

**DA IDEIA À AÇÃO:
OS ESTUDOS PRELIMINARES NA OBRA DE RAIMUNDO CELA**

Vera Rozane Araújo Aguiar Filha*

Raimundo Cella: desenhista, pintor e gravador.

Na primeira metade do século XX, surge no Brasil uma necessidade de se modernizar, vinculadas ao processo de criação da ideia de nação, do florescimento de um sentimento de pertencimento e a supervalorização do que era próprio daqui. No campo da arte, não foi diferente. Sendo este um momento decisivo, no que concernem às produções artísticas e ao ensino das artes no período, é que encontramos o jovem Raimundo Cella e a sua produção os quais, de fato, são de grande valia para os estudos da arte brasileira, que se encontrava num momento de aparente ruptura com as convenções já existentes para a ascensão de novos padrões estéticos.

Para quem não o conhece, Cella foi um artista cearense, nascido em Sobral, no ano de 1890, que viaja para o Rio de Janeiro, em 1910, a fim de adquirir a formação em Engenharia, na Escola Politécnica, e simultaneamente, frequenta a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) como aluno livre. Lá, ele inicia sua carreira, e ganha uma maior visibilidade após obter o primeiro lugar no *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro*¹, com sua tela o *Último Diálogo de Sócrates*, em 1917. No ano seguinte, viaja para França, passando por diversas cidades, como Paris e Saint-Agrève, sendo esta última a cidade onde o artista se fixou. Porém, foi acometido por enfermidades, um possível derrame e acabou voltando ao Brasil, onde ficou recluso na cidade de Camocim, para tratá-las no ano de 1923. Já em 1938, volta para Fortaleza e inicia uma série de trabalhos encomendados pelo Governo do Estado, incluindo o famoso quadro *Últimos Escravos do Ceará*.

Na década de 40 do século passado, a produção artística de Cella ganha um grande destaque, pois é nesse período em que volta a produzir fortemente, participando, então, de exposições, e em muitas delas sendo premiado; Em 1944, apoia a fundação da SCAP (Sociedade Cearense de Artes Plásticas). No ano de 1945, transfere-se para o Rio de Janeiro, onde passa a ensinar gravura em metal na Escola Nacional de Belas Artes, continuando suas atividades artísticas, e em 1954 morre, aos 64 anos, vítima de câncer.

Durante sua trajetória, Cella foi desenhista, pintor e gravador. No Ceará, a pintura é o que há de mais marcante, pelo fato de que, as obras mais conhecidas do artista são aquarelas

* Graduanda em História pela Universidade Federal do Ceará, bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET – MEC/SESU). E-mail: verinha.araujo25@yahoo.com.br



que retrataram cenas típicas da região, contendo tipologias como a do jangadeiro, do vaqueiro, do pescador. Já no Rio de Janeiro, o artista foi mais conhecido como gravador. Porém, o foco desse trabalho são seus desenhos, os chamados estudos preliminares. A formação do artista é marcada pela arte acadêmica, tradicional e pelos padrões estéticos do Neoclassicismo², os quais eram disseminados pela Escola Nacional de Belas Artes no período, como nos aponta Estrigas:

A época de Raimundo Cela ainda era, no Brasil, dominada pela arte acadêmica, ou neoclássica, que tinha seu reduto mais forte na Escola Nacional de Belas Artes (...). Em tese, Cela permaneceu nos princípios adquiridos do academismo, dentro de sua estrutura técnica, mas percebeu e aceitou as nuances novas que se apresentavam, a visão renovadora que a vida lhe oferecia, a percepção reavivada do seu meio de origem, que o atingiu em seu retorno ao Brasil, e aproveitou todo esse oferecimento, utilizando o que pôde em seu trabalho de arte. (ESTRIGAS, 1988. p.27)

Para melhor entender a relação entre a produção de Raimundo Cela, no caso, o desenho, e a ENBA, se faz necessário, ver como se deu a formação de tal instituição e analisar os traços desse saber institucional em suas obras.

Da Missão Francesa ao *Prêmio de Viagem a Estrangeiro*

Em 1808, com a chegada da Família Real Portuguesa à sua dedicada e explorada colônia, nosso território passou por uma série de mudanças, no que concernem as estruturas políticas, administrativas e institucionais. Mesmo que o projeto da *proclamação formal da independência*, em 1822, esteja a alguns anos de ocorrer, como nos propõe Caio Prado Jr, em seu livro *Evolução Política do Brasil*, para o autor, houve uma *revolução*, a partir de tal contato e: “(...) o certo é que os quatorze anos que decorrem da sua chegada até a proclamação formal da independência não podem ser computados na fase colonial da história brasileira” (PRADO JR.,2007. p.47). Sabe-se que o uso do termo *revolução*, por Caio Prado Jr., é fruto de sua época, da historiografia do período (1950-1960), e, principalmente, das correntes predominantes com relação a própria escrita da história, como o marxismo e o estruturalismo. Porém, tal enunciado é relevante, a partir do momento que abre as portas para os debates acerca do processo de independência.

Aliado às mudanças ocorridas na colônia, é visível o interesse de D. João VI dar ao futuro Império, uma nova cara, novos ares. Nesse sentido, podemos perceber uma série de instituições, as quais foram criadas pelo regente, no intuito de modernizar, moldar uma nova vida na colônia, no que diz respeito à cultura, aos costumes, à economia e à política. Para este trabalho, focar-me-ei, sobretudo no âmbito cultural e intelectual. Desde 1808, alguns veículos

são criados, a fim de moldar uma nova vida cultural no país. Dentre eles, podemos citar a Biblioteca Nacional, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), a Faculdade de Direito, a Imprensa Régia e a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, que posteriormente, se tornaria a Escola Imperial de Belas e Artes (EIBA) em 1826 e mais tarde a ENBA, todas elas, fundadas no Rio de Janeiro.

No que diz respeito às artes, o marco inicial desse novo momento, foi a Missão Artística Francesa de 1816. Tendo como objetivo geral a modernização desta nova sede da corte e a elevação do padrão cultural de todo o reino (D'HORTA, 2006. p. 494), a missão, chefiada por Joaquim Lebreton (1760-1819), partiu da França para o Rio de Janeiro, sob as ordens de D. João VI, com o intuito de contribuir na elaboração de novos moldes artísticos. É, nesse ponto, que devemos considerar os diálogos entre Brasil e França importantes, no que se refere às produções artísticas sobre, e no Brasil. Arquitetos e pintores desembarcaram em nossas terras, dentre os nomes mais famosos estão Nicolas Antonie Taunay (1755-1830) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Aqui, foram reproduzidas cenas do cotidiano, do escravismo, e das práticas populares, baseadas -sem esquecer - pelo olhar do estrangeiro e destinado ao público europeu. Vera D'Horta em seu artigo *A matriz de um desejo: influência francesa na arte brasileira*, nos aponta, os primeiros indícios do neoclassicismo (olhar de fora atrelado ao *métier*) no Brasil:

A realidade observada – que incluía os índios, os animais, espécimes vegetais, frutas tropicais, florestas, os recortes exuberantes do litoral – foi adequando, entre o século XVI e o século XIX, à esperada exatidão sistêmica da prática científica, à solenidade neoclássica dos modelos estéticos, à pompa das cortes imperiais, ou ainda os valores cortesãos e à expectativa do público europeu por narrativas ‘históricas’ de forte componente ficcional, tendo por tema os assombros do novo mundo. (D'HORTA, 2006. p. 495)

Walter Zanini em sua obra *História geral da arte no Brasil* lança um olhar sob a perspectiva histórica das artes no Brasil, desde a arte pré-colonial, estando intimamente ligada aos estudos arqueológicos; passando também, pelo barroco, maneirismo e o rococó entre os séculos XVI-XIX; e posteriormente a chegada e fixação do neoclassicismo. O historiador disserta sobre o contexto histórico do período citado:

A arte religiosa e as contradições do colonialismo luso haviam permitido, nos séculos XVII e XVIII, a expansão no Brasil de uma arquitetura e uma escultura de grande interesse. A pintura foi menos significativa, com a relativa exceção dos ciclos de tetos nas igrejas [...]. O estilo barroco e sua fase rococó se desenvolveram [...]. Mas o Barroco terminava seu ciclo de atuação em fase das transformações históricas – sociais, econômicas e culturais – que ocorriam na Europa e se refletiam



com maior ou menos intensidade em Portugal e mesmo no Brasil. O Iluminismo, a marcha para a Revolução Francesa, a importância das descobertas arqueológicas na Itália e o influxo do pensamento de Winckelmann³ e vários outros estudiosos ou criadores artísticos, já haviam modificado as condições da ideologia estética e preparado o surto de um novo gosto, em pleno século XVIII. Posteriormente e lentamente agiram as consequências da chamada revolução industrial e tecnológica, já se havendo firmado as maneiras de ser da nova burguesia. (ZANINI, 1983)

De fato, já havia manifestações artísticas, antes mesmo da chegada dos europeus em nossas terras. Porém, com a vinda da Missão Francesa e, mais tarde com a fundação da EIBA é que se institucionalizaram as práticas e o ensino artístico no país. Nessa perspectiva, Sônia Gomes Pereira, situa de forma mais clara o papel e a importância da abertura da Escola Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro em meio a todo esse contexto de transformação e modernização da metrópole, a autora evidencia:

A academia inaugurou no país o ensino artístico em moldes formais, em oposição ao aprendizado empírico dos séculos anteriores. Estruturada dentro do sistema acadêmico, vai fornecer um ensino apoiado de modo geral nos preceitos básicos do classicismo: a compreensão de arte como representação do ideal belo; a valorização dos temas nobres, em geral de caráter exemplar, como a pintura histórica; a importância do desenho na estruturação básica da composição; a preferência por algumas técnicas, especialmente a pintura a óleo [...]. (PEREIRA, 2012. p.15)

Não podemos esquecer outro grande vinculador das relações Brasil-França, no âmbito das artes: o *Prêmio de Viagem ao Estrangeiro*. No Segundo Reinado (1840-1889), D. Pedro II distribuiu bolsas de estudo para artistas plásticos, e criou, em 1845 o prêmio de viagem (D'HORTA, 2006. p. 497). Os principais destinos eram França e Itália, grandes centros das belas artes no período. Grandes nomes da arte brasileira realizaram essas viagens, como: Vitor Meireles, Almeida Junior e Eliseu Visconti. Muitos desses artistas estudaram na Academia Imperial de Belas Artes ou se tornaram professores da mesma, sendo assim, mais um indicio das marcas estéticas francesas na arte e no ensino brasileiro.

Esse contato entre Brasil e França foi certamente um processo histórico, que se estenderá até o início do século XX, período em que Raimundo Cela entra como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes e, na qual, os padrões franceses ainda são os de maior propagação na instituição. Nesse sentido, trago as reflexões de Michel de Certeau acerca do papel das instituições na produção de discursos e da disseminação dos mesmos. Quando o autor diz: “a representação disfarça a práxis que a organiza” (CERTEAU, 2011. p. 49), deve-se refletir acerca de como a produção artística tipicamente brasileira foi marcada pelo modelo francês e, em que momento a arte produzida no Brasil deixou de ser primordialmente uma

“cópia” dos padrões franceses, para enfim, trazer aspectos próprios e ser denominada “brasileira”. Como se dava esse processo de recepção dos padrões estéticos pela ENBA e como os mesmos eram aprendidos e difundidos para seus membros?

De fato, a Escola Nacional de Belas Artes, como o próprio nome já diz, tinha uma função importantíssima, no que diz respeito a produção artística do país. A arte, dita acadêmica, foi muito criticada pelos modernistas, que tinham como principal objetivo criar a arte propriamente da Nação e não uma mera ‘imitação’.

O desenho e o corpo

Fica clara a presença de padrões franceses na formação artística de Raimundo Cela. A valorização do desenho é uma delas. Delano Barbosa em seu trabalho *A pintura na travessia: a paisagem litorânea na obra de Raymundo Cela (1930-1950)* traz os estudos de Jacqueline Lichtenstein sobre a supremacia do desenho na Academia Francesa e a reflexão de Sônia Gomes Pereira para com a realidade brasileira. Primeiramente, Delano indica:

Jaqueline Lichtenstein aponta para três objetivos, os quais fizeram com que o desenho alcançasse essa supremacia na Academia na segunda metade do século XVIII. O primeiro diz respeito ao caráter didático. Este se submete às condições de aprendizagem escolar. Por conseguinte, o desenho encontra-se na base da reflexão acerca da teoria das artes da pintura e da escultura, pois ele ‘[...] pode ser descrito em termos de harmonia, imitação e invenção’ (LICHTENSTEIN, 2006, p. 13). Por fim, o desenho exprime politicamente a supremacia da Pintura Histórica, na qual é possível transformar relato em imagem. Aproximando esta reflexão a realidade brasileira. Sônia Gomes Pereira destaca que além da importância imputada ao desenho, não apenas no ambiente francês, mas na arte ocidental do século XIX, a formação na Academia conectava o desenho, simultaneamente, a três traços característicos: o método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição clássica. (BARBOSA, 2010. p.44)

A partir da análise das obras de Raimundo Cela, esses três fatores apontados por Sônia Pereira e explicitados por Delano Barbosa - o método compositivo: os estudos fazem parte de suas obras; a constituição de tipologias, também encontradas, principalmente quando falamos nas figuras do jangadeiro, do pescador, do vaqueiro, sendo essas, tipologias típicas do Ceará; e a relação com a tradição clássica, - fator já discutido neste trabalho – são facilmente identificados na produção do artista, tanto na pintura, como na gravura e conseqüentemente nos seus estudos preliminares. Podemos perceber, após o contato com os regulamentos da ENBA, no período de 1901 a 1911, o quanto o ensino de Cela foi marcado por estudos anatômicos de modelo vivo, além das disciplinas de ciências exatas, como estudos de geometria plana, noções de história natural, física e química. Nesse período, é deixado de lado



o ensino referente aos cânones da história da arte, para dar lugar aos estudos mais técnicos de produção.

Como já foi mencionado anteriormente, o foco desse trabalho é o desenho. Porém a observação será voltada para os estudos que representam o corpo, em suas variadas formas de estudo e possibilidades de análise. Para tais discussões, trago os estudos de Courtine, e Zerner presentes na série *História do Corpo*.

O historiador da arte Henri Zerner nos mostra como o corpo é um elemento de destaque nas obras de arte e como a visão sobre a mesma muda no decorrer das épocas. O autor afirma:

O artista moderno era herdeiro de uma forte tradição que acumulava um fundo greco-romano e uma enorme carga judeu-cristã. Por um lado, o corpo é um microcosmo, verdadeira representação do mundo em miniatura. Por outro, sendo formado à imagem de Deus, o corpo é como uma lembrança da aparência divina. Mas, na tradição cristã, é preciso considerar também a ideia da encarnação, que propõe o corpo como sinal da temporalidade, da contingência do sujeito humano e de sua ruína; em contrapartida, o dogma da ressurreição dos corpos levou os teólogos à ideia do 'corpo glorioso', ou seja, não sujeito à corrupção, e essa noção afetou, sem dúvidas, de maneira mais ou menos inconsciente, a constituição do conceito de 'natureza bela' e do nu como gênero na arte desde a Renascença. (ZERNER, 2005. p.103-104)

O nu é uma forma de representação muito recorrente nos estilos citados neste trabalho, estando intimamente ligada às pinturas históricas – característica central do Neoclassicismo – já os corpos vestidos, são mais associados aos retratos. Raimundo Cella, no período que residiu na França (1917-1923), produziu uma série de nus, sendo este, um indicio do saber institucional, pois a prática da produção de desenhos com corpos nus é tipicamente da Academia Francesa.



Nu feminino, 1921
Carvão sobre papel 55,5 x 43,5 cm
Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza - CE.



Nu feminino, 1921
Carvão sobre papel 21 x 29 cm
Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza - CE.

Nesse sentido, não devemos esquecer que o corpo é antes de tudo, um elemento vivo, no real ou no imaginário do artista, e que tais representações partem de experiências, não só visuais. Um corpo está além do físico, da anatomia, ele possui um cheiro, um peso, uma expressão, é um receptáculo de sentidos. Zerner completa:

O artista que representa o corpo tem um leque de possibilidade: pode dar destaque mais estritamente ao que a vista apreende, mas também pode sugerir uma experiência mais completa de carne por meio de diversos artifícios. A teoria clássica insiste numa distância entre a representação e o referente, mas esse ideal irá se confrontar, ao longo do século XIX, com uma vontade de diminuir tal distância, de aproximar a imagem da realidade, a arte da natureza. O ideal romântico será o de eliminar os limites entre a arte e a vida: o espectador deveria ter, diante da imagem, as mesmas reações que tem em contato com a realidade. (ZERNER, 2005 p.110.)



Assim, não podemos nos distanciar da diferença que há entre o resultado final - a obra- e a experiência pessoal do artista. Aqui, podemos trazer as reflexões de outro historiador da arte, afirmando que “não havia uma maneira objetiva de se verem as coisas, e que formas e cores seriam sempre captadas de maneira diferente, dependendo do temperamento do artista. (...) e que todo pintor ‘usa seu próprio sangue para pintar’” (WÖLFFLIN, 2000 p. 01-02).

Deve-se observar o que podemos chamar de subjetividade ou até mesmo *intencionalidade do artista*⁴. Como já foi dito, o corpo, em sua pura e simples representação, possui- para além das formas físicas e concretas – uma expressão, uma vontade. Como capturá-las? Sobre este ponto de análise, trago os estudos de Courtine acerca das tradições fisiognômicas. “A fisiognomonía é a arte de decifrar a linguagem do corpo. (...) constitui a formulação mais sistemática: nela o olhar é a ‘porta’ ou a ‘janela’ do coração, o rosto o ‘espelho da alma’, o corpo a ‘voz’ ou a ‘pintura das paixões’” (COURTINE, 2005. p.402-403). Grosso modo, seria o estudo das expressões corporais, pois, como bem sabemos, o corpo fala, não só pelas palavras que são proferidas, mas pelo olhar, pelos gestos. O que deve ser considerado, no âmbito das artes, é que tais expressões devem ser observadas e contextualizadas pelo observador. Claro, que há uma enorme dificuldade de decodificação tal qual o artista que a produziu, afinal, uma obra de arte é fruto de sua época de feitura e não do período que retrata. A arte, de modo geral, não pode ser entendida como um simples espelho do real, uma mera representação dos acontecimentos vividos e sim um conjunto de elementos, que vão desde a subjetividade do artista aos fatores externo a ele, como a cultura, a religião e a política.

A Obra

Para melhor entendimento das reflexões citadas acima, trago alguns dos estudos preliminares de Raimundo Cela, onde o corpo é o elemento central. A observação de tais desenhos deve ser pautada, sobretudo, na percepção dos padrões estéticos difundidos pela instituição de formação do artista (ENBA), e posteriormente, na análise das expressões fisiognômicas. Para este trabalho, escolhi três estudos preliminares que demonstram períodos diferentes da sua trajetória como artista. Para cada, colocarei um dos traços delimitados por Sônia Gomes Pereira ao falar do desenho e o saber institucional.

O primeiro é do ano de 1917, quando Cela ainda era aluno da Escola. Este estudo faz parte de uma série que o artista realizou para a construção do seu quadro *O último diálogo de Sócrates*, obra responsável pelo primeiro lugar no *Prêmio de viagem ao estrangeiro*.



Último diálogo de Sócrates, 1917

Óleo sobre tela, 171 x 241 cm

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro - RJ



Estudo para 'Último diálogo de Sócrates', 1917

Crayon e lápis de cera sobre papel 61,5 x 45 cm

Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza - CE.

Para a análise deste, me aproprio da ideia de relação com a tradição clássica. Como já foi dito, a ENBA foi um grande disseminador dos padrões da Academia Francesa, sendo, um deles, a pintura histórica. No *Prêmio de viagem*, um dos pré-requisitos para participação, no caso da pintura, era que fosse de gênero histórico. Ao observar tal estudo, logo, o que me chamou a atenção, primeiramente, foi a aparência física do espectador. Voltando um pouco às tradições clássicas, datadas da Antiguidade, havia uma busca pela simetria, uma harmonia estética. Sobre este olhar, é percebida a valorização das formas perfeitas do corpo. “Os artistas gregos dos séculos V e VI a.C alcançaram um estilo de representação que transmite a ideia de equilíbrio e harmonia. Eles reverenciavam a proporção matemática, a racionalidade e ordem”

(FARTHING, 2010. p. 50). São, esses ideais, que o Neoclassicismo se apropria, sendo visível, no estudo de Cella, a preocupação com o corpo e suas formas. Nos braços e nas pernas, os músculos são bem evidenciados, definidos e as linhas faciais bem colocadas, afiladas. Esses elementos demonstram a finidade com tais padrões de beleza e perfeição. “Raymundo Cella 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 virtuoso” (BARBOSA, 2010. p.52). Assim, as expressões corporais desse espectador são de atenção e respeito, mostrando o quão importante tal momento era para a história.

O segundo estudo a ser analisado é do período em que Cella morou na França. Nesse, utilizarei da ideia do método compositivo. Para tanto, escolhi um de seus estudos em que para além da cena, há uma ênfase nas personagens.



Estudo para 'Feira em Saint-Agrève, França' 1921
Crayon sobre papel 23,5 x 31,5 cm.
Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza- CE.

Um fator importante é que este desenho não resultou numa pintura ou gravura, propriamente. Isso reforça outro traço do ensino baseado na Academia Francesa, que coloca o desenho como principal meio de aprendizagem, pois é ele que dá o suporte e domínio necessário para a realização das diversas categorias de arte: a pintura, a escultura, a gravura. Provavelmente, esse estudo foi fruto da percepção do artista para com aquele país “desconhecido”, os desenhos datados no período em que Cella residiu na França, são marcados por cenas do cotidiano francês, pessoas nas praças, em feiras livres, imagens de arcos, prédios, animais nas ruas, entre outros elementos. Já, sobre as representações fisiognômicas, ao olhar com maior atenção para o estudo, percebe-se que no retrato geral, os rostos das senhoras não são captados, já no detalhe, as formas faciais são bem postas e

evidenciadas, há um aspecto de cansaço, desgaste, provavelmente, remetido ao trabalho, ao labor.

Para encerrar, trago a análise acerca da criação de tipologias, marca fortíssima na obra de Cella, principalmente após a década de 40, quando o artista volta ativamente a produzir, focando-as no que era típico do Ceará. Francisco Acquarone, que escreve no mesmo período relata:

Bordejando ao longo das praias, nas horas vagas do magistério, começou a surpreender os aspectos maravilhosos que as costas ensolaradas lhe estendiam diante dos olhos. E laradas lhe estendiam diante dos olhos. E pintou com desusado ardor, delirantemente, apaixonadamente, como se quisesse recuperar o tempo perdido naquele longo afastamento da sua arte, fortalecendo, assim a técnica pujante que revelara a princípio. E o resultado foi a produção alucinante de telas, nas quais desfila a vida das populações praieiras do Ceará. (ACQUARONE, 1942. p. 221)

Juntamente com essa *produção alucinante de telas*, muitos estudos também foram realizados. A maioria deles são fragmentos das obras completas, com uma riqueza de detalhes incrível. O estudo escolhido data o ano de 1941, trazendo assim, a praia como cenário e os jangadeiros como personagens.



*Estudo para 'Jangada rolando para o mar' Circa,
1941 Grafite sobre papel 36,5 x 53 cm
Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza - CE.*

Cella está inserido nesta lógica, a de criação de uma identidade nacional, muito vigente no período de suas produções, mas, além disso, havia também uma vontade pela identidade regional, principalmente do nordeste, região marginalizada pelos grandes centros do país. Delano Barbosa nos fala sobre este contexto:



A construção narrativa e visual de um “tipo humano” não foi um fenômeno exclusivo das primeiras décadas do século XX. Na segunda metade do XIX, [...] o interesse dos intelectuais cearenses era definir um modelo de homem ideal, carregado de atributos morais, algo necessário para o progresso da emergente nação.’ (OLIVEIRA, 2008, p. 150). Para Capistrano de Abreu (1853-1927) o suporte para a construção da nacionalidade centrava-se no conceito de cultura e não no de raça, como defendia Adolfo de Varnhagen (1816-1878). Sua definição de *brasilidade* tinha como *locus* principal o interior da nação e era alicerçada na visão de mundo do sertanejo (REIS, 2005). Por sua vez, Guilherme Studart (1856-1938), pensando a história nacional a partir dos fragmentos das histórias locais, elegeu o litoral como marco para a história do Brasil e do Ceará (GUILHERME AMARAL, 2003). Nesse período surgem as figuras do *vaqueiro* e do *jangadeiro* como capazes de criar uma representação acerca da região Norte, e até mesmo do Brasil. Tal “modelo” ganhou força na produção ficcional naturalista e romântica. Na ficção naturalista, a referência eram as ciências naturais, portanto o determinismo biológico era o amálgama que alicerçava a narrativa. Para o romantismo, o determinismo era de cunho histórico (BARBOSA, 2000a). (BARBOSA, 2010. p.126)

Essas *tipologias humanas* são, a partir dos anos 40, o grande legado de Cella no que diz respeito ao que é próprio do Ceará. Há, nesse momento, uma mudança no fazer, os tais padrões estéticos advindos da Academia Francesa e apropriados pela ENBA vão sendo ressignificados, para dar lugar a um estilo mais leve, uma mistura. Isso se dá, pelo fato de que o artista, ao longo de sua trajetória, faz contato com outras correntes, outros modelos, e isso também vai sendo apropriado, é a experiência adquirida. As paisagens e os personagens, a qual Cella se dedicava, necessitavam dessa liberdade.

Suas obras tinham uma luminosidade incrível, fiel à realidade cearense, além das formas corporais: braços fortes, pés largos, mãos pesadas, rostos suados e com uma expressão de profundo desgaste, fazem com que o observador sinta o quão pesado é o trabalho. Não há dúvidas que os corpos desses personagens falam, porém, como tais expressões são apreendidas é que mudam, de acordo com quem vir.

Diante dessa perspectiva, encerro meu trabalho com a seguinte reflexão acerca da arte: não há representação em absoluto. “As imagens nos colocam, brutalmente, diante de uma realidade nua e crua, da qual não somos mais capazes de nos apropriar, pois se volatilizou a dimensão do simbólico e metafórica que permitia a representação” (MICHAUD, 2008 p. 564). Em poucas palavras, a *intencionalidade do artista*, está cada vez mais distante de nós, dando lugar à “intencionalidade do observador”.

Fontes:

Raimundo Cella, **Estudo para 'Último diálogo de Sócrates'**, 1917 (Crayon e lápis de cera sobre papel) 61,5 x 45 cm - Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza- CE.



Raimundo Cella, **Último diálogo de Sócrates**, 1917 (óleo sobre tela) 171 x 241 cm - Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro- RJ.

Raimundo Cella, **Nu feminino**, 1921 (Carvão sobre papel) 55,5 x 43,5 cm - Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza-CE.

Raimundo Cella, **Nu feminino**, 1921 (Crayon sobre papel) 21 x 29 cm - Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza- CE.

Raimundo Cella, **Estudo para 'Feira em Saint-Agrève, França'**, 1921 (Crayon sobre papel) 23,5 x 31,5 cm. - Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza- CE.

Raimundo Cella, **Estudo para 'Jangada rolando para o mar'**, 1941(Grafite sobre papel) 36,5 x 53 cm - Museu de Arte da UFC (MAUC), Fortaleza- CE.

Bibliografia

ACQUARONE, Francisco. **Mestre da Pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Ed. Paulo Azevedo, 1942.

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

CERTEAU, Michel **de História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção**. Editora Autêntica. Belo Horizonte, 2011. 1ªed.

COURTINE, Jean-Jacques, O Espelho da Alma. In: _____; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo. Vol. I: Da Renascença às Luzes**. Editora Vozes. Rio de Janeiro: 2005.

D'HORTA, Vera. A matriz de um desejo: influência francesa na arte brasileira In: MARTINS, Carlos Benedito (org). **Diálogos Brasil e França: formação e cooperação acadêmica**. Ed. Massangana, 2006. Vol. 2.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIRMEZA, Nilo de Brito. **Contribuição ao reconhecimento de Raimundo Cella**. Edições Tukano. Fortaleza: 1988. 1ª edição.

MICHAUD, Yves. Visualizações – O copo e as artes visuais In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo. Vol.III: As mutações do olhar. O século XX**. . Editora Vozes. Rio de Janeiro: 2008.

PEREIRA, Sonia Gomes. **Arte brasileira no século XIX**. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

PRADO JR. Caio. **Evolução Política do Brasil: colônia e império.** Editora Brasiliense: São Paulo, 2007. 27ªed. 5ª reimp.

WOLFFLIN, Heinrich **Conceitos Fundamentais da História da Arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente; [tradução João Azenha Junior].** 4ª ed. São Paulo: Martins fontes, 2000.

ZANINI, Walter (org.). **História geral da arte no Brasil.** São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 1vol.

ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. **História: novas abordagens.** Editora Francisco Alves. Rio de Janeiro: 1974. 1ª edição.

ZERNER, Henri. O olhar dos artistas. In: COURTINE, Jean-Jacques; CORBIN, Alain; VIGARELLO, Georges (orgs.). **História do Corpo. Vol. II: Da revolução à grande guerra.** Editora Vozes. Rio de Janeiro: 2005.

Notas

¹ Concurso realizado desde 1845, inicialmente pela Escola Imperial de Belas Artes, e posteriormente pela Escola Nacional de Belas Artes. Criado num contexto de supervalorização do que era nacional, da construção dos heróis brasileiros, eram premiados os melhores artistas, que apresentavam suas obras nas chamadas Exposições Gerais. O prêmio, como o próprio nome do concurso explicita, era uma viagem, na qual, além de ajudá-los na maturação do fazer artísticos, tinha como objetivo central, o repasse de informações, no que diz respeito, as correntes artísticas da Europa. A formação do acervo da Escola, em sua grande maioria, no período, consistia em obras produzidas por esses alunos, enviando-lhe assim, cópias idênticas dos cânones das artes europeias.

² O Neoclassicismo, para estudos da arte, foi uma corrente disseminada na Europa, nos séculos XVIII e XIX, a fim de resgatar os padrões estéticos greco-romanos. As principais fontes de inspiração para os artistas neoclassicistas vinham das narrativas literárias e históricas, dando-lhes assim esse caráter moral e intelectual para as produções. Tal corrente ia de encontro com as ideias do Rococó, que também atingiu toda a Europa. Sobre tais termos ver: FARTHING, 2011, p. 261-262.

³ A base teórica do renascimento cultural do mundo clássico foi implantada em Roma e escrita por Johann Winckelmann, um erudito alemão, colecionador de antiguidades. Em seus livros, explicitava a superioridade da arte grega e enunciava que os artistas deveriam “mergulhar seus pincéis no intelecto”. Uma de suas obras de arte foi a responsável pela divulgação do neoclassicismo para os outros centros artísticos da Europa. Ver em FARTHING, 2011, p. 260-261.

⁴ Termo original: *Kunstwollen*, no qual pode ser traduzido de diversas maneiras, entre elas está vontade e querer. Para melhor explicitar o sentido da tal palavra o historiador da arte Erwin Panofsky critica três definições básicas: a primeira é a vontade individual do artista, a segunda está ligada à psicologia de uma época, a vontade coletiva (consciente ou inconsciente) e a terceira pretende atingir o a experiência estética do espectador atual, seria o que nós, o olhar a posteriori, ver daquela obra, o que ele chama de “sentido objetivo imanente”.