos Moreira da. **Universidade, arte e cidadania: análise do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza como ferramenta de inclusão sociocultural**. 2012, 124 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.

⁵⁹³ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁵⁹⁴ O UNIVERSO DE CELA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 6 dez., 2004, p. 1. (Caderno 3)

⁵⁹⁵ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

obras do artista, como também, a partir das exposições realizadas com a sua curadoria, na Galeria Multiarte e noutras instituições. Cabe lembrar que, durante a realização da exposição *Raimundo Cela (1890-1954): pinturas inéditas*, em 2000, na Multiarte, Perlingeiro ressaltou, em entrevista ao jornal *Diário do Nordeste*, a intenção de publicar um livro à altura da importância de Raymundo Cela para a arte brasileira⁵⁹⁶.

O *Catálogo Racional*, bilíngue (português/inglês), impresso em papel couché fosco 150g/m², no formato 21,5 x 27,5 cm, por R.R. Donnelley América Latina, São Paulo, para Edições Pinakothek, Rio de Janeiro, foi dividido em duas partes e suas respectivas subdivisões. Inicialmente, constam os créditos dos envolvidos na produção e edição da publicação. Em seguida, os agradecimentos a instituições e pessoas que colaboraram com a realização do *Raisonné*, em especial ao Grupo Edson Queiroz, o maior incentivador e patrocinador do projeto.

A colaboração do empresário Edson Queiroz aos mundos da arte data de longo período. Estrigas, em suas memórias, relata que, em agosto de 1960, em Fortaleza, uma mostra de artes plásticas foi feita pelos próprios artistas. Para tanto, solicitaram a maior área do novo prédio da Empresa Gás Butano, onde expunham os fogões. O espaço foi, gentilmente, cedido pelo sr. Edson Queiroz, “que já por cinco vezes dera para exposições plásticas, a sala de seu prédio antigo”⁵⁹⁷. Devido ao reduzido número de trabalhos expostos, dois por artista, tornou-se possível a publicação de um catálogo. Este foi pago por Queiroz, como também foi ele quem cedeu uma camioneta para o transporte das obras dos artistas participantes da mostra.

Na primeira parte do livro/catálogo *Raisonné* constam: Texto de apresentação da sra. Yolanda Pontes Vidal Queiroz (1928-2016), à época, viúva do fundador da Universidade de Fortaleza (UNIFOR), o empresário Edson Queiroz (1925-1982); Prefácio do historiador da arte Fábio Magalhães; texto biográfico redigido por Estrigas; ensaio inédito sobre o pioneirismo de Cela na gravura, escrito, por Adir Botelho; texto crítico, também inédito, acerca dos métodos e processos na pintura de Raymundo Cela, do artista plástico e crítico de arte Cláudio Valério Teixeira; reprodução das cartas enviadas por Cela ao pai, entre 1913 e 1922; Cronologia da trajetória do artista; lista com a relação das exposições realizadas com obras de Cela, antes de depois da sua morte; Premiações outorgadas a ele; Excertos de textos publicados sobre Cela e, por fim, as referências bibliográficas que alicerçaram a pesquisa.

⁵⁹⁶ O REALISTA REVISITADO. *Diário do Nordeste*, 27 nov., 2000, p. 1. (Caderno 3). Acervo Arquivístico da Galeria Multiarte (catálogos e jornais). Pesquisa realizada em 2016.

⁵⁹⁷ ESTRIGAS. Exposição: apenas a história (21 de agosto de 1960). In: _____. *Artecrítica*. Fortaleza: Edições UFC, 2009, p. 30.

A segunda parte do *Raisonné* traz o catálogo organizado por Max Perlingeiro, com a lista das obras (pinturas, desenhos e gravuras) reproduzidas em cores, com as suas respectivas informações técnicas (título, ano, suporte, técnica e dimensão) e sua localização, tanto nos acervos públicos, como nas coleções particulares. Afora tais características, há, para cada obra, a indicação de onde e quando foi exposta, como também a referência ao tipo de impresso em que foi reproduzida ou listada (catálogo, livro ou revista)⁵⁹⁸.

Todo o trabalho de catalogação das obras de Raymundo Cella, em Fortaleza, foi realizado manualmente por Beatriz Castelo⁵⁹⁹. Inicialmente, com Max Perlingeiro, ocorreu a localização das obras em acervos públicos e em coleções privadas. Essa tarefa nos remete para a realização das exposições de Cella na Multiarte, logo, muitas das obras já haviam sido endereçadas. Depois de localizadas, Perlingeiro redigiu um texto pedindo a permissão para o registro visual e uso de imagem numa publicação. Em seguida, Beatriz Castelo contratou o fotógrafo Nelson Bezerra para fazer a digitalização das imagens: “*Contratei o fotógrafo que já fazia as nossas imagens para catálogo. Ele já sabia quais eram as exigências que o Max tinha com relação ao tratamento das imagens no catálogo, portanto tinha que ser uma pessoa de dentro do sistema*”⁶⁰⁰. Na medida em que eram feitas as fotos, redigia-se a ficha técnica de cada obra:

*Separando os estudos das obras, organizados num Diário de Imagens, a partir da impressão das fotos em tamanho reduzido como uma prova de livro. Fora o tempo de pesquisa, levamos aproximadamente um ano produzindo as imagens das obras. No MAUC, praticamente montamos acampamento. Ficamos lá por volta de quatro meses. O mesmo procedimento era feito na casa dos colecionadores.*⁶⁰¹

Posteriormente, reveladas as fotografias, o material foi enviado para as Edições Pinakothek, no Rio de Janeiro, onde o mesmo trabalho estava sendo feito sob a regência de Camila Perlingeiro. Quando necessário, eram feitas viagens para outros estados onde foram localizados trabalhos do artista, como no Pará, e no Distrito Federal, na Casa do Ceará⁶⁰². A

⁵⁹⁸ Cf. ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cella (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, 400p. il.

⁵⁹⁹ “Hoje em dia, esse procedimento é feito num software criado por Max Perlingeiro denominado Programa Acervo”. Entrevista com Maria Beatriz Castelo Crispino, 24 de março de 2017.

⁶⁰⁰ Entrevista com Maria Beatriz Castelo Crispino, 24 de março de 2017.

⁶⁰¹ Entrevista com Maria Beatriz Castelo Crispino, 24 de março de 2017.

⁶⁰² “A Casa do Ceará em Brasília é uma Entidade reconhecida como de Utilidade Pública pelos Governos Federal, do Distrito Federal e do Estado do Ceará. Para o alcance de suas finalidades desenvolve ações visando: promover e difundir a **Cultura do Nordeste**, em especial a do Ceará; promover o ensino, prestar apoio e divulgar o artesanato, especialmente o do Ceará; promover a confraternização entre cearenses e descendentes radicados em Brasília; promover vários cursos profissionalizantes aos adolescentes e adultos carentes, preferencialmente aqueles que se encontram desempregados; prestar serviços gratuitos e permanentes aos usuários da Assistência Social, de forma planejada, efetiva, diária e sistemática, não se restringindo apenas a distribuição de bens, benefícios e

captação de recursos para a confecção do *Raïsonné*, via Ministério da Cultura (Lei Rouanet), foi feita por uma empresa contratada pelo Grupo Edson Queiroz. O resultado de todo esse processo, minimamente explicitado aqui, é uma obra de 400 páginas que se tornou referência para pesquisas acadêmicas e de mercado, como também objeto de apreciação. Foram confeccionados dois mil exemplares numa única edição, essa já se encontra esgotada. Max Perlingeiro destaca que:

O raïsonné requer uma pesquisa exaustiva. Tenho orgulho muito grande desse trabalho, porque depois da publicação do Catálogo Racional do Cela, o que apareceu de obras novas, não chega a dez, doze obras. Acho que quinze ou dezesseis obras. Cinco ou seis são exemplares de gravura, com as titulações, três ou quatro pinturas formais a óleo, mais cinco ou seis aquarelas e nada mais. Então, foi um trabalho profundo. Fiz sem recursos de pesquisa, com recursos próprios. Uma ação entre amigos. A maior concentração, Rio de Janeiro e São Paulo. Mas tinha no Brasil inteiro, obras em Belém do Pará, Manaus e Brasília. Em Fortaleza, evidentemente, depois daquela quantidade de obras que repatriei.⁶⁰³

No *Raïsonné* de Raymundo Cela, ao todo, foram contabilizadas 451 obras reproduzidas, identificadas e localizadas (acervo/coleção, exposição e publicação). Divididas entre pinturas, desenhos e gravuras, constam: 150 pinturas, das quais, apenas sete não foram localizadas fisicamente, mas estão reproduzidas em publicações; 217 desenhos, com apenas um exemplar não localizado. Em sua maioria, os desenhos fazem parte do acervo do MAUC. Por fim, 84 gravuras divididas em dois temas: Europa, com 36 exemplares e Brasil, onde foram incluídas 48 reproduções. Portanto, tem-se um enorme registro da obra de Raymundo Cela, tanto para apreciação quanto pesquisa.

Ademais, como sublinhou Perlingeiro: “*o catálogo racional tem a função muito séria, que é separar o joio do trigo. O que é verdadeiro do que é falso. E só se falsifica o que é bom. A quantidade de obras falsificadas do Cela que chegam até nós, é um número grande*”⁶⁰⁴. Desse modo, o *Raïsonné* como verificação de legitimidade, de certa maneira, guarda a produção de um artista, como também agrega valor à circularidade das obras e também a própria publicação. Outro aspecto diz respeito à circulação dos próprios enunciados sobre obra e artista, dando credibilidade aos significados atribuídos à produção do artista pela crítica e pela historiografia da arte.

encaminhamentos.” Disponível em: <http://www.casadoceara.org.br/?-arquivo=pages/instituicao.php> Acesso em: 25 de março de 2017.

⁶⁰³ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶⁰⁴ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

Cumprer destacar que a editora Pinakotheke publicou, em 1981, o *Raisonné* do pintor de paisagem, gênero e história Antônio Parreiras (1860-1937) e, em 1982, do pintor de marinha Giovanni Battista Castagneto (1851-1900).

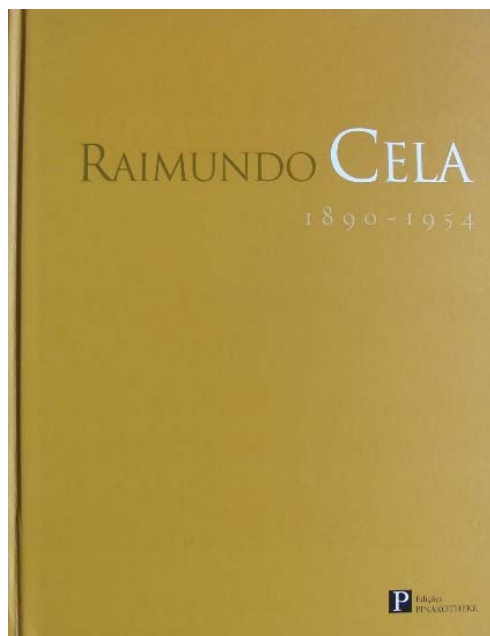


Figura 56: Capa do *Raisonné*.
Fonte: Pinakotheke, 2004.

Com tiragem de 2000 exemplares, o lançamento do *Raisonné* de Raymundo Cella aconteceu durante a abertura da exposição de reinauguração do Espaço Cultural Unifor. Ao todo, foram exibidas 122 obras, entre pinturas, desenhos e gravuras. A mostra trouxe a público trabalhos oriundos de coleções particulares, incluindo obras da coleção da Fundação Edson Queiroz, como também do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Museu de Arte da UFC (MAUC), Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT), Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e Museu Antônio Parreiras (RJ). Tais parcerias possibilitaram ao Espaço Cultural da Unifor novas amarrações junto à rede de museus e espaços da cultura Brasil a fora, inserindo a instituição no sistema das artes e no circuito de exposições mais abrangentes que a própria realidade local.

Para a realização da mostra, cuja curadoria foi de Max Perlingeiro, todo um procedimento junto às instituições e aos colecionadores foi feito novamente. De acordo com Beatriz Castelo:

Max redigiu uma carta convite para que a obra possa participar da exposição. A coleta das obras é feita num carro próprio com as embalagens adequadas. Foi preciso rever a obra para saber em que estado de conservação ela estava, pois houve um tempo entre a fotografia para o raisonné e o tempo em que fomos buscar para

exposição. Esse procedimento é acompanhado por um museólogo para dar o laudo museológico do estado da obra. Se for o caso, e sendo autorizada, é feita a higienização. É preciso essa documentação para ser feito o seguro. A obra só é movimentada de um lugar para outro se estiver assegurada. Para movimentar uma obra, primeiro tem o aceite, acionou o seguro, começa a fazer o plano estratégico de retirada da obra, todas devidamente embaladas. Em seguida cronograma de abertura das caixas. No caso de obras oriundas de instituições como museus existe o courier que acompanha a saída da obra do acervo ou da parede da instituição até ela ser fixada na parede do local da exposição. Após a abertura das caixas começa a ser feita a montagem, verificando a altura das obras na parede, entre 1,40 m e 1,50 m, a lateralidade entre os trabalhos, iluminação adequada para cada tipo de obra e a confecção das etiquetas com o título do trabalho, técnica utilizada, dimensão e procedência.⁶⁰⁵

Toda a logística envolvida para produção, tanto de uma exposição quanto de um catálogo, coloca em relevo as especialidades de cada um dos colaboradores e profissionais que movimentam os mundos da arte. Logo, pensar a arte como ação coletiva⁶⁰⁶ nos remete não apenas ao processo de criação de um objeto ou de uma ação que convencionamos chamar obra de arte, mas também para a configuração que cria as condições de possibilidade para um artefato ou experiência exista enquanto obra. No caso aqui explicitado, é preciso tomar a exposição, segundo Jean Devallon, “como conjunto de objetos destinados a um público, constitui então uma forma simples, por ser formada de ‘coisas’ bem reais, e mesmo assim muito elaborada, por atender a uma ideia e a uma intenção”⁶⁰⁷. Portanto, pensar a disposição dos objetos, ou seja, a concepção da exposição como produtora de significados.

A mostra de Raymundo Cela no Espaço Cultural Unifor contou a publicação de um subproduto do *Raisonné*, um catálogo distribuído gratuitamente durante a abertura do certame. O *Raisonné* era vendido, mas, hoje, encontra-se esgotado. Editado no formato 22 x 27 cm, o catálogo da exposição, cujo projeto gráfico foi desenvolvido pelas Edições Pinakotheke, em agosto de 2004, traz imagens das obras, fotografias do artista junto à família; texto de apresentação do Chanceler Airton Queiroz; texto de apresentação de Max Perlingeiro; prefácio de Estrigas; cronologia, relação das premiações outorgados a Cela; lista cronológica com a relação de todas as obras expostas e fragmentos dos textos produzidos exclusivamente para o *Raisonné*, assinados por Adir Botelho, Cláudio Valério e Fábio Magalhães.

Fábio Magalhães coloca em destaque a modernidade presente na pintura de Cela. Adir Botelho situa a produção de gravuras do artista no contexto internacional e nacional. Já

⁶⁰⁵ Entrevista com Maria Beatriz Castelo Crispino, 24 de março de 2017.

⁶⁰⁶ BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 205-222.

⁶⁰⁷ DEVALLO, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In.: BENCHETRIT, Sarah Fassa *et al.* (Org.). **Museus e comunicação**: exposição como objeto de estudo. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 77.

Cláudio Valério Teixeira debruça-se sobre a técnica do desenho e da pintura desenvolvida por Cela, suscitando um diálogo entre a formação do artista em engenharia e nas belas artes, chamando atenção, sobretudo, para a transfiguração do modelo acadêmico operacionalizada por Raimundo Cela. Nas palavras do próprio autor: “Sua arte possui fortes ligações com o passado e também carrega uma verdadeira transfiguração do aprendizado acadêmico”⁶⁰⁸. O crítico de arte segue com seu argumento e sublinha: “Para Raimundo Cela, a composição é uma arte e uma ciência utilizadas com conhecimentos e sentimentos de um verdadeiro geômetra, que observa a natureza com olhos que a organizam”⁶⁰⁹.

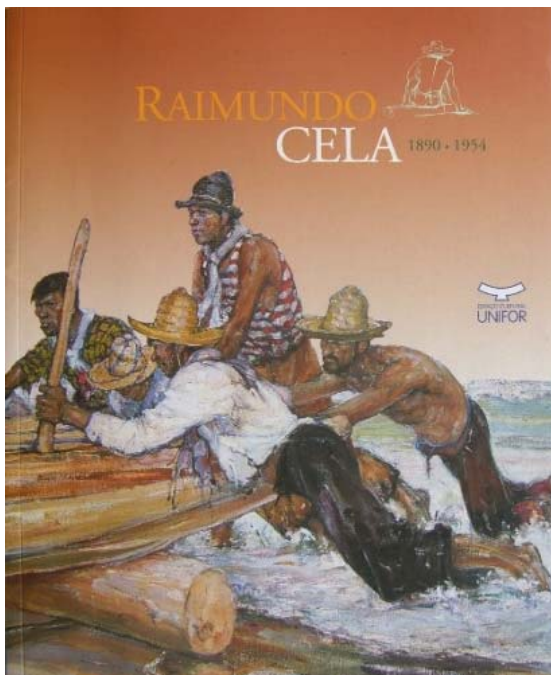


Figura 57: Capa do Catálogo.
Fonte: Pinakothek, 2004.⁶¹⁰

⁶⁰⁸ TEIXEIRA, Cláudio Valério. Métodos e processos na pintura de Raimundo Cela. In: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) et al. **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004, p. 123.

⁶⁰⁹ Cf. TEIXEIRA, 2004, p. 96-101.

⁶¹⁰ ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) et al. **RAIMUNDO CELA (1890-1954)**: pinturas, desenhos, gravuras: catálogo de exposição, jun. – jul., 2004, Espaço Cultura Unifor. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. 47p. 27cm.



Figura 58: Contracapa do Catálogo, 2004.

A mostra no Espaço Cultural Unifor, em 2004, apresentou o dobro de trabalhos expostos em 1994, no Centro Cultural do Palácio da Abolição. Foi a segunda oportunidade de apreciar *in loco* a tela premiada, em 1917, *Último diálogo de Sócrates* (MNBA), e também a pintura *Jangadeiros em palestra*, datada de 1943 (BNB), podendo ser cortejada com a tese do artista publicada em 1949. Além disso, estava disposta para os visitantes uma série de obras, entre desenhos, pinturas e gravuras produzidas no período em que Cela morou na Europa. A oportunidade de ver tantas obras de Raymundo Cella reunidas num só lugar suscitou inúmeras leituras e debates.

A redação do jornal *Diário do Nordeste* colheu depoimentos de alguns artistas de Fortaleza sobre a fatura e a “influência” de Raymundo Cella na produção artística do estado do Ceará; dentre eles, Vando Figueiredo, Jane Lane e José Guedes⁶¹¹. Afora a qualidade técnica, foi ressaltada sua importância para história da arte local e nacional, sobretudo a partir dos temas escolhidos pelo artista cearense. Estrigas chamou atenção para o fato de Cella ser um “contemporâneo de todas as gerações”⁶¹².

O debate, explicitado na mídia impressa, não ficou restrito apenas aos colaboradores dos mundos da arte. No dia 2 de outubro, o jornal *O Povo* publicou uma matéria

⁶¹¹ O UNIVERSO DE CELA. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 6 dez., 2004, p. 1. (Caderno 3). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁶¹² CONTEMPORÂNEO DE TODAS AS GERAÇÕES. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 6 dez., 2004, p. 1. (Caderno 3). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

intitulada “As luzes do Mucuripe”. A partir da exposição de Raymundo Cela, foram realizadas entrevistas com alguns pescadores da praia do Mucuripe, em Fortaleza, buscando personagens e cenários que possivelmente inspiraram o pintor nos anos de 1930 e 1940⁶¹³. No dia 28 de novembro, um grupo de pescadores visitou a exposição. Pontuaram aspectos relativos à pintura de Cela, ressaltando as dificuldades enfrentadas no dia-a-dia dos trabalhadores do mar⁶¹⁴. Desse modo, como aponta Foucault, percebe-se que as práticas discursivas não estão aprisionadas pelas instituições.

Cumprido destacar que, antes do lançamento do *Raísonné* de Cela, bem como da abertura da exposição, foi publicada uma resenha do livro abordando a importância dessa publicação para a memória do artista e das artes plásticas produzida no Brasil, como também textos sobre a fatura do artista e os temas desenvolvidos por ele.

Isabel Lustosa, doutora em Ciência Política e Pesquisadora Titular da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, publicou uma resenha onde destaca o valor inestimável dessa obra: “*Além das imagens de surpreendente beleza de um artista tão pouco conhecido no Sudeste, o que esse livro nos proporciona é uma janela para o Ceará. [...] Certamente está na obra de Raimundo Cela a melhor tradução pictórica dessa paisagem nordestina*”⁶¹⁵. Estrigas, por sua vez, chamou atenção para o universo feminino presente nos desenhos, pinturas e gravuras de Raymundo Cela⁶¹⁶. Por conseguinte, a artista plástica Jane Sandes chama atenção para o fato de que as mulheres retratadas por Cela têm um toque de uma graça provinciana⁶¹⁷.

Além dos textos produzidos para o *Raísonné* e para o catálogo da exposição, bem como aqueles publicados em jornais, tratando da mostra e do processo criativo do artista, foi elaborado, por Nereide Schilaro Santa Rosa, um Caderno de Atividades Didáticas abrangendo Educação Infantil, Ensino Fundamental 1 e 2 e Ensino Médio. Como salientou Adriana Helena,

⁶¹³ AS LUZES DO MUCURIBE. **O Povo**, Fortaleza, 2 out., p. 1. (Vida & Arte). INTERPRETE DA TERRA NATAL. **O Povo**, Fortaleza, 2 out., p. 5. (Vida & Arte). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁶¹⁴ PESCADORES VISITAM EXPOSIÇÃO NA UNIFOR. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov., 2004, p. 14. (Cidade). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁶¹⁵ LUSTOSA, Isabel. O tombo da jangada no mar: o Ceará revelado na arte de um dos seus maiores pintores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 mai., 2004, p.1. (Caderno Prosa e Verso). Acervo Arquivístico da Biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Pesquisa realizada em agosto de 2009.

⁶¹⁶ ESTRIGAS. As mulheres de Cela. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 jul., 2004, p. 1. (Caderno EVA). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁶¹⁷ SANDES, Jane. Atos de cumplicidade. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 jul., 2004, p. 3. (Caderno EVA). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

pela primeira vez, o Espaço Cultural Unifor voltou-se para o educativo⁶¹⁸. Max Perlingeiro ministrou cursos sobre arte brasileira e a produção de Raymundo Cella para os educadores da exposição, selecionados nos cursos de graduação da UNIFOR, professores da Universidade de Fortaleza e do ensino fundamental e médio da rede pública do município e do estado.

A partir de 1998, as Edições Pinakothek começaram a pensar no aspecto educativo das exposições. Ao prestar uma consultoria para o Museu da Pessoa⁶¹⁹, Max Perlingeiro foi apresentado a Nereide Schilaro, que trabalhava para o sistema SESC. Schilaro mostrou para Perlingeiro uns originais de *História da arte para crianças*. A Pinakothek publicou o primeiro exemplar e seis meses depois de impresso, tornou-se um livro recomendado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e recebeu um selo. Com essa certificação passou a ser o livro de referência adotado em todas as escolas de primeiro grau do Brasil. A partir dessa experiência, Perlingeiro acentua que: “Nereide Schilaro começou a criar uns cadernos de arte-educação. Assim foi feito para exposição do Cella em 2004. A publicação orientava o professor a fazer várias ações na sala de aula”⁶²⁰. Assim, começaram a editar vários livros para criança, dentre eles *Caminhos da arte entre Brasil-França*. Segundo Perlingeiro: “*Isso deu muito certo e ela passou a produzir todos os nossos livros para crianças. Estão sempre sendo impressos. Participam de editais de prefeituras. É um livro que vende bem!*”⁶²¹. Contudo, como frisou Perlingeiro, não é a venda de livros que mantém a editora, mas, as exposições. Salvo raríssimas exceções, como a série voltada para crianças e os livros encomendados por instituições e ou colecionadores, todo livro produzido pela Edições Pinakothek é fruto de uma exposição: “*Editar hoje não é um bom negócio. O que te permite fazer as edições é alguma coisa que se vende nas exposições. Isso entra num fundo e é retirado os valores. Fazer livro é uma paixão*”⁶²².

A exposição *Raymundo Cella (1890-1954): pinturas, desenhos e gravuras* no Espaço Cultural Unifor foi encerrada no dia 3 de dezembro de 2004, contabilizando um total de 15.520 visitantes⁶²³. Em 2005, Raymundo Cella “retornou” ao mesmo Espaço Cultural, com

⁶¹⁸ Cf. SILVA, Adriana Helena Santos Moreira da. **Universidade, arte e cidadania**: análise do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza como ferramenta de inclusão sociocultural. 2012, 124 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.

⁶¹⁹ Disponível em: <http://www.museudapessoa.net/pt/home> Acesso em: 26 mar. 2017.

⁶²⁰ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶²¹ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶²² Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶²³ Cf. SILVA, 2012, p. 65.

a pintura a óleo sobre madeira intitulada, *Jangada no mar* (1941)⁶²⁴, na exposição *Arte Brasileira nas coleções públicas e privadas do Ceará*, sob a curadoria de Max Perlingeiro. Para ele:

Ao organizar a presente exposição, 17 anos após a realização da mostra Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses, no mesmo espaço da Unifor, pude observar a evolução das coleções cearenses no Ceará, tanto na área pública como na privada, e a presença de obras de extraordinária qualidade. Meu maior desafio foi ilustrar quatro séculos de história da arte brasileira com obras locais.⁶²⁵

Diante desse desafio, foi preciso trazer duas obras de coleções de outros estados: Jean Baptiste Debret e Hélio Oiticica. Além da exposição, houve uma preocupação pedagógica. Foi criado um programa de arte-educação, por meio de um suplemento de atividades didáticas, com o objetivo de capacitar professores das redes públicas e privadas. Isso tornou o espaço expositivo um lugar de reflexão, permitindo ao público vislumbrar a historicidade implícita nos trabalhos, além de suscitar outras questões. Não houve a publicação de um catálogo da mostra, contudo, foi produzido um CD-ROM no qual constam textos sobre a exposição e a lista das obras expostas, com as respectivas imagens e etiquetas.

Em 2010, Raymundo Cella voltou ao circuito de artes de Fortaleza, durante a realização do *Salão de Abril (1980-2009): de casa para o mundo do mundo para casa*⁶²⁶. Na parte dedicada aos antecedentes históricos do certame, foi exposta a tela que pertence ao acervo da SECULT, *Jangadeiro tecendo o samburá* (1942)⁶²⁷.

Passados quatro anos da mostra histórica do *Salão de Abril*, o Núcleo de Documentário da TV Assembleia, sob a direção geral de Angela Gurgel e direção de fotografia de Vinicius Augusto Bozzo, produziu o documentário *Raymundo Cella: traços de uma vida*, exibido no programa perfil, em 2015. A produção do vídeo apresentou um conjunto de imagens das suas obras, além de depoimentos sobre a trajetória e a fatura do artista a partir de entrevistas realizadas com o artista plástico e pesquisador Estrigas; a sobrinha neta do artista, Izolda Cella; da socióloga, professora Dra. Kadma Marques Rodrigues; do diretor do MAUC, Pedro Eymar; do artista plástico e historiador Roberto Galvão e do *marchand* e editor Max Perlingeiro. Além dos depoimentos, duas publicações foram tomadas como referência: o *Raíonné* de Raymundo

⁶²⁴ Essa obra faz parte do acervo da Prefeitura Municipal de Fortaleza.

⁶²⁵ ARTE BRASILEIRA: DO CLÁSSICO AO MODERNO. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 7 ago., 2005, p. 5. (Gente). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

⁶²⁶ ROLIM, Herbert. (Org.). *Salão de Abril 1980-2009: de casa para o mundo do mundo para casa*. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010. II.

⁶²⁷ Retomarei essa exposição no próximo capítulo.

Cela e a dissertação *Pintura na Travessia: a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cela (1930-1950)*⁶²⁸.

Finalizando o conjunto das mostras individuais dedicadas à retrospectiva da produção artística de Raymundo Cela, em junho de 2016, o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado (MAB/FAAP)⁶²⁹, em São Paulo, apresentou a exposição *Raimundo Cela, um mestre brasileiro*. A mostra foi realizada sob a curadoria de Denise Mattar⁶³⁰, com o patrocínio da empresa Minalba Alimentos e Bebidas Ltda., essa, vinculada ao já mencionado Grupo Edson Queiroz. A retrospectiva foi idealizada pela galeria Almeida e Dale⁶³¹, localizada em São Paulo.

A exposição, realizada entre os dias 12 de junho e 18 de setembro, reuniu 126 obras do artista, oriundas de 4 instituições de Fortaleza (MAUC, Instituto Dragão do Mar, Palácio da Abolição e Palácio Iracema); de 15 coleções particulares e do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro. A mostra apresentou as obras (pinturas, desenhos e gravuras) e a reprodução de alguns dos seus trabalhos, seguindo a cronologia da trajetória do artista: sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA); em seguida a viagem à Europa; o retorno a Camocim; a mudança para Fortaleza e a volta para ao Rio de Janeiro. Também foram exibidos os documentários produzidos pela TV Assembleia, *Raymundo Cela: traços de uma vida e Dragão do Mar e a história da abolição no Ceará*. Outro espaço contou com a exposição de algumas fotografias de Chico Albuquerque (1917-2000), resultantes do ensaio fotográfico *Mucuripe*. Também foi exibido um fragmento, em *looping*, do filme produzido por Orson Wells (1915-1985), em parceria com o fotógrafo cearense, o documentário *It's All True*.

A primeira lateralidade, ou seja, a aproximação entre o trabalho de Raymundo Cela *Abolição dos escravos* (1938), relaciona-se com a ação empreendida por Francisco José do

⁶²⁸ Cf. BARBOSA, 2010.

⁶²⁹ “O Museu de Arte Brasileira da FAAP, desde sua inauguração, em 1961, tem como objetivo principal divulgar a arte produzida em nosso país. Paralelamente a mostras de acervo, temos realizado, ao longo de 55 anos, exposições temporárias de artistas brasileiros, das mais diferentes origens, faixas etárias e formação.” Cf. CARVALHO, Celita Procopio de; LUSTOSA, Isabel; MATTAR, Denise. **Raimundo Cela: um mestre brasileiro: catálogo de exposição**, 12 jun. – 18 set., 2016, MAB/FAAP São Paulo: RR Donnelley, 2016. 200p. il.

⁶³⁰ “Foi curadora do Museu da Casa Brasileira SP (85 a 87), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (de 87 a 89) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-RJ (de 1990 a 1997) Como curadora independente realizou exposições retrospectivas de: “Di Cavalcanti”, “Flávio de Carvalho”, “Ismael Nery”, “Pancetti” e “Samson Flexor”. Curadora Independente.” Disponível em: <http://www.denisemattar.com.br/curriculo.html> Acesso em: 28 mar. 2017.

⁶³¹ “Estabelecida no mercado de arte como uma das principais galerias da cidade de São Paulo, há cerca de 15 anos a Galeria de Arte Almeida e Dale vem atuando no mercado secundário de arte brasileira e latino-americana.” Disponível em: <http://almeidaedale.com.br/> Acesso em: 27 mar. 2017.

Nascimento (1839-1914), o Chico da Matilde ou Dragão do Mar, jangadeiro abolicionista que liderou duas as greves no porto de Fortaleza, em 1881. A primeira em janeiro, e a segunda, em agosto. Patrícia Pereira Xavier afirma que, em ambas, os jangadeiros se negaram a transportar os escravos do cais para os navios. Esses seriam enviados para província do Rio de Janeiro e de São Paulo e 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 abolicionista⁶³².

A segunda lateralidade foi produzida a partir das fotos de Chico Albuquerque e do fragmento de filme de Orson Wells, sobre 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. Esse é o enredo do filme. Assim, tais lateralidades, como também, o fio condutor da exposição, foram elaboradas a partir da leitura do trabalho de mestrado, *Pintura na Travessia: a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cella (1930-1950)*⁶³³ e do *Raisonné* publicado pela Edições Pinakothek, em 2004.

Em contrapartida ao empréstimo das obras do MAUC e da SECULT para mostra realizada no MAB/FAAP, e com o intuito de preservação da memória do artista, foram restauradas três pinturas do acervo do MAUC: *Rendeira* (1931), exposta, em 1956, na primeira exposição póstuma de Cella e na mostra que celebrou os 100 anos de nascimento do artista, em 1990, no MAUC; as telas *Cabeça de vaqueiro* (1933) e *Cabeça de jangadeiro* (1933) ambas expostas, em 1956, no Rio de Janeiro. Do acervo pertencente ao Governo do Estado, foi restaurada a tela *Catequese* (circa 1930). De acordo com a curadora:

*Apesar de amplamente reconhecido em seu estado natal, e muito respeitado entre os estudiosos, Cella é bem pouco conhecido fora desses nichos. Assim, a exposição Raimundo Cella – Um Mestre Brasileiro, tem como objetivo apresentar ao público paulista e carioca a obra do artista.*⁶³⁴

Segundo Denise Mattar, o advento do Modernismo no Brasil, em 1922, foi responsável pela depreciação dos artistas formados, sobretudo na Escola Nacional de Belas

⁶³² 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) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

⁶³³ Cf. BARBOSA, 2010.

⁶³⁴ CARVALHO, Celita Procopio de; LUSTOSA, Isabel; MATTAR, Denise. **Raimundo Cella**: um mestre brasileiro: catálogo de exposição, 12 jun. – 18 set., 2016, MAB/FAAP São Paulo: RR Donnelley, 2016. 200p. il.

Artes do Rio de Janeiro, lançando-os numa zona de esquecimento⁶³⁵. Artistas como: Eliseu Visconti, Lucílio Albuquerque e Antônio Parreiras entraram para essa lista, segundo Mattar. Por um lado, essa afirmação toma como referência discursos sobre arte brasileira, que reiteram a Semana de 22 como índice de um ato fundador de um novo Brasil, situação que passou a ser modificada a partir dos anos de 1990. Como aponta o historiador Francisco Alambert: “Um dos melhores resultados dessa mudança de perspectiva é o aumento fabuloso de pesquisas visando à recuperação de obras e autores ‘esquecidos’ pelo paulistocentrismo dos ‘apologistas’ da Semana”⁶³⁶.

Por outro lado, o argumento da curadora lança certa invisibilidade sobre as instituições que produziram inúmeras exposições com obras, sobretudo, de Visconti e Parreiras, e publicações com reproduções de trabalhos dos referidos artistas, inclusive Raymundo Cella, com exposição permanente no MAUC. De todo modo, não se pode desconsiderar a visita da mostra de Cella no MAB/FAAP e no MNBA por um público neófito no circuito das artes, como também ressaltar a oportunidade oferecida aos iniciados nos mundos da arte, que ainda desconheciam o trabalho do artista, de ver reunida num só lugar parte considerável, da produção de Raymundo Cella, sobretudo, suas obras de maior relevância.

Após a realização da mostra no MAB/FAAP, a exposição seguiu para o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio de Janeiro. Entre os dias 27 de setembro e 20 de novembro de 2016, o público carioca pôde prestigiar uma parte das obras que foram expostas em São Paulo. De acordo com Mattar, foram retirados alguns desenhos, mas as peças essenciais para o conjunto da exposição permaneceram: ao todo 70 trabalhos dispostos cronologicamente, incluindo a tela *Catequese* (1930), restaurada e exposta pela primeira vez. Esta obra não fora exibida em São Paulo, pois ainda estava no processo de restauro.

Raymundo Cella, por volta de 1930, pintou a *Catequese*. A cena, na qual consiste a rerepresentação de uma temática histórica do século XIX, 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. Tal 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.

⁶³⁵ *Ibidem*, 2016, p. 14.

⁶³⁶ ALAMBERT, Francisco. A fantasmagoria da Semana. In: FREITAS, Artur, KAMINSKI, Rosane (Org.). **História da Arte: encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013, p. 176

Corroborando com a ideia defendida por Louis Marin, ao propor uma leitura do quadro *Maná*, de Nicolas Poussin (1594-1665), é possível ler a tela *Catequese*⁶³⁷. Ora, isso se torna possível porque tanto o *Maná* de Poussin quanto *Catequese* de Raymundo Cella encerra a condição de autoria, ao fazerem alusão a uma construção narrativa. Portanto, a leitura de um quadro é de um nome e também de um título. Nesse sentido, é oportuno pôr em relevo o quadro, cuja produção está referenciada numa escrita da história produzida pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (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 e a pintura de gênero ocuparam lugar de destaque na ENBA⁶³⁸.



Figura 59. Raymundo Cella, *Catequese*, circa 1930.
(Óleo sobre tela, 189 x 200 cm). Fonte: SECULT.

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)

⁶³⁷ MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/EDUSP, 2000.

⁶³⁸ Cf. BARBOSA, 2010.

com *Elevação da Cruz*, 1879 (MNBA) e Rodolfo Amoedo (1857-1941) em *O Último Tamoio*, 1883 (MNBA)⁶³⁹.

Sobre a mostra realizada no MNBA/IBRAM/MinC, um dado chamou atenção. Ao discorrer sobre a importância da exposição “*de um dos mais expressivos artistas do século XX*”, Monica F. Braunschweiger Xexéo, diretora do MNBA, no texto intitulado *Raimundo Cela: breve notícia*, enfatizou que:

[...] embora estudado por competentes historiadores da arte, ainda merece análise a respeito de sua produção artística. Um grande esforço vem sendo desenvolvido para inventariar as suas obras projetando a edição de um *catalogue raisonné*.⁶⁴⁰

Embora existam inúmeros textos abordando a trajetória e a fatura de Raimundo Cela, há sempre um dado novo ou algo que ainda não fora contemplado, mas afirmar que sua obra está sendo inventariada para a publicação de um *Raisonné* revela certo desconhecimento quanto aos trabalhos já produzidos sobre o artista, incluindo o já mencionado *Raisonné*, editado pela Edições Pinakothek. Este, já esgotado, passará pelo processo de *reprint*, com a inclusão de obras localizadas por Max Perlingeiro e novos textos sobre a trajetória de Cela⁶⁴¹. Contudo, o *Raisonné* publicado em 2004 consta como uma das obras de referência para a montagem da exposição. Nesse sentido, podem-se questionar os possíveis ruídos e disputas produzidas no interior dos mundos da arte, sobretudo quanto às referências, visibilidades e também invisibilidades construídas para legitimar ou não determinadas ações e enunciados.

Finalizada a mostra no MNBA, a exposição “desembarcou” em Fortaleza⁶⁴². Entre os dias 18 de janeiro e 26 de março, *Raymundo Cela: um mestre brasileiro*⁶⁴³ ocupou as quatro salas do primeiro piso do Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC/CE), do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC)⁶⁴⁴. Atualmente, Carlos Eduardo Bitu Cassundé⁶⁴⁵

⁶³⁹ Cf. BARBOSA, 2010.

⁶⁴⁰ XEXÉO, Monica F. Braunschweiger. “Raimundo Cela: breve notícia”. Cf. CARVALHO, Celita Procopio de; LUSTOSA, Isabel; MATTAR, Denise. **Raimundo Cela: um mestre brasileiro: catálogo de exposição**, 12 jun. – 18 set., 2016, MAB/FAAP São Paulo: RR Donnelley, 2016. 200p. il.

⁶⁴¹ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶⁴² AS VELAS DE RAIMUNDO CELA ANCORAM NO CEARÁ. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 16 jan., 2017. (Caderno 3)

⁶⁴³ CELA REDESCOBERTO. **O Povo**, Fortaleza, 16 jan., 2017. (Vida & Arte)

⁶⁴⁴ Equipamento vinculado ao Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC), sob a direção de Paulo Linhares desde 2012.

⁶⁴⁵ “Mestre pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Foi Curador-assistente e coordenador de pesquisa no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (Fortaleza, 1998 a 2007). Integrou a equipe curatorial do Programa Rumos Artes Visuais do Itaú Cultural (São Paulo, 2008 a 2009). Dirigiu o Museu Murillo La Greca (Recife, 2009 a 2011).” Disponível em: <https://www.escavador.com/sobre/3820321/carlos-eduardo-bitu-cassunde> Acesso em: 28 mar. 2017.

é o diretor do Museu de Arte Contemporânea do Ceará e coordenador do Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes, em Fortaleza.

Diante do local escolhido para a realização da exposição, uma pergunta veio à tona: *Raymundo Cela num museu de arte contemporânea?* Para aqueles que o consideram um artista moderno, pode até não parecer tão estranho, mas para os que advogam que Cela é um artista acadêmico, impensável. No entanto, como evidencia Giorgio Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.⁶⁴⁶

Desse modo, a partir dos pressupostos analíticos apontados por Agamben, uma possível leitura proporciona um argumento que justificaria a produção “atemporal” de Raymundo Cela, sobretudo, quando inserida num espaço voltado para a reflexão do tempo presente, em que a condição humana é colocada em relevo a partir do labor diário de personagens colocados a margem da sociedade.

Assim, ao todo, foram expostas, no MAC/CE, 63 obras do artista (pinturas, desenhos e gravuras) e 5 reproduções – *Último diálogo de Sócrate* (1917), *Paisagem de Saint-Agrève, França*, (1921), *Cena urbana, Paris, França*, (1922), *Abolição dos escravos* (1938) e *Fitando o mar* (1943), além dos documentários *Raymundo Cela: traços de uma vida*, e, *Dragão do Mar e a história da abolição no Ceará*. A exposição contou com a publicação de dois catálogos e um *folder* educativo.

⁶⁴⁶ AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 58.

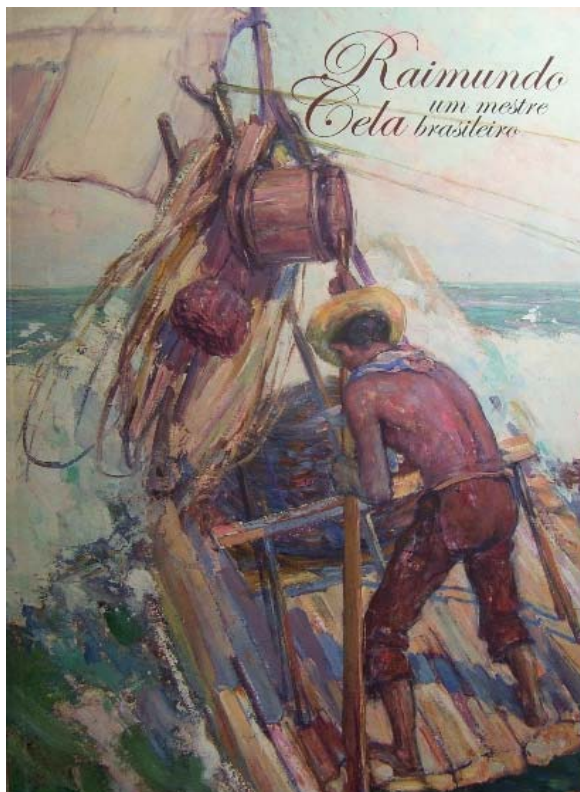


Figura 60: Capa do Catálogo, (21 x 29,5 cm).
Fonte: MAB/FAAP, 2016.

O catálogo da exposição *Raimundo Cella: um mestre brasileiro* foi o mesmo nas três cidades que percorreu. Editado no formato 21 x 29,5 cm, traz texto de apresentação do patrocinador Minalba, intitulado *O pintor do Nordeste*. Em seguida, texto institucional redigido por Celita Procopio de Carvalho⁶⁴⁷, cujo título é: *Um mestre brasileiro*. Tratam-se de textos que ressaltam a importância do artista e da realização da mostra. Por conseguinte, no ensaio, *Uma janela para o Ceará*, Isabel Lustosa debruça-se sobre a trajetória de Raymundo Cella, tomando como referência o texto crítico de Cláudio Valério, além dos demais textos publicados no *Raíonné* de 2004. A seguir, o texto da curadora Denise Mattar, *Raimundo Cella (1890-1954)*. Intercalados entre a reprodução das imagens de alguns dos trabalhos do artista e do espaço expositivo, mostrando a disposição dos mesmos no MAB/FAAP, foram inclusos comentários acerca de algumas obras e a reprodução de duas cartas enviadas por Cella ao pai. Uma, quando estava no Rio de Janeiro, em 1913, e outra, durante a sua estadia em Dampierre, na França, em 1922. Ademais, foi dedicada uma parte ao que nomeou *Pinturas brancas*, sobretudo as aquarelas de Raymundo Cella produzidas nos anos de 1940 e que foram comparadas as “pinturas brancas” do venezuelano Armando Reverón (1889-1954): “*Trabalhando na cidade litorânea de Macuto, próxima da linha do Equador, o artista, que vivenciava uma luminosidade similar*

⁶⁴⁷ Presidente do Conselho de Curadores da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP).

à de Fortaleza dizia: ‘A luz dissolve todas as cores e afinal todas as cores juntas tornam-se o branco’⁶⁴⁸. Por fim, segue cronologia da trajetória do artista impressa como uma linha do tempo. Todos os textos impressos no livro, como também a linha do tempo e algumas imagens de obras, foram reproduzidos no segundo catálogo, uma brochura editada no formato com 14 x 21 cm. Ambos, ficaram prontos durante a realização da mostra no MNBA e foram distribuídos gratuitamente, no Rio de Janeiro e em Fortaleza. No entanto, não foi incluso na exposição do MAC/CE o texto de apresentação institucional, como fora feito por Monica Xexéo (MNBA).

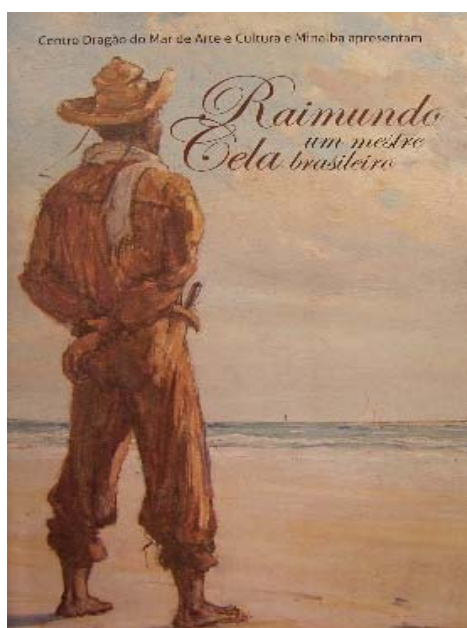


Figura 61: Capa do Catálogo (14 x 21 cm).
Fonte: MAC/CDMAC, 2017.

Ao todo, foram reproduzidas 136 (cento e trinta e seis) imagens das obras de Raymundo Cela e 12 (doze) do fotógrafo Chico Albuquerque, cujos trabalhos estiveram expostos durante a mostra no MAB/FAAP, totalizando 148 (cento e quarenta e oito) reproduções. Aquelas referentes as pinturas de Cela, foram todas impressas em cores e em alta resolução.

Observando com mais vagar as duas publicações, especialmente aquela de maior formato, em que foi reproduzida uma quantidade considerável de imagens das obras de Raymundo Cela (136), um dado chamou atenção, qual seja: a ausência da lista com a relação das obras expostas. O estranhamento está relacionado ao fato dos catálogos os quais pude examinar ao longo da pesquisa sempre trazerem essa informação. Esta, de certa forma,

⁶⁴⁸ CARVALHO, Celita Procopio de; LUSTOSA, Isabel; MATTAR, Denise. **Raimundo Cela: um mestre brasileiro: catálogo de exposição**, 12 jun. – 18 set., 2016, MAB/FAAP São Paulo: RR Donnelley, 2016. p. 184.

presentifica e certifica a circularidade das obras, e isso é de extrema importância para a construção do valor simbólico de uma produção artística. No caso aqui explicitado, a exposição *Raimundo Cella: um mestre brasileiro*, tal ausência nos remete para a alternância do número de trabalhos expostos em cada um dos lugares: 126 em São Paulo (MAB/FAAP), 70 no Rio de Janeiro (MNBA) e 63 em Fortaleza (MAC/CE)⁶⁴⁹. Possivelmente, isso inviabilizou a publicação de catálogos diferenciados para cada mostra, contudo, o impresso com menor formato poderia trazer essa listagem.

Outro aspecto saltou aos olhos: a reprodução de imagens de trabalhos do artista que não foram exibidos em nenhuma das três mostras. Convém citar alguns casos: *Porto de Camocim* (1939), *Praia em Camocim* (1939), *Mulher bordando* (1932) e *Jangadeiro com leme* (1942). As duas últimas estavam expostas na exposição *Coleção Airton Queiroz*, no Espaço Cultural Unifor⁶⁵⁰. Ademais, um terceiro aspecto veio à tona: não há a indicação de quais obras foram expostas como réplicas. Exceção a pintura *Abolição dos escravos* (1938), que devido às grandes dimensões, foi impossibilitada a remoção do lugar onde encontra-se instalada, o prédio da Academia Cearense de Letras (ACL), em Fortaleza. Logo, nos demais casos, quem se debruçar sobre a publicação, criará a ilusão de presença, a partir da imagem impressa no catálogo.

Dito isso, por um lado, cabe questionar se tal publicação é um catálogo de exposição ou um livro de divulgação das obras de um artista; de uma exposição ou de uma instituição idealizadora. Por outro lado, convém pensar a circularidade das obras não apenas a partir da realização de uma exposição, mas também da inclusão delas num impresso. Portanto, nem todo livro de arte é fruto de uma exposição, não por acaso, num *Raisonné*, existe a indicação de onde determinada imagem de um trabalho foi reproduzida, sem necessariamente ter participado de uma mostra individual ou coletiva.

Entre os dias 27 e 28 e março de 2017, ocorreu a desmontagem da exposição *Raimundo Cella: um mestre brasileiro*. Aguardamos que outros olhares e novas perguntas possibilitem o reencontro com as obras do artista.

⁶⁴⁹ Números que não correspondem aqueles divulgados por uma parte da mídia impressa.

⁶⁵⁰ Abordarei a publicação dessa exposição no próximo capítulo.



Figura 62: Desmontagem da exposição: *Raimundo Cella: um mestre brasileiro*.
Fonte: MAC/CDMAC, 2017.⁶⁵¹

⁶⁵¹ Foto: Educativo de MAC/CE/CDMAC. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BSKFBJDpCo/?-taken-by=educativomac> Acesso em: 28 de março de 2017.

4 “Coleções Vivas”

“Nomear-se-á não a partir do que se vê, mas a partir dos elementos que a estrutura já fez passar para o interior do discurso.” Michel Foucault⁶⁵²

4.1 Fragmentos: Raymundo Cela em exposições de coleções.

A exposição *Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: pinturas e desenhos*⁶⁵³, realizada entre junho e julho do ano de 1989 no Espaço Cultural da Unifor, foi dividida em dois segmentos: *Século XIX* e *Século XX*⁶⁵⁴. Ao todo, foram expostos trabalhos de trinta e sete artistas, sob a curadoria de Max Perlingeiro e a assistência de organização e montagem realizada por Maria Beatriz Castelo Crispino. À época da realização do certame, o *marchand* e curador, Max Perlingeiro fez a seguinte fala:

*Na qualidade de curador da mostra, pude aferir a representatividade de diversas das mais importantes coleções particulares cearenses e o elevado nível de atenção existente em relação a questões tais como a conservação das obras de arte ou a sua própria seleção individual.*⁶⁵⁵

Assim, viu-se que questões ligadas ao cuidado das peças e, especialmente, ao olhar atento dos colecionadores, ao reunir determinados artistas e suas respectivas obras para compor coleções particulares, possibilitaram ao *marchand* Perlingeiro construir um fio condutor para a exposição de 1989. Tal percepção nos remete ao início dos anos 1970, quando Perlingeiro começou a atuar na capital cearense. Não se pode esquecer que estamos diante da experiência de alguém que já convivera por anos com diversas coleções de arte, advindas de diversas partes do país, mantendo diálogos frequentes com colecionadores, acessando suas obras e solicitando-as para exibição em exposições. Nesse sentido, como aponta Howard Becker:

Os *marchands* precisam de pessoas que não se limitem a ser apreciadores de arte, mas que as compreem e conservem, ou seja, colecionadores. [...] Os *marchands* tentam

⁶⁵² FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 191.

⁶⁵³ PERLINGEIRO, Max; QUEIROZ, Airton. **Arte brasileira dos séculos XIX e XX nas coleções cearenses**: pinturas e desenhos: catálogo de exposição, jun. – jul., 1989, Fortaleza, Espaço Cultural da Unifor. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade de Fortaleza, 1989. il. (preto e branco), 27 cm.

⁶⁵⁴ **Século XIX**: Angelo Agostini, Antônio Parreiras, Augusto José Marques Júnior, Belmiro de Almeida, Carlos Oswald, Eliseu D’Angelo Visconti, Georgina de Albuquerque, Giovanni Battista Castagneto, Gustavo Dall’Ara, Henri Nicolas Vinet, Henrique Bernadelli, João Batista da Costa, João Timóteo da Costa, Johann Georg Grimm, Modesto Brocos, Pedro Américo, Presciliano Silva, Raimundo Cela e Vicente Leite. **Século XX**: Alberto Guignard, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Cândido Portinari, Cícero Dias, Djanira da Motta Silva, Emeric Marcier, Emiliano Di Cavalcanti, Hércules Barsotti, Iberê Camargo, Ismael Nery, João Câmara, José Pancetti, Manabu Mabe, Milton Dacosta, Siron Franco, Tomie Ohtake e Vicente do Rêgo Monteiro. *Ibidem*, 1989, p. 7.

⁶⁵⁵ PERLINGEIRO, Max. In: *Ibidem*, 1989, p. 5.

fazer dos apreciadores colecionadores de arte. Ou seja, tentam suscitar, além da predisposição para a arte, motivações como o orgulho no assumir dos gostos, a confiança demonstrada através do acto de aquisição e o prazer de exibi-la perante os outros. (2010, p. 114-115, grifo do autor)⁶⁵⁶.

Cumprido lembrar que, durante a década de 1940, ocorreram, no Brasil, os primeiros leilões específicos de pinturas e objetos de arte, oriundos de coleções iniciadas no século XIX e no princípio do século XX. De lá para cá, tem sido estimulada a circulação de inúmeras obras pertencentes às mais variadas coleções encontradas no país, potencializando a elaboração de um saber acerca da história da arte e também da prática artística. Desse modo, Maria Izabel Branco Ribeiro, ao discutir o gosto e o critério de duas coleções particulares (não particulares) em São Paulo, sublinha que:

Há os motivos declarados e os subjacentes, entre eles: busca de prestígio, apreciação estética, vaidade, benemerência, curiosidade intelectual, compulsão, investimento. Há na atividade critérios e determinações advindos de caminhos individuais. Também é indiscutível que as questões de formação do gosto e as práticas dos colecionadores particulares de arte não devem ser vistas como idiossincrasias, mas como construção de significado, dependendo das balizas fornecidas por sua época, da circunscrição geográfica e, principalmente, dos aspectos culturais de seu grupo social.⁶⁵⁷

Dito isso, convém indicar que foge aos objetivos desta tese mergulhar nas questões suscitadas por Ribeiro acerca das práticas dos colecionadores. O que se pretende fazer neste item é colocar em relevo a presença de algumas das obras de Raymundo Cela em coleções particulares, sobretudo, aqueles trabalhos que participaram de exposições coletivas e que foram reproduzidos em catálogos.

Posto isto, no catálogo da exposição *Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: pinturas e desenhos*, foram reproduzidas seis imagens das obras de Raymundo Cela: *Cabeça de vaqueiro* (1934), *Barra do Ceará* (1940), *Jangadeiro* (1940), *Estivadores* (1947), *Procissão em Camocim, CE*, (1940) e *Jangada ao mar* (“A virada”), 1943. Além das imagens, foi publicada, ao lado de um retrato do artista, uma pequena biografia extraída do Dicionário Crítico da pintura no Brasil, de autoria do crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite⁶⁵⁸. Tais fragmentos biográficos foram reproduzidos no catálogo nas secções dedicadas a cada um dos artistas presentes na mostra. Isso denota, como já foi

⁶⁵⁶ BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

⁶⁵⁷ RIBEIRO, Maria Izabel Banco. O gosto e o critério: duas coleções particulares de arte (não particulares) no século XX na cidade de São Paulo. In.: BUENO, Maria Lucia. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012, p. 161.

⁶⁵⁸ LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Artlivre, 1988.

explicitado ao longo da tese, um protocolo de edição dos impressos de arte, que além de apresentar o artista para o público não especializado, aferem valor de autoria.

Retomando os trabalhos de Raymundo Cela, embora todas as obras expostas e reproduzidas em 1989 tenham sido produzidas na primeira metade de século XX, Cela foi incluído no segmento *Século XIX*. Segundo o curador da mostra:

*Em nossa história da arte verifica-se a frequente interpenetração de períodos e movimentos estéticos, o que pode ser claramente exemplificado através das obras de diversos artistas que, como Raimundo Cela e Vicente Leite, por exemplo, viveram e trabalharam neste século, mas cuja produção permaneceu indiscutivelmente associada à estética característica do século passado.*⁶⁵⁹

Perlingeiro segue o argumento e sublinha que o caso de Cela ter sido incluído no século XIX não denota uma discrepância, pois reflete a variedade de fatores da cultura política e histórica do Brasil. Sendo assim, o pintor cearense amalgama-se ao conjunto de artistas que, no século XIX, consolidaram “[...] as perspectivas de uma arte marcadamente vinculada a nossos traços de identidade nacional”⁶⁶⁰. Nesse sentido, a regionalização atribuída à produção de Raymundo Cela, na primeira metade do século XX, por críticos, historiadores da arte, artistas e literatos, amplia-se para elaboração de um discurso acerca do nacional. Fato observado na mostra *Raimundo Cela: um mestre brasileiro*, realizada em 2016 e 2017 (MAB/FAAP/SP, MNBA/RJ, MAC/CE).

É preciso não perder de vista que se trata de uma exposição cujo assunto é arte brasileira. As obras expostas, bem como os artistas e os discursos sobre suas produções, são fundamentais para a montagem de uma exposição de temática abrangente. No caso da exposição de 1989, percebe-se que os enunciados atribuídos à obra de Raymundo Cela caminham noutra direção, que não aquela já apresentada em suas mostras individuais, como o *pintor do Nordeste*. O regional valorizado, como destacado a partir da fala de Perlingeiro, é aquele que se faz fundamental em sua relação com o nacional e não de certa pureza ou isolamento. Tais observações são relevantes para posicionar as disputas discursivas, simbólicas e também estéticas, por meio da arte, do que representa o regional e, o que do regional agrega significado ao nacional. Talvez, esse seja o maior problema (ainda não resolvido) dos diversos modernismos experimentados no Brasil, ao longo do século XX. Ora, uma vez que as tipologias cearenses ganham estatuto de nacional, há também uma valorização do que é próprio dessa cultura. Todavia, nem todo aspecto regional será reconhecido como prática nacional. Com essas

⁶⁵⁹ *Ibidem*, PERLINGEIRO, 1989, p. 9.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, PERLINGEIRO, 1989, p. 9.

atribuições, a obra de Raymundo Cela galga espaço, junto dos artistas tidos como nacionais, na conformação de uma arte brasileira. Fato que dá maior visibilidade aos seus trabalhos no sistema das artes.

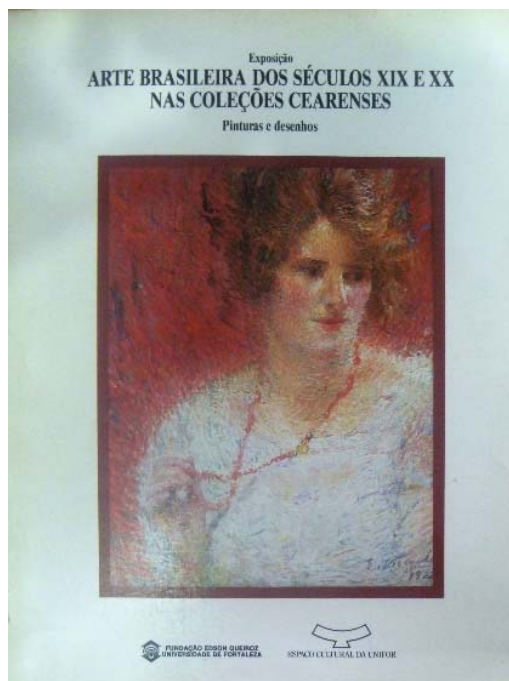


Figura 63: Capa do catálogo da exposição 1989.
Fonte: Fundação Edson Queiroz.

Em 2005, Raymundo Cela “retornou” ao Espaço Cultural Unifor, durante a realização da exposição *Arte Brasileira nas coleções públicas e privadas do Ceará*⁶⁶¹. Novamente, Max Perlingeiro realizou curadoria de uma exposição que contou com a presença de obras de Cela. Na ocasião, foi exposta a pintura a óleo sobre madeira intitulada, *Jangada no mar* (1941)⁶⁶². O tema ligado a coleções foi retomado e ampliado, trazendo à tona obras de coleções públicas, ou seja, de instituições vinculadas ao Estado. Cabe lembrar que, dentre os acervos públicos do Ceará, o MAUC possui uma ampla coleção, detendo o maior conjunto de obras de Raymundo Cela no país⁶⁶³. Uma parte delas encontra-se expostas permanentemente na *Sala Raymundo Cela*.

Diante de duas exposições, cujo tema fora pensado a partir de obras pertencentes às coleções formadas no Ceará, convém trazer à baila a afirmação de Max Perlingeiro, numa entrevista dada ao jornal *Diário do Nordeste*, em 2002, para compor a matéria: *Para onde*

⁶⁶¹ A exposição não contou com a publicação de um catálogo impresso. Na ocasião, foi distribuído um cd, no qual consta texto da curadoria, ficha técnica da mostra e a reprodução das imagens das obras apresentadas ao público.

⁶⁶² Essa obra faz parte do acervo da Prefeitura Municipal de Fortaleza.

⁶⁶³ Ao todo são 257 trabalhos do artista (desenhos, gravuras e pinturas).

caminham as artes plásticas no Ceará. Ao ser indagado sobre a existência ou não de um mercado de arte em Fortaleza, Perlingeiro enfatizou: “*O que faz o mercado de arte é a existência de espaços e colecionadores e isso nós temos aqui. Hoje, o Ceará tem um público jovem que também está formando suas coleções.*”⁶⁶⁴. Em seguida, pontuou que se não houvesse tais espaços e colecionadores, a Galeria Multiarte não existiria na capital cearense há 15 anos.

Embora tenha sido possível observar, ao longo da circulação das obras de Raymundo Cela, um número considerável de trabalhos pertencentes a coleções públicas, as duas experiências citadas anteriormente, possibilitaram uma aproximação com o conjunto de obras selecionadas e adquiridas ao longo de décadas por colecionadores cearenses. Obviamente, as mostras são fruto de um recorte específico, no entanto, trazem à baila a construção de um tipo de olhar voltado para as artes plásticas produzidas no Brasil. Diante dessa disposição, convém indagar: quais versões da história da arte brasileira pretendem contar a partir dessas escolhas? Talvez de uma história onde o Ceará ganhe relevância. Dito isso, a exposição *Trajetórias: Arte Brasileira na Coleção Fundação Edson Queiroz* possibilitou a ampliação do debate iniciado em 1989, e que fora retomado, em 2005, durante as exposições que tiveram como suporte obras de coleções cearenses.

Realizada no Espaço Cultural Unifor, entre março e dezembro de 2013, a exposição *Trajetórias* fez parte do calendário de homenagens aos 40 anos da Universidade de Fortaleza (UNIFOR). A mostra contou com a curadoria do crítico de arte Paulo Herkenhoff e do

⁶⁶⁴ PARA ONDE CAMINHAM AS ARTES PLÁSTICAS NO CEARÁ? *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 21 jan., 2002, p. 1. (Caderno 3). Acervo Arquivístico: Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2016.

historiador da arte Marcelo Campos. Foram expostos trabalhos de 108 artistas⁶⁶⁵, totalizando 244 obras expostas⁶⁶⁶.

De acordo com Herkenhoff, em texto publicado no catálogo da exposição, o acervo da Fundação Edson Queiroz, reunido ao longo de várias décadas, destaca-se pelas obras de artistas do porte de Eliseu Visconti, Lasar Segall, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, entre outros tantos nomes. Trata-se de artistas com traços de diferentes estilos e técnicas, os quais remetem a referências artísticas mundialmente conhecidas. Segundo o curador, a força da ação colecionista da Fundação é comparável no Brasil a alguns museus de São Paulo, ao Instituto Inhotim e ao Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). Por conseguinte, Herkenhoff atesta:

Entre as universidades, o acervo artístico da Unifor só é superado pelo Museu D. João VI da UFRJ e pelo extraordinário Museu de Arte Contemporânea da USP, cujo ponto de partida foi o legado do casal Ciccilo Matarazzo e Yolanda Penteado. São duas universidades públicas, fato que eleva a Unifor à posição de detentora da maior e melhor coleção de artes visuais de uma universidade privada do país.⁶⁶⁷

Diante da amplitude da coleção, a mostra foi dividida em dezoito núcleos, sendo apenas um dedicado às obras de um único artista: Alfredo Volpi. Os demais foram: *O moderno antes do modernismo, Crianças, Natureza, Cidades, Modernismo, Origem, A invenção do Ceará, Gesto: abstração informal, Abstração geométrica, Concretos, Neoconcretismo,*

⁶⁶⁵ 1. Abraham Palatnik, 2. Adriana Varejão, 3. Alberto da Veiga Guignard, 4. Aldemir Martins, 5. Aldo Bonadei, 6. Alfredo Volpi, 7. Almeida Júnior, 8. Amílcar de Castro, 9. Anita Malfati, 10. Anna Letycia, 11. Anna Maria Maiolino, 12. Antônio Bandeira, 13. Antônio Dias, 14. Antônio Gomide, 15. Antônio Maluf, 16. Antônio Parreiras, 17. Ascânio MMM, 18. Barrica, 19. Beatriz Milhazes, 20. Bruno Giorgi, 21. Cândido Portinari, 22. Carlos Vergara, 23. Carmelo Arden Quin, 24. Chico Albuquerque, 25. Chico da Silva, 26. Cícero Dias, 27. Cláudio Tozzi, 28. Daniel Senise, 29. Danilo Di Prete, 30. Décio Vieira, 31. Décio Villares, 32. Djanira da Mota e Silva, 33. Eliseu Visconti, 34. Elizabeth Jobim, 35. Emanuel Araújo, 36. Emiliano Di Cavalcanti, 37. Ernesto De Fiori, 38. Estrigas, 39. Fernando Campana e Humberto Campana, 40. Fernando Lucchesi, 41. Flávio de Carvalho, 42. Francisco de Almeida, 43. Frans Krajcberg, 44. Franz Weissmann, 45. Georges Wambach, 46. Geraldo de Barros, 47. Giovanni Battista Castagneto, 48. Gonçalo Ivo, 49. Heloísa Juaçaba, 50. Henrique Oliveira, 51. Hércules Barsotti, 52. Hermelindo Fiaminghi, 53. Iberê Camargo, 54. Inimá de Paula, 55. Iole de Freitas, 56. Ione Saldanha, 57. Ismael Nery, 58. Ivan Serpa, 59. João Batista da Costa, 60. João Câmara, 61. Joaquim Tenreiro, 62. José Antônio da Silva, 63. José Bento, 64. José Pancetti, 65. Judith Lauand, 66. Lasar Segall, 67. Leda Catunda, 68. Leon Ferrari, 69. Leonilson, 70. Lothar Charoux, 71. Luciano Figueiredo, 72. Luiz Aquila, 73. Luiz Hermano, 74. Luiz Sacilotto, 75. Luiz Zerbini, 76. Lygia Clark, 77. Lygia Pape, 78. Manabu Mabe, 79. Maria Leontina, 80. Mariana Palma, 81. Mestre Didi, 82. Milton Dacosta, 83. Mira Schendel, 84. Nelson Leirner, 85. Nicolau Antônio Facchinetti, 86. Oswaldo Goeldi, 87. Raimundo Cela, 88. Raimundo de Oliveira, 89. Roberto Burle Marx, 90. Rubem Valentim, 91. Rubens Gerchman, 92. Samson Flexor, 93. Sérgio Camargo, 94. Sérvulo Esmeraldo, 95. Siron Franco, 96. Tarsila do Amaral, 97. Tomie Ohtake, 98. Tunga, 99. Ubi Bava, 100. Vicente do Rego Monteiro, 101. Vicente Leite, 102. Victor Brecheret, 103. Vik Muniz, 104. Wanda Pimentel, 105. Wesley Duke Lee, 106. Willys de Castro, 107. Yolanda Mohaly e 108. Rodrigo Frota (artista não incluído na lista de artistas participantes da mostra, mas que teve sua obra reproduzida no catálogo).

⁶⁶⁶ Não consegui verificar se a obra de Rodrigo Frota (Havaí, 2008, impressão jato de tinta s/papel, 2/3, 60 x 40 cm) foi exposta ou apenas reproduzida no catálogo.

⁶⁶⁷ HERKENHOFF, Paulo. Vontade exemplar. CAMPOS, Marcelo; HERKENHOFF, Paulo. **Trajetórias**: arte brasileira na Fundação Edson Queiroz; Unifor 40 anos: catálogo de exposição, 21 mar. – 8 dez., 2013, Espaço Cultural Unifor. Rio de Janeiro: Fundação Edson Queiroz, 2013. p. 9.

Gráfico, 2ª geração construtiva, Pop, Fantasmática, Contemporâneo e, por fim, Geometria líquida. Para cada núcleo, um texto foi escrito pelo curador Marcelo Campos. Para o interesse deste trabalho, colocarei em relevo *A invenção do Ceará*, no qual foram expostos dois trabalhos de Raymundo Cella, pertencentes à coleção da instituição: *Porto no Camocim* (1939) e *Praia no Camocim* (1939).



Figura 64: Raymundo Cella, *Porto de Camocim*, 1939. (Óleo sobre tela, 46 x 62 cm). Fonte: Fundação Edson Queiroz.



Figura 65: Raymundo Cella, *Praia em Camocim*, 1939. (Óleo sobre tela, 47 x 62 cm). Fonte: Fundação Edson Queiroz.

Ao lado das pinturas de Raymundo Cella, foram expostos trabalhos de Estrigas (Sem título, s.d. gravura, 48 x 42,5 cm); Vicente Leite (*Secando a vela*, 1928, óleo s/tela, 58 x 66 cm); Heloísa Juaçaba (*Marinha*, 1995, acrílica s/tela, 79 x 109,5 cm); Antônio Bandeira (*Auto retrato*, 1946, nanquim s/papel, 44 x 29 cm); Barrica (Sem título, s.d., óleo s/tela, 74 x 89 cm); Chico Albuquerque (*Série Mucuripe 02, 03 e 05*, 1952, fotografias, 56 x 40 cm); Chico da Silva

(Sem título, 1971, guache s/papel, 132 x 230 cm); dois desenhos e uma pintura de Aldemir Martins (*Pássaro*, 1976, nanquim, aquarela e aguada s/papel, 50 x 36 cm), (*Cangaceiro*, 1964, nanquim, aquarela e aguada s/papel, 77 x 54 cm) e (*Bumba meu boi*, 1982, acrílica s/tela, 80 x 60 cm); e, por fim, uma pintura de Cândido Portinari (*Bumba meu boi*, 1955, óleo s/cartão, 36 x 28 cm). Tal disposição denota o quanto, para a curadoria, a invenção do Ceará está vinculada à temática litorânea e a cultura popular.

A partir dessa disposição de obras, Marcelo Campos afirmou que: “A criação de uma unidade geográfica e cultural a qual se aplica o nome de um lugar é uma estratégia política”⁶⁶⁸. Estratégia que remonta, segundo o autor, ao romance regionalista da década de 1930, às paisagens marinhas com suas jangadas, aos trabalhadores do mar, ao bumba meu boi, a personagens como o Dragão do Mar e ao rei do cangaço, Lampião, além da relação entre arte e artesanato presente nas figuras da pintura *naïf*. Portanto, tal escolha reitera um tipo de discurso acerca da arte brasileira que reforça a dicotomia entre o que se convencionou classificar como produção nacional e produção regional, ou seja, como aponta Foucault na epígrafe desse item: “Nomear-se-á não a partir do que se vê, mas a partir dos elementos que a estrutura já fez passar para o interior do discurso”⁶⁶⁹. Ora, a estrutura é a designação do visível transcrita por meio da linguagem.

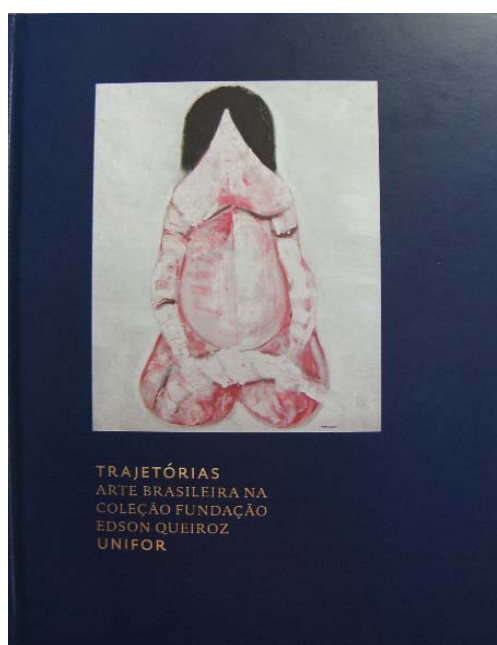


Figura 66: Capa do catálogo da exposição, 2013.
Fonte: Fundação Edson Queiroz.

⁶⁶⁸ *Ibidem*, 2013, p. 94.

⁶⁶⁹ Cf. FOUCAULT, 2007, p. 191.

Seguindo a circulação das obras de Raymundo Cela, em 16 de junho de 2016, uma nova mostra foi inaugurada, intitulada: *Coleção Airton Queiroz*, no Espaço Cultural UNIFOR. Como o ponto de reflexão desta tese são os percursos da circulação e dos significados atribuídos aos trabalhos do artista, tanto em mostras individuais, como em exposições coletivas, pude observar possíveis linhas de contato a partir da análise desta exposição. Quais sejam: a seleção de três pinturas de Cela e os demais trabalhos expostos, especialmente, no núcleo *Século XIX*, uma das divisões do certame.

A exposição *Coleção Airton Queiroz* é o fruto não apenas da organização da coleção de obras de arte iniciada cerca de cinquenta anos atrás na família, mas também o resultado do diálogo entre o *Chanceler* e Max Perlingeiro, que pode observar a formação da coleção há pelo menos trinta e cinco anos. Perlingeiro conta que, nos últimos vinte anos, começou a ser cogitada a possibilidade de uma publicação que reuniria a coleção, cujo objetivo consistia em: “*ser uma fonte preciosa para pesquisadores, historiadores, críticos de arte e estudantes da coleção de arte brasileira e estrangeira, formada no curso da vida, por Airton Queiroz*”⁶⁷⁰. Quando o livro estava prestes a ficar pronto, surgiu a ideia de materializá-lo numa exposição. A proposta foi acatada pelo *Chanceler* da Universidade de Fortaleza, Airton Queiroz, e o lançamento da publicação aconteceu no *vernissage* da mostra. Sendo assim, Max Perlingeiro assumiu a curadoria da exposição, mas de forma compartilhada:

*O José Roberto Teixeira Leite e o Fábio Magalhães foram pessoas que deram uma colaboração gigante com relação ao texto e a contextualização da coleção como um todo. A curadoria da exposição é uma curadoria minha, mas eu não achei justo quem conceitua não participar. Então eu convidei os dois para assinar uma curadoria comigo, mas a escolha das obras que é o fator principal de uma curadoria, você criar um fio condutor, foi minha, e não só minha. Foi minha e do colecionador. Eu funciono muito de forma compartilhada.*⁶⁷¹

O resultado dessa experiência compartilhada pode ser conferido até o dia 9 de julho de 2017. O conjunto das obras foi distribuído em sete núcleos. Quando necessário, a curadoria incluiu subdivisões. Ao todo, foram apresentadas ao público 115 artistas, totalizando 252 obras, devidamente listadas no catálogo da mostra, este, editado no formato 18 x 24 cm⁶⁷². A

⁶⁷⁰ LEITE, José Roberto Teixeira; MAGALHÃES, Fábio; PERLINGEIRO, Camila (Org.). **Coleção Airton Queiroz**. catálogo de exposição, 16 jun. 2016 – 9 jul. 2017, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, CE. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 444p. il. (color). p. 26.

⁶⁷¹ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶⁷² *Século XVII*: Albert Eckhout e Frans Post. *Século XVIII*: Aleijadinho. *Século XIX*: Antônio Parreiras, Belmiro de Almeida, Benedito Calixto, Domingo García y Vázquez, Eliseu Visconti, Giovanni Castagneto, Gustavo Dall’Ara, Henri-Nicolas Vinet, Henrique Bernadelli, Hipólito Caron, Jean-Baptiste Debret, João Batista da Costa, Johann Georg Grimm, Johann Moritz Rugendas, Nicolao Facchinetti, Nicolas-Antonie Taunay, Oscar Pereira da Silva, Pedro Américo, Pedro Weingärtner, Raimundo Cela, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Bernadelli e Victor Meireles de Lima. *Modernismo*: Alberto da Veiga Guignard, Aldo Bonadei, Alfredo Ceschiatti, Alfredo Volpi,

publicação foi distribuída gratuitamente para os visitantes. O livro da coleção, cuja tiragem foi de 2.000 exemplares, era vendido e encontra-se esgotado, aguardando reimpressão de mil exemplares, salientou Max Perlingeiro.

Na primeira parte de livro, foram reproduzidas algumas fotografias dos espaços da exposição após a montagem e, em seguida, um conjunto com quatro textos. O primeiro, de autoria de Airton Queiroz, intitulado: *A arte de colecionar arte*. Um texto de apresentação, do curador Max Perlingeiro. Por conseguinte, o texto: *A história de uma coleção*, de José Roberto Teixeira Leite. Por fim, o volume trouxe o fragmento: *Arte moderna e contemporânea na coleção Airton Queiroz*, por Fábio Magalhães.

Na segunda parte, foram reproduzidas as imagens das obras expostas em cada um dos núcleos da mostra, com as respectivas informações técnicas dos trabalhos e a lista com os nomes dos artistas que compõem a coleção: *Século XVII, Século XVIII, Século XIX, Modernismo, Abstração, Arte Contemporânea e Presença estrangeira*. O núcleo *Abstração* foi subdividido em seis partes: *Atelier abstração, Grupo Ruptura e concretismo, Grupo Frente e neoconcretismo, Abstração informal, Arte cinética*, e, finalizando, *Artistas geométricos não vinculados a grupos*. A designação dos núcleos reitera o sistema de classificação das obras, mantendo-se dessa maneira a hierarquia dos valores estéticos, como também a reputação dos artistas⁶⁷³.

A disposição da mostra, juntamente com os discursos produzidos acerca de cada segmento, tanto pela curadoria, quanto pela antropóloga Lilia Schwarz, convidada por Max Perlingeiro para comentar cada um dos núcleos num vídeo exibido em *looping* na entrada de

Anita Malfatti, Antônio Gomide, Bruno Giorgi, Candido Portinari, Cícero Dias, Djanira da Mota e Silva, Emiliano Di Cavalcanti, Ernesto Fiori, Flávio de Carvalho, Iberê Camargo, Ismael Nery, José Pancetti, Lasar Segall, Maria Martins, Milton Dacosta, Rubem Valentim, Tarsila do Amaral, Vicente do Rêgo Monteiro e Victor Brecheret. *Abstração: (Atelier Abstração)* Samson Flexor. *(Grupo Ruptura e concretismo)* Geraldo de Barros, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro. *(Grupo Frente e neoconcretismo)* Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape e Willys de Castro. *(Abstração informal)* Antonio Bandeira, Manabu Mabe e Tomie Ohtake. *(Arte cinética)* Abraham Palatnik e Sérvulo Esmeraldo. *(Artistas geométricos não vinculados a grupos)* Antonio Maluf, Joaquim Tenreiro, Maria Leontina, Mira Schendel, Sergio Camargo e Ubi Bava. *Arte Contemporânea:* Adriana Varejão, Ana Holck, Ana Maria Maiolino, Antonio Dias, Beatriz Milhazes, Delson Uchôa, Efrain Almeida, Gonçalo Ivo, Gustavo Rezende, Henrique Oliveira, Jaildo Marinho, Jorge Guinle, José Leonilson, Leda Catunda, Marçal Athayde, Tunga e Vik Muniz. *Presença Estrangeira:* Bernard Buffet, Carmelo Arden Quin, Claude Monet, Diego Rivera, Fernand Léger, Fernando Botero, François Morellet, Henri Matisse, Henry Moore, Joan Miró, Joaquín Torres-García, Léon Ferrari, Marc Chagall, Maria Helena Vieira da Silva, Marie Laurencin, Maurice Utrillo, Maurice de Vlaminck, Max Ernst, Miguel Barceló, Omar Rayo, Peter Paul Rubens, Pierre-Auguste Renoir, Raoul Dufy e Salvador Dalí.

⁶⁷³ MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte:** mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

cada espaço expositivo, nos colocam perante a construção de mais uma versão da história da arte brasileira. Nesse sentido, a dedicação do colecionador Airton Queiroz em abranger cinco séculos de história arte posiciona a coleção em proximidade com o empenho de colecionadores que buscam contar tal história por meio de suas coleções, como é o caso das Coleções de Hecilda e Sérgio Fadel, Gilberto Chateaubriand, Aldo Franco, Roberto Marinho, Jean Boghici dentre outros.

Diferentemente do catálogo brochura, no qual constam as listas de obras expostas em cada segmento, no livro, que apresenta uma parte considerável da coleção de Airton Queiroz, foi publicada a série com quinze desenhos de Candido Portinari, pertencente à série, intitulada Israel. Além disso, foram reproduzidas todas as imagens das obras de Raymundo Cela que fazem parte da coleção: *Feira em Saint-Agrève, França* (1921), *Moça bordando* [Retrato de Áurea Cela] (1932), *Praia em Camocim, Ceará* (1937), *Jangadeiros empurrando jangada para o mar* (1940), *Estudo para Abolição da escravatura no Ceará* (1937), *Jangadeiro com leme* (1942) e *Estivadores* (circa 1947).

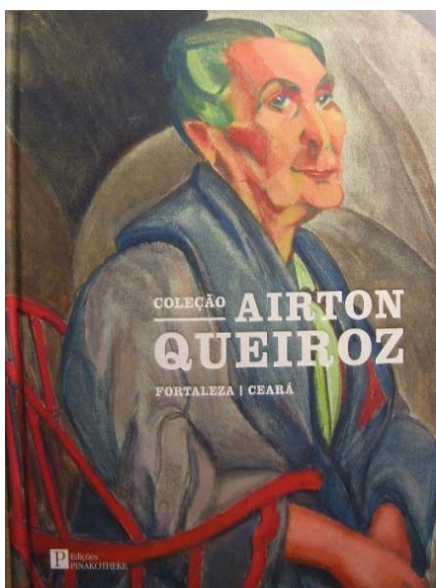


Figura 67: Capa do livro/catálogo, 2016.
Fonte: Pinakothek.

As três obras de Raymundo Cela escolhidas para integrar o núcleo *Século XIX* foram: *Moça bordando* [Retrato de Áurea Cela] (1932), *Jangadeiro com leme* (1942) e *Estivadores* (circa 1947). Os trabalhos foram expostos em proximidade aos de seus mestres Eliseu Visconti, João Batista da Costa e Belmiro de Almeida. Desse modo, a curadoria explicitou o diálogo do artista com o impressionismo de Visconti, sobretudo com a tela *Moça bordando*. Já *Jangadeiro com leme* reitera o interesse do artista pela temática litorânea. Assunto

que transborda nas pinturas de Giovanni Castagneto e Antônio Parreiras; contudo, Cela traz para o primeiro plano o trabalhador do mar. É impossível passar incólume diante dos traços do rosto do jangadeiro, sem recordar das feições dos negros oriundos de Moçambique, pintados por Jean-Baptiste Debret. Quanto aos estivadores, esses aparecem se deslocando do barco para o cais e vice-versa. Cela coloca o espectador diante do cotidiano dos portos pintados Benedito Calixto e aproxima do movimento dos trabalhadores capturados na pintura de Gustavo Dall’Ara, como num instante fotográfico, na doca do antigo mercado do Rio de Janeiro.

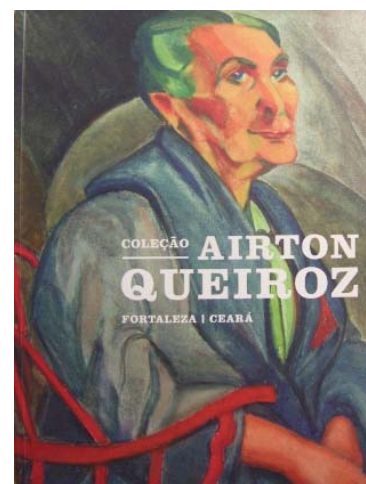


Figura 68: Capa do catálogo (18 x 24 cm), 2016. Fonte: Pinakotheke.

Diante da circulação de alguns dos trabalhos de Raymundo Cela em quatro exposições coletivas, duas delas, organizadas a partir de coleções públicas e privadas do Ceará, e as demais resultantes, exclusivamente, de coleções privadas (*Trajetórias: arte brasileira na coleção da Fundação Edson Queiroz/Unifor* e *Coleção Airton Queiroz*), pude olhar para o mercado de arte de Fortaleza como fomentador de uma prática voltada para a organização de coleções. Como ressaltou Max Perlingeiro: “*Hoje o Ceará é o único estado da federação, excetuando, Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, que tem colecionadores. Aqui [Ceará], hoje tem espírito de colecionismo. Isso é muito raro. Recife não tem esse espírito*”⁶⁷⁴. O marchand e curador seguiu com o seu argumento e afirmou:

*São “Coleções Vivas”. A coleção está sempre sendo renovada. Ou com aquisição ou com trocas. Hoje, essas coleções são fonte de consulta e de solicitação para toda grande exposição que é feita aqui no Brasil e fora do país.*⁶⁷⁵

A generosidade dos colecionadores e das instituições ao emprestarem os trabalhos que fazem parte dos seus acervos, somado ao desejo de valorização simbólica de suas coleções,

⁶⁷⁴ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁶⁷⁵ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

possibilitam não apenas a circulação dos trabalhos de Raymundo Cela, mas também a construção de outros significados para a sua fatura.

Em 2009, a Pinakothek Cultural, no Rio de Janeiro, realizou entre os dias 30 de setembro e 12 de novembro a exposição: *Os caminhos da arte entre a França e o Brasil*. A intenção do certame era mostrar a trajetória de artistas brasileiros na França, ou seja, a formação, as influências na sua produção e a contribuição decisiva sobre a sua obra⁶⁷⁶. De Raymundo Cela foram expostos dois trabalhos: *Cena urbana, Saint-Agrève, França* (1921, óleo sobre tela, 33 x 47 cm) e *Uma forja em Saint-Agrève, França* (circa 1921, água-forte sobre papel, 35,6 x 45,5 cm). Trata-se de assuntos escolhidos pelo artista que não costumam aparecer nos discursos acerca do seu trabalho. Esses trabalhos ajudam a pensar os desdobramentos da sua vivência na Europa, tanto com relação à experimentação de outras técnicas, como a gravura em água-forte, quanto ao desenho e à paleta de cores. Afora as questões técnicas e temáticas que sobressaem na pintura e na gravura, a mostra colocou em relevo o tema do deslocamento presente na trajetória dos artistas, cujos trabalhos foram expostos na Pinakothek e reproduzidos no catálogo.



Figura 69: Capa do catálogo, 2009. Fonte: Pinakothek.

As condições de possibilidade geradas a partir da circulação de obras de arte oriundas de “coleções vivas” potencializam desdobramentos de leituras acerca da produção das

⁶⁷⁶ PERLINGEIRO, Camila; PERLINGEIRO, Max; TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Os caminhos da arte entre a França e o Brasil**: catálogo de exposição, 30 set. – 12 nov., 2009, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2009. 144p. il. (color).

artes visuais realizadas no Brasil. No caso específico de Raymundo Cela, outras experiências ocorreram além daquelas supracitadas. Em 2013, sob a curadoria do escultor Eduardo Frota, uma gravura de Cela, proveniente de uma coleção, foi exibida no Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR). No mesmo ano, uma série de pinturas, oriundas da coleção da SECULT, foi exibida na exposição *Carneiro*, no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC), sob a curadoria de Bitu Cassundé.

Em 2014, fruto do projeto de Victor Perlingeiro e da curadoria do artista Jared Domício, a Galeria Multiarte realizou a exposição *Corpo Caboclo*. A partir da indagação, “*Qual a sua cor?*”, a mostra reuniu cinco pinturas de Raymundo Cela⁶⁷⁷, especialmente aquelas dedicadas ao corpo dos trabalhadores litorâneos, expostas num diálogo com os trabalhos de Adriana Varejão⁶⁷⁸, Efrain Almeida⁶⁷⁹, Naiana Magalhães⁶⁸⁰, Chico Albuquerque⁶⁸¹, Tiago Santana⁶⁸², Leticia Parente⁶⁸³ e Jonnathas de Andrade⁶⁸⁴. De acordo com o curador, Jared Domício: “*Dessa forma, a exposição busca adentrar em aspectos que transitam entre o individual e o coletivo, entre local e global para observar um campo de fronteiras permeáveis e contribuir para a formação de um olhar mais atento sobre o que nos faz brasileiros*”⁶⁸⁵.

Por fim, em 2016, uma pintura de Raymundo Cela foi escolhida pelos curadores Paulo Herkenhoff e Marcelo Campos, para compor a mostra *A cor do Brasil*, no Museu de Arte de Rio de Janeiro (MAR). Portanto, são fragmentos que permitem produzir desdobramentos acerca da fatura de Raymundo Cela, inserindo-o num debate contemporâneo da arte brasileira.

Infelizmente, não há no Museu de Arte Contemporânea do Ceará (MAC) e no MAR uma política voltada para publicação de catálogos das exposições realizadas. Tal ausência impossibilita, de certa maneira, a elaboração de uma reflexão acerca de ambas as instituições

⁶⁷⁷ *Sem título*, s/d (nanquim e guache sobre papel, 28 x 35 cm), Coleção Particular; *Sem título*, 1944 (óleo sobre madeira 70 x 90 cm), Coleção Particular; *Jangadeiro cearense*, 1944 (aquarela sobre papel, 24,7 x 34,5 cm), Coleção Particular; *Jangadeiro cearense*, circa 1944 (aquarela e grafite sobre papel, 37,5 x 24 cm), Coleção Particular; *Peixeiro*, circa 1944 (aquarela e grafite sobre papel, 22,5 x 30 cm), Coleção Particular.

⁶⁷⁸ “Tintas polvo”, 2013, 36x51x8cm. Caixa de madeira com tampa acrílica, contendo 33 tubos de alumínio de tinta a óleo. (Coleção Particular)

⁶⁷⁹ “Auto-retrato”, 2009. Umurana e óleo. (Coleção Particular)

⁶⁸⁰ “Café Colonial”, 2014. Vídeo, 3’15” (Acervo da artista)

⁶⁸¹ Série “Mucuripe”, 1952. Fotografias.

⁶⁸² Série “Benditos”, 1992 e Série “O chão de Graciliano”, 2002. (Impressão com pigmento mineral em papel de algodão).

⁶⁸³ “Marca registrada”, 1974. Frame vídeo, 10’30”.

⁶⁸⁴ “2 em 1”, 2010. Instalação contendo 28 fotografias, doze prateleiras de madeira e oito desenhos técnicos impressos sobre papel vegetal.

⁶⁸⁵ Disponível em: https://issuu.com/galeriamultiarte/docs/cat_logo_virtual_corpo_caboclo_id2. Acesso em: 20 de abril de 2017.

por meio da circulação de obras oriundas dos seus acervos e de coleções de instituições públicas e privadas.

“O microscópio não foi requerido para ultrapassar os limites do domínio fundamental da visibilidade, mas para resolver um dos problemas que ele levantava – a manutenção no curso das gerações, das formas visíveis.”
Michel Foucault⁶⁸⁶

4.2 Versões: história da arte brasileira por meio de catálogos.

No afã de tentar elaborar uma arqueologia dos catálogos de exposições, me deparei, ao longo da pesquisa, com a publicação de catálogos de obras e artistas oriundos de instituições vinculadas ao Estado (museus). Nesses impressos, são elaborados discursos acerca da história da arte brasileira. No entanto, outra maneira de construir enunciados são os catálogos de exposições comemorativas, ou seja, aqueles que evocam a efeméride de um tema (gêneros pictóricos); de um evento (Bienal de São Paulo) ou de um coletivo de artistas (Missão Artística Francesa). Dito isso, relatarei, neste item, alguns episódios nos quais tive acesso a tais publicações, seguido de um breve comentário sobre as mesmas.

Em 2009, quando da pesquisa de mestrado, no Rio de Janeiro, por acaso fui a uma feira de livros na rua Uruguaiana, no centro da cidade. Circulando entre as barracas dos livreiros me deparei com o catálogo da exposição *150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira*, realizada entre outubro de novembro de 1982 no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro⁶⁸⁷. Não pensei duas vezes e adquiri a publicação.

A mostra, cuja curadoria foi de Carlos Roberto Maciel Levy, reuniu 118 pinturas de autoria de 74 artistas, e trouxe à tona a ocorrência do tema entres os anos de 1790 a 1945 no Brasil. Editado no formato 23 x 18 cm, o catálogo apresentou a reprodução das imagens (color) de todas as obras expostas, com as respectivas informações técnicas e a indicação de qual coleção (pública ou particular) pertenciam. Ao todo, quinze coleções públicas e dezesseis particulares cooperaram para realização da exposição⁶⁸⁸. O impresso contou também com a

⁶⁸⁶ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 183.

⁶⁸⁷ DAMATTA, Roberto; LEVY, Carlos Roberto; SOUZA, Alcídio Mafra de. **150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira**: catálogo de exposição, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes out./dez., 1982. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. 144p. il.

⁶⁸⁸ **Coleções públicas**: Banco do Estado do Rio de Janeiro (BANERJ), Fundação Raimundo Ottoni de Castro Maia (RJ), Ministério da Educação e Cultura (RJ), Museu Antônio Parreiras (Niterói), Museu de Arte Contemporânea de Universidade de São Paulo (USP), Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, Museu Histórico do Estado do Rio de Janeiro (Niterói), Museu Histórico Nacional (RJ), Museu Imperial (Petrópolis), Museu Naval e Oceanográfico (RJ), Palácio Laranjeiras (RJ), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Superintendência de Museus da Fundação de Arte do Estado do Rio de Janeiro. **Coleções particulares**: Acervo Galeria de Arte (RJ), Aderbal Sabrá (RJ), Amiel Teixeira (RJ),

publicação de três textos: a apresentação do diretor do MNBA, Alcídio Mafra de Souza, o ensaio do antropólogo Roberto DaMatta, intitulado, *A água como paisagem: um ponto de vista antropológico* e o texto que dá nome à mostra, cujo autor é o historiador da arte Carlos Roberto Maciel Levy.

Além da reflexão de DaMatta acerca da água como tema de pintura, e das questões suscitadas por Levy sobre o sistema de classificação presente nos *mundos da arte*, especialmente nas artes plásticas, chamou-me atenção as possibilidades criadas para reapresentação de um assunto a partir de obras selecionadas em coleções. Na ocasião em que examinei com mais vagar o catálogo, pude estabelecer comparações entre a produção de Raymundo Cella dedicada à faixa litorânea e aos trabalhadores do mar, com as pinturas apresentadas na exposição de 1982, no MNBA⁶⁸⁹. Nesse sentido, a partir dessa publicação, tornou-se evidente o diálogo entre crítica e história da arte com outros saberes, no caso, a antropologia. Além disso, para o tempo de realização de um mestrado, seria praticamente impossível conhecer tantos artistas que dedicaram tempo a essa temática, como também ver reunido um conjunto de obras tratando de um assunto extremamente caro à reflexão que busquei fazer na dissertação.

Um segundo episódio, durante o percurso do doutorado, está relacionado à procura de trabalhos de pesquisa (artigos, dissertações e teses) que abordassem a criação do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, tema ainda escasso na bibliografia sobre instituições de arte no Brasil. Todavia, localizei um livro/catálogo produzido pela instituição em 1985. Período da gestão do diretor Alcídio Mafra de Souza, cujo projeto foi financiado pelo Banco Safra.

Após o texto de apresentação sobre a instalação do Museu, a constituição do seu acervo, os trabalhos de restauração e a divisão interna dos espaços da instituição, foi publicado um roteiro de visita, tomando como referência a planta baixa do MNBA. O Museu, à época, era dividido em Pavimento Térreo, Segundo Pavimento e Terceiro Pavimento, onde estão localizadas as galerias, loja, biblioteca/mediateca Araújo Porto Alegre, auditório Leandro Joaquim, a *Sala* Carlos Oswald (exclusiva para obras de arte sobre papel) e a *Sala* Bernadelli

Antônio Francisco (RJ), Beatriz Heloisa de Figueiredo Forbes (SP), Cândido Guinle de Paula Machado (RJ), Cláudio Valério Teixeira (Niterói), Eduardo C. Frias Filho (RJ), Francisco Márcio Carneiro Porto (RJ), Gersino Rocha (RJ), João Estefan (SP), Maury Rouéde Bernardes (RJ), Ney Oscar Ribeiro Carvalho (RJ), Paulo Fontainha Geyer (RJ), Ronaldo do Vale Simões (RJ) e Sérgio Fadel (RJ).

⁶⁸⁹ Cf. BARBOSA, 2010.

(para exposições temporárias), além da Galeria Eliseu Visconti (*Arte Brasileira Século XX/Exposição Permanente*), Galeria Frans Post (*Arte Estrangeira/Exposição Permanente*) e a Galeria Nacional (*Século XVII-XIX*). Notam-se os nomes de artistas, professores e alunos da Escola Nacional de Belas Artes designando espaços da instituição.

É provável que essa configuração tenha sofrido alterações no decorrer dos anos. Caso tenha ocorrido, coloca em relevo a disposição não apenas arquitetônica da instituição, mas também contribui para pensar o espaço expositivo como uma prática discursiva, a partir do momento em que se escolhe o nome de um artista para uma determinada sala.

Por conseguinte, segue no impresso a publicação dos catálogos de artistas e obras pertencentes ao MNBA. O primeiro, intitulado *Arte Brasileira*, traz a seguinte divisão: pintura, escultura, gravura e desenho. A mesma segmentação foi aplicada ao segundo catálogo, *Arte Estrangeira*. Em seguida, foi publicado o catálogo *Outras Coleções*, no qual constam: arte popular brasileira, religiosidade popular, arte africana, imaginária em madeira, máscaras, imaginária, características da imagem brasileira, mobiliário, arte decorativa, origem de jade, medalhística, glíptica (arte de gravar em pedras preciosas). Nos dois primeiros catálogos foram publicados textos relacionando autor e obra, ao lado de uma reprodução colorida da imagem do trabalho daquele artista pertencente ao acervo do MNBA e suas especificações técnicas. No caso do catálogo *Outras Coleções*, consta a reprodução de imagens de algumas obras, ao lado do texto sobre o assunto. Por fim, foi publicado um *Catálogo Geral* seguindo a divisão *Arte Brasileira*, *Arte Estrangeira* e *Outras Coleções* com as suas respectivas subdivisões, no qual foram reproduzidas algumas imagens das obras do acervo, em preto e branco e em menor tamanho do que aquelas reproduzidas nos três catálogos. O livro/catálogo foi editado no formato 20 x 27,5 cm, em papel couché, com tiragem de 15.000 exemplares⁶⁹⁰.

Seguindo essa linha de publicação de catálogos de artistas e obras em grande formato, nos quais constam discursos acerca da produção artística brasileira, tive acesso, em 2014, durante pesquisa no acervo das Edições Pinakothek e da Galeria Multiarte, ao catálogo da exposição *Pintura Moderna Brasileña: Colección Roberto Marinho*, realizada no Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, Argentina, entre julho e agosto de 1987⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ SOUZA, Alcídio Mafra de; SOUZA, Wladimir Alves de. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396p. il.

⁶⁹¹ MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES. **Pintura moderna brasileña: colección Roberto Marinho**: catálogo de exposição, jul. – ago., 1987, Buenos Aires, Argentina. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1987. 410p. il. (color). Acervo Galeria Multiarte. Pesquisa realizada em 2014.

O livro/catálogo, editado em espanhol, no formato 21,5 x 27,5 cm e com tiragem de 3000 exemplares, trouxe a seguinte estrutura: texto de apresentação intitulado *O colecionador e a coleção* e introdução de Quirino Campofiorito. Em seguida, foram publicadas pequenas biografias de artistas com as análises das obras pertencentes à coleção. Assim, José Roberto Teixeira Leite escreveu sobre Pancetti; Maria Elizabete Santos Peixoto abordou a fatura de Di Cavalcanti; Elmer Correa Barbosa debruçou-se sobre a paleta de Guignard; Cláudio Valério Teixeira analisou as pinturas de Cândido Portinari; e Carlos Roberto Maciel Levy tratou do abstracionismo lírico de Antônio Bandeira. Na parte dedicada a *Interiores, Figuras e Paisagens*, Ruy Sampaio deteve-se sobre a produção de vários artistas que trataram desses assuntos, entre eles: Ernesto De Fiori, Lasar Segall, Vitorio Gobbi, Anita Malfatti, Clóvis Graciano, Tadashi Kaminagai, Ismael Nery, Aldo Bonadei, Cícero Dias, Tomás Santa Rosa, Roberto Burle Marx, Djanira da Mota e Silva, Milton Dacosta, Emeric Marcier, Carlos Scliar, Inimá de Paula, Arcângelo Ianelli e João Câmara. Na secção dedicada à Abstração, Jayme Maurício analisou trabalhos de: Yolanda Mohalyi, Tomie Ohtake, Iberê Camargo, Tikashi Fukushima, Franz Krajcberg, Manabú Mabe, Loio Persio de Magalhães, Kazuo Wakabayashi e Thomaz Ianelli. Por conseguinte, foi impressa a lista com as informações técnicas das 122 obras de arte reproduzidas no livro/catálogo e apresentadas ao público da exposição, como também, uma breve apresentação dos críticos e historiadores da arte convidados pelo curador da mostra e administrador da coleção Roberto Marinho, à época Max Perlingeiro.

Diante dessa estrutura, passei a considerar os catálogos de exposições e os livros/catálogos como “lugares de memória” de uma coleção ou de uma instituição. Nesse tipo de impresso, há uma produção de conhecimento acerca das artes plásticas produzidas no Brasil, como também sobre circulação de obras. Além disso, é possível identificar quem são os sujeitos envolvidos na produção de um saber circunscrito aos *mundos da arte*, ou seja, críticos e historiadores da arte que publicaram sobre exposições em jornais e revistas ou que foram convidados para escrever em catálogos de mostras individuais e coletivas. Desse modo, torna-se explícita a *rede de cooperação* que fomenta as *convenções* acerca da história da arte brasileira.

A disposição apresentada anteriormente me colocou diante da afirmação de Pierre Bourdieu: “Toda a lógica do funcionamento de um sistema que detém o monopólio de sua própria reprodução, obriga-o a assumir até o limite a tendência para a conservação resultante

de sua função de conservação cultural”⁶⁹². Portanto, os catálogos mencionados nessa pesquisa trazem à baila a lógica do processo de canonização de artistas, obras e instituições (museus, galerias, coleções).

Seguindo esse argumento, outras publicações e catálogos chamaram a minha atenção ao longo da pesquisa, pois apontam para reflexões futuras acerca das *convenções* e das *redes de cooperação* operacionalizadas nos *mundos da arte*. Dito isso, destacarei duas publicações. A primeira, diz respeito ao livro publicado, em 2009, numa parceria com a editora Cosac Naify, Imprensa Oficial e Pinacoteca do Estado de São Paulo, intitulado *Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo*⁶⁹³. Essa publicação foi o resultado do projeto realizado em forma de dezesseis conferências proferidas no auditório da Pinacoteca, durante o ano de 2003, agrupadas em dois módulos semestrais: *Um olhar sobre o século XIX* e *Modernidade e modernismos*.

Como destacou Taisa Palhares⁶⁹⁴, no texto introdutório, intitulado: *Percursos Críticos*: “As possíveis interpretações sobre o valor artístico de uma obra de arte não se extinguem com o tempo nem são imutáveis. Na verdade, como qualquer outra narrativa, a história da arte pode ser contada a partir de pontos de vista múltiplos e determinadas linhas teóricas”⁶⁹⁵. Desse modo, Carlos Lemos abordou a constituição da arquitetura do edifício da Pinacoteca, num diálogo com a produção arquitetônica eclética de São Paulo, no final do século XIX; José Roberto Teixeira Leite voltou-se para *A Academia e a pintura no Brasil no século XIX*; *A visão de Hamlet de Pedro Américo: o artista entre o Império e a República* foi o tema escolhido por Cláudia Valladão de Matos; Luciano Migliaccio trouxe à baila *Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de uma imagem*; *Leitores/leitura na pintura* foi o assunto de Maria Cecília França Lourenço; *Almeida Júnior: o sol no meio do caminho* foi exposto por Rodrigo Naves; Jorge Coli colocou em relevo *Violeiro violento*; *A vida silenciosa na pintura de Pedro Alexandrino* veio à tona no trabalho de Ruth Sprung Tarasantchi; Federico Morais trouxe *Eliseu Visconti: primado do sensível*; Tadeu Chiarelli voltou-se para *Tropical, de Anita Malfatti reorientando uma velha questão*; Maria Rossetti Batista debruçou-se sobre a escultura de Victor Brecheret *Tocadora de guitarra*; Aracy

⁶⁹² BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 123.

⁶⁹³ PALHARES, Taisa Helena P. (Org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo: do século XIX aos anos 1940**. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009. 244p. il.

⁶⁹⁴ Coordenadora do projeto: História da Arte Brasileira no Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁶⁹⁵ Cf. PALHARES, 2009, p. 20.

Amaral ressaltou a *São Paulo, de Tarsila do Amaral: a cidade como tema*; Vera D’Horta destacou *Segall e o Bananal; Da Ascensão definitiva de Cristo ao definitivamente inacabado* de Flávio de Carvalho foi abordado por Luiz Camilo Osório; *Mestiço, de Candido Portinari* foi o tema de Annateresa Fabris; por fim, *Mocinha com gato à janela em Ouro Preto, de Emiliano Di Cavalcanti* foi discutido por Stella Teixeira de Barros.

Diante dessa configuração, torna-se evidente que a reflexão, de um modo geral, girou em torno da abordagem autor e obra. Como salientou Ana Paula Simioni: “O historiador da arte, o crítico, o museólogo e o curador são os personagens principais na construção de um destino para obras de arte e seus criadores”⁶⁹⁶. Nesse caso, alguns desses personagens foram convidados para assegurar e certificar, por meio de suas reflexões, o lugar dessas obras no acervo da Pinacoteca, e, sobretudo, na história da arte brasileira. Contudo, no livro, foram reproduzidas não apenas as imagens de obras que fazem parte do acervo da instituição promotora do evento e da publicação, mas, também, de trabalhos que pertencem a outras coleções como: Museu Nacional de Belas Artes, Musée du Louvre (Paris), Tate Britain, MASP, Museu Lasar Segall entre outros.

A segunda publicação que veio à tona durante a pesquisa realizada no ano de 2013, na capital paulista, foi o catálogo da exposição comemorativa dos trinta anos da Bienal de São Paulo. A mostra, *30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição*, foi regida pela curadoria do crítico de arte Paulo Venâncio Filho, reunindo entre os dias 21 de setembro e 8 de dezembro de 2013, no Pavilhão da Bienal, trabalhos de cento e doze artistas, totalizando duzentas e dezenove obras expostas. Como sublinhou o curador, no texto introdutório publicado no catálogo: “A trajetória histórica da Bienal de São Paulo pode ser acompanhada através das obras e artistas que dela participaram e também dos documentos que registraram todas as suas edições ao longo das últimas seis décadas”⁶⁹⁷. Assim, além de algumas das obras expostas terem sido reproduzidas no catálogo, o impresso também trouxe uma compilação de textos publicados em jornais e revistas especializadas, desde 1951, ano de fundação da Bienal, até 2012. A seleção dos textos partiu do acervo do Arquivo Bienal.

Desse modo, no catálogo bilíngue (português/inglês), editado no formato 22,4 x 25,2 cm, é possível, a partir do recorte curatorial, ter acesso ao debate acerca da história da arte

⁶⁹⁶ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008, p. 36.

⁶⁹⁷ VENANCIO FILHO, Paulo. **30 x Bienal**: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição: catálogo de exposição, 21 set. – 8 dez., 2013, Pavilhão da Bienal, SP. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. p. 17.

brasileira exposto nas bienais, bem como a ideia de transformação anunciada no título do evento. Além da documentação disponibilizada pelo Arquivo Bienal, as obras expostas foram cedidas por coleções públicas e particulares. Isso denota a importância não apenas dos personagens elencados anteriormente, responsáveis por criarem um destino para obras e artistas, mas também dos *marchands* e colecionadores, como fomentadores desse destino e da circulação das obras. Cumpre destacar que, colecionadores, em alguns casos, tornam-se os principais doadores de obras para acervos de instituições públicas.

Nos dois casos supracitados – o livro que aborda aspectos relacionados a algumas obras do acervo da Pinacoteca de São Paulo e o catálogo comemorativo da Bienal de São Paulo – o enfoque dado ressalta uma dimensão geral da história da arte brasileira. Todavia, no transcorrer da pesquisa, tive acesso, no acervo da Galeria Multiarte, a dois catálogos de exposições comemorativas, cujo foco colocou em relevo dois grupos de artistas. O primeiro resultou a exposição *Opinião 65: 50 anos depois*⁶⁹⁸. Quanto ao segundo, refere-se à exposição *A Missão Artística Francesa no Brasil e seus discípulos*⁶⁹⁹.

Opinião 65: 50 anos depois, planejada e organizada por Max Perlingeiro, ocorreu na Pinakothek Cultural, trazendo à memória a exposição *Opinião 65*, realizada no MAM do Rio de Janeiro, em 1965. Fruto da parceria entre a crítica de arte Ceres Franco e o colecionador, *marchand* e galerista Jean Boghici, essa exposição reuniu no MAM artistas brasileiros ligados à Nova Figuração e artistas estrangeiros associados à Figuração Narrativa da Escola de Paris.

Cinquenta anos depois, segundo Max Perlingeiro, curador da exposição realizada no Rio de Janeiro: “A *Pinakothek* idealizou esta mostra histórica, comemorativa dos 50 anos de *Opinião 65*, sem a preocupação de exibir exatamente as mesmas obras que figuravam na edição de 1965. Entretanto, as obras apresentadas mantêm as mesmas características”⁷⁰⁰. Ao todo foram apresentadas ao público cinquenta e oito obras emprestadas por colecionadores⁷⁰¹.

⁶⁹⁸ PERLINGEIRO, Max. **Opinião 65: 50 anos depois**: catálogo de exposição, 18 set. – 7 nov., 2015, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015. 160p. il. 27 cm.

⁶⁹⁹ LEENHARDT, Jacques; MARQUES, Maria Eduarda; PERLINGEIRO, Max. **A missão artística francesa no Brasil e seus discípulos**: catálogo de exposição, 22 set. – 26 nov., 2016, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 108p. il.; 27 cm.

⁷⁰⁰ PERLINGEIRO, Max. Tudo junto e misturado ou a trepidante década de 1960. _____. **Opinião 65: 50 anos depois**: catálogo de exposição, 18 set. – 7 nov., 2015, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015. p. 24.

⁷⁰¹ “Vinte e nove artistas estão presentes – como no catálogo original, Wesley Duke Lee participa com três obras. Do lado dos brasileiros, integram a mostra: Adriano e Ângelo de Aquino, Antonio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, Gastão Manoel Henrique, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomoshige Kusuno, Vilma Pasqualini, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee. Do lado dos estrangeiros, os ingleses Wright Roy Adzak e John Christoforou; o argentino

O catálogo da mostra, editado no tamanho 22 x 27 cm e bilíngue, apresentou textos dos críticos Frederico Morais e Ferreira Gular. Devido a sua configuração, foi classificado por Max Perlingeiro como uma publicação em “formato livro”⁷⁰². Esse padrão editorial foi utilizado nas exposições de arte moderna brasileira⁷⁰³ realizadas na Pinakothek São Paulo, desde a sua inauguração, em 2002 e foi incorporado nas mostras que aconteceram na Galeria Multiarte, a partir de 2013 (ocasião em que transcorreu a exposição *Arte contemporânea brasileira: dos anos 1950 aos dias atuais*⁷⁰⁴). Exceção feita aos catálogos das exposições de Carlos Vergara, em 2015, e da escultura Maria-Carmen Perlingeiro, em 2016, que mantiveram o tamanho de 22 cm.

No caso da exposição realizada em 2016, ano em que se comemorou o bicentenário da *Missão Artística Francesa* no Brasil, a Pinakothek Cultural reuniu obras pouco conhecidas dos principais artistas que integraram a chamada *Missão*⁷⁰⁵, assim como de seus principais discípulos: Manuel Araújo Porto-Alegre, Francisco Pedro do Amaral, August Müller, Felix-Émile Taunay, Hippolyte Taunay e Adrien Taunay. A mostra apresentou desenhos, gravuras, plantas arquitetônicas e pinturas, além de moedas e esculturas advindas dos principais acervos públicos e privados do Brasil. De acordo com os curadores da exposição, Maria Eduarda Marques⁷⁰⁶ e Max Perlingeiro:

*Um grande destaque desta exposição é a pintura monumental de Nicolas Poussin (1594-1665), “Hymeneus travestido assistindo a uma dança em honra a Príapo” (1634-1638), da coleção do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), quadro de um dos mestres da pintura francesa.*⁷⁰⁷

Antonio Berni – (quanto a obras de Jack Varnasky, não foram encontradas para apresentação); os espanhóis Manuel Calvo, José Paredes Jardiel e Juan Genovés; os franceses Gérard Tisserand, Alain Jacquet e Michel Macréau; o húngaro Peter Foldes; o grego Yannis Gaitis; e o italiano Gianni Bertini”. Cf. *Ibidem*, 2015, p. 24.

⁷⁰² Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁷⁰³ Foram realizadas exposições individuais e coletivas, que resultaram nesse formato de catálogo, com obras de Candido Portinari, José Pancetti, Guignard, Di Cavalcanti, Antônio Bandeira entre outras.

⁷⁰⁴ COCCHIARALE, Fernando; PEDROSA, Mario; PERLINGEIRO, Max. **Arte contemporânea brasileira: dos anos 1950 aos dias atuais**: catálogo de exposição, 17 mai. – 13 jul., 2013, Galeria Multiarte, Fortaleza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2013. 133p. il. 27 cm.

⁷⁰⁵ Dirigida por Joachim Lebreton, fizeram parte da *Missão Artística Francesa*: Nicolas-Antoine Taunay, Jean-Baptiste Debret, Auguste Grandjean de Montigny, Auguste Taunay, Charles-Simon Pradier, Zéphyrin e Marc Ferrez.

⁷⁰⁶ Maria Eduarda Castro Magalhães Marques (Recife, 1958): Licenciada e bacharel em história do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1983. Pós-graduada em História da Arte de da Arquitetura do Brasil na PUC-Rio, em 1984. No Programa de História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio, obteve o título de Mestre em 2003, e, em 2010, o grau de Doutora.

⁷⁰⁷ PERLINGEIRO, Max. Apresentação. LEENHARDT, Jacques; MARQUES, Maria Eduarda; PERLINGEIRO, Max. **A missão artística francesa no Brasil e seus discípulos**: catálogo de exposição, 22 set. – 26 nov., 2016, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. p.8.

As demais obras expostas, 53 ao todo, além de quatro documentos, foram gentilmente emprestadas por colecionadores particulares e instituições públicas, dentre elas: coleção Genevieve e Jean Boghici, coleção Hecilda e Sergio Fadel, Fundação Edson Queiroz, Fundação Biblioteca Nacional, Instituto Moreira Sales, Instituto Ricardo Brenand, Instituto São Fernando, Museu Imperial, Museu Dom João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, Museu do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Museu Histórico Nacional e fonds Château de Versailles (França).

Como faz parte da prática editorial das Edições Pinakothek, todas as imagens dos trabalhos expostos foram reproduzidas no catálogo bilíngue (português/francês), além das biografias resumidas dos artistas participantes. A publicação também contou com dois textos. Um, de autoria da curadora Maria Marques, intitulado: *A tradição figurativa neoclássica nos trópicos*. O outro texto, do crítico de arte francês Jacques Leenhardt⁷⁰⁸, trouxe à baila o seguinte argumento: *As diferentes facetas de um mestre: Jean-Baptista Debret na Pinakothek*.

O diálogo estabelecido entre Jacques Leenhardt e Max Perlingeiro resultou na exposição *L'atelier tropical: Jean-Baptista Debret*, realizada entre os dias 20 de outubro e 20 de dezembro de 2016, na Maison de L'Amérique Latine. Segundo Leenhardt:

Cette exposition, qui fête le bicentenaire de la « Mission française », résulte d'une collaboration avec l'EHESS, l'Université Sorbonne-Paris IV, l'Université de Poitiers, Le Museum National d'Histoire Naturelle, la Bibliothèque Nationale de France et la FMSH. En partenariat avec les Musées Castro Maya de Rio de Janeiro qui ont généreusement prêté 74 oeuvres originales de J.-B. Debret Elle comprend également un colloque scientifique international sur le thème: *Le moment 1816 des sciences et des arts, Regards croisés franco-brésiliens*, (25 et 26 novembre 2016). Elle est réalisée avec le concours des Services de coopération et d'action culturelle de l'Institut français à Rio de Janeiro, de collectionneurs privés en France, de la Bibliothèque Nationale du Brésil et de Arte Padilla.⁷⁰⁹

Diante das duas experiências expositivas, brasileira e francesa, voltadas para a efeméride de um grupo de artistas, torna-se evidente as possibilidades criadas para retomada de trajetórias artísticas e para a circulação de obras pertencentes às *coleções vivas*, bem como a elaboração dos discursos sobre as mesmas, a partir das *redes de cooperação* construídas nos *mundos da arte*. Cumpre acentuar que, no decurso da exposição realizada na França, o curador

⁷⁰⁸ Jacques Leenhardt (Genebra, 1942) Formou-se em Filosofia, na Suíça, em 1965; fez licenciatura e tornou-se PHD em Sociologia, na França, em 1966 e 1972. É filósofo, autor de estudos sobre leitura, vida intelectual e artística. Crítico de arte, é Presidente de Honra da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA.

⁷⁰⁹ Disponível em: <http://mal217.org/fr/expositions/latelier-tropical> Acesso em: 18 de abril de 2017.

Jacques Leenhardt incluiu o catálogo da mostra realizada na Pinakothek Cultural como obra de referência. Esta ficou exposta na vitrine da Maison⁷¹⁰.

Por fim, explorando um pouco mais a realização de mostras comemorativas, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) realizou, entre os dias 07 de fevereiro e 30 de abril de 2017, a exposição *O mercado de arte moderna em São Paulo (1947-1951)*. A mostra, sob a curadoria de José Armando Pereira da Silva, reuniu mais de 70 obras do acervo do MAM/SP, que permitiram conhecer o ambiente artístico da capital paulista nos anos 1940. Portanto, a criação de uma vertente da cultura modernista brasileira. Foi também a oportunidade criada para homenagear a fundação da Galeria Domus, idealizada pelo casal de imigrantes italianos Anna Maria e Pasquale Fiocca. Sendo assim, tratou-se de mostra idealizada por uma instituição pública em agraciamento de uma instituição privada, no caso uma galeria.

O catálogo da exposição trouxe a lista das exposições realizadas pela Domus ao longo dos seus cinco anos de atuação, com os textos dos catálogos, matérias de jornal, listas com os nomes dos artistas participantes e das obras apresentadas. Além disso, reproduziu as imagens das capas dos catálogos e de algumas das obras expostas em tais mostras, como também dos trabalhos exibidos em 2017⁷¹¹.

Chamou-me atenção a quantidade de obras que estão em coleções públicas e em coleções privadas, como também, a amplitude de pessoas envolvidas para que ocorra a circulação dessas obras de arte. Ademais, a constante retomada de trajetórias de artistas e de obras, possibilita que novas gerações tomem conhecimento do que foi e do que é produzido no Brasil, reaquecendo também o valor simbólico e de mercado das obras expostas. Assim, é possível pensar os catálogos como microscópios, ou seja, como salientou Foucault na epígrafe desse item, objetos voltados para “(...) a manutenção no curso das gerações das formas visíveis”.

⁷¹⁰ Entrevista com Max Perlingeiro, 16 de março de 2017.

⁷¹¹ PEREIRA DA SILVA, José Armando (Org.). **O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-1951**: catálogo de exposição, 7 fev. – 30 abr., 2017, MAM/SP. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. 160p: il.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” Michel Foucault⁷¹²

A circulação das obras de Raymundo Cela orquestrada nos *mundos da arte* evidencia a pluralidade de lugares instituídos para aferir reconhecimento à obra de um artista. Assim, museus, galerias, centros culturais, dentre outros espaços, acionam determinados indivíduos – legitimados e autorizados – para falar sobre o objeto arte. Desse modo, com intenções distintas, críticos e historiadores da arte, *marchands*, curadores e intelectuais de diversas áreas (filosofia, literatura, antropologia e sociologia) tecem, a partir das *convenções* circunscritas ao circuito das artes, a *reputação* não apenas do artista, mas também das obras de arte. No entanto, tratam-se de *enunciados* que estão sujeitos à inclusão de novas camadas de significados, como também passíveis de questionamentos e refutações. Portanto, uma *ordem discursiva*, na qual disputas de verdade são postas em movimento, particularmente, nos catálogos de exposição. Estes, por seu turno, serão submetidos ao crivo de estetas e críticos de um modo geral.

Notadamente, esses impressos de arte, como sublinhou Paulo Silveira, teriam desabrochado no século XVI: “(...) como fruto do renascimento, tanto na forma de livro (códice, rolo etc.) como de espaço topográfico de coleção (o jardim botânico, por exemplo)”⁷¹³. No Brasil, começaram a circular na segunda metade do século XIX, trazendo em suas páginas, de modo sucinto, um conjunto de informações acerca das artes visuais produzidas naquele período, particularmente, sobre as obras expostas nas *Exposições Gerais*. Guardadas as devidas diferenciações de forma e de conteúdo, essa disposição de dados manteve-se no século XX e vigora até os dias de hoje nos catálogos de mostras coletivas e individuais, como também de exposições de coleções públicas e privadas. Em tais suportes, os trabalhos e os artistas apresentados ao público são listados, classificados e arquivados como registro visual. Levando-se em conta a efemeridade de uma exposição, é por meio deles que as “obras” circulam. No entanto, cumpre ressaltar que o encontro com a produção visual de um artista em exposições e

⁷¹² FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011. p. 26.

⁷¹³ SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. In. XXIV COLÓQUIO DO CBHA, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004. s/n.

reservas técnicas poderá suscitar outras indagações sobre o seu processo criativo. Isto posto, convém sublinhar a seguinte premissa de Michel Foucault acerca dos sistemas de classificação:

Classificar, portanto, não será mais referir o visível a si mesmo, encarregando um de seus elementos de representar os outros; será, num movimento que faz revolver a análise, reportar o visível ao invisível, como à sua razão profunda, depois alçar de novo dessa secreta arquitetura em direção aos seus sinais manifestos, que são a superfície dos corpos.⁷¹⁴

Ao abordar os limites da representação, Foucault chama atenção para organização e classificação dos seres vivos delimitada pela história natural. Dessa maneira, atesta que para classificar uma planta, os caracteres mais importantes podem não estar nas partes mais visíveis, como flores e frutos. Esse argumento coloca em relevo a ideia de percepção presente na arqueologia de Foucault, ou seja, a crítica ao conhecimento classificatório que menospreza o que é da ordem do invisível, logo, trata as coisas na sua superficialidade. Portanto, para que o acontecimento – a exposição e o seu respectivo catálogo – reverbere na elaboração de um o saber, é preciso construir as possibilidades de um olhar que indague o objeto artístico. Conhecer tal objeto é trazer à baila os seus sintomas⁷¹⁵, para extrair deles os seus significados, quer dizer, a *épistémè* da época. Como enfatizou Gilles Deleuze, ao pensar a arqueologia estruturada por Foucault, isto é o arquivo: “É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. [...] Do mesmo modo é preciso rachar as palavras ou as frases para extrair os enunciados”⁷¹⁶.

No caso específico da circulação das obras de Raymundo Cela, explicitada ao longo da tese, os discursos elaborados acerca dos seus trabalhos, na sua maioria, acompanhados da reprodução das imagens das obras impressas em catálogos de exposição, colocam em relevo o regime de linguagem de uma época. Assim, no primeiro momento, suas pinturas foram classificadas a partir de uma *ordem discursiva* presente no debate moderno que elegeu duas modalidades de visualidade: a nacional e a regional. Por conseguinte, num período mais recente, sobretudo a partir de meados da década de 1990, o seu processo criativo passou a ser evidenciado – pinturas, desenhos e gravuras – para se extrair dele os significados da sua obra, tanto em conjunto, quanto na sua dispersão. Como salientou Sylvia Caiuby Novaes, ao refletir sobre a difícil relação entre imagem e ciências sociais: “A presença do objeto artístico

⁷¹⁴ FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 315.

⁷¹⁵ Para Foucault: “O sintoma – daí o seu lugar de destaque – é a forma como se apresenta a doença: de tudo o que é visível, ele é o que está mais próximo do essencial; e da inacessível natureza da doença, ele é a transcrição primeira.” Cf. FOUCAULT, Michel. **O nascimento da clínica**. 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p. 98.

⁷¹⁶ DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: _____. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 120.

independe do original; o objeto reproduzido pode agora se encontrar em locais e situações jamais imaginados por aquele que o concebeu”⁷¹⁷.

Em vista disso, reafirmo a importância dos catálogos de exposição para o desenvolvimento desta tese, bem como para realização de pesquisas futuras. A partir deles, foi possível trazer à tona a circulação das obras e da reprodução das imagens dos trabalhos de Raymundo Cela, como também explorar os discursos produzidos sobre a sua fatura. Portanto, colocar em perspectiva uma organização imagético-discursiva.

Assim, ao me deter sobre a lógica interna dos catálogos de exposição tentei, sucintamente, traçar uma breve história da edição de impressos de arte no Brasil. Nesse sentido, abordar o catálogo, o livro-catálogo e o *Raisonné* como obra e como um gênero de escrita específico, fez deles objeto de premiações como ocorrera com diversas publicações ao longo dos anos. No caso dos catálogos editados pelas Edições Pinakothek, destaco alguns premiados: *O Grupo Grimm: paisagismo brasileiro no século XIX* (Prêmio Jabuti, 1981), *Antônio Parreiras: pintor de paisagem, gênero e história* (Instituto Nacional do Livro, 1982), *Seis Décadas de Arte Moderna na Coleção Roberto Marinho* (Prêmio Jabuti, 1986 e Prêmio 1986 do Comitê Brasileiro do International Council of Museums) e *Pintores Alemães no Brasil durante o século XIX* (Prêmio 1990 do Comitê Brasileiro do International Council of Museums)⁷¹⁸. Em 2016, no decurso da realização do Prêmio Jabuti⁷¹⁹, o primeiro lugar na categoria Arquitetura, Urbanismo, Artes e Fotografia, foi outorgado ao catálogo *Histórias Mestiças*, publicado pela editora Cobogó, em parceria com o Instituto Tomie Ohtake⁷²⁰.

Retomando o caso de Raymundo Cela, embora os catálogos de exposição tenham sido o principal suporte dessa pesquisa, não por acaso, no percurso de colheita dos dados me

⁷¹⁷ NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro da, HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Org.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 51.

⁷¹⁸ LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

⁷¹⁹ “Criado em 1958, o Jabuti é o mais tradicional e consagrado prêmio do livro no Brasil. O maior diferencial em relação a outros prêmios de literatura é a sua abrangência: além de valorizar escritores, o prêmio destaca a qualidade do trabalho de todas as áreas envolvidas na criação e produção de um livro. O Jabuti 2016 contempla 27 categorias.” Disponível em: <http://premiojabuti.com.br/o-jabuti/> Acesso em: 13 de maio de 2017.

⁷²⁰ Premiados 2016. Disponível em: <http://premiojabuti.com.br/vencedores-2016/arquitetura-urbanismo-artes-e-fotografia-4/> Acesso em: 13 de maio de 2017.

deparei com a reprodução das imagens das obras de Raymundo Cela não apenas em catálogos⁷²¹.

Um fragmento do desenho *Retirantes* (1930) ilustrou a folha de rosto do *Dicionário das Artes Plásticas do Ceará*, publicado em 2003 pelo Centro Cultural Oboé. No ano seguinte, a editora da UFC publicou uma reedição do livro *A Casa*, da escritora Natércia Campos (1938-2004). O tema escolhido para capa foi a pintura *Saída da oficina* (1929). No mesmo ano, a editora ABC publicou uma coletânea de artigos de Gustavo Barroso, no livro *À margem da história*. Este foi dividido em dois volumes. Na capa do primeiro volume foi publicada a reprodução da pintura: *Atirando a rede* (1944). No segundo volume foram impressos justapostos os trabalhos: *Cabeça de vaqueiro* (1931) e *Aldeia de pescadores* (1943). Em 2006, a mesma editora reeditou o livro de Gustavo Barroso intitulado: *Terra do Sol: natureza e costumes do Norte*. A obra *Retirantes* (1930) foi o tema da capa⁷²².

Em 2008, fez parte das comemorações dos 80 anos do jornal O Povo, a publicação de um encarte intitulado *Artistas Plásticos Cearenses*. O primeiro número foi dedicado à Cela. O impresso trouxe a reprodução da imagem de três pinturas do artista: *Noite de São João* (1944), *Paisagem* (1946) e *Arrastão* (1947). Também disponibilizou dois pôsteres: *A catequese* (1930) e *Jangadeiro* (1944). Comemorando os 120 anos de nascimento do artista, a UFC, em 2010, confeccionou um calendário de mesa que foi distribuído em vários setores da universidade. Para cada mês foi impressa a imagem de um dos trabalhos de Cela – pintura, desenho e gravura – pertencentes ao acervo do MAUC. A capa do catálogo do IV Leilão de Obras de Arte da Massa Falida Oboé, realizado em Fortaleza no dia 18 de outubro de 2016, reproduziu a pintura *Figura masculina* (1929)⁷²³. Por fim, durante a realização da nona Olimpíada Nacional em História do Brasil⁷²⁴, uma questão abordou uma das pinturas de Raymundo Cela, *Jangada rolando para o mar* (1941).

Obviamente, esse tipo de circulação das obras de Cela sugere questionamentos que fogem aos objetivos desta tese. Logo, talvez seja a hora de tomar uma afirmação de José Saramago no livro *Manual de Pintura e Caligrafia*, qual seja: “Porque se neste instante em que

⁷²¹ Reconheço a ausência, dentre tantas que pode existir no percurso da tese, de uma discussão acerca do regime das imagens, como também do lugar que ocupam nas pesquisas realizadas nas ciências sociais. Deixo aqui registrada a possibilidade de um artigo tratando do assunto tão bem explorado por Sylvania C. Novaes.

⁷²² O desenho a nanquim recebeu coloração a partir de um software.

⁷²³ Disponível em: <http://www.oboe.com.br/wp-content/uploads/2016/10/LEILA%CC%83O-DE-OBRAS-DE-ARTE-18102016.pdf> Acesso em: 13 de maio de 2017.

⁷²⁴ Disponível em: <https://www.olimpiadadehistoria.com.br/paginas/onhb9/home> Acesso em: 14 de maio de 2017.

estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro.”⁷²⁵ Dito isso, chega o momento de partir para uma outra jornada.



Figura 70: Raymundo Cela, *Jangada rolando para o mar*, 1941, (Óleo sobre tela, 89,5 x 130,2 cm). Fonte: MNBA.

⁷²⁵ SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 9.

FONTES

AMANHÃ A INAUGURAÇÃO DA EXPOSIÇÃO DE CELA. **O Estado**, Fortaleza, 17 ago., 1944, p.5.

A ARTE DE EXPOR COM SUCESSO E LUCRO. **O Povo**, Fortaleza, 6 ago., 1989, p. 1. (Vida & Arte)

ARTE BRASILEIRA: DO CLÁSSICO AO MODERNO. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 ago., 2005, p. 5. (Gente).

ARTES E ARTISTAS: premio de viagem. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 29 ago., 1917, p. 6.

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

A GALERIA MULTIARTE EXPÕE RAIMUNDO CELA. **O Estado**, Fortaleza, 19 mai. 1988, p. 12.

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.

AS LUZES DO MUCURIBE. **O Povo**, Fortaleza, 2 out., p. 1. (Vida & Arte).

AS VÁRIAS FASES DE CELA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 nov., 2000, p. 1 (Caderno 3)

AZEVEDO, Otacílio de. Raimundo Célia. **Revista Contemporânea**, Fortaleza, CE, ano V, n. 37, p. 27-28, agosto de 1944.

CASO DE POLÍCIA. **O Povo**, Fortaleza, 18 ago., 1993, p. 1. (Vida & Arte)

CENTRO CULTURAL BANCO DO NORDESTE-FORTALEZA RECEBE PROJETO ATÉ 2 DE ABRIL. **O POVO**, Fortaleza, 4 mar., 2015. (Vida & Arte).

COLEÇÃO RAIMUNDO CELA TERÁ SALA EXCLUSIVA. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, fev., 21, 1981, p.26.

CONTEMPORÂNEO DE TODAS AS GERAÇÕES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 6 dez., 2004, p. 1. (Caderno 3)

ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov. 1988, p. 01. (Caderno 3)

ESTRIGAS. As mulheres de Célia. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 jul., 2004, p. 1. (Caderno EVA).

EXPOSIÇÃO DE ARTE. UNIVERSIDADE DO CEARÁ. **Boletim n.6**. Fortaleza: Imprensa Universitária, mai.-jun. 1957. p. 9-11.

EXPOSIÇÃO EXIBE RÉPLICAS DO ACERVO DE MUSEUS FRANCESES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 2 jun., 1996, p. 1. (Caderno 3)

GALERIA MULTIARTE: um espaço para viver e reviver a arte. **ARTE**, Fortaleza, 1.ed., mar., 2017. (trimestral)

INÉDITAS DE CELA. **O Povo**, Fortaleza, 24 jun., 1997, p. 1. (Vida & Arte)

INTERPRETE DA TERRA NATAL. **O Povo**, Fortaleza, 2 out., p. 5.

IX UNIFOR PLÁSTICA. 160 TRABALHOS NUM GRANDE PAINEL DE ARTES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov. 1988, p. 01. (Caderno 3)

LUSTOSA, Isabel. O tombo da jangada no mar: o Ceará revelado na arte de um dos seus maiores pintores. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 mai., 2004, p.1. (Caderno Prosa e Verso).

MAX PERLINGEIRO. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 dez., 1996. (Caderno Gente – Perfil)

MICELI, Sergio. Arte de despejo: lições de Brasil na pintura acadêmica. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 28 abr., 2013. (Ilustríssima).

MOSTRA DE RAIMUNDO CELA É PRORROGADA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 jan., 2001, p. 3 (Caderno 3).

MULTIARTE TRAZ MUSEUS FRANCESES PARA FORTALEZA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 jul., p. 5, 1996. (Decoração e Arte)

MULTIARTE FAZ RETROSPECTIVA DE RAIMUNDO CELA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 23 jun., 1997, p. 1. (Caderno 3)

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. A Europa na Arte Brasileira. **Anuário do MNBA**. Rio de Janeiro, n. 12 [1953-1954] p. 57, cat. n. 38.

NA INAUGURAÇÃO DA MULTIARTE HOMENAGEM A ANTÔNIO BANDEIRA. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 11 nov., 1987. (Coluna Artes)

NO CENTENÁRIO DE CELA, HOMENAGENS À ORIGINALIDADE. **O Povo**, Fortaleza 25 fev., 1990, p. 1. (Vida & Arte).

NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 9.

O GALERISTA QUE INICIOU CARREIRA FAZENDO BICO. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 abr., 2008, p. 2 (Segundo Caderno)

O INTERVENTOR MENEZES PIMENTEL INAUGURARÁ, hoje a exposição de R. Cella. **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.

ONTEM UM DIA DE VITÓRIA PARA O SALÃO DE CELA. **O Estado**, Fortaleza, 23 ago., 1944, p.7.

O PREMIO DE BELLAS ARTES. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 28 ago., 1917, p. 2.

O REALISTA REVISITADO. **Diário do Nordeste**, 27 nov., 2000, p. 1. (Caderno 3)

OS QUADROS DE CELA PODEM SER ADQUIRIDOS. **O Estado**, Fortaleza, 22 ago., 1944, p.6

O “SALON” DE 1917: a sua solene inauguração. **A Noite**. 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.

O UNIVERSO DE CELA. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 6 dez., 2004, p. 1. (Caderno 3)

PALÁCIO DA ABOLIÇÃO SERÁ SEDE DO GOVERNO. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 7 fev., 2008. (Cidade)

PALESTRA FEMININA: a exposição de bellas artes. **O Paiz**. Rio de Janeiro, 20 ago., 1917, p. 2.

PARA ONDE CAMINHAM AS ARTES PLÁSTICAS NO CEARÁ? **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 21 jan., 2002, p. 1. (Caderno 3).

PAULO LINHARES ASSUMIRÁ O DRAGÃO. **O Povo**, Fortaleza, 19 jul. 2012. (Vida & Arte).

PESCADORES VISITAM EXPOSIÇÃO NA UNIFOR. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 nov., 2004, p. 14. (Cidade).

POLÍCIA NADA APURA...**Diário do Nordeste**, Fortaleza, 20 out., 1993, p. 7. (Caderno 3)

PROVOCANDO ARROUBOS. **O Povo**, Fortaleza, 23 nov., 2000, p. 1 (Vida & Arte).

RAIMUNDO CÉLA. **O Povo**, Fortaleza, 30 abr., 1941. p. s/n.

RAIMUNDO CELA – O CENTENÁRIO DO ARTISTA COM A DIMENSÃO DO MUNDO. **Tribuna do Ceará**, Fortaleza, 19 jul., 1990, p. 1.

RAIMUNDO CELA, VICENTE LEITE E BANDEIRA REUNIDOS NA MOSTRA CLÁSSICOS CEARENSES. **Diário do Nordeste**, Fortaleza 6 mar., 1990, p. 1. (Caderno 3)

SANDES, Jane. Atos de cumplicidade. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 25 jul., 2004, p. 3. (Caderno EVA).

TRANSFERIDO ACERVO DA CASA DE CULTURA PARA O MUSEU DA UFC. **O Povo**, Fortaleza, 3 jul., 1993, p. 10A. (Vida & Arte)

UM ENCONTRO DE GÊNIOS. **O Povo**, Fortaleza, 16 dez., 2000, p. 8. (Vida & Arte)

UM MESTRE REVISITA O OUTRO. **O Povo**, Fortaleza, 6 dez., 2000, p. 1 (Vida & Arte)

UMA CASA COM ARTE. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 29 ago., 2000, p. 1. (Caderno 3)

UNIFOR INAUGURA ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 27 nov. 1988, p.01.

UNIFOR PLÁSTICA TEM INÍCIO E INAUGURA O NOVO ESPAÇO CULTURAL. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 30 nov. 1988, p. 01. (Grande Fortaleza)

UNIFOR. CULTURA GANHA ESPAÇO. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, 30 nov. 1988, p. 01.

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.

A XXIV EXPOSIÇÃO DE BELLAS ARTES I. **A Noite**. Rio de Janeiro, 31 ago., 1917, p. 4.

XXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELLAS-ARTES: foi hontem o “vernissage” – o que será o certame artístico deste anno. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 12 ago., 1917, p. 3.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

ACADEMIA DAS BELLAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição: XXVI** exposição geral de belas artes, ago., 1884. Rio de Janeiro: Typ. a Vapor e P. Braga & C., 1884.

BARBOSA, Elmer Correa; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **Iberê Camargo**: desenhos, pinturas e gravuras: catálogo de exposição, ago. – set., 1988, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 31p.: il. (preto e branco); 22 cm.

BARROSO, Henrique. **Raymundo Cela**: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

BECKER, Daniel; CARVALHO, Gilmar de; PARENTE, Cristiana *et al.* **R. CELA**: luz, natureza e cultura: catálogo de exposição, 11 jan. – s/d, 1994, Centro Cultural do Abolição. Fortaleza: Tipogresso, 1994. 132p.: il. (color); 27 cm.

CAIXA CULTURAL (Rio de Janeiro). **Adir Botelho/barbárie e espanto em canudos**: xilogravuras e desenhos: catálogo de exposição, 17 set. – 11 nov., 2012. Rio de Janeiro: Sermograf, 2012. 215p. il.

CAMPOFIORITO, Quirino; PERLINGEIRO, Max; PINTO, Almir. **Raimundo Cela**: pinturas, desenhos e gravuras: catálogo de exposição, jun. – jul., 1997, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1997. 32p.: il. (preto e branco/color); 22 cm.

CAMPOS, Marcelo; HERKENHOFF, Paulo. **Trajatórias**: arte brasileira na Fundação Edson Queiroz; Unifor 40 anos: catálogo de exposição, 21 mar. – 8 dez., 2013, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, CE. Rio de Janeiro: Fundação Edson Queiroz, 2013. 248p.

CARVALHO, Celita Procopio de; LUSTOSA, Isabel; MATTAR, Denise. **Raimundo Cela**: um mestre brasileiro: catálogo de exposição, 12 jun. – 18 set., 2016, MAB/FAAP São Paulo: RR Donnelley, 2016. 200p. il.

COCCHIARALE, Fernando; PEDROSA, Mario; PERLINGEIRO, Max. **Arte contemporânea brasileira**: dos anos 1950 aos dias atuais: catálogo de exposição, 17 mai. – 13 jul., 2013, Galeria Multiarte, Fortaleza. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2013. 133p. il. 27 cm.

COSTA, Augusto César; MESQUITA, José; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **3^o Salão Norman Rockwell**: do desenho e da gravura: catálogo de exposição, jun., 1997, Art Gallery /IBEU-CE. Fortaleza: Quadricolor, 1997. 20p. il.

D’HORTA, Vera; PERLINGEIRO, Max (apresentação). **Lasar Segall**: 1889-1957. Livro/catálogo de exposição, 18 abr. – 28 mai., 2016. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 144p. :il.; 27 cm., Pinakothek São Paulo.

DAMATTA, Roberto; LEVY, Carlos Roberto; SOUZA, Alcídio Mafra de. **150 anos de pintura de marinha na história da arte brasileira**: catálogo de exposição, Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes out./dez., 1982. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 1982. 144p. il.

DURAND-RÉVILLON, Jeanine; VILAIN, Jacques. **Auguste Rodin**: esculturas e fotografias: catálogo de exposição, 29 nov. – 31 dez., 2000, Fortaleza, Museu de Arte Contemporânea (MAC/CDMAC). São Paulo: Pancrom Indústria Gráfica, 2000. 106p.: il. color; 30 cm.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: exposição geral de bellas-artes. Rio de Janeiro: Typographia de J. Villeneuve & C., 1890.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: III exposição geral de bellas-artes, set., 1896. Rio de Janeiro: Typ. da Papelaria Ribeiro, 1896.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: IV exposição geral de bellas-artes, set., 1897. Rio de Janeiro: Typ. da Papelaria Ribeiro, 1897.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: exposição de arte retrospectiva, 17 jul. – 18 ago., 1898. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & Comp., 1898.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: IX exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes aplicadas, set., 1902. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1902.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: X exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes aplicadas, set., 1903. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., 1903.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXIII exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes aplicadas, ago., 1916. Rio de Janeiro: Typ. do “Jornal do Commercio” de Rodrigues & C., 1916. 136p.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXIV exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes aplicadas, ago., 1917. Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1917. 148p.

ESCOLA NACIONAL DE BELLAS-ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XXV exposição geral de bellas-artes: pintura, escultura, gravura, architectura, artes aplicadas, ago., 1918. Rio de Janeiro: Pap. Liv. Gomes Pereira, 1918.

ESPAÇO CULTURAL DOS CORREIOS (Fortaleza). **A obra múltipla de Francisco Wagner**. Catálogo de Exposição, 28 mai. – 09 ago., 2014. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2014. s/p. il.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cela (1890-1954)**: pinturas, desenhos, gravuras: catálogo de exposição, jun. – jul., 2004, Espaço Cultura Unifor. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. 47p. 27cm.

GALERIA DOMUS (São Paulo). **Catálogo de exposição**: exposição de pintura paulista. São Paulo: Imprensa Nacional, RJ, 1949.

GALVÃO, Roberto. **Raimundo Cela**: pinturas e gravuras: catálogo de exposição, mai. – jul., 1988, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 32p.: il. (preto e branco); 22 cm.

GALVÃO, Roberto. **Raimundo Cela**: jangadeiros em palestra: catálogo de exposição, jul. – ago., 2004, Centro Cultural do Banco do Nordeste. Fortaleza, s/e, 2004. 33p. 22 cm.

GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES (Paris). **Catálogo de exposição**: exposition annuelle des beaux-arts: Salon de 1922, abr., 1922. Paris: Imprimerie Paul Dupont, 1922.

LEITE, José Roberto Teixeira; MAGALHÃES, Fábio; PERLINGEIRO, Camila (Org.). **Coleção Airton Queiroz**: catálogo de exposição, 16 jun. 2016 – 9 jul. 2017, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza, CE. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 444p. il. (color).

LEENHARDT, Jacques; MARQUES, Maria Eduarda; PERLINGEIRO, Max. **A missão artística francesa no Brasil e seus discípulos**: catálogo de exposição, 22 set. – 26 nov., 2016, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 108p. il.; 27 cm.

LEVY, Carlos Roberto Maciel; MULTIARTE (apresentação). **Antônio Bandeira**: pinturas e desenhos: catálogo de exposição, nov. – dez., 1987, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1987. 32p.: il. (preto e branco); 22 cm.

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE DO CEARÁ (MAUC). **Catálogo de exposição**: R. Cela: gravura e desenho, 26 out. – 19 nov., 1961. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1961. 5p.

MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM, Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: I salão nacional de arte moderna. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1952, 52p.

MUSEU D. JOÃO VI. **Catálogo de exposição**: Cela / Goeldi: dois pioneiros da moderna gravura brasileira, mai. – jun., 1980, Museu D. João VI (MDJVI)/Centro de Letras e Artes/Escola de Belas Artes (EBA), Edifício da Reitoria, UFRJ. Rio de Janeiro: MDJVI, 1980. 13p.

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE BUENOS AIRES. **Pintura moderna brasileira**: colección Roberto Marinho: catálogo de exposição, jul. – ago., 1987, Buenos Aires, Argentina. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1987. 410p. il. (color).

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XLVII salão nacional de belas artes. Rio de Janeiro: Leuzinger – Rio, 1941, 159 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: XLVIII salão nacional de belas artes. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, 158 p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: Raymundo Cela: exposição póstuma, jul., 1956. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p.

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES (Rio de Janeiro). **Catálogo de exposição**: Pedro Américo no Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do IBGE, 1965.

PEREIRA DA SILVA, José Armando (Org.). **O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-1951: catálogo de exposição, 7 fev. – 30 abr., 2017**, MAM/SP. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017. 160p: il.

PERLINGEIRO, Camila; PERLINGEIRO, Max; TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Os caminhos da arte entre a França e o Brasil: catálogo de exposição, 30 set. – 12 nov., 2009**, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2009. 144p. il. (color).

PERLINGEIRO, Max; QUEIROZ, Airton. **Arte brasileira dos séculos XIX e XX nas coleções cearenses: pinturas e desenhos: catálogo de exposição, jun. – jul., 1989**, Fortaleza, Espaço Cultural da Unifor. Rio de Janeiro: Gráfica da Universidade de Fortaleza, 1989. il. (preto e branco), 27 cm.

PERLINGEIRO, Max; TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Vicente leite: pinturas: catálogo de exposição, 26 abril- 31 maio, 1995**, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1995. 40p.: il. (preto e branco); 22 cm.

PERLINGEIRO, Max. **Raimundo Cela (1890-1954): pinturas inéditas: catálogo de exposição, nov. – dez., 2000**, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek Comunicação/Rio de Janeiro, 2000. 32p.: il. color; 22 cm.

PERLINGEIRO, Max. **Opinião 65: 50 anos depois: catálogo de exposição, 18 set. – 7 nov., 2015**, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015. 160p. il. 27 cm.

PINTO, Almir. **Raymundo Cela: exposição póstuma: catálogo de exposição, julho 1956**, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p. il.

TEIXEIRA, Cláudio Valério. **Cláudio Valério Teixeira: pinturas e desenhos: catálogo de exposição, nov. – dez., 1988**, Fortaleza, Galeria Multiarte. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1988. 28p.: il. (preto e branco); 22 cm.

VENANCIO FILHO, Paulo. **30 x Bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição: catálogo de exposição, 21 set. – 8 dez., 2013**, Pavilhão da Bienal, SP. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013. 312p. il.

WILDE, L. de. **Catálogo Ilustrado da Exposição Artística da Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Typographia e lithographia a vapor, Lombaerts & Comp., 1884. [s/n].

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACQUARONE, Francisco, VIEIRA, Adão de Queiroz. **Primores da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, 1942. il.

ACQUARONE, Francisco. Raymundo Cela. *In: _____*. **Mestres da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1947. p. 217-226. il.

_____. **História das artes plásticas no Brasil**. (Atualizada por Lêda Acquarone de Sá). Rio de Janeiro: Gráfica Editora Americana LTDA., 1980.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In: _____*. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 55-73.

ALAMBERT, Francisco. **As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004. (Paulicéia)

ALAMBERT, Francisco. A fantasmagoria da Semana. *In: FREITAS, Artur, KAMINSKI, Rosane. (Org.). História da Arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013. p. 167-176.

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.

_____. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950)**. Apresentação de Regina Horta Duarte. São Paulo: Intermeios, 2013. 246p.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. 5.ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.

AMARAL, Aracy A. São Paulo e Rio de Janeiro: a constante polêmica. *In: _____*. **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. p.132-140.

AMARAL, Aracy A. Anos 40: a reflexão crítica sobre a pintura. *In: _____*. **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. p. 168-180.

AZEVEDO, Otacílio de. Raimundo Cêla. **Revista Contemporânea**, Fortaleza, CE, ano V, n. 37, p. 27-28, agosto de 1944.

BARBALHO, Alexandre Almeida. **Relações entre Estado e cultura no Brasil: a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (1966-1978)**. 1997. 244 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1997.

_____. **A modernização da cultura: políticas para o audiovisual nos governos Tasso Jereissati e Ciro Gomes (Ceará/ 1987-1998)**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2005.

BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **“O Pintor do Nordeste”**: a narrativa/pintura de Raimundo Cela. 2007. 58p. il. Monografia (Especialização em Teoria e Metodologia da

História), Departamento de História, Universidade Estadual Vale do Acaraú (UVA), Sobral, 2007.

BARBOSA, Delano Pessoa Carneiro. **Pintura na Travessia: a Paisagem Litorânea** na obra de Raymundo Cella (1930-1950). 2010. 187f. il. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

_____. *A Sala Raymundo Cella do Museu de Arte da UFC (MAUC)*. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado, RAMOS, Francisco Régis Lopes. (Org.). **Futuro do Pretérito: escrita da história e história dos museus**. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar / Expressão Gráfica Editora, 2010. p.218-235.

BARROSO, Henrique. *Raimundo Cella – um artista identificado com os tipos humanos regionais*. _____. **Raymundo Cella: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990**, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

BARROSO, Henrique. *Tradição e Renovação*. _____. **Raymundo Cella: centenário de nascimento (1890-1954): catálogo de exposição, 19 jul. – 29 set., 1990**, Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará – MAUC. Fortaleza: Imprensa Universitária da UFC, 1990, s/n.

BECKER, Howard S. Arte como ação coletiva. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. 205-222.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, LDA, 2010.

BIELINSKI, Alba Carneiro. O Liceu de Artes e Ofícios - sua história de 1856 a 1906. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009.

Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm Acesso em: 12 outubro 2016.

BOLLÈME, Geneviève. **O povo por escrito**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 243p. (Coleção Fio da Meada)

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. **A economia das trocas simbólicas**. 7.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 99-181. (Coleção estudos; 20)

BUENO, Maria Lucia. O mercado de arte no Brasil em meados do século XX. In: _____. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p.75-95.

CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. il.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 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.

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, 1949.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. 111p.

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. (Série Livre Pensar; 17)

CORRÊA, Amélia Siegel. **Alfredo Andersen (1860-1935): retratos e paisagens de um norueguês caboclo**. 2011. 306 f. Tese. (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de São Paulo (USP), 2011.

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*, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 1, p. 7-29, 2000.

DELEUZE, Gilles. A vida como obra de arte. In: _____. **Conversações, 1972-1990**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. p. 118-126. (Coleção TRANS).

DEVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In: BENCHETRIT, Sarah Fassa *et al.* (Org.). **Museus e comunicação: exposição como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. 440p. il. (Livros do Museu Histórico Nacional)

DIAS, Carla Costa. O Museu da Escola de Belas Artes – palavras da coordenação. In: MALTA, Marize; TERRA, Carlos G. (Org.). **Arquivos da Escola de Belas Artes, n. 23** (Especial – IV Seminário D. João VI – por dentro: fontes, problemáticas e rumos no MDJVI). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014. p. 21-24.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985**. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Estudos; 108)

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. XXX. (Coleção Tópicos)

ECO, Humberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIAS, Norbert. **Introdução à Sociologia**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). **A fase renovadora na arte cearense**. Fortaleza: Ed. UFC, 1983. 136p.

_____. **Contribuição ao re-conhecimento de Raimundo Cela.** Fortaleza: Tukano, 1988. 94p.

_____. **O Salão de Abril.** 2.ed. Fortaleza: Lumiar Comunicação: La Barca Editora, 2009. 360p.

ESTRIGAS. Exposição: apenas a história (21 de agosto de 1960). *In:* _____. **Artecrítica.** Fortaleza: Edições UFC, 2009. p. 30-31.

FABRIS, Annateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. *In:* _____ (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil.** 2.ed. rev. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010. p. 9-24.

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da nação: a pintura e a escultura nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. *In:* PEREIRA, Sonia Gomes. **185 anos de Escola de Belas Artes.** Rio de Janeiro, UFRJ, 2001/2002. p. 179-194.

FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. *In:* CARDOSO, Rafael (Org.). **Impresso no Brasil, 1808 – 1930:** destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009. il. p. 45-64.

FERREIRA, Félix. VI Do Sr. Victor Meireles. **Belas artes:** estudos e apreciações. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. 2.ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012. 300p. il.

FIALHO, Ana Leticia. Expansão do mercado de arte no Brasil: oportunidades e desafios. *In:* QUEMIN, Alain. **O valor da obra de arte.** São Paulo: Metalivros, 2014. p. 33-65.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Isto não é um cachimbo.** 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **As palavras e as coisas:** uma arqueologia das ciências humanas. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)

_____. **A ordem do discurso:** aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

_____. **O nascimento da clínica.** 7.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista.** 6.ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976. 80p. (Série Documentos, 6)

GALVÃO, Roberto. A geração Raimundo Cela. *In:* GALERIA IGNEZ FIÚZA. **Uma visão de arte no Ceará.** Fortaleza: GRAFISA, 1987. p. 80-93.

GEERTZ, Clifford. A ideologia como sistema cultural. *In: _____*. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora S.A., 1989. p.163-205.

GEERTZ, Clifford. A religião como sistema cultural. *In: _____*. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora S.A., 1989. p.101-142.

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.

GOMES DE OLIVEIRA, Emerson Dionísio, COUTO, Maria de Fátima Morethy (Org.). **Instituições da arte**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e crítica: um enfoque em duas direções. *In: BERTOLI, Maria, STIGGER, Veronica (Org.)*. **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 45-55. (Crítica de arte)

GONDIM, Linda. **Clientelismo e modernidade nas políticas públicas**: os “governos das mudanças” no Ceará (1987-1994). Ijuí: Unijuí, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. Vontade exemplar. **Trajetórias**: arte brasileira na Fundação Edson Queiroz; Unifor 40 anos: catálogo de exposição, 21 mar. – 8 dez., 2013, Espaço Cultural Unifor. Rio de Janeiro: Fundação Edson Queiroz, 2013.

HOBBSAWM, Eric J. **A Era das revoluções**: Europa 1789-1848. 18.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

HOMEM DE MELO, Chico. Do ambiente à página: os catálogos da pinacoteca. *In: BEVILACQUA, Gabriel Moore Forell; MARINGELLI, Isabel Cristina Ayres da Silva (curadoria); MESQUITA, Ivo et al.* **100 anos de edição gráfica na Pinacoteca do Estado**: 1912-2012: catálogo de exposição, 16 mar. – 29 set., 2013. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2013. p. 18-27

LEITE, José Roberto Teixeira. A crítica de arte da belle époque. *In: CAVALCANTE, Ana Maria Tavares; DAZZI, Camila; VALLE, Arthur (Org.)*. **Oitocentos**: Artes Brasileira do Império à Primeira República. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008. 1 v. p. 236-246

LEITE, José Roberto Teixeira. Raimundo Cela: um pioneiro esquecido. *In: _____*. **A gravura brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Expressão Gráfica, 1965.

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

LEITE, Reginaldo da Rocha. **“À Imagem e Semelhança”**: a prática da cópia de pinturas europeias na Academia Imperial das Belas Artes no Rio de Janeiro (1855-1890). 2008. 243 f. il. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2008.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**: período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1990.

LIMA, Herman. Raimundo Cela: pintor de jangadeiros. **Boletim de Belas Artes**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 65-67, setembro, 1945.

LIMA, Nísia Trindade. **Um sertão chamado Brasil**: intelectuais e representação geográfica da identidade nacional. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ, UCAM, 1999. 232p.

LIMA, Roberto Galvão. **A escola invisível**: artes plásticas em Fortaleza 1928-1958. 2004. 194 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

LINHARES, Paulo. A invenção da luz na pintura cearense. *In*: BECKER, Daniel; CARVALHO, Gilmar de; PARENTE, Cristiana *et al.* **R. CELA**: luz, natureza e cultura: catálogo de exposição, 11 jan. – s/d, 1994, Centro Cultural do Abolição. Fortaleza: Tipoprogresso, 1994. 132p.: il. (color); 27 cm.

LUZ, Angela Ancora da. O Salão Nacional de Arte Moderna e a Escola Nacional de Belas Artes. *In*: PEREIRA, Sonia Gomes. **185 anos de Escola de Belas Artes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001/2002. p. 195-206.

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

MACHADO, Roberto. **Ciência e saber**: a trajetória da arqueologia de Michel Foucault. Rio de Janeiro: Edições Gaal, 1981.

MACIEL, Maria Esther. Do inclassificável das classificações. *In*: _____. **As ironias da ordem**: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-30.

MAGALHÃES, Fábio, LEITE, José Roberto Teixeira. **Coleção Airton Queiroz**. Camila Perlingeiro (Org.). Rio de Janeiro: Pinakothek, 2016. 444p. il.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. 298p.

MARCONDES, Luiz Fernando Cruz. **Dicionário de termos artísticos**: com equivalências em inglês, espanhol e francês. 10.ed. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998. 381p.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/EDUSP, 2000. (Clássicos; 20).

MARTINS FILHO, Antônio. **O outro lado da história**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983. 442p.

_____. **Memórias**: maioridade 1956-1974. Tomo II. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1994. 499p.

MELLO JR., Donato. Temas históricos. *In*: ROSA, Ângelo de Proença *et al.* **Victor Meirelles de Lima (1832-1903)**. Rio de Janeiro: Ed. Pinakotheke, 1982.

MENDONÇA, Aureo Guilherme. **A Crítica de arte no Brasil em fins do século XIX e início do XX**: Gonzaga Duque e Angyone Costa. 1998. 80 f. Dissertação (Mestrado em História e crítica de arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 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.

MOULIN, Raymonde. **O mercado da arte**: mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. (Coleção Prospecção; 6)

NEVES, Berenice Abreu de Castro. **O Raid da Jangada São Pedro**: pescadores, Estado Novo e luta por direitos. 2007. 256 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC-SP, n. 10, 1993.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. *In*: BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro da; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Org.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, SP: Papirus, 2009. p. 35-59.

NUNES, Hélio Alvarenga. **Pintura para catálogos**: notas sobre arquivamento da arte. 2010. 222 f. il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

NUNES, Paulo Monteiro. **A persistência do academicismo**. 2004. 106 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **É ou não é um quadro Chico da Silva?**: estratégias de autenticação e singularização no mercado de pintura em Fortaleza. 2015. 212 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

SOUZA, Alcídio Mafra de; SOUZA, Wladimir Alves de. **O Museu Nacional de Belas Artes**. São Paulo: Banco Safra, 1985. 396p. il.

PALHARES, Taisa Helena P. (Org.). **Arte brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**: do século XIX aos anos 1940. São Paulo: Cosac Naify/Imprensa Oficial/Pinacoteca, 2009. 244p. il.

PEDROSA, Mário. Da Missão Francesa – seus obstáculos políticos. *In*: ARANTES, Otília (Org.). **Acadêmicos e Modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 41-114.

PEDROSA, Mário. Cícero Dias, ou a transição abstracionista. *In*: ARANTES, Otilia (Org.). **Acadêmicos e modernos**: textos escolhidos III. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. p. 229-237.

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.

PERLINGEIRO, Max. Tudo junto e misturado ou a trepidante década de 1960. _____. **Opinião 65**: 50 anos depois: catálogo de exposição, 18 set. – 7 nov., 2015, Pinakothek Cultural. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2015. p. 24.

PINTO, Almir Nestor de Aguiar. Cela, o pintor do Nordeste. _____. **Raymundo Cela**: exposição póstuma: catálogo de exposição, julho 1956, Museu Nacional de Belas Artes (MNBA). Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. 22p. il.

PONTUAL, Roberto. **Dicionário das Artes Plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1969. p. 124-125.

PORDEUS JR, Ismael. Retoques à Antropologia do Ceará. **Boletim de antropologia**. V. 1-3, N.1 (1957/1959). Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2011. (Projeto Obras Raras)

RAMOS, Paula. Imagem impressa: usos e impactos na arte e na cultura visual. *In*: BERBARA, Maria, CONDURU, Roberto, SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Conexões**: ensaios em história da arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014. p. 204-217

RAMOS FILHO, Vagner Silva. “**Século Virgulino**”: o cangaço na (con)fusões da memória entre comemorações de Lampião no tempo presente. 2016. 233 f. il. color. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. A pintura no texto. *In*: _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 79-100. (ArteFissil)

RIBEIRO, Maria Izabel Banco. O gosto e o critério: duas coleções particulares de arte (não particulares) no século XX na cidade de São Paulo. *In*: BUENO, Maria Lucia. (Org.). **Sociologia das artes visuais no Brasil**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012. p. 161-184.

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).

ROLIM, Herbert. Anos oitenta: entre o sonho e a razão. *In*: _____. (Org.). **Salão de Abril 1980-2009**: de casa para o mundo do mundo para casa. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010. p. 95-104.

RODRIGUES, Kadma Marques. **As Cores do Silêncio**: *habitus* silencioso e apropriação de pintura em Fortaleza (1924-1958). 2006. 230 f. il. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

ROLIM, Herbert. (Org.). **Salão de Abril 1980-2009**: de casa para o mundo do mundo para casa. Fortaleza: Lumiar Comunicação e Consultoria, 2010. il.

RUOSO, Carolina. **Casa de Marimbondos**: nove tempos para nove atlas. História de um museu de arte no Brasil (1961-2011). 2015. 380 f. il. Tese (Doutorado em História da Arte). Escola Doutoral em História da Arte, 411, Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

SANTOS, Maria Eliene Magalhães. Redes de Comunicação e Produção de Imagens: como se “cria” um Artista?. *In*: RODRIGUES, Kadma Marques, VIEIRA, Carla (Org.). **Arte contemporânea e seus públicos**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2011. p. 14-29.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Adriana Helena Santos Moreira da. **Universidade, arte e cidadania**: análise do Espaço Cultural da Universidade de Fortaleza como ferramenta de inclusão sociocultural. 2012, 124 f. il. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Cultura, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, Portugal, 2012.

SILVA, Anderson de Sousa. **O Salão de Abril em dois momentos**: Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e Prefeitura Municipal de Fortaleza (1944 – 1970). 2015. 158 f. il. color. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

SILVA, Anderson de Sousa. As políticas públicas de cultura e as artes no Ceará: a criação e consolidação do centro de artes visuais – Casa Raimundo Cella. **CLIO**: revista de pesquisa em história, Pernambuco, n.34.2, p. 313-328, 2016.

SILVA, Maria Antonia Couto da. A repercussão das exposições individuais de pintura no Brasil da década de 1880. **19&20**, Rio de Janeiro, v.IX, n.2, jul./dez. 2014. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/exposicoes_1880.htm Acesso em: 12 abril 2016.

SILVEIRA, Paulo Antônio. Identidades e poderes do catálogo de exposição. *In*. XXIV COLÓQUIO DO CBHA, 24, 2004, Belo Horizonte. **Anais...**Belo Horizonte: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Di Cavalcanti Ilustrador**: trajetória de um jovem artista gráfico na imprensa (1914-1922). São Paulo: Editora Sumaré. 2002. 160p.

_____. **Profissão artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2008. 358p.

SOARES, Ana Lorym. Folclore e políticas culturais no Brasil nas décadas de 1960/1970. *In*: II Seminário Internacional de Políticas Culturais, v.1., 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: II Seminário Internacional de Políticas Culturais da Casa de Rui Barbosa, 2011. p.1-18.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O que se deve ler para conhecer o Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 395p.

SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor**: Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

_____. **Uma galeria para o império**: a coleção escola brasileira e as origens do museu nacional de belas artes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 2012. 200p. il.

TEIXEIRA, Cláudio Valério. Métodos e processos na pintura de Raimundo Cela. *In*: ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2004. p. 94-117.

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. 36 f. Tese (Doutorado em História e crítica de Arte) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ, 2007.

VASARI, Georgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VENTURI, Lionello. Iluminismo e neoclassicismo. *In*: _____. **História da crítica de arte**. 2.ed. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 141-164.

VIEIRA, Maria Josiane. **Itinerários no acervo do Instituto de Antropologia da Universidade do Ceará (1958-1968)**: a coleção Arthur Ramos como discurso. 2012. 145 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2012.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave**: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

XAVIER, Patrícia Pereira. **O Dragão do Mar na “Terra da Luz”**: a construção do herói jangadeiro (1934-1958). 2010. 141 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2010.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

ANEXOS

ANEXO I

Exposições:

Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1916.

Exposição Geral de Belas Artes, Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1917.

Salon des Artistes Français, Paris, França, 1922.

9º Salão Paulista de Belas Artes, São Paulo, SP, 1943.

Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1943.

III Salão Cearense de Pintura, Fortaleza, CE, 1944.

Exposição Raimundo Cela, Casa de Juvenal Galeno, Fortaleza, CE, 1944.

Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1945.

Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1947.

Exposição Individual, Palácio da Cultura – Ministério da Educação, Rio de Janeiro, RJ, 1947.

Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1948.

VIII Salão Fluminense de Belas Artes, Niterói, RJ, 1948.

Exposição A Europa na Arte Brasileira, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1954.

Exposição Póstuma Raimundo Cela, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1956.

Retrospectiva de Raimundo Cela e Vicente Leite, Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1957.

Exposição Semana da Marinha, Ministério da Marinha, Rio de Janeiro, RJ, 1959.

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1960.

Exposição Inaugural do Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1961.

Exposição Raimundo Cela, Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1961.

Exposição Individual, Centro de Artes Visuais – Casa de R. Cela, Fortaleza, CE, 1970.

Exposição Homenagem a Raimundo Cela, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, 1970.

Exposição Raimundo Cela, Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1974.

Exposição Raimundo Cela e Vicente Leite, Galeria Ignez Fiuza, Fortaleza, CE, 1977.

Sala Especial Raimundo Cela, Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1979.

Exposição Tradição e Ruptura, Fundação Bienal de São Paulo, SP, 1984-85.

Exposição Uma Visão de Arte no Ceará, Galeria Ignez Fiúza, Fortaleza, CE, 1987.

Exposição Um Século de Pintura no Brasil – Alguns Mestres da Figura, Galeria Luís Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro, RJ, 1987.

Exposição Raimundo Cela (1890-1954), Galeria Multiarte, Fortaleza, CE, 1988.

Exposição Itinerante do Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1988.

Exposição Fortaleza Tempo de Guerra, Palácio da Abolição, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, 1989.

Exposição Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses, Universidade de Fortaleza – Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, CE, 1989.

Exposição Raimundo Cela Centenário de Nascimento (1890-1990), Museu de Arte da Universidade do Ceará, Fortaleza, CE, 1990.

Exposição Acervo de Arte sobre Papel, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, 1991-92.

Exposição Raimundo Cela, Luz, Natureza e Cultura, Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, 1994.

Exposição Raimundo Cela (1890-1954), Galeria Multiarte, Fortaleza, CE, 1997.

Exposição Arte Ilustrada, Pinakothek Cultural, Rio de Janeiro, RJ; Fundação Maria Luísa e Oscar Americano, São Paulo, SP, 1998.

Exposição Raimundo Cella, Museu de Arte Dragão do Mar, Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, Fortaleza, CE, 1998.

Exposição Raimundo Cella (1890-1954) Pinturas Inéditas, Galeria Multiarte, Fortaleza, CE, 2000.

Lista retirada de: “Exposições”. Cf. ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cella (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2004, p. 132-133.

ANEXO II

Premiações:

1916: Exposição Geral de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, medalha de prata.

1917: Exposição Geral de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, prêmio de viagem ao estrangeiro.

1943: 9º Salão Paulista de Belas Artes.

1945: Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, medalha de ouro.

1947: III Salão Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, RJ, medalha de ouro em pintura e medalha de ouro em gravura.

1948: VIII Salão Fluminense de Belas Artes, Niterói, RJ, medalha de ouro.

1990: Exposição Semana da Marinha, medalha de ouro.

Lista retirada de: “Premiações”. Cf. ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza) *et al.* **Raimundo Cela (1890-1954)**. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2004, p. 134.

ANEXO III

Exposição Geral de Belas Artes de 1840

ABRAHAM LOUIS BUVELOT

****/**** Praia de Santa Luzia

****/**** Saco da Gamboa e o cemitério inglês

AUGUST MÜLLER Professor substituto de Pintura de Paisagem da AIBA

****/**** Retrato de Manuel Moreira Lírio da Silva Carneiro

****/**** Retrato do mestre de sumaca Manuel Correia dos Santos

pintado por encomenda do governo em 1839

****/**** Vista da cidade do Rio de Janeiro

****/**** Vista da cidade do Rio de Janeiro

AUGUSTE HENRI VICTOR GRANDJEAN DE MONTIGNY

****/**** ?????

CLAUDE JOSEPH BARANDIER

****/**** Morte de Camões

****/**** Retrato do Cônego Januário da Cunha Barbosa

****/**** Menina com pássaro morto nas mãos *óleo*****/**** Menina com gato nos braços *óleo***EMMA GABRIELLE PILTEGRIN GROS DE PRANGEY**, Madame****/**** Retrato de senhora *aquarela*****/**** Retrato do leiloeiro A. Lawrie *aquarela***FELIX ÉMILE TAUNAY** Diretor e professor de Pintura de Paisagem da AIBA

****/**** Morte de Turenne

****/**** Vista da Mãe d'água

JOAQUIM POSSIDÔNIO NARCISO DA SILVA

****/**** ?????

JOSÉ CORREA DE LIMA Professor substituto de Pintura Histórica da AIBA

****/**** Retrato de João Caetano dos Santos como Otelo

****/**** Retrato do Marquês de Paranaguá, Senador Francisco Vilela Barbosa

MANUEL JOAQUIM DE MELO CORTE REAL Professor de Desenho da AIBA

****/**** Menina

ZÉPHYRIN FERREZ Professor de Gravura de Medalhas da AIBA

****/**** A heróica fidelidade de Amador Bueno da Ribeira: cena inspirada na história colonial de São Paulo, 1641 *baixo-relevo em barro*

Lista retirada de: LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes:** período monárquico: catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Edições Pinakotheke, 1990, p. 27.

ANEXO IV – Exposições realizadas na Galeria Multiarte (1987-2017)

- 1987 Antônio Bandeira: pintura e desenhos
- 1988 Raimundo Cela: pinturas e gravuras
- 1988 Exposição do Acervo
- 1988 Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras
- 1988 Exposição do Acervo
- 1988 Cláudio Valério Teixeira: pinturas e desenhos
- 1989 Helenice Dornelles Fialho: pinturas
- 1989 João Câmara: pinturas
- 1989 Emiliano Di Cavalcanti: pinturas, desenhos e gravuras
- 1990 Cláudio Valério Teixeira: pinturas, desenhos e objetos
- 1990 Siron Franco: pinturas
- 1991 Glória Pecego e Clara van de Water: esculturas
- 1992 Pedro Américo
- 1992 Iberê Camargo
- 1993 Bruno Giorgi: esculturas
- 1993 Arcangelo Ianelli: pinturas
- 1994 Cândido Portinari: pinturas, desenhos e gravuras
- 1995 Vicente Leite: pinturas
- 1995 Cícero Dias: pinturas e desenhos
- 1996 Cândido Portinari: pinturas e desenhos
- 1997 Raimundo Cela: pinturas, desenhos e gravuras
- 1997 Edgar Duvivier: esculturas
- 1998 Carlos Araújo: pinturas, gravuras e esculturas
- 1999 Antônio Bandeira: pinturas e desenhos
- 2000 Raimundo Cela: pinturas inéditas
- 2001 Lançamento do livro de Estrigas sobre Antônio Bandeira. Exposição com acervo do Minimuseu Firmeza
- 2002 Anna Letycia: gravuras e pinturas

- 2002 Esculturas (Victor Brecheret, Bruno Giorgi, Oscar Niemeyer, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Frans Krajcberg, Sérvulo Esmeraldo e Sergio Camargo)
- 2003 Jean Pierre Chabloz: pinturas e desenhos
- 2004 Não houve exposição na Multiarte
- 2005 Três Escultores Brasileiros (Mário Agostinelli, Francisco Stockinger, Domenico Calabrone)
- 2005 Arte Madi (Carmelo Arden Quin, Bolívar, João Carlos Galvão e Jaildo Marinho)
- 2006 Bruno Giorgi: esculturas
- 2007 Rubens Gerchman: pinturas e objetos
- 2008 Cláudio Tozzi: pinturas e objetos
- 2009 Gonçalo Ivo: pinturas e objetos
- 2010 Não houve exposição na Multiarte
- 2011 Encontros de Agosto: fotografia (Beatriz Pontes, Bia Fiuza, Chico Albuquerque e José Albano)
- 2011 Tomie Ohtake: pinturas, esculturas, gravuras
- 2012 Luciano Figueiredo: do jornal à pintura
- 2013 Ruben Grilo: gravuras
- 2013 Tomie Ohtake: pinturas, gravuras e escultura (Exposição comemorativa do centenário de nascimento da artista)
- 2013 Arte Contemporânea (Adriana Varejão, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Beatriz Milhazes, Cildo Meireles, Décio Vieira, Ernesto Neto, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ione Saldanha, Ivan Serpa, Jaildo Marinho, Judith Laund, Lothar Charoux, Luciano Figueiredo, Lygia Clarck, Lygia Pape, Marçal Athayde, Miguel Rio Branco, Mira Schendel, Rosângela Rennó, Sergio Camargo, Sérvulo Esmeraldo, Vik Muniz, Waltercio Caldas e Willys de Castro)
- 2014 Corpo Caboclo (Adriana Varejão, Chico Albuquerque, Efrain Almeida, Jonathas de Andrade, Leticia Parente, Naiana Magalhães, Raimundo Cela e Tiago Santana)
- 2014 Lançamento do livro de Sérvulo Esmeraldo com exposição do artista
- 2014 Miquel Barceló: pinturas, esculturas e objetos
- 2015 Exposição de Verão (Aldemir Martins, Ascânio MMM, Roberto Burle Marx, Cosme Martins, Gonçalo Ivo, Jaildo Marinho, Lothar Charoux, Marçal Athayde, Maria Polo, Nelson Felix, Samson Flexor, Sérvulo Esmeraldo, Tomie Ohtake, Vik Muniz e Wesley Duke Lee)
- 2015 Carlos Vergara: pinturas, gravuras, fotografias, objetos, instalação
- 2015 Antonio Dias

- 2016 Exposição de Verão (Aldemir Martins, Ana Holck, Ascânio MMM, Burle Marx, Carlos Araújo, Gonçalo Ivo, Ivan Serpa, Jaildo Marinho, Luciano Figueiredo, Maria Polo, Marçal Athayde)
- 2016 Maria-Carmen Perlingeiro: esculturas
- 2017 Cícero Dias (1907-2003)