



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ – UECE
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CED
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM EDUCAÇÃO -
CMAE

NERTAN DIAS SILVA MAIA

A TRAJETÓRIA DE JEAN PIERRE CHABLOZ
NA CONSTITUIÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO DA CIDADE DE
FORTALEZA NO ÂMBITO DAS ARTES VISUAIS

FORTALEZA–CEARÁ

2012

NERTAN DIAS SILVA MAIA

**A TRAJETÓRIA DE JEAN PIERRE CHABLOZ
NA CONSTITUIÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO DA CIDADE DE
FORTALEZA NO ÂMBITO DAS ARTES VISUAIS**

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Mestrado Acadêmico em Educação do Centro de Educação da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Linha de pesquisa: Didática e Formação Docente.

Eixo 1: Didática, Formação e Desenvolvimento Profissional Docente.

Orientação: Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales.

FORTALEZA-CEARÁ

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Estadual do Ceará
Biblioteca Central Prof. Antônio Martins Filho

M217t

Maia, Nertan Dias Silva

A trajetória de Jean Pierre Chabloz na constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza no âmbito das artes visuais / Nertan Dias Silva Maia. – 2012.

148f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação, Curso de Mestrado Acadêmico em Educação, Fortaleza, 2012.

Área de concentração: Formação de professores.

Orientação: Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales.

1. Jean Pierre Chabloz. 2. Meio artístico. 3. Arte cearense. 4. Modernismo. 5. Trajetória formativa. 6. Ensino de arte. I. Título.

CDD: 370.71

NERTAN DIAS SILVA MAIA

A TRAJETÓRIA DE JEAN PIERRE CHABLOZ
NA CONSTITUIÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO DA CIDADE DE
FORTALEZA NO ÂMBITO DAS ARTES VISUAIS

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de
Mestrado Acadêmico em Educação do Centro de
Educação da Universidade Estadual do Ceará, como
requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em
Educação.

Defesa em: 27 de março de 2012

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. José Albio Moreira de Sales
Universidade Estadual do Ceará - UECE
(Orientador)

.....
Prof. Dr. Luiz Botelho Albuquerque
Universidade Federal do Ceará - UFC
(1º Examinador)

.....
Profa. Dra. Fátima Maria Leitão de Araújo
Universidade Estadual do Ceará - UECE
(2º Examinador)

*Dedico este trabalho
Aos meus amores Ismália e Branca.*

*Em memória de meus amados pais,
Nemésio Silva e Maria do Socorro.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, criador da Vida e da Arte.

Ao professor José Albio Moreira de Sales, pela oportunidade, atenção e amizade; por seu interesse e por sua sábia orientação, sem a qual a elaboração e a execução deste trabalho não teria se consumado, meus sinceros agradecimentos.

Às professoras Isabel Sabino e Marcília Chagas Barreto, respectivamente, Vice-Coordenadora e ex-Coordenadora do Curso de Mestrado Acadêmico em Educação (CMAE) desta Universidade, pelo empenho em prol da Pesquisa em Educação no Estado do Ceará, empenho que incide diretamente sobre minha trajetória formativa.

Aos prezados professores que compuseram as bancas de qualificação e de defesa deste trabalho, Luiz Botelho Albuquerque, por sua disponibilidade e suas valorosas contribuições intelectuais; Fátima Maria Leitão de Araújo, por sua atenção, cordialidade e simplicidade, e suas indicações bibliográficas e sugestões que, inteligentemente, contribuíram para a elaboração do presente texto; e, Antônio Germano Magalhães Júnior, por quem tenho grande admiração e respeito, por sua inteligência e pelos ensinamentos sobre as questões da História Cultural, fundamentais para a metodologia deste trabalho.

A todos os demais caríssimos professores do CMAE, construtores de minha “linhagem acadêmica”, dos quais recebi elucidativos ensinamentos sobre as grandes questões da Educação: Maria Suzana Vasconcelos Jimenez, Betânia Moreira de Moraes, Ruth Maria de Paula Gonçalves, Frederico Jorge Ferreira Costa e Deribaldo Santos, representantes do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário (IMO); Maria Socorro Lucena Lima, Maria Marina Dias Cavalcante, Silvina Pimentel Silva, representantes do Grupo de Estudos e Pesquisas sobre a Formação do Educador (GEPEFE-UECE); Silvia Maria Nóbrega-Therrien e João Batista Carvalho Nunes.

A Joyce Vieira, secretária do CMAE, por sua simpatia, amizade, eficiência e profissionalismo. Aos meus amigos e amigas estudantes deste Mestrado, principalmente da turma de 2010, com os quais dividi sonhos e, principalmente, muitas alegrias. De modo

especial, aos amigos do grupo de Estudos Orientados sobre Arte-Educação, Leandra Fernandes do Nascimento, Conceição de Maria Cunha e Marcos Aurélio Moreira Franco.

A todas as pessoas da equipe do setor de periódicos e de microfilmagem da Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (PBGMP), e à equipe do setor de obras raras da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (FBN), pela disponibilidade e profissionalismo e pelos relevantes serviços prestados em favor da memória artística e cultural nacional e da Pesquisa Científica, sem os quais, muitos achados deste trabalho não teriam sido revelados.

A Ismália Cassandra, minha amada, por seu amor, carinho, companheirismo e incentivos, e pela minha nova vida. De modo especial, a meus pais, Maria do Socorro e Nemésio Silva, por terem me dado a vida, por seu amor, dedicação e incentivo que contribuíram indiscutivelmente para minha trajetória formativa e para a formação dos mais caros valores morais e éticos que já recebi. Aos meus estimados irmãos, Nemésio Filho, Newton, Tereza Neuman, Neudson, Nelson e Tânia Neiva, por toda nossa história de vida.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP) pelo incentivo e fomento à Pesquisa Científica em nosso Estado e pela concessão da bolsa de estudos, com a qual esta pesquisa foi custeada.

“O desenho é a lembrança de um gesto”

(Mme. Artus-Perrelet).

“A arte é a espiritualização da matéria e a materialização do espírito”

(Edgar Willems).

RESUMO

Este trabalho discute a trajetória do artista suíço Jean Pierre Chabloz na constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza, no âmbito das artes visuais, durante a década de 1940. O sentido de tal trajetória visa a romper com a linearidade biográfica que focaliza os personagens de forma individualizada, recolocando o suíço e sua produção artística no estatuto coletivo da arte cearense. A pesquisa objetiva compreender o papel das ideias de Chabloz no campo das formações artística e estética, estudar os pressupostos teórico-filosóficos que fundamentam suas concepções pedagógicas a partir de sua trajetória formativa e compor aspectos de sua identidade como educador, como crítico de arte e como artista, tendo por base seus registros documentais produzidos nos anos 1940. As ideias estéticas e pedagógicas de Chabloz o definem como um artista-intelectual de formação acadêmica, que assume seus preconceitos culturais e possui um caráter que o contradiz a partir de suas concepções de arte e sua prática artística. Do ponto de vista metodológico, o estudo constitui-se de uma pesquisa histórica na área da Educação, fundamentada por registros documentais e por estudiosos como Bourdieu (2006, 2010a, 2010b), Burke (1991, 2005, 2008), Certeau (1982), Elias (1994, 1995), Heinich (2008) e Le Goff (1990, 2001); e interpretada criticamente sob os pressupostos teórico-metodológicos da Nova História Cultural (NHC), entendidos como um percurso viável para possibilitar uma compreensão sobre Chabloz como um personagem "globalizante", em torno do qual toda a pesquisa é organizada. Após sofrer todas as tensões dos campos artístico-culturais do eixo Rio-São Paulo e criticar duramente a qualidade da arte brasileira, Chabloz chega ao Ceará e passa vivenciar e compreender a cultura e a arte do lugar, pautada pelo discurso social regionalista nordestino, reelaborando seus conceitos e sua produção de arte de acordo com estes ideais.

Palavras-chaves: Jean Pierre Chabloz; meio artístico; arte cearense; modernismo; trajetória formativa; ensino de arte.

ABSTRACT

This paper discusses the history of the swiss artist Jean Pierre Chabloz in the constitution of the artistic city of Fortaleza, in the visual arts during the 1940s. The direction of this trajectory aims to break the linearity biography that focuses on characters individually, replacing the Swiss and their artistic status in collective art Ceará. The direction of this trajectory aims to break the linearity biographical focus The research aims to understand the role of ideas in the field of training Chabloz artistic and aesthetic, to study the theoretical and philosophical concepts that underlie their teaching from their training and career composing aspects of their identity as an educator, as an art critic and artist, based on its records documentary produced in 1940. The pedagogical and aesthetic ideas Chabloz define it as an artist-intellectual academic who takes their cultural prejudices and has a character that contradicts it from their conceptions of art and his artistic practice. From the methodological point of view, the study consisted of a historical research in the area of Education, supported by documentary records and by scholars such as Bourdieu (2006, 2010a, 2010b), Burke (1991, 2005, 2008), Certeau (1982) Elias (1994, 1995), Heinich (2008) and Le Goff (1990, 2001), and critically interpreted in the theoretical and methodological New Cultural History (NCH), understood as a viable route to enable an understanding of how Chabloz a character "globalization", around which all the research is organized. After suffering all the tensions of artistic and cultural fields of the Rio-Sao Paulo and criticizing the quality of Brazilian art, Chabloz comes and goes when Ceará experience and understand the culture and art of the place, guided by social discourse northeastern regionalist, reworking their concepts of art and its production in accordance with these ideals.

Keywords: Jean Pierre Chabloz, artistic medium, art of Ceará; modernism; career training, teaching art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Chabloz e Família, s/d (PERLINGEIRO, 2003)	40
Figura 02 - Desembarque de Chabloz no Rio de Janeiro, 1940 (PERLINGEIRO, 2003)....	42
Figura 03 - “Grandes pintores ‘autorealizados’”. Chabloz, 1944 (Jornal O Estado).....	51
Figura 04 - “Bichos”. Chico da Silva, 1966 (PERLINGEIRO, 2003).....	53
Figura 05 - “Caminho da roça”. Heitor dos Prazeres, 1942 (MAM-RJ).....	53
Figura 06 - “Vai também para a Amazônia protegido pelo SEMTA”. Chabloz, 1943 (MAUC).....	58
Figura 07 - “Lavrador de Café”. Portinari, 1939 (MASP).....	58
Figura 08 - “Perfil de mulher com chapéu”. Chabloz, 1934 (PERLINGEIRO, 2003).....	62
Figura 09 - Cânone de Artus-Perrelet. Chabloz, 1941 (Revista Gibi).....	80
Figura 10 - Boneco articulado de papelão. Chabloz, 1941 (Revista Gibi).....	81
Figura 11 - Boneco articulado de arame. Chabloz, 1942 (Revista Gibi).....	81
Figura 12 - Desenhos de aluno de Chabloz, 1942 (Revista Gibi).....	82
Figura 13 - “Sem título”. Chabloz, s/d (MAUC).....	90
Figura 14 - Praça do Ferreira na década de 1940 (Arquivo Nirez).....	91
Figura 15 - Sessão de desenho com modelo vivo na SCAP (ESTRIGAS, 1983).....	94
Figura 16 - Aula de desenho de observação na SCAP (ESTRIGAS, 1983).....	94
Figura 17 - Chabloz e Nadir Parente, 1944 (Jornal O Estado)	95
Figura 18 - Salão de Pintura (ESTRIGAS, 1983).....	105
Figura 19 - Cartazes da campanha da borracha. Chabloz, 1943 (MAUC).....	112
Figura 20 - “Flagelado”. Chabloz, 1944 (Jornal O Estado).....	119
Figura 21 - “Retirantes”. Portinari, 1944 (MASP).....	121
Figura 22 - Chico da Silva realizando um mural, s/d (MAUC).....	124
Figura 23 - “Paisagem com casa”. Delfino Silva, 1942 (PERLINGEIRO, 2003).....	126
Figura 24 - “Jangada rolando para a areia”. Raymundo Cela, 1946 (MAUC).....	126
Figura 25 - Cartaz da “Exposição Cearense”. Chabloz, 1945 (PERLINGEIRO, 2003).....	128
Figura 26 - “Estrada Sobral-Teresina”. Chabloz, 1943 (PERLINGEIRO, 2003).....	128
Figura 27 - “Sertanejo cearense”. Chabloz, 1944 (Jornal O Estado).....	131

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	10
PRIMEIRAS PALAVRAS: A EXPERIÊNCIA FORMADORA AO ENCONTRO DA ARTE E DO ENSINO DE ARTE.....	12
Encontro com Jean Pierre Chablos e as inquietações sobre sua trajetória.....	18
A escritura de uma trajetória individual dentro de um meio artístico: uma metodologia....	29
1. ENTRE FRONTEIRAS CULTURAIS: UM OLHAR SOBRE AS IDEIAS ESTÉTICAS E A TRAJETÓRIA FORMATIVA DE JEAN PIERRE CHABLOZ..	37
2. UM ARTISTA QUE PENSA: O RACIONAL E O INTUITIVO NA TRAJETÓRIA FORMATIVA DE JEAN PIERRE CHABLOZ.....	61
2.1 As bases filosóficas do Instituto Jean-Jacques Rousseau e da pedagogia do gesto e dos sentidos de Mme. Artus-Perrelet.....	64
2.2. Edgar Willems: o som, o ritmo e o movimento como unidades vitais no ensino musical e artístico.....	72
2.3. A influência de Artus-Perrelet e de Edgar Willems na didática do ensino de desenho de Jean Pierre Chablos.....	76
3. ASPECTOS URBANOS E COTIDIANOS DA FORTALEZA DE CHABLOZ	84
4. JEAN PIERRE CHABLOZ NO CONTEXTO DA CONSTITUIÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO DAS ARTES PLÁSTICAS DA CIDADE DE FORTALEZA.....	99
4.1. O encontro de Chablos com o Ceará e suas ações culturais na cidade de Fortaleza....	111
5. JEAN PIERRE CHABLOZ E O DISCURSO REGIONALISTA E SOCIAL DE SUA ARTE E DE SUA ESCRITA.....	115
PALAVRAS FINAIS: AS INTENÇÕES DE CHABLOZ.....	133
REFERÊNCIAS	140

PRIMEIRAS PALAVRAS: A EXPERIÊNCIA FORMADORA AO ENCONTRO DA ARTE E DO ENSINO DE ARTE

A formação humana, a qual se constitui tanto pela formação acadêmico-profissional, quanto pelos saberes adquiridos nas práticas cotidianas e pelos valores culturais, compreende a existência social dos indivíduos. Nesse sentido, o processo formativo se fundamenta sobre uma “experiência formadora” pautada por

[...] uma aprendizagem que articula, hierarquicamente, saber-fazer e conhecimentos, funcionalidades e significação, técnicas e valores num espaço-tempo que oferece a cada um a oportunidade de uma presença de si e para a situação pela mobilização de uma pluralidade de registros (JOSSO 2002, p. 28).

Assim, esta “experiência formadora” estabelece-se a partir da articulação entre o contexto sociocultural e as interações individuais e coletivas de ordem psicossomática que se instituem no âmbito das subjetividades dos sujeitos aprendentes e são desveladas por meio das narrativas. Deste modo,

[...] para que uma experiência seja considerada formadora, é necessário falarmos sob o ângulo da aprendizagem [uma vez que] o conceito de experiência formadora implica uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação, articulação que se objetiva numa representação e numa competência (JOSSO, 2002, p. 34-35).

Percebe-se, nesse contexto, que há uma articulação entre a memória, a experiência e a percepção dos indivíduos nos processos de aprendizado. Ao falar de suas aprendizagens, seus valores, externar suas formas de agir, pensar e sentir, os sujeitos ressignificam suas experiências, e assim, consolidam o conhecimento sobre si e sobre o mundo. Isso requer, por parte de quem lembra e tece uma narrativa, reunir um repertório de memórias que passa pela objetividade e pela subjetividade, bem como pela constituição de uma identidade. Josso (2002, p. 29) chama tal repertório de “recordações-referências”, que são as escolhas simbólicas que o narrador

[...] compreende como elementos constitutivos da sua formação. [...] Significa, ao mesmo tempo, uma dimensão concreta ou visível que apela para as nossas percepções ou para imagens sociais, e uma dimensão invisível, que apela para emoções, sentimentos, sentido ou valores.

As dimensões do visível e do invisível de que fala Josso (2002) estão sempre presentes nas narrativas e nos relatos, cujas construções advêm da necessidade que temos de compor um passado com o qual possamos conviver, reafirmando, no dizer de Thomson (1997, p. 57)

[...] nossa identidade através do processo de contar histórias para nós mesmos – como histórias secretas ou fantasias – ou para outras pessoas, no convívio social. [...] Ao narrar uma história, identificamos o que pensamos que éramos no passado, quem pensamos ser no presente e o que gostaríamos de ser [no futuro].

Para Thomson (1997, p. 63) “a experiência nunca termina, [e] é constantemente relembrada e retrabalhada” pelos sujeitos ao longo de suas trajetórias. Essa característica reforça a tendência das narrativas de se reinventarem para se auto-afirmarem perante a realidade, criando para si uma identidade capaz de torná-las vivas na História.

Isso se dá a partir de um repertório de imagens conscientes - ou não - que são idealizadas ou armazenadas pela memória dos sujeitos, somado às experiências por eles vividas tanto no passado, quanto no presente. Com isso as

Experiências novas ampliam constantemente as imagens antigas e no final exigem e geram novas formas de compreensão. A memória ‘gira em torno da relação passado-presente, e envolve um processo contínuo de reconstrução e transformação de experiências relembradas’, em função das mudanças nos relatos públicos sobre o passado. Que memórias escolhemos para recordar e relatar (e portanto, lembrar) e como damos sentido a elas são coisas que mudam com o passar do tempo (THOMSON, 1997, p. 56-57).

Neste sentido, a memória é uma forma de “representação”¹ do passado e não uma descrição do próprio passado; sofre constante influência das práticas sociais e das experiências cotidianas coletivas ou individuais. Ao se relacionar com a realidade concreta as culturas constroem, a partir de suas práticas sociais, as representações, que por sua vez constituem o imaginário social resguardado pela memória coletiva, e é esta quem, consciente ou inconscientemente, ressignifica tais práticas.

¹ A noção de representação constitui uma forma de conhecimento da realidade que é construída por cada sociedade através de lutas simbólicas constantes: “[...] permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns «representantes» (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade”. Ler: CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990, p. 23. (Coleção Memória e Sociedade).

Certeau (1994, p. 152) afirma que uma narrativa sobre as práticas “[...]” seria uma ‘maneira de fazer’ textual, com seus procedimentos e táticas próprios, [...] maneiras de fazer [que] não designam somente atividades que uma teoria tomaria como objetos, [mas], organizam também a sua construção”. Segundo este autor, o narrador com suas “maneiras de fazer” mantêm certo controle sobre o que diz, imprimindo à narrativa seu modo pessoal de perceber. Apoiado nestes argumentos, sinto-me (a partir de agora) a vontade para construir minha narrativa-objeto devidamente ajustada a meu “saber-dizer”, a princípio sobre minha própria trajetória formativa, e no decorrer deste texto, a respeito da trajetória formativa do artista franco-suíço e fortalezense² Jean Pierre Chabloz (1910-1984), objeto central de estudo deste trabalho.

Sabe-se que o exercício de fazer história está ligado ao ato de lembrar e que a própria História é entendida como um procedimento e um gesto afirmado a partir de escolhas e de um lugar institucional e social (CERTEAU, 1982, p. 65-119). Portanto, ao apresentar sumariamente minha trajetória formativa ao encontro da Arte e do ensino de Arte, parto da seleção de memórias escolhidas entre três décadas que ocuparam, respectivamente, três lugares institucionais e sociais distintos, mas, que mantêm entre si uma forte intersecção, e constituem em seu conjunto as três instâncias inseparáveis de minha trajetória formativa: o ambiente familiar, o ambiente profissional e o ambiente acadêmico.

A narrativa sobre minha trajetória que apresentarei a seguir parte, portanto, de “recordações-referências” de tempos e espaços sociais específicos nos quais se deram minhas experiências formadoras e tem a intenção de revelar para o leitor como se deu meu encontro com o objeto de estudo desta pesquisa.

Seguirei, portanto, como o poeta alagoano Lêdo Ivo (1979, p. 228-229) diz em sua obra autobiográfica “Confissões de um poeta”: “[...] quanto mais sou, mais me ignoro [...] de tal modo que só consigo ver-me através dos outros”. Estes “outros” surgem na narrativa representados por meus familiares e amigos, os quais direta ou indiretamente contribuíram de alguma maneira para me conduzir até as questões que são tratadas nesta pesquisa.

Venho de uma família composta por sete irmãos artistas e professores, em sua maioria, e jornalistas, como meu irmão mais velho Nemésio Filho e meu pai Nemésio Silva, este falecido há treze anos. Minha mãe, “Dona Maria do Socorro”, fora uma exímia bordadeira e

² Em 1964 Chabloz recebeu da Câmara Municipal de Fortaleza o título de “Cidadão de Fortaleza” em reconhecimento aos seus relevantes serviços em prol da arte e da cultura cearense. Ler: PERLINGEIRO, Max. **Jean Pierre Chabloz 1910-1984**: pinturas e desenhos. São Paulo: Pinakothke, 2003, p. 13.

entre tantos dons possuía uma “estranha mania de ter fé na vida”³. Infelizmente, hoje não mais pratica sua arte de bordar e de viver, pois nos deixou no final do ano de 2011.

Meu interessasse por desenho, pintura e música, se deu principalmente pela influência que meu irmão, Newton Silva, jornalista, compositor e artista plástico, exercera sobre mim e sobre minhas escolhas futuras no campo acadêmico-profissional. Seu atelier era um salão amplo que ficava nos fundos de nossa casa e foi durante toda minha infância e adolescência minha escola de arte. Lá se instalavam, além da bancada sobre a qual meu irmão produzia sua arte, vários instrumentos musicais e a biblioteca de meu pai. Foi neste lugar que tomei contato com as artes e também as com as letras, uma vez que fui alfabetizado em casa, como nos tempos antigos, por minha irmã Teóloga, Tereza Neuman.

Durante os “loucos anos 80” aprendi a tocar violão e bateria, e em companhia de outro irmão (Nelson Silva, compositor e publicitário) montei uma banda de *rock* chamada “Santa Inocência”, com a qual participei de vários festivais de música, como o *London London Rock* e o *Festival de Rock da AABB* (Associação Atlética Banco do Brasil). Junto a este irmão fundei também um *fanzine* que tratava de arte e cultura, intitulado “Jornal Momento”, o qual era datilografado e montado à mão, cola e tesoura, e por fim, reproduzido nas revolucionárias máquinas da Xerox. Por experiências como estas, eu e meu irmão Nelson destacamo-nos no bairro onde morávamos dentre os demais jovens de nossa idade, e mesmo incompreendidos por muitos, fomos elogiados por nossos pares e assim fizemos parte daquele diminuto e desordenado meio artístico.

Já na década de 1990, dediquei-me ao estudo sistemático do desenho e da pintura ao ingressar no “Curso de Desenho Artístico e Publicitário” oferecido pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC). Ao concluir este curso participei de minha primeira exposição coletiva com os demais alunos. Ao longo daquele decênio, mais uma vez com ajuda de meu irmão Newton Silva, tive uma inserção razoável na vida artística da cidade: passei a trabalhar informalmente com publicidade e serigrafia, e, formalmente, como instrutor de desenho dos cursos de arte oferecidos pela Fundação Cultural da Prefeitura de Fortaleza que funcionavam no restaurante e galeria de arte Estoril, na época, recém reformado e transformado em Centro Cultural da Praia de Iracema.

Através daquele trabalho tive oportunidade de conhecer vários artistas e intelectuais frequentadores da antiga “Vila Morena”⁴, tais como Cláudio Pereira, então Secretário de

³ NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Maria, Maria. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1978. 2 CD, CD 2, faixa 8.

Cultura do município de Fortaleza; o ilustrador e primo-segundo Audifax Rios; o bailarino Hugo Bianchi, que dividia comigo o espaço das aulas de arte do Estoril; e artistas plásticos como Wando Figueiredo, Emília Porto, Gerardo da Silva (neto de Chico da Silva) e Alano Freitas, sempre presentes à galeria de arte do referido centro de cultura, ora expondo seus trabalhos, ora visitando exposições, ora jogando boa conversa fora. Mas minhas amizades mais chegadas eram com os artistas anônimos do cenário *underground*,⁵ com os quais participei de várias exposições artísticas e apresentações musicais improvisadas em bares e espaços culturais alternativos da cidade. Estar infiltrado naquele campo artístico-cultural foi uma experiência bastante significativa para minha formação. Um dos pontos altos de minha trajetória formativa e artística naquela década foi ter participado, na categoria pintura, do “VII Salão dos Novos” (1993), obtendo classificação para a segunda fase do certame, a qual dava direito a certificação e publicação no catálogo. Para mim foi uma grande satisfação ter sido considerado um dos “novos” artistas de Fortaleza!

Foi como participe desse jogo de relações e tensões entre o modo como nos comportamos ante as estruturas e as regras sociais e o campo cultural no qual nos inserimos que se constituiu minha trajetória ao encontro da arte e do ensino de arte, e posteriormente, da pesquisa em arte no âmbito acadêmico. Mais precisamente, ao encontro do Jean Pierre Chabloz, o qual curiosamente possui um perfil formativo em comum comigo, tendo sido também além de artista plástico, músico e professor de Arte.

Foi também partindo de um *habitus*⁶, entendido como “um princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘reguladas’ e

⁴ O prédio no qual funciona restaurante Estoril foi construído em 1925 por José Magalhães Porto, um pernambucano descendente de portugueses. Na época, o casarão foi nomeado de “Vila Morena” por conta de uma homenagem que seu construtor prestou a sua esposa Francisca Frota Porto, cujo apelido era “Morena”. Ler: LEITE FILHO, Rogaciano. Restaurante Estoril: antiga Vila Morena. In: CHAVES JÚNIOR, Eurípedes; LIMA, Carlos; GIRÃO, Valdelice Carneiro (Orgs.). **Cidade de Mathias Bech**: aspectos de Fortaleza de sempre. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1991, p. 77-78).

⁵ *Underground* (“subterrâneo”, em inglês) é um termo utilizado para indicar a produção cultural de um meio artístico que não se enquadra aos padrões comerciais, aos modismos e à indústria cultural midiática. O cenário *underground* de Fortaleza das décadas de 1980 e 1990 abrangia uma produção musical, visual, literária e teatral protagonizada pela juventude que vivenciava os primeiros anos da abertura político-democrática pós-Ditadura militar. Ler: XIMENES, Amaudson. **A música underground em Fortaleza**: resistência ou crise de identidade? Monografia. (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Estadual do Ceará, 1998. O autor deste trabalho é um dos protagonistas deste cenário artístico *underground* de Fortaleza dos anos 1980 e 1990; é também guitarrista da banda *Obskure* e fundador da Associação Cearense do Rock (ACR).

⁶ Conforme Bourdieu (citado por ORTIZ, 1994, p. 60-61), o *Habitus* constitui-se de um “Sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente ‘regulamentada’ e ‘reguladas’ sem ser o produto de obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente”. Ler: BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da

‘regulares’ sem ser o produto de obediência a regras [...]” (BOURDIEU citado por ORTIZ, 1994, p. 61), que pouco a pouco, pude compreender as mediações que se estabelecem entre os modos individuais de receber e responder aos condicionamentos sociais e a “matriz de percepções” que toca a parte subjetiva dos sujeitos. Deste modo, também passei a compreender que o campo artístico de Fortaleza refletia tanto as identidades e as experiências individuais, quanto as coletivas, as quais constituem a trama das trajetórias das várias personalidades deste meio que se entrecruzaram, e ainda se entrecruzam, no espaço social praticado da cidade.

Por esta noção fui levado a me perceber como um observador deste campo artístico-cultural e a definir-me dentro uma identidade e de uma representação sociais que me integrariam ao meio acadêmico nos próximos anos, através de inquietações que me aproximariam de nossa história artística e me instigariam a pesquisá-la a partir de Jean Pierre Chablos, uma das mais emblemáticas figuras de nosso meio artístico.

A partir daí, durante a década de 2000, já mais atento às questões artísticas locais, dividi-me profissional e diletantemente entre as artes visuais e a música: publiquei na “Coluna É” do jornal Diário do Nordeste, em parceria com meu irmão Nemésio Filho, uma série de charges de teor político intituladas “Cabral e Chacal”; fui aluno do Curso Tecnólogo em Artes Plásticas do então Centro Federal de Educação Tecnológica do Ceará (CEFET-CE); participei da *XIII Unifor Plástica* (2005), na categoria pintura; e gravei dois CD’s independentes com composições autorais, respectivamente, com as bandas de *rock* Way Time (2001) e Semizeus (2005), com as quais participei de vários festivais e apresentações musicais.

Em 1999 fui aprovado no vestibular para cursar o Bacharelado Geral em Música, na Universidade Estadual do Ceará (UECE). Durante toda a graduação dediquei-me ao estudo sistemático do violão clássico e popular com o professor e violonista Marcos Maia e participei ativamente da rotina acadêmica como bolsista dos cursos de extensão de Música. Fui estagiário da Secretaria de Educação, Cultura e Desportos do município de Maracanaú, onde trabalhei como professor de Música pelo PROARES⁷ (2001-2003). Também me tornei

prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. Tradução de Paula Montero. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994, p.46-81. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39).

⁷ O PROARES (Programa de Apoio às Reformas Sociais para o Desenvolvimento de Crianças e Adolescentes) é um programa do Governo do Estado do Ceará voltado ao desenvolvimento social, com financiamento do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), através de contrato de empréstimo, que é desenvolvido no âmbito das escolas públicas e centros sociais e culturais apoiados e/ou gerenciados pelo Governo. Disponível em: <<http://www25.ceara.gov.br/redirecionador.asp?pagina=http://www.proares.ce.gov.br/>>. Acesso em: 04 nov. 2011.

professor “temporário” vinculado à Secretaria de Educação do Estado do Ceará (SEDUC), para a qual trabalhei pelo Projeto Escola Viva⁸ com educação musical e artística (2001-2008). Nos últimos anos desse período fui professor “substituto” por dois anos da disciplina Arte, contratado pela Secretaria Municipal de Educação de Fortaleza (SME), cargo que ocupei até o ano de 2009. Ainda prestei alguns serviços docentes no Ensino Superior para algumas faculdades da rede privada de Fortaleza. Essa experiência com o ensino de Arte no âmbito da Educação Básica e Superior, em muito contribuiu para minhas escolhas acadêmicas atuais, uma vez que me proporcionou um comprometimento profissional para com a área da Arte-Educação, conduzindo-me naturalmente à pesquisa acadêmica.

O encontro com Jean Pierre Chabloz e as inquietações sobre sua trajetória

Meu “encontro” com Jean Pierre Chabloz se deu ainda em meados da década de 1990 através de minha irmã, Tânia Neiva, então estudante do Curso de Estilismo e Moda e bolsista do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Durante seu estágio ela recebeu aulas de desenho do professor Pedro Eymar⁹, ocasião em que também teve acesso ao acervo de documentos e produções artísticas de Chabloz que fazem parte da reserva técnica daquele Museu. Entre aqueles documentos estava um método elaborado pelo suíço intitulado “Curso de desenho J. P. Chabloz”¹⁰, que ao ser apresentado a mim pela minha irmã, logo despertou meu interesse, a princípio por se tratar de um material sobre o ensino de desenho - modalidade artística a que sempre me dediquei. Posteriormente, meu interesse se voltou para a figura de seu idealizador, mais precisamente pela sua vida artística e sua trajetória formativa. De posse deste método, estudei-o durante algum tempo e passei a utilizá-lo na elaboração de minhas aulas de desenho que ministrava nas escolas públicas. E desde então o mantenho em minha modesta biblioteca.

⁸ Projeto do Governo Federal em parceria com o Governo Estadual que foi implantado durante a gestão do governo de Tasso Jereissati (1987-2002) e se estendeu até o final da década de 2000. Este projeto visava a ampliação da jornada escolar, bem como a qualificação do ensino, por meio da realização de projetos pedagógicos de arte e esportes implantados nas escolas públicas estaduais.

⁹ O professor Pedro Eymar, atual Diretor do MAUC, foi aluno de Chabloz entre 1963 e 1965 no curso de desenho que o suíço instituiu no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, patrocinado por Martins Filho e Persifal Barroso.

¹⁰ As lições do “Curso de desenho J. P. Chabloz” envolvem técnicas convencionais de ensino de desenho articuladas ao movimento corporal e à percepção visual, com o objetivo de favorecer a apreensão da linha e da forma na concepção do desenho. Também faz uso de confecção de bonecos articulados, maquetes e modelagem com materiais alternativos, visando à compreensão tridimensional dos objetos.

Muitos anos se passaram, até que em 2006 ingressei, junto com minha irmã Tânia, no curso de “Especialização em Metodologia do Ensino de Artes” ofertado pelo Centro de Educação da UECE. Entre os professores daquele curso, pelo menos dois deles iriam contribuir diretamente para me reaproximar Jean Pierre Chabloz. O primeiro foi o professor da disciplina “Metodologia do Ensino de Artes Visuais”, Roberto Galvão Lima, que me emprestou dois livros de sua autoria chamados “Chico da Silva e a escola do Pirambu” (1986) e “Chico da Silva” (2000), a partir dos quais obtive informações importantes sobre Chabloz e sua relação com o artista primitivista cearense. O segundo foi o professor José Albio Moreira de Sales, então Coordenador do referido curso de especialização e titular das disciplinas “Seminários de Introdução à História do Ensino de Arte no Brasil” e “Pesquisa em Artes”.

Foi durante a disciplina “Pesquisa em Artes” que decidi retomar meus estudos sobre a arte cearense, temática de minha predileção desde a graduação. Naquela época, mesmo já havendo um interesse particular em realizar uma pesquisa sobre Chabloz, para obter o grau de especialista, optei por continuar uma pesquisa sobre Modinha¹¹ iniciada anos antes sobre o modinheiro¹² cearense Ramos Cotôco. Esta pesquisa seguiu meu gosto por estudos historiográficos e biográficos, e em muito me foi útil para aprofundar meus conhecimentos sobre o panorama histórico de Fortaleza do início do século XX no campo da arte e da cultura, a partir do qual se constituiria um meio artístico durante a década de 1940.

Minha afinidade pessoal e acadêmica com o professor Albio Sales construiu-se ao longo daquele curso de especialização e consolidou-se com meu ingresso no Curso de Mestrado Acadêmico em Educação. Já na condição de aluno do referido curso de Mestrado, e sob a lúcida orientação do Professor Albio Sales, fui estimulado a pesquisar a temática sobre Chabloz que há muito me perseguia.

Assim, resolvemos partir de um estudo historiográfico que retratasse Chabloz longe dos consensos estabelecidos pelo discurso oficial, a partir de um novo olhar sobre sua

¹¹ Gênero musical originado no cancionário popular luso-brasileira de caráter lírico-sentimental ou lascivo, a modinha passou a desenvolver-se no Brasil a partir do século XVIII. Pertence à categoria dos “cantos puros”, que são manifestações artísticas de cantos populares de natureza exclusivamente poético-musicais de caráter espontâneo e livre de movimentos coletivos artísticos. Por guardarem características morfológico-musicais em comum, pertencem a este grupo, além da modinha, diversos tipos de gêneros de canção popular como moda-de-viola, toada, embolada e romance; e ainda de cantos coreográficos como lundu, chula e tirana. Ler: MAIA, Nertan Dias Silva. **A modinha cearense na obra poético-musical de Raimundo Ramos (Cotôco)**. 76f. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino de Artes). Universidade Estadual do Ceará, 2007, p. 21.

¹² Modinheiro é o compositor e/ou intérprete de modinhas (MAIA, 2007, p. 29).

trajetória¹³ formativa. Olhar este, focado sobre as ideias estéticas de Chabloz e suas ações no âmbito do meio artístico fortalezense dos anos 1940.

Refletindo sobre esta problemática chegamos então, como diria o professor Albio, à “grande pergunta” da pesquisa, expressa a seguir: qual foi o papel das ideias formativas defendidas por Jean Pierre Chabloz, no âmbito das formações artística e estética¹⁴, no processo de constituição do meio artístico visual da cidade de Fortaleza na década de 1940?

Dar respostas possíveis a esta pergunta significou, antes de tudo, recompor uma trajetória formativa de Chabloz que possibilitasse, além de construir alguns aspectos de sua identidade, compreender suas concepções estéticas¹⁵ através de um olhar crítico e analítico sobre o artista, sua produção e o meio com o qual interagiu. O sentido de tal trajetória visou a romper com a linearidade biográfica que focaliza os personagens de forma individualizada “sobre o binômio artistas/obra”, para recolocar o suíço e sua produção no “estatuto coletivo da arte”¹⁶, introduzindo-o nas tensões sociais de seu devido campo artístico (HEINICH, 2008, p. 26).

Esta ruptura afastou o estudo em questão das investigações que descrevem a “história dos heróis” e o aproximou de uma tendência que torna mais densa a relação do artista com o seu campo sociocultural, este, entendido como um componente essencial da análise por dirigir o olhar para as relações coletivas entre a arte e a sociedade. Ou seja, entre as ideias formativas (artísticas e estéticas) de Chabloz e a constituição do meio artístico diverso e tenso na Fortaleza dos anos 1940.

¹³ Entende-se por trajetória uma “série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. Ler: BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 183-191.

¹⁴ Sobre a formação artística e estética ler: FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. **Metodologia do ensino de arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993. (Coleção Magistério 2º Grau. Série Formação do Professor).

¹⁵ “‘Estética’ é [...] o termo geralmente usado para designar a área de significação que se desenvolve em torno da arte. [...] remete a um *corpus* teórico constituído de textos que definem o domínio específico da arte, propõem análises, avaliam obras. No conjunto, a estética pode ser considerada uma disciplina ou matéria de estudos: é um *sítio*”. Ler: CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005, p. 12-13. (Coleção Todas as Artes). Estética (do grego, *aisthetikós*: perceber, sentir) - A estética moderna, como ramo do conhecimento, foi criada pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) no século XVIII para designar o estudo da sensação, “a ciência do belo”, referindo-se à elevação do gosto subjetivo, àquilo que agrada aos sentidos, mas elaborando uma ontologia do belo. Ler: JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 68.

¹⁶ Ler: OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **Chico da Silva: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico**. 126f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, 2010, p. 20-23.

Compreende-se meio artístico, a partir do conceito forjado por Bourdieu (2010a, p. 261-262) de “campo artístico”, entendido como “uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições”, na qual o “espaço das posições tende a comandar o espaço das tomadas de posições”, e dentro da qual concorrem instituições e indivíduos pelo controle do monopólio em relação à autoridade artística, levando o campo a adquirir autonomia perante os poderes econômicos, políticos e burocráticos. Desta forma o campo artístico consolida-se a partir de códigos e regras próprios que são mantidos e partilhados tacitamente por seus pares, que por sua vez, reproduzem uma espécie de “crença” em torno da “sacralização” da arte por meio de um *habitus*, este, como já se afirmou, constituído por um sistema de práticas incorporadas pelos sujeitos.

Revisitar Chablosz dentro desta perspectiva pressupôs problematizar determinadas lacunas de sua trajetória, em torno das quais surgiram inúmeras incógnitas e algumas descobertas oriundas dos silêncios biográficos que se interpõem entre tantas afirmações que já se difundiram sobre este artista. Assim, para tentar encontrar novos sentidos em meio às conformações de sua trajetória, foi preciso conceber o passado como um feixe de práticas discursivas que possibilitam a construção de inúmeras versões que se entrecortam e se sobrepõem umas às outras na “trama histórica” em que foram forjadas (VEYNE, 1982).

Deste modo, para uma melhor condução dessa trama histórica, limitou-se um corte temporal para a pesquisa motivado, sobretudo, pelo período em que as principais fontes primárias que basearam este estudo foram produzidas: a década de 1940. Embora a pesquisa se aproprie de fontes diversas, produzidas em épocas também diversas, as suas fontes basilares são constituídas por uma coletânea de crônicas jornalísticas de autoria de Chablosz publicadas na coluna dominical “Arte e Cultura” do jornal local O Estado, entre os anos de 1944 e 1945, nas quais o suíço expressava suas ideias estéticas sobre crítica de arte e temas relacionados à cultura artística em geral. Outra fonte importante para esta pesquisa é o livro de Chablosz “Revelação do Ceará” (1993), constituído de várias crônicas que versam sobre suas impressões acerca dos aspectos artísticos e culturais cearenses e, sobretudo, da cidade de Fortaleza. Consta ainda no conjunto de fontes o “Curso de desenho J. P. Chablosz” sobre o qual já se fez alguma referencia neste texto. Este curso é constituído por uma coletânea de aulas de desenho de anatomia do corpo humano publicadas entre os anos de 1941 e 1945 na revista Gibi, um suplemento ilustrado voltado para o público infanto-juvenil que circulava às sextas-feiras nas edições do jornal O Globo, na cidade do Rio de Janeiro. Segundo o próprio

Chabloz (1993, p. 16), ao todo foram publicadas mais de 250 lições de desenho ao longo daqueles cinco anos. Porém, só foi possível consultar o primeiro volume do curso correspondente ao ano de 1941 e mais três lições referentes ao ano seguinte, mas que deram uma visão geral sobre a metodologia utilizada por Chabloz no que concerne ao ensino de desenho.

Durante o período da pesquisa de campo não foram encontrados registros significativos de produção musical de Chabloz, salvo algumas crônicas jornalísticas nas quais o suíço discute no campo das formações teórica e estético-musical, sobre os “novos princípios de composição musical” e “sobre a expressão musical”, temáticas que mereceram um tópico neste estudo. Mesmo reconhecendo-se que o suíço também tenha atuado no meio musical da cidade, constatou-se que no conjunto de seus registros documentais, composto por suas produções artísticas e seus escritos, predomina a temática das artes visuais. Deste modo optou-se por focar a pesquisa no âmbito do meio artístico das artes plásticas de Fortaleza.

Assim, compreender a trajetória formativa artística e estética de Chabloz dentro deste contexto, mesmo que de uma forma aproximada, foi o desafio desta pesquisa. Esforço que exigiu outras indagações, sem as quais não se poderia atender aos propósitos do estudo, dada a ampla gama de relações que foram necessárias estabelecer para compor uma trajetória e um identidade para este personagem. Para tanto, foram estabelecidas as seguintes questões: sob quais fundamentos teórico-filosóficos estão baseadas as ideias pedagógicas de Jean Pierre Chabloz que orientam seus princípios formativos, suas concepções sobre arte e sua produção artística? Qual o papel das ideias formativas de Chabloz no processo de constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza na década de 1940? E por fim, quais aspectos identitários de Chabloz podem ser declinados a partir de suas ideias formativas e de suas concepções acerca da arte.

Para perseguir respostas plausíveis, ainda que provisórias, a tais questionamentos foi imprescindível focar-se no objetivo central da pesquisa, o qual foi compreender o papel das ideias defendidas por Jean Pierre Chabloz no campo das formações artística e estética, no processo de constituição do meio artístico das artes plásticas da cidade de Fortaleza, na década de 1940. Para atender a tal objetivo de forma satisfatória, foram constituídos alguns objetivos secundários, os quais visam a estudar os pressupostos teórico-filosóficos que fundamentam as concepções pedagógicas e estéticas de Jean Pierre Chabloz a partir de sua trajetória formativa; bem como buscam analisar suas ideias sobre cultura artística visando a apontar possíveis convergências e divergências entre seus escritos e sua produção artística; e,

por último, compor aspectos da identidade de Chabloz como educador, como crítico de arte e como artista a partir de suas ideias formativas e de informações gerais sobre sua vida pública constantes nas fontes analisadas.

Em suma, este estudo constitui-se de uma pesquisa histórica na área da Educação, que busca fomentar e preservar a memória da cultura artística local, ao propor uma leitura crítica de um capítulo significativo da História da Arte cearense, analisado a partir da trajetória formativa de Jean Pierre Chabloz no âmbito do meio artístico fortalezense, e interpretado criticamente sob os pressupostos teórico-metodológicos da Nova História Cultural (NHC)¹⁷, entendidos aqui como um percurso viável para possibilitar uma compreensão sobre a problemática apresentada na pesquisa em questão. Ao apontar para a construção de uma nova identidade para Jean Pierre Chabloz, o estudo nos conformes aqui apresentados, ganha uma relevância acadêmica por ampliar a discussão sobre a biografia e a personalidade do suíço, viabilizando futuras investigações e contribuindo para preencher as lacunas da pesquisa em Arte na área da Educação na cidade de Fortaleza.

Constatou-se que pesquisas históricas na área da Educação abordando a temática da Arte cearense apresentaram-se em número bastante reduzido no âmbito acadêmico desta cidade. Esta redução se tornou ainda mais evidente quando se buscou investigações na área específica de estudos biográficos com o foco voltado para as trajetórias formativas de artistas e personagens do meio sociocultural local.

Essa constatação evidenciou-se durante as buscas realizadas nos bancos de dissertações e teses defendidas nos últimos dez anos nos cursos de Mestrado e Doutorado em Educação (e posteriormente, em História e Sociologia) da Universidade Federal do Ceará (UFC), bem como, dos cursos de Mestrado em Educação e História da Universidade Estadual do Ceará (UECE), estes, abrangendo o período dos últimos cinco anos. Nestas buscas optou-se pelos filtros por temática (título) e por resumo. Para efetivar as mesmas, foram elencadas como palavras-chaves, “Jean Pierre Chabloz”, “campo artístico”, “meio artístico”, “trajetória formativa”, “percurso formativo”, “estudo biográfico”, “formação artística”, “formação estética”, “ensino de arte”, “arte-educação” e “arte cearense”.

¹⁷ A história cultural deve aos antropólogos a elaboração de seu significado. O termo cultura foi ampliado através da utilização do conceito que a Antropologia fez do vocábulo, sendo Malinowski um dos principais colaboradores da ampliação do sentido do termo, ao incluir “as heranças de artefatos, bens, processos técnicos, idéias, hábitos e valores” em sua noção de cultura. A partir desta visão passa-se a se desenvolver a Antropologia histórica e a Nova História Cultural, esta última, presente na atualidade como uma disciplina histórica reconhecida como um sólido ramo do conhecimento capaz de explicar os fenômenos e as relações humanas pelos estudos culturais. Ler: BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 43.

Foram identificados na época de realização das buscas apenas três trabalhos¹⁸ considerados relevantes para os fins desta pesquisa, quais sejam: a Tese “A arte como princípio educativo: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo” (2006), de Francisca Argentina Gois Barros; a Tese do professor Gilberto Andrade Machado, intitulada “Calidoscópio: experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza” (2008); e a Dissertação de Gerciane Maria da Costa Oliveira, cujo título é “Chico da Silva: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico” (2010).

O trabalho de Barros (2006) trouxe como maior contribuição para esta pesquisa o modo como a autora conduziu a investigação no que diz respeito à escolha metodológica. Calcada nos pressupostos teóricos da NHC, a metodologia utilizada pela autora mostrou-se suficiente para responder à problemática em torno da qual ela investigou seu objeto.

O método consiste, portanto, em tomar o particular como ponto de partida para, em seguida, identificar seu significado no interior de seu contexto específico. Para uma descrição o mais realista possível, Pedro Américo foi estudado como um personagem, como um sujeito ‘globalizante’¹⁹, em torno do qual toda a pesquisa se organiza. O ambiente cultural é o palco de cuja trama ele será ao mesmo tempo ator e autor, na medida em que mesmo submetido a regras impostas pelo ambiente pode a elas se contrapor. Essa troca permanente entre sujeito e ambiente, em que Pedro Américo construiu a si e a sua época, tanto quanto foi por ela construído esteve, por certo, permeada de contradições, incoerências, instabilidades, convicções, satisfações, frustrações, ambigüidades e muita incerteza (BARROS, 2006, p. 21).

O trecho acima sintetiza a abordagem metodológica utilizada por Barros (2006) para apresentar sua “[...] nova leitura biográfica de Pedro Américo [...]”. Tal procedimento também foi entendido aqui como o mais viável para satisfazer os propósitos deste estudo sobre Chablos.

A maior contribuição da Tese de Machado (2008) foi precisamente o conteúdo abordado em seu segundo capítulo, intitulado “Uma história espelhada: de Chablos a Chico da Silva”, no qual se encontra um depoimento do professor Pedro Eymar relatando sobre os

¹⁸ Os três trabalhos elencados pertencem aos bancos de dissertações e teses da Universidade Federal do Ceará dos seguintes programas: as Teses de Barros (2006) e Machado (2008) foram apresentadas à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade de Educação; a Dissertação de Oliveira (2010) foi apresentada à Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

¹⁹ A “construção” do sujeito “globalizante” foi o método utilizado por Le Goff nos seus dois estudos biográficos sobre São Francisco e São Luís. Ler: LE GOFF, Jacques. **São Francisco**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001; LE GOFF, Jacques. **São Luís**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002 (citado por BARROS, 2006, p. 19-21).

procedimentos metodológicos do artista suíço em sua prática pedagógica no ensino do desenho. Há ainda no capítulo cinco um tópico cujo título é “As influências do método de Artus Perrelet”, em que o autor traz informações elementares sobre os princípios educativos da pedagoga suíça Louise Artus-Perrelet (1867-1946), que fora professora de desenho de Chabloz na década de 1930, assunto discutido no segundo capítulo da presente pesquisa.

O terceiro e último trabalho consultado tem como principal objetivo compreender Chico da Silva no meio artístico fortalezense dos anos de 1940 sob a perspectiva sociológica. Apesar de ser na área da Sociologia e tratar especificamente do artista primitivista cearense, a Dissertação de Oliveira (2010) foi considerada relevante por fornecer pistas de outras fontes primárias, como catálogos de exposições e artigos de jornais e revistas que dizem respeito à Chabloz. Também faz menções e citações constantes sobre o suíço ao longo de seus quatro capítulos, principalmente no segundo, intitulado “Dos muros às telas: a inserção particular de Chico da Silva no meio artístico cearense”, que versa sobre “os efeitos do encontro” entre os dois artistas.

Do apanhado bibliográfico sobre Chabloz, destacou-se o texto de Max Perlingeiro publicado no catálogo da exposição “Jean Pierre Chabloz 1910-1984: pinturas e desenhos”, ocorrida na galeria Multiarte, em 2003. Este texto contém informações biográficas importantes sobre o artista suíço, além de uma rica seleção iconográfica de fotografias pessoais e de obras de Chabloz, cedidas por sua primeira esposa Regina Frota Pessoa Chabloz e por sua filha Ana Maria Chabloz Scherer.

Também foi possível coletar informações relevantes sobre Chabloz nos seguintes livros de autoria do artista plástico Nilo de Brito Firmeza, o Estrigas: “Arte Ceará: Mário Baratta: líder da renovação” (2004); “A arte na dimensão do momento 1973-1994 - volume II” (2002); “A arte na dimensão do momento 1951-1971 - volume I” (1997); “O Salão de Abril: história e personagens” (1993); “Artes plásticas no Ceará (síntese histórica): contribuição à história da arte no Ceará” (1992); “A saga do pintor Francisco Domingos da Silva” (1988); e, “A fase renovadora da arte cearense” (1983).

Elencam-se ainda os textos “A cidade da SCAP: o cotidiano das artes plásticas na Fortaleza de 1950”²⁰ e “História da cultura artística musical da Fortaleza de 1950: entidades,

²⁰ Ler: VASCONCELOS, José Gerardo; ADAD, Shara Jane Holanda Costa (Orgs.). **Coisas da cidade**. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 65-79. (Coleção Diálogos Intempestivos, v. 24).

personagens e eventos”²¹, de autoria do professor José Albio Moreira de Sales, os quais versam sobre os desdobramentos do processo de constituição do meio artístico fortalezense naquele período, considerado pelo referido autor um período bastante expressivo artisticamente por ser decorrência dos “esforços da geração de intelectuais e artistas que na década de 40 [objetivou] criar uma estrutura para a formação e valorização do trabalho do artista plástico na cidade” (SALES *apud* VASCONCELOS; ADAD, 2005, p. 66).

As principais fontes primárias que serviram de base para esta pesquisa foram coletadas na Biblioteca Pública Governador Menezes Pimentel (BPGMP), quais sejam: as crônicas jornalísticas do suíço e seu livro “Revelação do Ceará”, localizados, respectivamente, no acervo de periódicos e no acervo de obras gerais da referida biblioteca. No MAUC, instituição que detém parte dos documentos de Chabloy em sua reserva técnica, foram realizadas visitas regulares durante o ano de 2010, nas quais foram coletadas informações importantes para a pesquisa e parte da mostra iconográfica que ilustra este trabalho. Várias destas visitas foram realizadas durante a exposição²² comemorativa do centenário de Chabloy, em que foram expostos cartazes e desenhos do suíço feitos durante a década de 1940, ocasião em que foi possível tomar contato com suas obras originais e estudar um pouco de sua técnica artística. O “Curso de desenho J. P. Chabloy”, que originalmente pertence ao acervo do MAUC, já se encontrava na posse do autor desta pesquisa desde a década de 1990.

Buscas documentais também foram feitas na Fundação Biblioteca Nacional (FBN), na cidade do Rio de Janeiro, de onde foi possível adquirir o exemplar microfilmado da obra “O desenho a serviço da educação”²³, da pedagoga suíça Artus-Perrelet. Este livro, muito elogiado por educadores europeus em sua época, versa sobre o ensino de desenho e sua metodologia baseia-se nos preceitos da pedagogia do gesto e dos sentidos (intuitiva). Por ter influenciado as ideias pedagógicas de Chabloy, tal livro constituiu-se outra fonte relevante para esta pesquisa.

²¹ Ler: SALES, José Albio Moreira de; BARRETO, Marcília Chagas; NUNES, João Batista Carvalho; NUNES, Ana Ignez Belém Lima; FARIAS, Isabel, Maria Sabino de; MAGALHÃES, Rita de Cássia Barbosa Paiva (Orgs.). **Formação e práticas docentes**. Fortaleza: EdUECE, 2007, p. 79-97.

²² Na 8ª Semana Nacional de Museus o MAUC realizou, entre 17 de maio a 02 de julho de 2010, uma exposição em comemoração ao centenário de nascimento de Jean Pierre Chabloy intitulada “Vida nova na Amazônia”. Mais informações consultar: <<http://www.mauc.ufc.br/expo/2010/07/index1.htm>>.

²³ A metodologia do ensino de arte (Desenho) de Artus-Perrelet está compilada em seu livro “*Le dessin au service de l'éducation*” (O desenho a serviço da educação), publicado no Brasil em 1930. Até onde se pesquisou, o único exemplar deste livro disponível para acesso ao público encontra-se no setor de obras raras da Fundação Biblioteca Nacional, no Estado do Rio de Janeiro, instituição que viabilizou a cópia e a venda do referido microfilme com fins específicos para esta pesquisa.

Quanto aos procedimentos técnico-metodológicos utilizados no processo de coleta de informações e captura de imagens nos arquivos jornalísticos da BPGMP, foram realizados, por meio fotográfico com máquina digital *Olympus X-10* de 6.0 *megapixels*²⁴ de resolução, sem uso do recurso *flash*, focadas a uma distância média de 0,50 m (meio metro), com incidência frontal em ângulo de 90° (noventa graus) em relação ao documento, e com iluminação natural matinal indireta. Em etapa posterior, as fotografias foram armazenadas em um microcomputador onde passaram por uma edição digital feita no *software Photoshop CS-5*, para correção de eventuais falhas. Neste procedimento as imagens foram editadas com a aplicação de efeitos e filtros cromáticos e redimensionadas para uma resolução de 300 *dpi*²⁵, objetivando obter melhor nitidez e qualidade digital. Em seguida foram reunidas em arquivos digitais em pastas separadas em conformidade com as datas de publicação, uma vez que para capturar cada crônica foram necessárias, em média, entre cinco e sete fotografias de pontos diferentes de uma mesma página. Finalizando este processo, as fotografias foram transformadas em arquivo *JPEG*²⁶ com a finalidade de torná-los mais “leves”, ou seja, mais compactos, o que possibilitou maior capacidade de armazenamento e agilidade nos procedimentos de consulta e de impressão. Processo semelhante a este descrito acima foi realizado com o microfilme da obra de Artus-Perrelet, com a diferença de que as fotografias de todas as 201 páginas do referido livro foram tiradas diretamente no leitor de microfilme da BPGMP.

Em seu conjunto, o presente trabalho está dividido em cinco capítulos, além do capítulo de introdução, no qual também é apresentada a perspectiva metodológica da pesquisa. No primeiro capítulo, intitulado "Entre fronteiras culturais: um olhar sobre as ideias estéticas e a trajetória formativa de Jean Pierre Chabloz", apresenta-se o conflito cultural pelo qual passou o suíço quando de sua chegada ao Brasil, em 1940. Por meio de uma narrativa mais realista acerca da trajetória e da experiência de Chabloz, busca-se uma abordagem que o aproxime de uma identidade social mais humanizada, procurando distanciar-se das visões mitificadas construídas por seus contemporâneos. A narrativa revela as sutilezas de sua

²⁴ Seis (6.0) *megapixels* equivalem a seis milhões de pixels (pontos) representados no display (tela) da máquina. Ler: SAWAYA, Márcia Regina. **Dicionário de informática e internet**: inglês/português. São Paulo: Nobel, 1999, p. 290.

²⁵ *Dpi* - do inglês, *dots per inch*, que quer dizer, “pontos por polegada” (ppp). Trata-se de uma medida de densidade relacionada à composição de imagens, que indica a quantidade de pontos individuais concentrados no espaço de uma polegada linear na superfície onde a imagem é apresentada. Quanto maior a quantidade de pontos por polegada, mais definida será a imagem, ou seja, maior será sua resolução (SAWAYA, 1999, p. 147).

²⁶ *JPEG* - do inglês, *Joint Photographic Experts Group* (*Grupo de fotógrafos especialistas*) - É uma técnica de informática usada para obter um alto nível de compressão de um documento, que geralmente não afeta sua qualidade, seja texto ou imagem (SAWAYA, 1999, p. 252).

personalidade de artista, de intelectual e de homem comum, partindo de seus escritos a partir dos quais é possível compreender suas concepções sobre arte e cultura.

No segundo capítulo, “Um artista que pensa: o racional e o intuitivo na trajetória formativa de Jean Pierre Chabloz”, são apresentadas as duas faces da formação artística e estética de Chabloz que o caracterizam, ao mesmo tempo, como um artista sensível e intuitivo, porém tecnicamente academicista, e um crítico de arte em cujas ideias racionalistas permeiam uma concepção mística acerca da vida e da arte. O texto expõe, em seu primeiro tópico intitulado “As bases filosóficas do Instituto Jean-Jacques Rousseau e a pedagogia do gesto e dos sentidos de Louise Artus-Perrelet”, as concepções filosóficas da pedagogia dos sentidos (intuitiva), apresentando as ideias dos principais educadores europeus que colaboraram com o Instituto Jean-Jacques Rousseau (IJJR), onde Chabloz estudou. Em seu segundo tópico, “Edgar Willems: o som, o ritmo e o movimento como unidades vitais no ensino musical e artístico” são apresentados os princípios de educação musical de Edgar Willems, professor de Chabloz por quem nutria grande admiração pessoal e intelectual. O terceiro e último tópico, “A influência de Artus-Perrelet e de Edgar Willems na didática do ensino de desenho de Jean Pierre Chabloz”, apresenta a influência destes dois educadores sobre a metodologia de ensino de Desenho de Chabloz.

O terceiro capítulo, “Aspectos urbanos e cotidianos da Fortaleza de Chabloz”, objetiva apresentar o cenário cultural da referida cidade, descrevendo seus aspectos sociais e culturais, de modo a oferecer uma visão da cidade de Fortaleza como um lugar institucional e existencial, em cujo espaço desenvolveu-se o meio artístico local, onde se manifestaram as práticas sociais e as ações culturais de Chabloz durante a década de 1940, tendo como base a descrição que o suíço fez de Fortaleza em seu livro *Revelação do Ceará*.

O quarto capítulo, intitulado “Jean Pierre Chabloz no contexto da constituição do meio artístico das artes plásticas da cidade de Fortaleza”, trata da constituição deste meio artístico entre os anos 1930 e 1940. Seu tópico “O encontro de Jean Pierre Chabloz com o Ceará e com a cidade de Fortaleza” relata sobre o episódio da chegada de Chabloz ao Estado do Ceará, apontando as circunstâncias que o trouxeram para o “Norte” do país, desvelando suas impressões a cerca da arte e da cultura cearenses. Por fim, o quinto capítulo, “Jean Pierre Chabloz e o discurso regionalista e social de sua arte e de sua escrita”, aborda a aproximação das ideias e da produção artística de Chabloz do discurso regionalista e da estética da pintura social muito presentes nos meios artísticos nacionais dos anos 1940.

A escritura de uma trajetória individual dentro de um meio artístico: uma metodologia

Quando o poeta Lêdo Ivo (1979, p. 226) escreveu em sua obra autobiográfica, “Confissões de um poeta”, que “A maioria dos biógrafos empenha-se em explicar a obra a partir da vida, quando o correto é exatamente o contrário: trata-se de explicar a vida a partir da obra”, estava aproximando-se do pensar histórico que move a metodologia desta pesquisa. Tal ideia foi tomada aqui como um norte no que diz respeito ao modo como se conduziu as investigações sobre Chabloz: partindo do teor das fontes produzidas por ele para se chegar a uma trajetória composta por vários fatos retirados de sua experiência no meio artístico da cidade de Fortaleza na década de 1940.

Para tanto, partiu-se do entendimento de que os fatos não são eventos isolados e nem independentes, e sim conjugam uma “trama” histórica composta por múltiplas relações que forjam as trajetórias dos sujeitos investigados. Assim, “nenhum historiador descreve a totalidade deste campo, pois um caminho deve ser escolhido e não pode passar por toda parte, nenhum destes caminhos é verdadeiro ou é a história” (VEYNE, 1982, p. 30).

É importante observar que desde as primeiras décadas do século XX a noção de fato histórico sofreu severas críticas por parte de estudiosos²⁷ que tentaram desmistificar a ideia deste ser considerado um “objeto dado e acabado”. Da mesma forma a noção de documento, outrora entendido como “um material bruto, objetivo e inocente”, após inúmeros questionamentos passou “a abranger a palavra, o gesto”, e exprimir “o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (LE GOFF, 1990, p. 09-10).

Por resultarem de uma construção elaborada sob variáveis condições de trabalho e de intenções, tanto o fato histórico, quanto o documento, carregam em si não só o aspecto objetivo, mas também o caráter subjetivo do pesquisador. Assim, na construção da trajetória formativa de Chabloz observou-se o reconhecimento “da construção do fato histórico [e] da não-inocência do documento”, desestabilizando a própria noção de História²⁸, ao admitir ou

²⁷ Com o intuito de fazer uma história mais abrangente e totalizante, em oposição aos preceitos da história política e militar um grupo de historiadores franceses encabeçado por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956), funda em 1929, a revista *Annales d'histoire économique et sociale*, cujo objetivo era “fazer dela um instrumento de enriquecimento da história, por sua aproximação com as ciências vizinhas e pelo incentivo à inovação temática”. Conhecido como *École des Annales* este grupo concebeu um novo modelo metodológico e conceitual para o campo das pesquisas históricas influenciando quatro gerações de estudiosos durante o século XX. Ler: BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. 2. ed. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: UNESP, 1991, p. 04.

²⁸ O termo História - iniciado com letra maiúscula - será usado aqui para significar o movimento do real ou os acontecimentos históricos, e também a própria historiografia ou discurso do historiador. Ler: LEITE, Lígia

revelar a existência de uma interferência natural do pesquisador “nos processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico” (LE GOFF, 1990, p. 09-10).

Além do que os fatos não exprimem por eles mesmos a verdade histórica, e não basta para o pesquisador simplesmente ouvir e narrar o que as fontes expressam de imediato, é preciso que tenha a habilidade de perceber o que está implícito, sobretudo nos discursos, para interpretá-los. As fontes documentais, para recompor o passado, requerem de quem as analisa saber fazer as devidas relações entre os fatos, os sujeitos e o campo cultural no qual foram produzidas, pois

[...] a partir do momento em que não nos resignamos mais a registrar [pura e] simplesmente as palavras de nossas testemunhas, a partir do momento em que tencionamos fazê-las falar [mesmo a contragosto] mais do que nunca impõe-se um questionário. Esta é, com efeito, a primeira necessidade de qualquer pesquisa histórica bem conduzida. [...] Pois os textos ou os documentos arqueológicos, mesmo os aparentemente mais claros e mais complacentes, não falam senão quando sabemos interrogá-los (BLOCH, 2001, p. 79).²⁹

Foi perseguindo este pensamento de Bloch (2001), sobre a abordagem das fontes documentais, que se buscou uma interpretação reflexiva do discurso de Chablos em suas crônicas jornalísticas e em seu livro “Revelação do Ceará”, principais fontes desta pesquisa. Neste sentido fica patente a ideia de que é preciso levar em consideração a subjetividade do pesquisador quando este procura estudar o homem em seu tempo partindo de seus registros, pois a própria noção de história passa a ser admitida como “uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma e [se] aperfeiçoa” a cada instante (BLOCH, 2001, p. 75).

Estes indivíduos e seus registros, entre os quais se encontram Jean Pierre Chablos e sua produção artístico-cultural, outrora inscritos e emoldurados nos padrões da história social dos heróis, agora estão fragmentados e difundidos no contexto histórico de seus campos culturais. Para compreendê-los de um modo desmistificado é preciso ater-se a estudos que deem ênfase às práticas e às trocas que se estabelecem entre os sujeitos em seus territórios

Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2005, p. 89. (Série Princípios). O conceito de História é entendido como um procedimento consolidado a partir de escolhas teóricas, de um lugar institucional e de um lugar social. Ler: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 65-119.

²⁹ Os termos inscritos entre colchetes nesta citação são originais do autor. Foram inseridos por seu filho Étienne Bloch na última revisão de “Apologia da História ou o ofício do historiador”, publicada no Brasil em 2002 pela editora ZAHAR. Marc Bloch foi fuzilado pelos nazistas em 16 de junho de 1944 nos arredores da cidade de Lyon, na França. Com sua morte trágica Bloch deixou inacabado seu livro que só foi publicado em 1949 por Lucien Febvre.

sociais, considerando-se principalmente, suas produções, suas falas, seus atos e sua tessitura cultural. Para se chegar a esta conjectura na construção de uma trajetória e de uma identidade para Chabloz, adotou-se os pressupostos da NHC, por constituírem uma metodologia capaz de realizar satisfatoriamente investigações que buscam compreender sujeitos e realidades culturais partindo de seus rastros documentais (BURKE, 2008, p. 78).

Segundo Le Goff, a “história nova” se atém a duas preocupações básicas:

De um lado, recusar o “ídolo das origens”, porque, de acordo com um provérbio árabe, “os homens se parecem mais com o seu tempo do que com seus pais”. De outro, estar atento às relações entre presente e passado, isto é, “compreender o passado pelo presente” – donde a necessidade de um método “prudentemente regressivo” (LE GOFF, 2001, p. 34).

Seguindo este raciocínio Chartier (1990, p. 16-17) advoga que a história cultural “tem por principal objecto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. O autor afirma haver múltiplos caminhos para a realização de tal tarefa e aponta para a importância que os pesquisadores precisam dar à relação entre as representações e as práticas que legitimam os discursos. Um dos caminhos a seguir estaria relacionado às “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social”, admitidas “como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real”. Estas “variáveis”, por sua vez, são produzidas e partilhadas pelo próprio grupo social e são concebidas por “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras, graças às quais, o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado”.

Assim, segundo o autor,

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade a custo de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projecto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas (CHARTIER, 1990, p. 17).

Esta mudança de padrão epistemológico no âmbito da NHC se dá a partir do momento em que estudiosos passaram a questionar as metodologias comparativas dos modelos evolucionistas do século XIX. O antropólogo Franz Boas (1858-1942) foi um dos que

primeiro rejeitou a rigidez desses pressupostos evolucionistas ao formular a ideia de que as culturas são produtos de diversos aspectos que sofrem influência das “condições ambientais, fatores psicológicos e conexões históricas” complexas. Para este autor, estudar fenômenos culturais requer um aprofundamento detalhado de uma área cultural relativamente pequena (microsociedade), o que proporciona uma aproximação mais acurada das “histórias individuais”, que quando comparadas, engendram as “leis gerais” do desenvolvimento humano (STOCKING JR, 1968, p. 210 citado por KAPLAN; MANNERS, 1975, p. 112).

Conforme Barros (2006, p. 20) a contraposição ao modelo macro-explicativo da história estrutural, econômica e social fez surgir, no âmbito dos estudos culturais, abordagens específicas para a história das mentalidades, para a história cultural e para a psichistória, cujo foco de análise recaiu sobre o homem e sua complexidade individual, isto é, sua micro-história, que

[...] tem sempre se centralizado na busca de uma descrição mais realista do comportamento humano, empregando um modelo de ação e conflito do comportamento do homem no mundo que reconhece sua [...] liberdade além [...] das limitações dos sistemas normativos prescritos e opressivos. [...] Toda ação social é vista como resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões do indivíduo, diante de uma realidade normativa que, embora difusa, não obstante oferece muitas possibilidades de interpretações e liberdades pessoais” (LEVI, 1992, p. 135-136).

Neste sentido, Jean Pierre Chablot surge com sua complexidade individual no meio artístico da cidade de Fortaleza da década de 1940, experienciando uma nova cultura através de suas ações e percepções, que de certo modo causaram impactos naquela realidade normativa que lhe permitiu manifestar-se livremente para estabelecer seus posicionamentos no âmbito das instituições e das representações o que legitimavam ou que o acolhiam como membro. Estas ações culturais de Chablot renderam suas produções artísticas e seus escritos sobre arte e cultura, a partir dos quais foi possível construir um sentido para sua trajetória.

Sobre este aspecto é importante afirmar que o estudo da cultura material, na perspectiva da historiografia cultural, centra-se nos objetos e documentos produzidos em um lugar e em um tempo por sujeitos que dão sentido aos mesmos. Tais registros materiais constituem fontes primárias que possibilitam ao pesquisador perceber, a partir de sua análise, as relações socioculturais que se estabeleceram no contexto em que foram produzidos.

Conforme Burke (2008, p. 90), estes registros representam a identidade cultural e a posição social de indivíduos ou de grupos em um dado tempo e espaço materializados pelas

mais diversas temáticas - que neste estudo constituem livros, fotografias, textos jornalísticos e produções artísticas de Jean Pierre Chabloz. Burke (2005) denomina estes registros de “documentos-ego”, por tratar-se de fontes escritas em primeira pessoa.

Estes documentos são de grande interesse dos historiadores, pois possibilitam construir uma identidade para os indivíduos que os produziram, ajudando a delimitar informações importantes da época e das condições em que foram escritos, bem como desvelar as razões que os motivaram a fazê-los. Compreendendo a visão de mundo do autor, é possível relativizar suas ideias e gerar percepções acerca das imagens que o mesmo intentou imprimir em suas produções documentais pessoais (BURKE, 2005).

Como afirma Le Goff (2001, p. 29), a “história nova” contribuiu de forma importante para ampliar o leque documental da pesquisa historiográfica por considerar diversas modalidades de fontes que vão desde fotografias e instrumentos até a memória e a oralidade.

Segundo este autor

Destronar a história política foi o objeto número um dos “Annales” e continua sendo uma preocupação de primeira ordem da história nova, ainda que, [...] uma nova história política, ou antes uma história de uma nova concepção do fato político, deva tomar seu lugar no domínio da história nova. Desembaraçar-se da história dos grandes homens – essa empresa está bem encaminhada, ainda que, de um lado, essa história das aparências ilusórias continue a grassar na produção para a pseudo-história e que, de outro, a história nova deva reexaminar a questão dos grandes homens e dar um novo estatuto científico à biografia (LE GOFF, 2001, p. 42).

A História política no entendimento Le Goff (2001, p. 31) é a história “fatual, teatro de aparências que mascara o verdadeiro jogo da história, que se desenrola nos bastidores e nas estruturas ocultas em que é preciso ir detectá-lo, analisá-lo, explicá-lo”. Para além desta história política e militar, focada na narrativa dos grandes feitos heroicos, a NHC centra-se no homem como um sujeito das representações, responsável pelo movimento de uma história percebida e transformada por ele. Neste movimento é que se fixam os rastros documentais muitas vezes só permitidos a conhecer quando reconstituídos por releituras críticas por parte do pesquisador.

Os resquícios documentais daquele passado foram elementos de grande valia para o desvelamento que este estudo realizou sobre Chabloz, o qual buscou na trama de sua biografia fios que conduziram a sua representação dentro de uma trajetória, ao mesmo tempo, formativa e formadora no âmbito dos campos artístico e cultural da cidade de Fortaleza. Mas sempre

admitindo o risco da presença de distorções causadas por vícios culturais ou por sentimentos velados e omissos, para que se permitisse recompor os múltiplos aspectos identitários deste personagem, os quais não podiam ser detectados somente através da simples análise dos documentos por ele produzidos.

Sob este cuidado, buscou-se Chabloz partindo de ideias que o relacionavam diretamente aos indivíduos e à realidade por eles construída, atentando para o “imaginário social” e para as circunstâncias culturais que se estruturaram no espaço-tempo de suas ações, reflexos da dinâmica entre estes indivíduos e o lugar no qual se expressam e manifestam suas intenções (BURKE, 2008, p. 84).

Neste ponto surgiram possibilidades para a identificação de elementos culturais presentes tanto no que diz respeito aos aspectos físicos, como a simbologia dos gestos, quanto psicológicos, relacionados ao pensamento, à subjetividade, à individualidade; isso conduziu à projeção de uma personalidade de Chabloz composta por sua representação social e sua significação cultural, que foram capazes de desnudar uma nova identidade quebrando a dicotomia que deturpa a relação entre o vivido e o escrito, entre o corpo e a mente, entre a ação e o pensamento.

Como referenda Elias (1994, p. 56), para que o historiador construa uma nova forma de narrar a vida de alguém, sem destituí-lo de seu significado, é preciso “superar o antagonismo entre os indivíduos e a sociedade e entender que a sociedade não apenas produz o semelhante e o típico, mas também o individual”. Para tal empreitada, foi preciso ponderar um meio termo entre o Chabloz individualizado e o meio sociocultural coletivizado no qual despontava como artista, como educador ou como crítico e produtor de arte, admitindo a ocorrência de momentos intercalados em que se sobressaia o caráter representativo desse Chabloz e momentos em que seu aspecto subjetivo se mostrava com mais evidência.

Para se conseguir desnudar esta individualidade em Chabloz, tendo que levar em conta o caráter coletivo de sua produção e de suas ações, fez-se necessário também perceber que pelo fato de pertencer a um campo cultural diverso, a identidade não é em seu todo um patrimônio individualizado em cada sujeito. De acordo com Burke (2005, p. 76) os conceitos de Bourdieu são fundamentais para os estudos historiográficos realizados dentro da perspectiva cultural, com o intento de se investigar indivíduos e sua relação com os grupos sociais. Três destes conceitos são: “campo”, que está relacionado “a um domínio autônomo que, em dado momento, atinge a independência em uma determinada cultura e produz suas

próprias convenções culturais”; “reprodução cultural”, que se estabelece através de sistemas reprodutores dominantes, como a escola, por exemplo; e por último, “identidade social”, que compreende uma espécie de padrão identitário grupal de comportamento.

Reconstruir um Chablos nos limites destes conceitos e dos pressupostos da NHC foi atentar para a importância dos múltiplos fatores que forjam e determinam a identidade dos indivíduos em seus campos de atuação; assim como também, foi optar por uma postura pautada pela dúvida e não por certezas inabaláveis e naturalizadas em torno do personagem estudado. Teve que se levar em conta o grau das intenções daqueles que elaboraram o discurso e vivenciaram os fatos de seu tempo, e buscar nas entrelinhas destes, aquilo que foi omitido, esquecido, negado em afirmações ou afirmado em negações ao longo de suas trajetórias.

Nesse contexto, o maior intento desta investigação foi fugir do lugar comum dos discursos heroicos das biografias, evitando, assim, apontar para o óbvio sobre o consenso, muitas vezes “tácito”, que se tem acerca do personagem estudado sem incorrer no erro da “ilusão biográfica” para a qual Bourdieu chama a atenção no trecho abaixo:

[...] a “história de vida” [...] não é em si mesma um fim [...]. Ela conduz à construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente [...] num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 2006, p. 189).

Para este autor não se pode “compreender uma trajetória [...] sem que [se tenha] previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou”, pois “os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social” (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Por sua vez, no entender de Veyne, a história é “um conto de acontecimentos verdadeiros. [Uma] descrição do que é específico, isto é, compreensível, nos acontecimentos humanos” (VEYNE citado por LE GOFF, 1990, p. 39). Portanto, o que torna o discurso histórico “específico” é o caráter singular que marca a individualidade dos acontecimentos, e é neste ponto que a história guarda sua similaridade a um romance: por ser feita de “intrigas”.

Voltando à epígrafe que inaugura este texto sobre a metodologia da pesquisa em questão, na qual Lêdo Ivo (1979, p. 226) afirma que o mais assertivo em estudos que se pretendem biográficos é “explicar a vida a partir da obra”, pensa-se que os esforços empreendidos nesse sentido contribuíram para, através de seus registros documentais, aproximar Jean Pierre Chablos de uma personalidade um tanto mais humana que heroica, e mais exposta a novos questionamentos, que mistificada em torno de uma história sem “intrigas”.

Portanto, é sob este prisma que se intenta discutir, através desta pesquisa, a identidade de Chablos partindo da análise de sua trajetória e tendo por base seu rastro documental, desvelando assim, as tramas de sua história e as intrigas ocorridas nos meios artísticos nos quais transitou e disputou posições. Porém, mantendo-se consciente da ideia de que sempre haverá inúmeras possibilidades para uma nova “escritura” para esta história.

1. ENTRE FRONTEIRAS CULTURAIS: UM OLHAR SOBRE AS IDEIAS ESTÉTICAS E A TRAJETÓRIA FORMATIVA DE JEAN PIERRE CHABLOZ

Jean Pierre Chabloz atuou no meio artístico de Fortaleza por um período intercalado entre idas e vindas de mais de quatro décadas, mais precisamente entre 1943 e 1984, respectivamente, ano de seu primeiro contato com o Ceará e ano de sua última visita ao Estado, aonde viria a falecer aos 74 anos em 10 de junho. Pouco antes deste fato, em janeiro de 1984, Chabloz foi visto na inauguração³⁰ da sala de exposição da Galeria Mário Baratta, “[...] envelhecido, pálido, sem dar uma palavra, parecendo alheio ao que se passava em torno dele”, comportando-se de modo completamente contrário ao Chabloz de “[...] espírito vivo, dinâmico [e] conversador” que tanto o caracterizava (ESTRIGAS, 2002, p. 98).

Este depoimento de Estrigas sobre o comportamento de Chabloz revela um lado do artista suíço pouco conhecido: um Chabloz depressivo. Até que medida seria possível atribuir tal comportamento somente como uma consequência de sua longa idade? Ou será que o suíço teria sofrido assim durante toda sua vida, por ter tido que deixar sua terra natal bruscamente por causa da Guerra, separando-se de suas raízes culturais e de seus pais, Louis Chabloz e Anna Gigi; por não ter podido estar presente quando sua mãe faleceu na Suíça, em 1944, “o mais duro e cruel entre os numerosos golpes sofridos”, segundo o próprio Chabloz (1944s, p. 06); por ter se divorciado de sua primeira esposa, Regina, em 1960; ou até mesmo por não ter tido uma carreira artística plena que lhe garantisse o conforto material correspondente ao esforço que ele desprende na defesa da formação artística na cidade que o acolheu, embora sua reputação no meio artístico de Fortaleza o coloque em lugar de destaque no tocante ao fomento da arte e cultura locais.

Diante de pesares como estes que se apresentavam em sua vida, o próprio Chabloz (1944r, p. 15) certa vez admitiu que as “pesadíssimas experiências” lhe proporcionavam uma “vida difícil e profundamente adversa” até aquela fase de sua trajetória.

Em seu livro sobre a vida do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart, Norbert Elias (1995, p. 13) afirma que

[...] nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão ligados para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros, passíveis de ser satisfeitos;

³⁰ Esta exposição foi realizada no Nucleoart onde foram expostos desenho de Rubens de Azevedo retratando artistas cearenses, bem como obras dos artistas retratados. Ler: ESTRIGAS. **A arte na dimensão do momento 1973-1994**. Vol. II. Fortaleza: Imprensa Universitária-UFC, 2002, p. 98.

quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio do conhecimento.

Deste modo, tais especulações não são suficientes para se ponderar plenamente até que ponto o suíço teria ou não realizado seus desejos de homem e de artista; se suas conquistas foram-lhe particularmente significativas, ou se em sua existência social resguardasse algum fracasso pessoal ou uma coletânea de glórias e satisfações individuais.

Mas, o fato de já ter passado algumas décadas de seu falecimento e de haver um devido distanciamento de suas ações no meio artístico local, estas reflexões já podem ser analisadas com mais objetividade, mesmo reconhecendo-se a dificuldade de sistematizá-las em uma narrativa mais realista sobre a trajetória do suíço, quanto mais quando esta narrativa tende para uma abordagem que o aproxime de uma identidade social mais humanizada.

Com isso, assumem-se com naturalidade os lapsos que, por ventura, ocorram nesta tentativa de reconstruir a trajetória individual de Jean Pierre Chabloz, uma vez que se admite esta dificuldade de se conhecer aspectos tão pessoais deste artista, tendo por base somente suas crônicas publicadas em jornais, seu livro *Revelação do Ceará* e informações gerais que outros pesquisadores já publicaram sobre ele.

Por focar-se em um olhar sobre a trajetória de Chabloz na constituição do meio artístico de Fortaleza, este trabalho não poderia ser uma ideia acabada sobre a compreensão deste olhar e sobre o homem Chabloz, pois o que se aceita como completo e acabado historicamente não pertence ao campo das teorias que guiam esta pesquisa. A partir deste ponto, o que será apresentado neste texto são desafios a serem enfrentados a partir de análises críticas de escritos de Chabloz e de ocorrências de sua vida pública. Desafios que procuram revelar sutilezas de seu pensamento de artista, de intelectual e de homem comum.

Segundo Elias (1995, p. 15-18) um artista “[...] só emerge claramente como um ser humano quando seus desejos são considerados no contexto de seu tempo”. Esta afirmação surge quando Elias passa a analisar a inserção de Mozart na “sociedade de corte”, e como tal inserção influenciou em seu “destino individual”, levando-o a trilhar um caminho de dependência com relação ao meio aristocrático que o pressionava e o consumia.

Diante desta realidade, Elias aponta para a dificuldade que se tem quando se pretende realizar um estudo sobre personalidades, acerca das quais, biógrafos e historiadores há muito já se apropriaram evocando seus grandes feitos, encobrando-lhes o aspecto humano e todos os

erros e/ou frustrações a que estiveram sujeitos, a ponto de tornar “difícil elucidar os problemas que os indivíduos encontram em suas vidas” particulares (ELIAS, 1995, p. 18).

Na tentativa de se amenizar tais omissões e construir uma narrativa a partir da relação do sujeito com seu campo sociocultural, Elias afirma que

É preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre o indivíduo. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa formava [...] em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995, p. 18-19).

Deste modo, não se quer destruir ou reduzir a importância histórica do indivíduo estudado, “[...] mas tornar sua situação humana mais fácil de entender” (ELIAS, 1995, p. 19). Isso poderá levar a uma compreensão de que as escolhas feitas para abordar tal indivíduo se deram por uma via capaz de conduzi-lo por uma trajetória mais próxima do real, quanto ao seu posicionamento e relacionamento no meio social no qual atuou, embora se reconheça que este real ganha inúmeras interpretações e significações sempre que posto diante de novas análises.

Aproximando-se das orientações de Elias, o olhar sobre a trajetória de Jean Pierre Chabloz, parte de suas ideias formativas artísticas e estéticas, para elucidar aspectos deste percurso desde sua formação na Europa até sua vinda ao Brasil. Para isso, apresenta-se aqui um esboço do curso da vida do suíço que não se pretende um estudo biográfico na excelência do termo, pois evita inventariar uma seleção de fatos cronologicamente ordenados, para não ater-se ao “ídolo das origens”; ou ainda, para não tornar a narrativa uma “história dos heróis” sobre a qual se assenta a crítica de Le Goff (2001) acerca da historiografia tradicional.

Elias (1995, p. 13) afirma que para se compreender alguém se faz necessário que se conheça os “anseios primordiais” que tal sujeito pretende ou pretendeu satisfazer. Segundo o autor, o sentido que a vida faz para as pessoas depende do quanto elas conseguem realizar suas aspirações. Entender Chabloz, hoje, no contexto da formação do meio artístico da cidade de Fortaleza a partir deste ponto de vista certamente é uma tarefa árdua, mas assume-se que esta tarefa só pode ser perseguida partindo de fontes históricas capazes de discutir sua identidade no contexto cultural de Fortaleza, numa perspectiva mais humana que heroica.

Ou seja, compreender Chabloz como um homem para além das visões mitificadas que foram construídas por seus contemporâneos acerca de sua personalidade, tendo como ponto de partida suas ideias artísticas e estéticas, registradas por ele mesmo em seus escritos, em

cujas entrelinhas vislumbram-se possibilidades de revelar sutilezas do pensamento e dos desejos de um artista-intelectual europeu, que procurou compreender e vivenciar a cultura de um país tecnologicamente menos desenvolvido que o seu, e que em seu conceito, ainda estagiava em um estado primitivo da arte e da cultura.

O transplante emergencial de Chabloz e sua família (Figura 1) para o Brasil, em 1940, sem dúvida foi uma experiência que pode ter movido com os desejos do suíço: banido de sua Europa plena de arte e de cultura, porém inacreditavelmente desestruturada pelas consequências do conflito mundial, teve que assentar-se como refugiado de guerra em um país, que para ele, até aquele primeiro momento, não condizia artística e culturalmente com seu ideal estético, tampouco com suas aspirações profissionais que pretendia realizar na Europa.

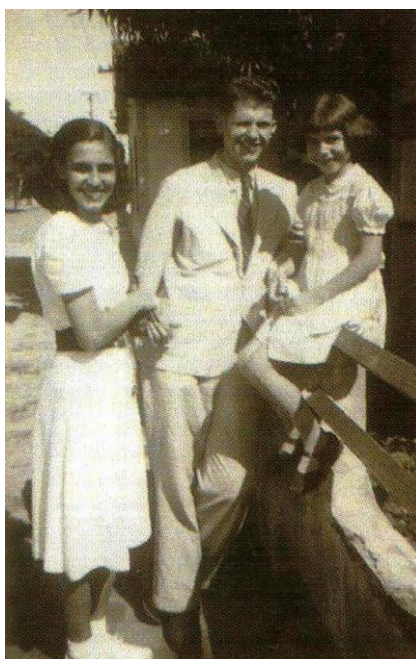


Figura 1 - Chabloz entre sua esposa, Regina Frota Pessoa Chabloz, e sua filha, Ana Maria Chabloz Scherer. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 08).

Na época Chabloz morava em Milão com a filha, Ana Maria Chabloz Scherer e sua primeira esposa, a brasileira Regina Frota Pessoa Chabloz, com quem era casado desde 1935. O suíço foi para a Itália, em 1933, para estudar na academia de Belas Artes de Florença, e somente após três anos é que se transferiu para a cidade de Milão, para ingressar na *Accademia Belle Arti di Brera*, onde se licenciou em Pintura no ano de 1938 (PERLINGEIRO, 2003, p. 06).

Segundo Chabloz (1944m, p. 08), sua passagem pela Itália teria sido “um dos períodos mais duros de [sua] vida”, pois além de ter vivenciado a época da ditadura fascista de Mussolini, o suíço teria se decepcionado com a “tremenda decadência das Academias de Florença e Milão”, carentes de propostas inovadoras de ensino artístico, pois funcionavam segundo os princípios ideológicos do regime fascista.

É provável que, para Chabloz, refugiar-se no Brasil representava um fracasso moral e profissional, pois de acordo com informações colhidas por Perlingeiro (2003, p. 07) da própria Regina Chabloz, o suíço não queria abandonar a Europa “porque considerava a saída uma espécie de deserção”. No entanto, veio sob pressão da esposa que não quis ficar para ver a Guerra alastrar-se sobre o continente europeu, porém, disposto a retornar talvez porque não acreditasse que o conflito ganharia as proporções que tomou. Sua ânsia em retornar à Europa era tanta que bastou o conflito mundial findar, em 1945, que Chabloz logo voltou a sua terra patrícia naquele mesmo ano, ficando por lá até 1947.

Nos primeiros anos da Guerra, muitos artistas e intelectuais conseguiram fugir da Europa com destino ao Brasil. Os que entraram no país pelo Rio de Janeiro, na sua maioria instalaram-se no bairro de Santa Teresa, firmando residência e seus atelieres no Hotel Internacional, que tinha a predileção por ser o de melhores acomodações, e na Pensão Mauá, mais proletária, porém não menos importante. Nestes espaços havia “um clima favorável ao debate estético e à produção artística”, pois eram bastante “frequentados por jovens artistas brasileiros, críticos de arte, poetas e músicos”, o que contribuía em muito para o desenvolvimento da arte nacional (PERLINGEIRO, 2003, p. 07).

Segundo Perlingeiro (2003, p. 07), conforme depoimento de Regina Chabloz, ela, a filha e o marido e “cerca de duas dezenas de artistas europeus”, embarcaram em Gênova rumo ao Brasil no último navio que “conseguiu atravessar o Atlântico”. A seguir, há uma fotografia (Figura 2) do acervo da família Chabloz, que registra o flagrante da chegada do suíço ao Brasil. Fazendo uma despretenhosa análise sobre esta imagem e relacionando-a ao próprio depoimento de Regina Chabloz e ao contexto da época em que o fato ocorreu, é possível especular que Chabloz realmente não estivesse, naquele momento, satisfeito com a decisão de estabelecer-se na terra natal de sua esposa.

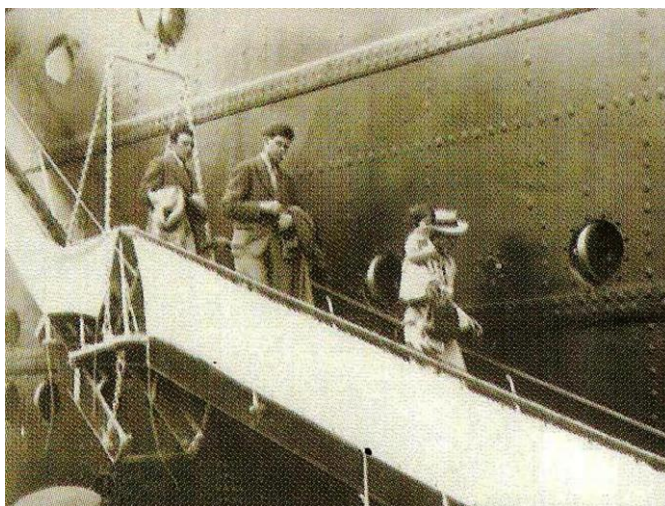


Figura 2 - Desembarque de Chabloz e sua família no Porto da cidade do Rio de Janeiro, em 1940. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 07).

A análise de uma imagem possibilita desvelar conhecimentos, significados e sentidos a partir de funções³¹ inerentes a mesma, capazes de denunciar suas representações. A partir desta ideia percebe-se nos gestos dos retratados duas atitudes distintas: enquanto sua esposa desce carregando a filha à frente de Chabloz, com uma atitude supostamente de pressa e ânsia para pisar em solo pacífico e seguro; o suíço desce logo atrás, com certo distanciamento da família, demonstrando uma tranquilidade que pode ter uma conotação de resistência ou de tolerância à ideia de fixar no Brasil.³²

³¹ Conforme a historiadora Sandra Pesavento, “A imagem possui uma função epistêmica, de dar a conhecer algo, uma função simbólica, de dar acesso a um significado, e uma estética, de produzir sensações e emoções no espectador. [...] A partir desse momento, a imagem, enquanto registro de algo no tempo, é testemunho de época, mas testemunho também de si própria”. Deste modo, “[...] a imagem tem, para o historiador, sem dúvida um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação”. Ler: PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 87-88.

³² Mas, apesar de sua resistência inicial, posteriormente o próprio Chabloz atribuiu sua passagem pelo Brasil às forças místicas que lhe guiavam a vida - o suíço possuía um caráter místico e era um estudioso da numerologia, tendo inclusive escrito um tratado sobre tal matéria. Em uma de suas crônicas Chabloz afirma que consultara em Genebra uma vidente que lhe havia revelado de suas supostas três encarnações, sendo que em uma delas, “de estranha maneira”, teria vivido no Nordeste do Brasil, mais precisamente, no Estado do Ceará. Assim ele descreveu o fato: “De estranha maneira? Não tão estranhas, afinal de contas, quanto as revelações feitas em Genebra, no ano passado, por uma vidente de passagem por aquela cidade. Sem ser profissional, creio eu, não era por isso menos extralúcida e especializada, se posso dizer na clara visão das vidas anteriores. Com viva curiosidade, deixei-a mergulhar seu olhar visionário em toda espessura de meu superpassado. Aprendi então coisas surpreendentes: três encarnações teriam precedido minha atual peregrinação por esse Vale de lágrimas: uma hindu, uma árabe e uma portuguesa. Quando de minha última viagem, eu vivia, parece, em Lisboa-a-Dourada (quando não está chovendo). Filho de um rico negociante lusitano, eu o teria irritado, profundamente, pela vida indolente e dissipada que levava. Não conseguindo despertar em mim o nobre gosto do trabalho, com um magistral pontapé mandou-me passear por sobre o Atlântico Sul, até os longínquos brasis, ‘a fim de que eu aprendesse a viver’, a me ‘defender’. As revelações da vidente começavam a interessar-me demais. - E a senhora vê, mais precisamente, em qual região do Brasil se deu minha ‘aterrissagem?’, perguntei-lhe. Ela me olhou demoradamente, fazendo pesar sobre mim seu estranho olhar impassível, um verdadeiro olhar de esfinge. Em

Considerando-se os primeiros escritos de Chabloy sobre a arte e a cultura brasileiras, percebe-se que quando de sua chegada ao país, o suíço mais se portou como uma espécie de arauto da grande Arte do Velho Mundo, que como um artista intelectual interessado em conhecer a cultura tropical. No entanto, com o passar dos anos em contato com a cultura nacional, especialmente com a cultura nordestina, o suíço gradualmente vai reorientando seus desejos e reelaborando, consciente ou não, um novo discurso que passou a revelar outras perspectivas de seus anseios.

Sobre as transformações que os indivíduos sofrem ao longo de suas trajetórias, que os forcem a redefinir suas concepções e seus desejos, Elias afirma que

Desde os primeiros anos de vida os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos (ELIAS, 1995, p. 13).

É quase um inequívoco que Chabloy, apesar de seu irremediável sentimento eurocêntrico, tenha absorvido aspectos culturais dos trópicos, uma vez que sofreu todas as pressões naturais exercidas pelos meios artísticos e sociais do Brasil por entre os quais circulou, principalmente, dos meios artísticos do eixo Rio-São Paulo, já em adiantado estado de maturidade artística, se comparado ao da cidade de Fortaleza, que se encontrava na década de 1940 ainda em sua fase inicial de constituição.

Essas trocas sociais e culturais configuram um *habitus*, ou seja, uma espécie de matriz geradora de comportamentos, na qual estão em jogo visões de mundo e sistemas de classificação de realidade que são incorporados pelos sujeitos e refletidos em suas práticas e posturas (BOUDIEU, 2010b). Certamente, foi sofrendo todas as tensões do campo cultural brasileiro que Chabloy passou a administrar melhor seus desejos e, finalmente, a admitir a ideia de reconhecer os valores culturais locais, mesmo demonstrando uma recorrente relutância pelas produções artísticas nacionais.

seguida, pegando um lápis, traçou, sem hesitação, um contorno geográfico, e disse: - Você está vendo esta ponta que avança no oceano em direção à África? Foi aí. Você nela, muito trabalhou e muito ganhou. Depois percorreu todo continente. Viveu por longos anos no Chile, no Peru, na Bolívia... Mas, eu já não a escutava mais. Meu olhar não podia se afastar de seu croqui, dessa ponta do continente sul-americano que avançava no oceano em direção à África. Essa ponta era o Nordeste do Brasil, era a região do Ceará”. Ler: CHABLOY, Jean Pierre. **Revelação do Ceará**. Tradução de Francisco de Assis Garcia e outros. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1993, p. 15-16.

Como ilustração desta relutância de Chablosz - que pode ser traduzida em preconceito cultural - em aceitar as expressões artísticas nacionais, destaca-se a texto abaixo no qual o suíço externa sua impressão pessoal sobre o samba:

[...] perdoem-me os “fans” do samba e outras improvisações - composiçõeszinhas baseadas sobre uma pequenina formula ritmica incansavelmente repetidas e “construidas” sobre uma letra que raramente tem valor literario ou poetico: os elementos propriamente MUSICAIS dessas elocubrações pauperrimas [...] são de maneira primarios, que não posso honestamente inclui-las no que o mundo civilizado chama de MUSICA (CHABLOZ, 1944k, p. 10, grifos do autor).

Diante de tal definição, percebe-se que Chablosz estava passando por uma “experiência especialmente grave”, como referenda Elias (1995, p. 13), de ter sido colocado forçosamente em contato com uma cultura estrangeira bem diferente da sua. Isso fez com que ele tivesse que lutar, mesmo sem opositores declarados, pela manutenção interior de suas concepções individuais sobre valores culturais, desqualificando as produções culturais brasileiras, talvez, como uma espécie de defesa pessoal inconsciente, movida por uma autoafirmação que lhe resguardasse a origem europeia e seu vasto conhecimento humanista.

Sabe-se que, entre as décadas de 1920 e 1930, Chablosz estudou nos conservatórios, institutos e academias mais tradicionais da Europa, tendo transitado por entre vários meios artísticos daquele continente. Isso lhe dava autoridade acadêmica para discursar sobre arte, porém, toda a sua bagagem cultural não lhe assegurava estabilidade profissional em um país como o Brasil dos anos 1940, que ainda não dispunha de um mercado de arte e de instituições de formação artística como os que havia na Europa. Assim, não causam surpresa suas reações contra o estado de coisas que encontrou no Brasil, que hoje se percebe como atitudes preconceituosas e reacionárias.

Essa experiência de Chablosz de situar-se entre duas culturas tão diferentes, tendo que se adaptar a tal ocasião de modo inesperado, corresponde, em parte, a ideia de “performance”³³ de que fala o historiador inglês Peter Burke (2005), a qual diz respeito não somente a uma afirmação ou interpretação de uma expressão cultural, mas a uma recriação de seus significados, tomando como referencia variados aspectos e artefatos da cultura popular,

³³ Burke (2005) em seus estudos sobre as “performances”, denominadas por ele de “ocasionalismos”, afirma que tal noção afasta-se do pensamento social determinista - o qual prevê as ações dos indivíduos a partir de regras fixas - e relaciona-se à ideia de flexibilidade das ações individuais dos sujeitos conforme as circunstancias culturais. Nessa perspectiva, entram inúmeros estudos sobre comportamentos, discursos e produtos culturais e artísticos que variam de acordo com o posicionamento social de seus representantes.

desde hábitos e simples objetos até grandes cerimônias e manifestações culturais. Ao relacionar as representações, os gestos e os produtos culturais, torna-se possível construir uma imagem mais clara de um contexto cultural, e conseqüentemente, delimitar identidades dentro do mesmo.

Foi o que vivenciou Chablos ao tomar contato com a cultura brasileira, especialmente, com a cultura nordestina, sintetizada no campo cultural cearense, dentro do qual interagiu de modo mais impactante e reelaborou um novo discurso baseado no pensamento que buscava legitimar a autenticidade cultural da região Nordeste para o resto país. Assim, em meio à adaptação e essas realidades culturais, consciente ou inconscientemente, Chablos manteve-se no âmbito de uma “fronteira cultural”³⁴ entre o erudito e o popular, pois como o próprio Burke (2005, p. 210) sentencia, “Os sertões do Nordeste do Brasil eram uma sociedade de fronteira”.

Mas, antes de descobrir o Nordeste brasileiro, Chablos firmou residência no Estado do Rio de Janeiro, então Capital Federal, entre os anos de 1940 e 1941. Instalou-se na casa dos sogros que ficava em frente à Pensão Mauá, integrando-se logo ao grupo de artistas que ali morava, do qual participavam o artista plástico romêno Emeric Mercier (1916-1990), o húngaro Arpad Szenes (1897-1987) e sua esposa, a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992) e o japonês Tadashi Kaminagai (1899-1982). Em seguida Chablos montou seu atelier na Rua Almirante Alexandrino, onde se situava o Hotel Internacional, outro reduto artístico.

Durante sua estada no Rio de Janeiro, Chablos publicou semanalmente na revista Gibi um curso de desenho, escreveu artigos de crítica de arte para a revista de variedades Vida, produziu desenhos animados para a Filmoteca Cultural e, a convite do Instituto Brasileiro de História da Arte, realizou no Salão Nobre do Museu Nacional de Belas Artes, três conferências com projeções luminosas sobre “O valor revelador do grafismo e da pincelada no desenho e na pintura” (PERLINGEIRO, 2003).

Em testemunho da participação de Chablos na vida cultural carioca, Emeric Mercier deixou o seguinte depoimento:

³⁴ A noção de “fronteira cultural” muito utilizada pelos historiadores na atualidade possui duas funções: a primeira, constitui-se de uma zona de encontro entre duas culturas distintas, que se fundem em uma nova cultura híbrida a partir dos contatos sociais. A segunda, diz-se de uma zona de barreira onde há obstáculos físicos, políticos e culturais, fazendo com que se minimizem as interações sociais. Burke chama este fenômeno de “encontros culturais”, os quais levam historiadores a buscar uma compreensão de como os povos interpretam uma cultura estrangeira no âmbito de seus contextos sociais. A este processo deu-se o nome de “tradução cultural”, o qual pode ocorrer de modo consciente ou inconsciente (BURKE, 2005).

[...] em frente à Pensão Mauá residiu Chabloz, logo que chegou ao Brasil. Eu o conhecera na Academia de Brera. Mais tarde a família de sua mulher mudou-se para a rua Aarão Reis e ele instalou seu ateliê em um casarão de estilo italiano que ficava na rua Monte Alegre. Na Pensão Mauá e arredores o clima era bastante musical. Chabloz que, além de pintor era pianista e violinista, reuniu-se com o pintor Henrique Boese, com o escultor Rainer (violino) e com o húngaro Aranjé (violoncelo) e formaram um quarteto para apresentação em suas próprias casas e nas dos amigos (MERCIER citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 07-08).

Segundo Perlingeiro (2003, p. 08), apesar de estes artistas terem sofrido física e psicologicamente os infortúnios do conflito mundial, não era comum vê-los retratar a temática da guerra em suas obras, assim como também, em sua maioria, não se envolviam nos problemas políticos do país. Olhando para o conjunto de suas produções artísticas é perceptível que também não “caíram no exotismo de nossa paisagem e no folclorismo de nossa cultura”. Embora, como será demonstrado mais adiante, ao integrar-se ao meio artístico da cidade de Fortaleza, Chabloz tenha aderido tanto ao discurso regionalista nordestino, o qual possuía um caráter político-cultural, quanto passado a retratar os tipos nordestinos, assumindo em certa medida, a estética da arte social em voga na época.

Deste modo, percebe-se que o processo de adaptação aos trópicos, realmente ultrapassava as questões culturais, pois além de sofrer as tensões sociais de seus respectivos campos, envolvia também as características climáticas e geográficas das regiões do Brasil, com toda sua luminosidade³⁵ e as altas temperaturas.

Tais características interferiam diretamente na paleta destes artistas, acostumados desde crianças às tonalidades cinza da atmosfera europeia. Para fugir do problema da luminosidade Chabloz preferia pintar à noite, assim podia conservar as “cores surdas e tristonhas, mais adequadas ao seu estado de espírito” (PERLINGEIRO, 2003, p. 08). Em seu depoimento, Regina Chabloz confirma esse problema enfrentado por Chabloz e por todo o grupo de artistas europeus, revelando também um pouco mais do aspecto depressivo do marido:

Jean Pierre às vezes ficava deprimido por não poder voltar à Suíça. Meu marido se sentia cego diante da luz brasileira a tal ponto de não poder pintar com a luz natural. Dizia ele que: ‘Não é possível, essa luz destrói tudo, as cores, os valores’. Para evitá-la passou a pintar à noite, ou em dias chuvosos e cinzentos (REGINA CHABLOZ citada por PERLINGEIRO, 2003, p. 08).

³⁵ A respeito da luminosidade brasileira, o próprio Chabloz informa que “o Rio de Janeiro, em seus dias mais claros, acusa uma luminosidade que não ultrapassa 350 lúmens, [enquanto que] Fortaleza totaliza, de forma quase permanente, 800” (CHABLOZ, 1993, p. 23).

No final do ano de 1942 Chablosz insere-se no meio artístico e intelectual da cidade de São Paulo, na época, como ainda hoje, o maior campo artístico do país. Sua introdução naquele meio fora promovida, principalmente, pelos artistas e intelectuais que integravam o grupo que editava a revista *Clima*, nascida dentro da Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, cujo lançamento efetivamente se deu em maio de 1941.

Segundo depoimento³⁶ de Antonio Candido (1974, p. 187), um dos membros daquele grupo, a revista *Clima* interessava-se pela criação “de uma cultura local com os ingredientes tomados avidamente aos estrangeiros”, bem como, pelo modernismo difundido no Brasil pelas gerações de 1920 e 1930, sobretudo, “como atitude mental”, e não apenas “como criação de uma linguagem renovadora” da arte. Isso explica a adoção de Mário de Andrade como patrono da revista, sendo convidado a escrever a apresentação no primeiro número da publicação. Conforme as palavras de Antonio Candido (1974, p. 192), foi dentro deste espírito renovador e valorizador da cultura nacional que “*Clima* teve as suas iniciativas, como o lançamento em São Paulo do jovem pintor suíço Jean-Pierre Chablosz, que fez uma exposição sob o nosso patrocínio”.

Assim, o suíço passou a conhecer, dentro de uma mesma região, duas realidades bastante diversas no tocante às questões estéticas da produção artística brasileira: em seu contato com o Rio de Janeiro, Chablosz encontrou uma arte de traços acadêmicos marcantes, produzida por artistas formados pela na Academia de Belas Artes, cujos valores formais reproduziam um estilo mais comedido no qual se sobressaia a desenvoltura técnica; em São Paulo, cidade que não tinha a mesma tradição acadêmica, mas que já respirava revoluções artísticas desde a década de 1920, como a já distante Semana de Arte Moderna de 1922, o artista suíço percebeu um meio artístico um tanto mais ousado, seguindo as tendências transformadoras das gerações anteriores (OLIVEIRA 2010, p. 50).

A princípio Chablosz desfrutou de uma aceitação unânime por parte daqueles que representavam os meios artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo, tendo se integrado com facilidade nos redutos artísticos e acadêmicos dos referidos centros urbanos. Entre os anos de 1941 e 1942, o suíço protagonizou a sua melhor maneira várias atividades correlatas àqueles

³⁶ Palestra proferida por Antonio Candido, crítico e estudioso da literatura brasileira e estrangeira, em fevereiro de 1974 no Ciclo de Estudos sobre o Decênio de 1940, promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (CANDIDO, Antônio, **Depoimento sobre Clima**. São Paulo: USP, 1974, p. 183-193). Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D08_Depoimento_Sobre_Clima.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2010.

círculos culturais, proferindo conferências para públicos intelectualizados, promovendo exposições e ministrando cursos de arte em espaços de consagração artística.

As particularidades dos meios artísticos do eixo Rio-São Paulo com as quais Chabloz se deparou, se apresentaram em um mesmo momento como uma síntese da arte moderna brasileira, provocando sua reflexão e crítica ao tentar compreender e decifrar aqueles códigos culturais esteticamente tão estranhos para ele. Assim, mesmo se mostrando um artista intelectualizado atento às questões da arte de seu tempo, gozando de fraternas amizades naqueles meios artísticos e já despontando entre os renomados críticos de arte da época, como Lourival Gomes Machado, Rubem Navarra, Santa Rosa e Sergio Milliet, ao externar suas ideias estéticas através de artigos e palestras, Chabloz gerou tensões com aquele grupo que não aceitou seu posicionamento quanto ao modo como ele concebia a arte e a cultura brasileiras. No discurso de Chabloz despontava uma resistência peculiar em aceitar os valores estéticos e culturais da arte produzida no Brasil. Esse modo de pensar do suíço causou um desgaste que, em parte, teria contribuído para seu afastamento dos meios artísticos daquele eixo, sobretudo, do carioca.

Esse exercício reflexivo de Chabloz sobre a arte brasileira foi publicado, em 1942, na revista *Clima*, em forma de um polêmico artigo intitulado “O Brasil e o problema pictural”³⁷, no qual criticava o academicismo da arte nacional, sobretudo, da arte produzida no Rio de Janeiro e afirmava que a produção das artes plásticas no Brasil era “extremamente difícil”. Pelo trecho abaixo é possível perceber para quem Chabloz dirigiu sua crítica:

Digamos desde logo que a criação artística, e mais particularmente a produção do fenômeno pictural, é extremamente difícil no Brasil, especialmente no Rio. Esta dificuldade se explica por causas que eu creio poder classificar em três grupos: naturais, psicológicas e históricas (CHABLOZ, 1942)³⁸.

Segundo Chabloz (1993, p. 121), o meio das artes visuais no Brasil, por ser produto de importações estilísticas diretas ou indiretas, desde o período colonial até as últimas correntes estéticas e doutrinas modernistas europeias e norte-americanas, ainda não havia produzido uma pintura autenticamente brasileira. Na visão evolucionista do suíço, faltava à arte nacional uma fase primitiva que representasse sua gênese e isso teria resultado impactos negativos

³⁷ CHABLOZ, J. P. O Brasil e o problema pictural. *Clima*. São Paulo: mar. 1942, n. 08, paginação não identificada.

³⁸ O descobridor. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/indexchico.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2011. Neste site é possível consultar trechos do artigo de Chabloz, “O Brasil e o problema pictural”, publicado na revista *Clima*, nº 8, em 1944.

sobre seu desenvolvimento. Na explicação de Chabloz, essa deficiência teria “causas históricas”, pois segundo ele

[...] Na curva de desenvolvimento de todas as "civilizações picturais", completas e autênticas, nota-se, no princípio da trajetória, uma fase primitiva. Assim é que se tem os Primitivos italianos, os Primitivos flamengos, franceses, alemães, etc. O desenvolvimento da humanidade não é, em certo modo, mais que o desenvolvimento do homem. E, como a criança passa necessariamente por um período de infantilismo (que se manifesta em todas as suas criações, artísticas especialmente), a jovem humanidade, da mesma maneira, não pode evitar este período infantil - fase de tentativas, de ensaios tímidos e encantadores pela pureza de intenção, a frescura da emoção criadora, a ausência de toda a habilidade superficial, a inabilidade técnica, que é muitas vezes, entretanto, espantosamente expressiva (CHABLOZ, 1942)³⁹.

No entanto, contrariando sua própria ideia de etapas históricas do desenvolvimento artístico, tal qual ocorrera com a arte europeia, em outra de suas crônicas, Chabloz (1944d, p. 10, grifo do autor) defende a ideia de que “[...] a criação artística não pode manifestar um “PROGRESSO” HISTORICO [...]”. Sua ideia de que “não ha progresso histórico na arte” abre margem para especulações sobre a dubiedade de seu ponto de vista acerca do desenvolvimento histórico das produções artísticas. Se entendermos que sua crítica sobre a arte brasileira se funda basicamente sobre a ausência de uma fase primitiva que gerasse, nesta arte, uma trajetória de transformação estilística, percebemos uma via de mão dupla em seu discurso: para o suíço a arte brasileira necessitaria de fases para garantir uma autenticidade e uma completude, ao mesmo tempo em que acreditava na inexistência de um progresso histórico da arte.

A ideia de “progresso”, em Chabloz, remete a sua noção de moderno, que por sua vez projeta uma perspectiva “arbitrária” de futuro. O suíço atribui ao termo “progresso”, “um sentido de melhoria [e] de aperfeiçoamento”, diferente do aperfeiçoamento racional e técnico-científico. Assim, ele afirma que “Ao contrário da Ciencia, que podemos considerar como desenvolvendo-se PROGRESSIVAMENTE [...], a Arte é um fenômeno muito mais sutil, mais próximo do processo místico do que da elaboração racional” (CHABLOZ, 1944d, p. 10, grifo do autor). Para Chabloz o termo “místico” equivale a intuitivo, que por sua vez tem suas raízes na pedagogia dos sentidos sobre a qual se funda suas concepções de produção artística e de ensino de arte.

Na ARTE, o “PROGRESSO” (se progresso há ...) não deve ser procurado na HISTORIA DA ARTE, mas no desenvolvimento laborioso de CADA

³⁹

Vide nota de rodapé n. 38.

ARTISTA, obrigado a RE-DESCOBRIR, por conta própria, os segredos da Técnica e da Estética, através de sua PROPRIA SENSIBILIDADE e de seu PROPRIO ENTENDIMENTO (CHABLOZ, 1944d, p. 10, grifos do autor).

Para Chabloz, o processo criativo artístico se manifesta de forma espontânea e natural, dependendo, essencialmente, do artista e sua inventividade e sensibilidade.

Baseado sobre um subjetivismo indispensável o fenômeno ARTISTICO, para se produzir, necessita de UM indivíduo, particularmente sensível e vibrátil, que consinta a entregar-se TOTALMENTE ao ‘transe’ artístico, ao ENTUSIASMO CRIADOR (CHABLOZ, 1944d, p. 10, grifos do autor).

De acordo com Chabloz (1944e, p. 08), há um “transito dialético” temporal que configura as noções de passado e futuro, a partir das quais se conforma a impressão do presente, ou seja, do moderno. Impressão esta, caracterizada pelo movimento tenso e dialético, porém harmonizado, que se estabelece entre o que é racional e o que se apresenta como intuitivo, místico ou transcendental, manifestado pelo “entusiasmo criador” do artista a que se refere o suíço.

Categoricamente, Chabloz é enfático ao afirmar a não existência de uma “pintura antiga” em relação a uma “pintura moderna”, pois para ele, o que há na verdade é um só tipo de pintura: a “boa”. Os “grandes pintores autorealizados de todas as épocas”, aos quais se refere, são aqueles que “livrando-se das contingências do tempo e do espaço [e] dominando as mesmas, encontraram-se e encontram-se, hoje ainda, no glorioso reino da VERDADEIRA, da BOA PINTURA” (CHABLOZ, 1944i, p. 06, grifos do autor).

Não nego, certamente, que haja na Arte, uma parte técnica transmissível, “receitas” gerais, que possam ser aproveitadas por todos... Uma simples e impessoal aplicação de tais “receitas”, entretanto, está longe de ser suficiente para suscitar uma obra de arte. E mesmo, muitas vezes, verificamos o fenômeno contrário: apesar de uma técnica deficiente, certas obras de verdadeiros artistas, irradiam uma real e poderosa beleza e despertam a emoção artística. Por que isso? simplesmente porque os meios de expressão, apesar de incompletos e imperfeitos, usados por aqueles artistas, foram profundamente INTEGRADOS em todo o seu organismo, através de experiências, lutas e conquistas puramente individuais, que nenhuma academia e nenhum ensino oficial poderiam substituir. É lá, que devemos procurar e descobrir o grande denominador comum a todos os sumos artistas, e pintores no caso particular. Todos eles foram grandes, porque foram fenômenos individuais, denominando ao máximo possível suas épocas e modas transitórias e reunidos FATALMENTE, por autenticidade profissional, em torno da grande mesa sagrada onde se dá, há séculos a radiosa comunhão pictórica, sempre a mesma na sua essência, apesar das variações das suas modalidades exteriores (CHABLOZ, 1944d, p. 10, grifos do autor).

Esta ideia sustentada por Chabloz está presente na maioria dos discursos de críticos e artistas que pretendem definir “arte verdadeira” e “boa arte”, atribuindo uma finalidade ao produto artístico e colocando-o numa relação direta com a existência humana, na medida em que dizem ser esta uma extensão da própria vida. Partindo dessa concepção o suíço afirma que:

Intimamente ligada á vida, da qual, em ultima analise, não é sinão uma SUBLIMAÇÃO uma QUINTESSENCIA, a arte obedece, como toda a natureza, a um ritmo evolutivo CICLICO. Da mesma forma que temos as ESTAÇÕES: PRIMAVERA, VERÃO, OUTONO E INVERNO, e na vida das criaturas: A MOCIDADE, A IDADE MADURA, O DECLINIO “OUTONAL” e a VELHICE com a morte, temos na ARTE, quatro fases ou ASPECTOS CARACTERÍSTICOS: PRIMITIVISMO, CLASSICISMO, ACADEMICISMO E ‘ANARQUISMO’ INDIVIDUALISTA (CHABLOZ, 1944i, p. 06, grifos do autor).

Para resumir sua tese, Chabloz idealiza uma esquematização gráfica (Figura 3) na qual procura exemplificar o “ciclo evolutivo da arte” e sua relação com o ciclo natural da vida, e defender a ideia de que os “grandes pintores autorealizados” estão presentes em qualquer uma das fases deste ciclo, desde o mais primitivo até ao mais avançado estágio técnico-acadêmico da arte.

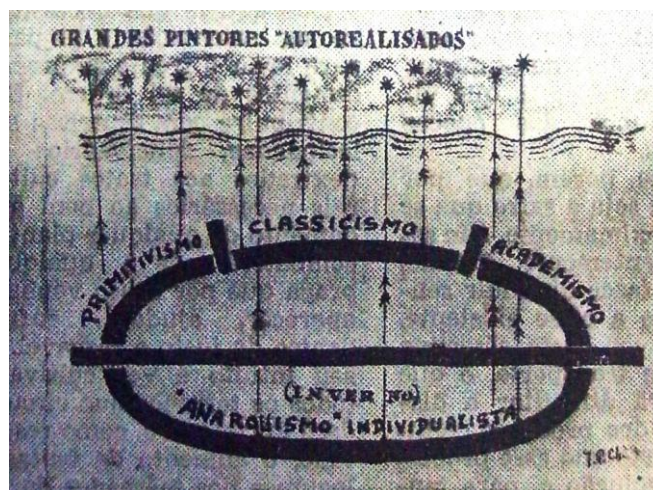


Figura 3 - “Grandes pintores ‘autorealizados’”. Diagrama elaborado por Chabloz para explicar sua tese sobre o ciclo evolutivo da arte e sua íntima relação com o ciclo da vida
Fonte: Jornal O Estado, 16 abr. 1944, p. 06.

Chabloz (1944i, p. 06) afirma que “em qualquer país ou epoca, o alvorecer pictórico, quasi sempre, manifesta-se através de uma mentalidade e de um estilo PRIMITIVISTA”⁴⁰, o

⁴⁰ Chabloz adverte para a distinção entre os termos “primitivo” e “primário”, sendo o primeiro “o [...] INGÊNUO, NOVO e inexperimentado, mas possuidor, ainda que sem sabê-lo de UM MUNDO DE FACULDADES LATENTES, de capacidades virtuais, harmoniosamente ligadas a um estado consciencia ainda embrionaria”. Já o segundo, “[...] é aquele que recebeu alguns rudimentos de iniciação. Alimentada pobremente

qual corresponde à primavera da arte. Seguindo-se a este, surge o classicismo, o verão artístico, que é caracterizado “por um perfeito equilíbrio e profunda harmonia entre CONCEITO E FORMA entre a ideia e o sentimento, e sua expressão técnica e estética”, mas é de onde advém “o detestável DOGMATISMO ACADEMICO”. Chabloz afirma que “Com o ACADEMICISMO, a pintura entra no seu OUTONO”, estágio de uma arte oficializada, contra a qual se colocam os movimentos artísticos renovadores, dentre os quais o suíço elege o “Impressionismo”⁴¹ como o mais autêntico. Assim, “Com esses movimentos separatistas [...] a Pintura entra no seu GRANDE INVERNO, chegando ao seu auge em nossos dias” por meio do “INTELECTUALISMO DILETANTE E SNOB” dos artistas modernos do século XX e suas inúmeras vanguardas. Dentro desta realidade, de acordo com o suíço, a fase do “anarquismo individualista”, a qual corresponde ao “grande inverno”, havia chegado “ao seu auge” com os excessos dos experimentalismos modernistas, impedindo que a autenticidade dos artistas se sobressaísse ante as imposições estilísticas e estereotipadas da arte do século XX (CHABLOZ, 1944i, p. 06, grifos do autor).

Deste modo, em sua tese, Chabloz afirma que ao chegar ao seu estágio invernal, a arte tende a retomar as características seminais de sua essência, a partir de atitudes individuais de artistas autênticos, ou seja, “autorealizados”.

Obedecendo ao seu ritmo evolutivo-cíclico FATAL, a Pintura, ao sair do tremendo inverno atual, renascerá, provavelmente num NEO-PRIMITIVISMO, cuja essência ideal e técnica será determinada, talvez, pela evolução social, política e econômica da sociedade mundial renovada (CHABLOZ, 1944i, p. 06, grifos do autor).

Para Chabloz (1944i, p. 06), a importância da fase da primavera em seu ciclo artístico se dá pelo fato de se tratar de um estágio de reconstrução, de reelaboração da arte, que só se viabiliza a partir de um repensar social e cultural sobre os valores autênticos, por parte dos artistas. Segundo sua visão, foi o que faltou no processo de maturação da arte brasileira.

Na realidade, como imaginar um verão e um outono fecundos sem a bela, emocionante floração anterior da primavera? Essa primavera vital, essa primavera necessária, infelizmente, faltou à evolução pictórica brasileira. Na realidade se dermos uma olhada sinótica sobre a História da Arte no Brasil,

de noções insípidas e ‘standart’, a sua inteligência atrofia-se cedo na falsa ilusão de possuir o SABER” (CHABLOZ, 1944i, p. 06, grifos do autor).

⁴¹ “Movimento artístico que teve origem no século XIX, mais precisamente em 1874, data da primeira exposição dita “impressionista”. Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro e Édouard Manet foram os grandes expoentes desta escola que modificou as bases da pintura europeia e rompeu com o classicismo quando tirou a pintura do estúdio. Ao incorporar os efeitos da luz às obras, dando cores jamais vistas a elementos da natureza e a motivos modernos [...]”. Ler: LOBSTEIN, Dominique. **Impressionismo**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Coleção L&PM Pocket Encyclopaedia, v. 843).

constataremos que, quase sempre, ela foi produto de importação direta ou indireta: barroco português, neoclassicismo, realismo e impressionismo francês, cubismo, futurismo, surrealismo, abstracionismo europeus e internacionais. Todas essas influências, correntes estéticas e doutrinas precipitaram-se e entrecruzaram-se sobre o território brasileiro que, por isso mesmo, não produziu até agora uma pintura autenticamente brasileira (CHABLOZ, 1993, p. 121).

Contudo, mesmo tecendo críticas à produção artística acadêmica nacional, Chabloz (1993, p. 147) afirma que este fato não impede a “existência de uma pintura autenticamente brasileira”, citando como exemplos desta verdadeira arte o trabalho do primitivista Chico da Silva (1910?-1985), o índio acreano que viveu no Ceará, e do pintor Heitor dos Prazeres⁴² (1898-1966), “um negro do Rio” (Figuras 4 e 5 respectivamente).

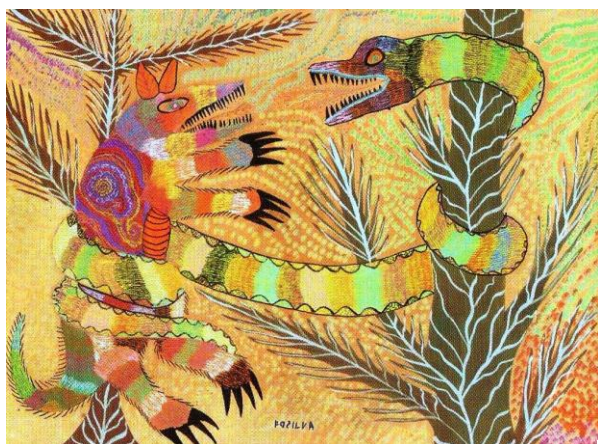


Figura 4 - “Bichos”. Chico da Silva, 1966. Têmpera s/ papel, 56,5 x 77,5 cm. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 63).



Figura 5 - “Caminho da roça”. Heitor dos Prazeres, 1942. Óleo s/ cartão, 53 x 70 cm. Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM-RJ. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=menos&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=2010>. Acesso em: 02 nov. 2011.

Nota-se, pelas suas respectivas técnicas de pintura, que ambos os artistas não frequentaram academias ou cursos formais de arte, no entanto, fazem parte do seleto grupo dos “pintores autorealizados” de que fala Chabloz (1944i, p. 06), os quais através de suas autenticidades produziram a “verdadeira” e “boa pintura”, algo que, segundo ele, não encontrou nos meios artísticos sacralizados do Brasil.

⁴² Heitor dos Prazeres além de pintor autodidata foi compositor e poeta. Iniciou-se na pintura por volta de 1937, influenciado pelo jornalista e desenhista Carlos Cavalcanti. No ano de 1951, ganhou o 3º lugar na I Bienal Internacional de São Paulo com o quadro Moenda, de inspiração na temática rural. Na II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953, recebeu homenagem com uma sala especial. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1959, na Galeria Gea, no Rio de Janeiro. No cenário musical foi um artista de destaque, atuando como compositor, instrumentista e letrista de sambas. Foi um dos fundadores da escola de samba carioca Estação Primeira de Mangueira. Informações disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2010&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 02 nov. 2011.

Em seu contundente artigo Chablos ainda encontraria espaço para lançar para o futuro a sorte da arte nacional. Como um visionário afirmou:

Por isso, apesar de estrangeiro há pouco chegado, tomo a liberdade de propor alguns conselhos, esboçar algumas diretrizes - que serão a conclusão do presente estudo: Se não houve até aqui "pintura brasileira" (e nós vimos sobejamente porque) não há aparentemente razão para que um dia (amanhã...) não haja uma. Mas para que esta possibilidade se torne realidade, é indispensável, no meu modo de ver, mudar a atitude de espírito que domina geralmente no Brasil. É preciso libertar o navio, encalhado nas águas barrentas do academismo, da arte literária e anedótica, da "fabricação" pictural e turística, vulgarmente decorativa ou publicitária. É preciso lançar o navio no alto mar, e, por meio de uma manobra heróica de timão, imprimir-lhe um rumo clarividente, no sentido mesmo do gênio profundo da terra brasileira (CHABLOZ, 1942).⁴³

Chablos fundamenta sua crítica à arte brasileira, sobretudo, a partir de sua noção de “modernismo”, que em sua concepção, trata-se de um termo bastante relativo quando associado à arte e a sua história. Chablos reconhece a fragilidade, ou mesmo, uma impropriedade na utilização deste termo, pois para o suíço o modernismo é transitório e está presente em toda a História da Arte a partir de uma “sensibilidade moderna”, praticada pelos artistas que se integram ao “ritmo de vida”, sendo este o instaurador do “clima moderno” dos mais variados períodos históricos (CHABLOZ, 1944f, p. 07).

Neste início de século XXI, quando já se convive com mais naturalidade com o discurso sobre o fim da arte moderna e a relatividade do conceito do que seja moderno nas diferentes fases da História da Arte e da cultura, é possível, a partir de um certo distanciamento histórico, compreender os elementos contraditórios do discurso daqueles que viveram os tempos de afirmação da estética moderna.

Assim, em suas crônicas sobre arte, Chablos analisava a relatividade conceitual do modernismo, defendendo a tese de que não havia modernismo no sentido em que se atribuía, e ainda hoje se atribui: como um movimento único na História da Arte localizado cronologicamente entre o final do século XIX e o início do século XX, e que procurou questionar a arte dos séculos anteriores. Seguro neste entendimento, Chablos (1944e, p. 08) afirmava que “todas as grandes obras da arte ou do pensamento”, consideradas por nós como eternas, “daquela eternidade em todo caso relativa, que é toda e qualquer manifestação humana”, foram em seu tempo modernas, pois “refletiram um presente imediato”.

⁴³

Vide nota de rodapé n. 38.

Nas explicações sobre a relativização da noção de “modernismo”, o pensamento de Chabloz oscila entre ideias que carregam elementos das teorias do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e de teorias psicogenéticas desenvolvidas pelo epistemólogo suíço Jean Piaget (1896-1980). Para se compreender os fundamentos das ideias de Chabloz que relativizam a noção de “modernismo” na arte, é preciso saber de que ponto ele parte para engendrar seu pensamento. Segundo Chabloz (1944d, p. 10), o problema tem início em tempos remotos, quando o Homem passa à condição de bípede, fato que interferiu decisivamente na formação de sua inteligência; isso teria modificado sua percepção acerca da realidade, gerando “ilusões óticas, e, conseqüentemente, psicológicas”, dentre as quais a mais “carregada de conseqüências” fora a que fundou as noções de “passado” e de “futuro”. Estas últimas oriundas das sensações causadas pela “transposição no plano [...] de impressões perspectivas espaciais”. Desta forma o homem teria começado a crer na existência “enganosa” de um passado e de um futuro, e na necessidade de se firmar sobre um tempo presente, suscitando a noção de “moderno”.

Partindo desse argumento, Chabloz (1944d, p.10) relativiza a noção de “progresso” e de “modernismo” na arte, chegando mesmo a ironizar tais concepções ao taxá-las de “Palavras mágicas as quais os ingenuos do século XX emprestam uma realidade indiscutível e um dinamismo onipotente!”. Em seu modo de entender “o moderno, para qualquer época, é um critério de atualidade”. Este por sua vez “é o que se insere entre o passado próximo e o futuro mais ou menos imediato, [...] é o trânsito dialético de ontem para amanhã, [...] é uma tensão para o futuro”. Sob essa perspectiva, todos os grandes artistas em qualquer época histórica sempre foram modernos⁴⁴, pois sempre se conduziram “pelas forças vivas do presente, que são as forças agentes do futuro [...] que operam o porvir histórico [e] garantem a continuidade e o progresso a atividade humana” (CHABLOZ, 1944e, p. 08).

⁴⁴ O poeta e crítico de arte francês Charles Baudelaire, em seu ensaio "*Le peintre de la vie moderna*", dedicado ao artista Constantin Guys (1805-1892), já discutia, na década de 1860, a transitoriedade da arte, afirmando que “Houve uma modernidade para cada pintor antigo”. Assegurava o poeta que “A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. Com isso queria dizer que o artista, considerado por ele “homem do mundo”, mantendo uma intensa relação com sua própria época, com as coisas do mundo, cria condições para buscar algo que ele chama de “Modernidade”. Isto é, produzir uma arte de teor moderno por meio da atitude “de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”. Assim, o caráter da modernidade na arte vincula-se a uma prática, a um gesto ou a uma “atitude” atentamente ligados à realidade, e não a uma época específica, e que ao mesmo tempo busca destituir o real de suas formas e de seus conteúdos por meio da liberdade, da sensibilidade e da criatividade artísticas. A esta concepção de modernidade não se aplica a conformidade à regras ou códigos institucionais, uma vez que seu teor é o da articulação entre a arte e a vida, entre a razão e a paixão, princípios fundamentais da criação “moderna”, segundo o poeta. Ler: BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 23-29.

Por conceber o modernismo como “uma tomada de consciência, por vezes, levada a uma agudez, que justifica certos extremos, do caráter atualista da obra de arte e de pensamento”, e não como uma simples corrente vanguardista, Chabloz (1944e, p. 08) conclui que a interferência de certas atitudes na arte do século XX, e seu descontrole por parte dos artistas, os teria desencaminhado em seu modo particular de fazer arte, usurpando-lhes a autenticidade no que se refere às questões formais e estéticas. Isso teria ocorrido de modo mais grave com a arte brasileira, e em particular com a arte produzida no Sudeste do país, segundo suas constatações.

Trazendo para o campo estético a ideia de evolucionismo, própria de setores da ciência e da cultura europeia, que comparam o desenvolvimento da cultura com o desenvolvimento do ser humano e veem as formas da arte primitivas no mesmo patamar da produção das crianças em seu desenvolvimento psicomotor. Nesse sentido, o suíço defende que a primazia do primitivismo autêntico surgido do ímpeto subjetivo e individual da criação artística. Segundo Chabloz (1944i, p. 06), a importância de uma cultura estagiar nesta fase primeira da arte, está no fato de o artista primitivista dispor apenas de sua sensibilidade e espontaneidade para executar sua arte, estando deste modo, livre das inúmeras regras da “ciencia plastica”, ou das interpretações mal sucedidas da estética moderna do século XX, que segundo sua visão, roubam a autenticidade da arte.

Com isso, Chabloz afirma ser o primitivismo o estágio seminal da arte, e isso explica, por exemplo, seu especial interesse pela arte de Chico da Silva, se comparado às duras críticas que fez à arte moderna brasileira. Parece haver um desejo latente e inconsciente de identificar nossa arte apenas a partir de sua vertente primitiva. Na realidade, esta atitude não era apenas uma questão de preconceito com a falta de um passado clássico nas Américas, mas uma necessidade do modernismo como espírito de época que pretendia encontrar uma vertente estética que justificasse a existência de um “não estilo”, já que o estilo eclético havia esgotado todas as possibilidades dos estilos históricos.

Reforçando essa visão, possivelmente, Chabloz teria identificado no ignorado índio pintor da Praia Formosa uma forma de autenticidade artística arcaica que caracterizava o primitivismo. Seu encontro com Chico da Silva naquelas condições tão adequadas da pintura primitiva o fez descrever esta experiência como “a rara sensação de assistir a uma verdadeira reinvenção da pintura (CHABLOZ, 1993, p. 151).

Segundo Chabloz, tal encontro se deu no ano de 1943, quando ele

[...] passeava ao longo da praia Formosa quando, de repente, minha atenção foi atraída por estranhos desenhos que enfeitavam algumas casinhas de pescadores. Intrigado, aproximei-me para ver aquilo mais de perto. Amplamente esboçados a carvão ou giz, havia grandes pássaros de linhas elegantes, peixes um tanto monstruosos, estranhas aparições de navios-fantasmas. O que me chamou a atenção e me seduziu logo nesses desenhos elementares foi sua originalidade, seu estilo nitidamente arcaico e seu admirável poder de evocação poética. Entusiasmado, procurei saber quem era o autor dessas composições murais. “É um cara meio louco”, responderam. “É um caboclo que veio não se sabe de onde, se diverte rabiscando os muros e desaparece, sem deixar endereço” (CHABLOZ, 1993, p. 149-150).

Em seu modo “místico” de ver, fora o destino quem o havia escolhido “como instrumento desta revelação” de ter encontrado Chico da Silva (CHABLOZ, 1993, p. 149). Provavelmente, não fosse a sensibilidade de Chabloz e seu gosto especial pelas formas artísticas primitivas, o até então desconhecido “Francisco Silva” jamais teria sido revelado para os meios artísticos nacional e internacional. O entusiasmo de Chabloz perante as concepções fantásticas do “índio” pintor fora tanto que assim escrevera em uma de suas crônicas ao perceber o amadurecimento artístico e técnico de Chico da Silva.

Partindo do mais puro arcaísmo, o Pintor da Praia tornou-se “clássico, depois “barroco”, “impressionista” e finalmente, “moderno” e até “surrealista”, se ousou empregar uma tal nomenclatura a respeito de uma arte tão espontânea que permaneceu sempre, apesar de suas oscilações, essencialmente primitiva (CHABLOZ, 1993, p. 151-152).

Diante do seu deslumbramento com a arte de Chico da Silva, o “maravilhoso artista a quem nada faltara”, e cujo estilo considerava uma “reinvenção da pintura”, justifica-se as suas críticas à arte produzida no Brasil na década de 1940, sobretudo, no eixo Rio-São Paulo. Dizia tratar-se de uma produção plástica caricatural e artificializada pelas contaminações estilísticas neoclássicas oriundas ainda da Missão Artística Francesa⁴⁵, de 1816, que em sua opinião, desviou por mais de cem anos “as mais entusiastas e bem intencionadas atividades dos artistas brasileiros” (CHABLOZ, 1993, p. 122-149).

⁴⁵ A Missão Artística Francesa chegou ao Rio de Janeiro em 1816 e foi “Idealizada por Antonio de Araújo de Azevedo (1754-1817), Conde da Barca, que ocupava o cargo de ministro da Marinha e Domínios do Ultramar, desde 1814 e também, interinamente, os de ministro da Guerra e Estrangeiros e de presidente do Real Erário, a missão tinha por finalidade implementar as artes úteis ao país, por meio da criação de uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios. Essa proposta vinha no bojo das transformações ocorridas no Brasil, em especial, no Rio de Janeiro, com a transferência da Família Real portuguesa, quando surgiu a necessidade básica de formar uma sociedade culta e ilustrada ao redor da nova Corte, além de aperfeiçoar o aparelho central da Coroa portuguesa em terras americanas, despertando a antiga colônia para uma modernização segundo padrões europeus” (Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves - Professora Titular de História Moderna/UERJ). Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesa.html>>. Acesso em: 10 fev. 2012.

Outro dado interessante nas ideias estéticas de Chabloz é a contraditória defesa de uma arte autóctone do Brasil, numa tentativa de negar a contribuição do Ensino Acadêmico, sentimento também partilhado por toda uma geração de modernistas brasileiros. Sem fazer muita distinção entre a produção dos artistas brasileiros, com qualidade e reconhecimento no nosso meio artístico, Chabloz distribui críticas inclusive ao pintor Cândido Portinari (1903-1962), em uma de suas crônicas, na qual discute a pintura muralista:

No Hemisferio ocidental, as realizações dessa natureza que maior repercussão tiveram, são os famosos “MURAI” do grande pintor mexicano DIEGO DE REVERA, de CANDIDO PORTINARI, grande tecnico pictorico e “BOM VIZINHO”, talvez mais do que bom artista [...] (CHABLOZ, 1944b, p. 06, grifos do autor).

Contrariando suas críticas ao trabalho de Portinari, encontram-se semelhanças entre a forma de estilizar as figuras humanas de Portinari e a estilização de figuras de Chabloz em seus cartazes de propaganda do Governo para povoar a Amazônia. Ao comparar os estilos dos dois artistas (Figuras 6 e 7 respectivamente), observa-se que ambas as figuras em primeiro plano em cada obra, estilisticamente falando, assemelham-se entre si. Sem levarmos em conta a tipologia das duas obras - a primeira, uma peça publicitária, e a segunda, uma obra de arte - e atentarmos somente para a forma e o conteúdo em ambas, percebemos características em comum entre as figuras, tanto nas proporções esteticamente desmedidas - famosas marcas de Portinari - quanto na organização do espaço das obras: ambas apresentam um nível técnico bastante próximo, seja quando estilizam as proporções das figuras para expressar melhor a sua mensagem, seja quando organizam os planos e as matizes de acordo com as técnicas consagradas pelas academias de arte.

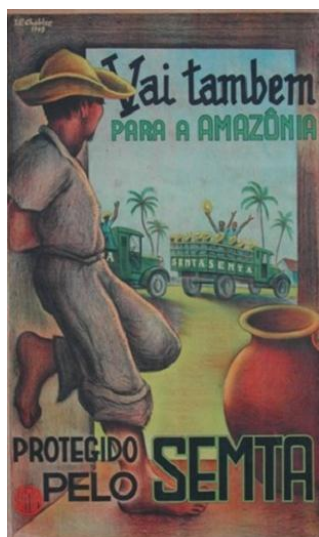


Figura 6 – “Vai também para a Amazônia protegido pelo SEMTA”. Chabloz, 1943. Litogravura, 109 x 68 cm. Fonte: MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgibin/expo/2010/07/2010.07.cgi?pagina=2>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

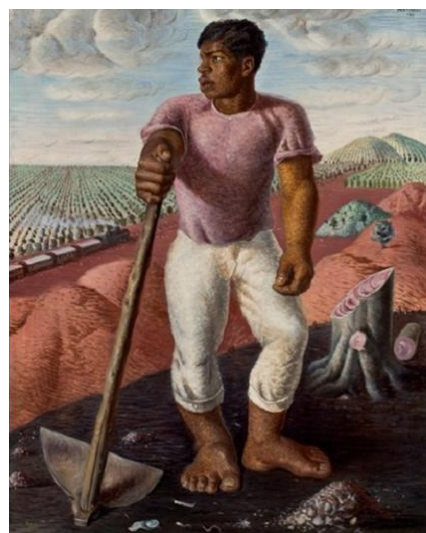


Figura 7 - Lavrador de Café. Portinari, 1939. Óleo s/ tela, 100 x 81 cm. Fonte: MASP. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=429>. Acesso em: 28 mai. 2010.

Chabloz conheceu o Brasil em uma década em que a arte brasileira já se pretendia, ou mesmo, se afirmava moderna, tendo como ponto seminal simbólico a desbravadora Semana de Arte Moderna de 1922. Os anos 1940 representaram uma afirmação da arte moderna brasileira, principalmente para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, que àquela altura constituíam densos campos artísticos multifacetados pelas mais variadas influências da estética modernista, representados por agentes que estabeleciam e mantinham as próprias regras e códigos para a produção de sua arte. Na mesma época a cidade de Fortaleza, apenas ensaiava a instauração de seu meio artístico no âmbito das artes visuais, porém, com características bastante peculiares que geravam distinções estéticas em sua produção artística em relação à arte do Sudeste do país.

O olhar estrangeiro de Chabloz sobre o campo artístico do eixo Rio-São Paulo, ao analisar e tentar decifrar as regras daquela arte, concluiu que a mesma carecia de um importante elemento em sua base: a autenticidade, que para ele só os artistas “autorealizados” a possuíam. No entender do suíço, de um lado a arte carioca sofria ainda os efeitos da “sabotagem” do academicismo da Missão Artística Francesa, privando-a de sua originalidade; de outro, a arte bandeirante configurava-se por um dinâmico mosaico de infinitas tendências vanguardistas, porém, os artistas paulistas, em sua concepção, apenas refletiam aquelas novas linguagens sem absorver sua verdadeira essência.

Foi a partir destes vislumbres que Chabloz se propôs a criticar duramente a qualidade da arte moderna brasileira, que a seu ver, fechava os olhos para a “verdadeira” e “boa pintura” realizada por artistas autênticos e primitivistas como os já citados Chico da Silva e Heitor dos Prazeres, pintores “arcaicos”, ingênuos, porém detentores de uma arte capaz de representar e traduzir a essência cultural brasileira.

A partir dessa percepção Chabloz elabora a tese de que a arte moderna brasileira carece de seu primitivismo original, que segundo ele, trata-se de uma importante fase da arte pela qual todas as grandes “civilizações pictóricas” já passaram, tendo com isso assegurado na História da Arte um lugar privilegiado. Para sustentar sua tese, Chabloz relativizou a noção de “modernismo”, relegando-a a uma mera ilusão do século XX. Contudo, em certos momentos, a crítica de Chabloz sintetiza um discurso um tanto contraditório, sobretudo quando se observa sua prática artística em comparação com suas ideias estéticas: quando em seu discurso Chabloz se pretende racional, denuncia-se místico e sensitivo; quando, em sua produção artística, busca uma produção de vanguarda, esta reflete o repertório técnico dos artistas de formação acadêmica.

Assim, a discussão sobre as impressões e críticas de Chablos sobre a realidade artística nacional da década de 1940, demonstram, a partir de sua subjetividade, elementos de sua formação acadêmica, sobre o qual se alicerçam suas concepções de arte e cultura. A essência das ideias estéticas de Chablos traz a marca do evolucionismo e do psicologismo que caracterizavam as linhas de formação do pensamento acadêmico dominante na Europa no início do século XX.

São dados que ajudam a compreender a identidade sociocultural de Chablos e os sentimentos contraditórios de um homem de formação humanística e artística marcada pelo academicismo europeu, na primeira metade do século XX, período de afirmação da arte moderna, que vindo para o Brasil, encontrou-se em plena fronteira cultural debatendo-se contra sua própria cultura e no âmbito de uma cultura brasileira preta de possibilidades.

Sob o ponto de vista prático, sua maior dificuldade talvez tenha sido pensar a cultura visual produzida no Brasil como uma cultura com características próprias, cujos valores o surpreenderam por sua diversidade e, em certa medida, por sua originalidade. Diante dessas tensões sociais e culturais é que se verificam as contradições entre o discurso de Chablos sobre arte e sua produção artística como duas instâncias distintas da obra de um único indivíduo.

2. UM ARTISTA QUE PENSA: O RACIONAL E O INTUITIVO NA TRAJETÓRIA FORMATIVA DE JEAN PIERRE CHABLOZ

A trajetória formativa de Jean Pierre Chabloz o torna um personagem envolto por uma aura quase que mítica, no que diz respeito à constituição de sua identidade nos meios acadêmico e artístico da cidade de Fortaleza. Com uma formação humanística fortemente marcada pela cultura clássica, mas com uma trajetória formativa composta por múltiplas concepções estéticas, Chabloz, apresenta-se um tanto “sacralizado” do ponto de vista de sua singularidade⁴⁶ artística e do conjunto de sua obra.

Numa primeira análise em relação a sua formação cultural, identificam-se pelo menos duas inclinações estéticas distintas que oscilam entre o academicismo e o vanguardismo. Esta última pode ser identificada, sobretudo, no campo das ideias; enquanto que a primeira, caracteriza sua produção artística, especialmente seus desenhos e pinturas. Assim, Chabloz como artista, caracteriza-se por um repertório técnico de qualidade plástica nitidamente embasada pela estética classicista ou acadêmica; e como crítico de arte, mostra-se um admirador sensível de expressões artísticas que ele elege como “autênticas”, sintonizado - e ao mesmo tempo resistente - às transformações estéticas da arte de seu tempo. Desta forma, enquanto sua produção artística é laureada pela forte presença de um figurativismo-realista com uma elevada qualidade de detalhes que a emprestam de pureza técnica consciente; seu discurso⁴⁷ revela, em certa medida, pontos de vista que conflitam com suas práticas.

Apesar dos elementos acadêmicos encontrados na arte de Chabloz, apurados durante sua formação na Europa, é importante salientar que o suíço condena veementemente o academicismo artístico, o qual ele chama de “diabólica ação sabotadora” da verdadeira arte, “sinônimo de [...] TUMULO artístico e espiritual”. Indo mais além em seu discurso em favor do combate à arte acadêmica, assim ele escreveu em uma de suas crônicas: “Verdadeiro e insidioso veneno anestésico, o academismo que deve ser considerado como a negação mais

⁴⁶ A singularidade do artista e de sua obra diz respeito ao reconhecimento que lhe é concedido mediante consensos estabelecidos por vários grupos e instituições que legitimam um determinado campo artístico. Ler: HEINICH, Nathalie. **La Gloire de Van Gogh**: essai d’anthropologie de l’admiration. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 16 (citada por OLIVEIRA, 2010, p. 31).

⁴⁷ O pensamento é forjado pelos limites de pressupostos, preconceitos e tendências vigentes formando um “episteme”, ou seja, um conjunto complexo de saberes erigidos dentro de uma época, que “determina os limites da experiência do período, a extensão de seu conhecimento e até sua noção de verdade”. Esta é homologada pelo “discurso”, entendido como “a acumulação de conceitos, práticas, declarações e crenças produzidos por uma determinada episteme”. Ler: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 37. (Coleção Tópicos).

diametral da arte, baseia-se na famosa LEI DO MENOR ESFORÇO, da qual é uma das mais expressivas ilustrações” (CHABLOZ, 1944m, p. 08, grifos do autor).



Figura 8 - “Perfil de mulher com chapéu”, 1934. Chabloz. Óleo s/ tela, 55 x 45 cm. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 27).

Na mesma crônica Chabloz (1944m, p. 08) critica também as academias de arte italianas onde concluiu seus estudos durante a década de 1930, nas quais o ensino se resumia no repasse de técnicas classicistas cristalizadas em “pobres ‘receitas’ rotineiras, ensinadas e impostas, tiranicamente, por professores sem genio e sem generosidade”. Mas, apesar desse pensamento crítico, na imagem acima (Figura 8), Chabloz apresenta elementos formais que podem ser identificados como “receitas” acadêmicas a que tanto se opôs em seu discurso.

Em contrapartida a sua prática artística, Chabloz admirava a produção de artistas como Monet, Degas, Utrillo e, principalmente, Van Gogh, considerados antiacadêmicos pelos críticos conservadores de suas épocas. Como era próprio de sua geração, na Europa, também nutria um gosto especial pelos movimentos de renovação realizados pelos artistas impressionistas franceses, o que demonstra que mantinha contato com as vanguardas europeias, tendo inclusive integrado o Grupo de Pintores Musicalistas⁴⁸ em Paris, entre 1929 e 1932 (ESTRIGAS, 1983).

⁴⁸ Surgido na França, o grupo dos Pintores Musicalistas (1929-1932), foi um movimento formado por artistas de várias linguagens (pintores, escultores, arquitetos, poetas etc.), que objetivava “aproximar a arte do som e a arte das linhas e das cores. Pesquisas científicas, estéticas e psicológicas, além de varias exposições e espetáculos visuais-auditivos foram o resultado dos esforços dos A. M. de Paris” (CHABLOZ, 1944f, p. 13).

Estas características foram observadas por seu contemporâneo, o crítico de arte carioca Lourival Gomes Machado, em artigo publicado em 1942 na revista *Clima*, intitulado “As intenções de Chabloz”⁴⁹, no qual afirmava que o suíço possuía uma grande capacidade para articular ideias e construir sentidos para as mesmas que, de longe, superava suas habilidades artísticas. Quando se lê o artigo percebe-se que se trata de uma resposta às críticas de Chabloz sobre os problemas da arte moderna no Brasil, especialmente, ao conteúdo do artigo “O Brasil e o problema pictural”, publicado na edição anterior da referida revista.

Machado (1942), tomando a frente da defesa da arte brasileira, em reação ao desconforto gerado no meio artístico do Rio de Janeiro pelas críticas de Chabloz, afirmava que o suíço herdara a racionalidade europeia típica do conhecimento erudito transmitido nos tradicionais centros de formação artística do Velho Mundo, traço que sempre se fez presente em sua arte e em seu pensamento. Mas paralelo a essa racionalidade, Chabloz também desenvolvera o gosto por questões transcendentais e “místicas”, o que de certa forma aproximava seu discurso da filosofia intuitiva, preceitos que em grande medida basearam sua prática educativa em arte, os quais serão abordados no tópico seguinte deste trabalho.

Assim, Machado escreveu:

Há um Chabloz que se vê, há outro que se sente e compreende. Esta coragem de não considerar completo, equilibrada pela coragem de ter como certo e firme o caminho que palmilha, dão a nota básica da personalidade deste intelectual. O Chabloz intencional é um feixe de direções que tendem a se fundir. Um feixe e não uma sucessão. O racional é bem filho de Jean-Jacques Rousseau de Genebra. O místico não sei de onde vem, mas sinto em seu desejo de arrancar um sentimento de cada coisa, um sabor muito europeu, uma maneira de ser vinda de fora, que torna dolorido o seu contato com a América. Chabloz diz que o contato entre lápis do desenhista e o seu papel é um crepitar quase elétrico, capaz de criar um campo magnético no qual, aos poucos, certos pontos começam a atrair a grafite e a prendê-la, ordenando uma direção. Não é uma simples imagem literária. Chabloz crê no magnetismo e procura propiciá-lo quando ele mesmo desenha, acariciando o papel, seduzindo-o para que sua alma a auxilie. As três qualidades que se conjugam em torno da característica primordial de Chabloz que se permite ser um artista que pensa, que expõe e teoriza o próprio métier (MACHADO citado por PERLIGEIRO, 2003, p. 08-09).

Tendo por pressuposto esse caráter dúbio da formação artística e estética de Chabloz, vê-se que não seria conveniente enquadrá-lo dentro de linhas bem definidas que se possa chamar de modernas ou conservadoras, clássicas ou vanguardistas. Para se compreender suas

⁴⁹ MACHADO, Lourival Gomes. As intenções de Chabloz. **Clima**. São Paulo: abr. 1942, n. 09, p. 105-109 (PERLIGEIRO, 2003, p. 08-09).

contradições, é preciso atentar para as diversas influências que recebeu ao longo de sua trajetória formativa humanista, filosófica, artística e estética.

2.1. As bases filosóficas do Instituto Jean-Jacques Rousseau e a pedagogia do gesto e dos sentidos de Mme. Artus-Perrelet

A educação pelos sentidos ganhou força a partir do século XVIII com o declínio do ensino escolástico⁵⁰ e com a ascensão das ideias iluministas e positivistas, cujas proposições filosóficas tinham os sentidos humanos como o ponto de partida para a aquisição do conhecimento, desde que orientados cientificamente por métodos que articulassem a racionalidade e a percepção do homem sobre as coisas que o cercam e seus significados. Baseados nesses princípios, métodos ativos passaram a ser teorizados e organizados por vários educadores provocando mudanças significativas na concepção de educação em todo o Ocidente, incorporando-se às práticas de ensino ao longo dos séculos XIX e XX (VALDEMARIN, 2004).

Esta forma de apreensão do conhecimento se fez presente nos discursos em defesa da escola moderna entre os europeus, sobretudo na França e na Alemanha. A literatura não aponta precisamente os criadores das metodologias chamadas intuitivas, mas as relacionam constantemente ao filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e aos educadores alemães Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) e Friedrich Wilhelm August Froebel (1782-1852), apontando-os como teóricos e realizadores de experiências educacionais, cujas práticas pedagógicas se davam através da educação dos sentidos e da percepção⁵¹. Além destes pensadores, despontam ainda como representantes do ideário da educação dos sentidos John Locke (1632-1704), Étienne Condillac (1715-1780), Johann Basedow (1724-1790), Adolph

⁵⁰ Escolástica (do latim, *scholasticus*, do grego, *scholastikos*, de *scholazein*: manter uma escola) - termo que significa originariamente "doutrina da escola" e que designa os ensinamentos de filosofia e teologia ministrados nas escolas eclesiásticas e universidades na Europa durante o período medieval, sobretudo entre os séculos IX e XVII. A Escolástica caracteriza-se principalmente pela tentativa de conciliar os dogmas da fé cristã e as verdades reveladas nas Sagradas Escrituras com as doutrinas filosóficas clássicas, destacando-se o platonismo e o aristotelismo (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001, p. 64).

⁵¹ Etmologicamente, o termo *anschauung*, da língua alemã, utilizado por Pestalozzi e Froebel com o sentido de "experiência" ou "percepção", sofreu ao longo da história da filosofia e da pedagogia várias interpretações. Na língua grega significa "teoria"; para a Estética, equivale a "contemplação"; e para a teoria do conhecimento idealista da Escolástica quer dizer "intuição". Este último sentido vigorou sobre os demais, provocando distorções na compreensão acerca das ideias destes educadores, gerando variadas denominações e aplicações para seus métodos que foram generalizados e divulgados, a partir do século XIX pelo nome de "Método Intuitivo". Ler: INCONTRI, Dora. **Pestalozzi**: educação e ética. São Paulo: Scipione, 1997, p. 100 (Coleção Pensamento e ação no magistério).

Diesterweg (1790-1866), os quais passaram também a discutir a temática e a exercer forte influência no positivismo e na instrução primária durante o século XIX. Todos estes educadores, resguardadas suas devidas peculiaridades ideológicas, concediam à experiência um papel preponderante nos processos formativos, e elegiam os sentidos como uma instância importante na escala do conhecimento, mas sem negar o valor das faculdades intelectuais dos sujeitos. A partir de então estas práticas estiveram frequentemente vinculadas à educação experimental e ativa, sobretudo ao ensino elementar de Desenho, sendo massivamente divulgadas nas grandes Exposições Internacionais⁵², influenciando o pensamento pedagógico dos educadores até a primeira metade do século XX (VALDEMARIM, 2004; SCHELBAUER, 2006).

Para um melhor entendimento acerca das bases filosóficas da pedagogia dos sentidos ou intuitiva, se julga necessário apresentar de forma elementar, as ideias dos principais educadores europeus⁵³, que direta ou indiretamente, fundamentaram as concepções pedagógicas do Instituto Jean-Jacques Rousseau (IJJR)⁵⁴, importante centro de estudos de Psicologia, Pedagogia, Filosofia e Arte, fundado em 1912 na cidade de Genebra, onde Jean Pierre Chablotz estudou e recebeu uma formação que valorizava a percepção (intuição) e a

⁵² As Exposições Internacionais foram idealizadas no decorrer dos séculos XIX e XX para apresentar os signos da modernidade e do progresso técnico-científico como produtos materiais da indústria e do conhecimento cultural do pensamento liberal-positivista. As cidades em que as primeiras exposições ocorreram - Londres (1851; 1862), Paris (1855, 1867, 1878, 1889, 1900), Viena (1873), Filadélfia (1876) e Chicago (1893) - eram produtoras diretas desta ideologia econômico-industrial modernista que apregoava a ideia de que o progresso tecnológico e científico representava o estágio mais evoluído da civilização ocidental nos campos da cultura, da ciência, das artes, da arquitetura, dos costumes e da tecnologia. Ler: PLUM, Werner. *Exposições mundiais no século XIX: espetáculos da transformação sócio-cultural*. Cadernos do Instituto de Pesquisa Friedrich-Ebert Stiftung. Bonn: 1979, p. 61.

⁵³ Entre os principais teóricos do ativismo pedagógico no século XX estão Jean-Ovide Decroly, que concebeu o “método global” com o qual os processos de aprendizagem são desenvolvidos a partir de três ações básicas: “observação”, momento em que a aprendizagem se constrói do conhecido para o desconhecido, do simples para o composto; “associação”, que é a organização espacial elementar do ambiente observado pela criança; “expressão”, referente ao próprio ativismo da criança, pode ser concreta (fazer práticos) ou abstrata (exercícios intelectuais). Édouard Claparède, que desenvolveu duas noções para compor sua teoria: a de “educação funcional”, segundo a qual a educação deve ser mantida por uma necessidade prática; e a de “escola sob medida”, a partir da qual se pensava em uma escola projetada que atendesse às necessidades reais e específicas das crianças. Maria Montessori, que dava ênfase às atividades sensório-motoras das crianças através de movimentos da vida prática cotidiana ou exercícios planejados com material didático cientificamente elaborado como os encaixes de sólidos e os blocos geométricos. John Dewey, que via na experiência de vida um alto valor educativo e, segundo sua teoria pragmática, tinha como princípio essencial o “hábito”, que no conceito amplo do termo abrange a formação de atitudes emocionais e intelectuais e “envolve toda nossa sensibilidade e modos de receber e responder a todas as condições que defrontamos na vida” (DEWEY, 1971, p. 26). Por fim, o educador suíço Adolphe Ferrière (1879-1960), para o qual a escola devia proporcionar um exercício de livre atividade, cujo objetivo seria uma educação para e pela liberdade, visando à autonomia dos sujeitos e a valorização humana. Ler: CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999, p. 525.

⁵⁴ Atual *Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation*, conhecido internacionalmente por ser o centro de pesquisa de Jean Piaget, é um importante centro de estudos nas áreas da psicologia. Ler: BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008, p. 97.

ação (experiência) como fontes de apreensão de conhecimento, tendo esses princípios educativos solidificado suas ideias formativas artísticas e estéticas. Entre os educadores colaboradores do IJJR que mais influenciaram na trajetória formativa de Chabloz, estão Louise Artus-Perrelet⁵⁵ e Edgar Willems⁵⁶, cujas metodologias e concepções pedagógicas são discutidas neste capítulo.

Artus-Perrelet foi professora de Desenho de Chabloz e atuou no IJJR desde sua fundação, experiência que lhe renderia subsídios para elaborar e publicar seu próprio método de ensino da matéria, intitulado “*Le dessin au service de l’éducation*” (O desenho a serviço da educação), destinado para educadores do ensino primário, e que tinha como principais bases teóricas os fundamentos da pedagogia intuitiva e da psicologia, cultuadas pelos educadores do referido Instituto.

O “método Artus-Perrelet”, como ficou conhecido em vários países, objetivava estimular uma percepção orgânica mantenedora da capacidade intuitiva que a criança tem para interpretar as formas e representar a vida pelo desenho. É importante salientar que no âmbito do IJJR, a “percepção”, entendida como “intuição”, foi acrescentada de valores científicos embasados nos estudos da psicologia desenvolvidos, sobretudo, por Jean Piaget (1896-1980), bem como na teoria do pragmatismo desenvolvida pelo filósofo e pedagogo norte-americano John Dewey (1859-1952), relacionando a intuição às categorias da experiência e da ação (BARBOSA, 2008).

O termo percepção após sofrer variadas interpretações por parte de estudiosos e educadores encontra-se no método de Artus-Perrelet, vinculado ao movimento, concebido como uma força vital nos processos criativos da arte, e como categoria central no conjunto de

⁵⁵ Louise Artus-Perrelet, pedagoga e artista plástica (pintora e escultora), nasceu na cidade suíça de Valangin, em 18 de março 1867 e faleceu em 25 de abril de 1946, em Genebra. Estudou pintura e desenho com o professor Barthélemy Menn (1815-1893), chegando a ter desenhos premiados em 1888. Após concluir seus estudos iniciais de arte, aproximou-se das ideias pedagógicas de Pestalozzi e Froebel, as quais lhe ajudaram a fundamentar sua própria concepção de ensino de desenho. A partir de 1912 passa a lecionar no Instituto Jean-Jacques Rousseau, do qual participa da fundação. A convite do governo mineiro vem ao Brasil para repassar sua metodologia na Escola de Aperfeiçoamento de Belo Horizonte, entre 1929 a 1931. Em seguida vai para o Rio de Janeiro, onde ficou de 1931 a 1933 (CHABLOZ, 1944t, p. 13).

⁵⁶ Edgar Willems (1890-1978) foi discípulo do educador musical austríaco Jaques-Dalcroze (1865-1950), cujo nome de batismo era Émile Henri Jaques. Dalcroze além de músico, regente de orquestra e compositor, foi jornalista, ator, diretor teatral e coreógrafo. Em 1892 foi nomeado professor das cadeiras Harmonia, Solfejo e História da Música do Conservatório de Música de Genebra. Em 1914 fundou nesta cidade o Instituto Jaques-Dalcroze, bem como várias escolas de “euritmia” em diversas capitais europeias. Em sua obra musical constam quatro óperas, várias obras corais, dois concertos para violino, três quartetos para cordas e numerosas coletâneas de canções inspiradas no folclore suíço. Dalcroze considerava o ritmo como “o alicerce de toda a arte”. Ler: ALVES FILHO, Manuel. A musicalização do corpo. **Jornal da UNICAMP**. Campinas-SP, 07-13 ago. 2006, p. 12. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju332pg12.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2011.

suas ideias pedagógicas para o ensino do desenho, princípios que em muito influenciaram as práticas educativas Chabloz.

O método de Artus-Perrelet ganhou destaque na área da Educação, recebendo variados elogios entre os educadores de sua época, chegando a ser reimpresso em vários países ocidentais, inclusive no Brasil, no ano de 1930. De acordo com Barbosa (2008, p. 101-102) o referido método era mencionado com frequência nos escritos de Édouard Claparède (1873-1940) e Pierre Bovet (1878-1965), fundadores e divulgadores do IJJR, como consta em um artigo⁵⁷ de 1924 assinado por eles, no qual afirmam que tal método foi considerado uma das maiores contribuições para o desenvolvimento do ensino de arte daquele Instituto. No relatório de Bovet (1917) sobre o balanço das atividades educativas realizadas pelo Instituto entre os anos de 1912 e 1917, percebe-se a importância dada ao referido método:

La méthode de dessin de Mme. Artus non encore lancée dans le public mais que fera connaître bientôt un livre très original où elle condense quelques idées des cours si riches qu'elle fait à notre Institut depuis cinq ans (BOVET citado por BARBOSA, 2008, p. 102)⁵⁸

Entre as décadas de 1920 e 1930 Artus-Perrelet já era reconhecida entre seus pares como uma grande pesquisadora do desenho infantil, tendo trabalhado ao lado de renomados vultos da Ciência moderna como Jean Piaget, que dirigiu o IJJR na década de 1920 e o psicólogo francês Theodore Simón (1872-1961). A atuação de Artus-Perrelet junto ao IJJR basicamente foi com formação de professores para a educação primária na *Maison de Grand*, e com educação infantil na *Maison des Petits*. Estas escolas funcionavam como laboratórios de experimentação, nos quais eram realizadas atividades vinculadas às modernas práticas de ensino, cujas bases teórico-metodológicas empregadas baseavam-se nas propostas de educadores influentes da época como a médica italiana, Maria Montessori (1870-1952) e o psicólogo belga Jean-Ovide Decroly (1871-1932), assim como Pestalozzi e Froebel, educadores alemães que já discutiam o ensino intuitivo desde o século XVIII como já mencionado (BARBOSA 2008, p. 104).

Sabe-se que a formação que se pretendia no IJJR tinha por objetivo “proporcionar uma preparação mais científica aos educadores”, cuja formação prática seria baseada nos novos

⁵⁷ CLAPARÈDE E. L'Institut J.-J. Rousseau, son Origine et son programme. **Pro Juventute**, fev. 1924, s.1. (citado por BARBOSA, 2008, p. 102).

⁵⁸ Tradução do autor: “O método de desenho de madame Artus ainda não lançado ao público, mas que será em breve um livro muito original onde se condensam ideias de um rico curso de nosso Instituto nos últimos cinco anos” (BOVET, P. L. 'Institute J.-J. Rousseau Rapport succutit sur son activité de 1912 a 1917. **Arch. De Psychol.** Genebra, 16 nov. 1917, p. 311-330).

conceitos da Psicologia, contrapondo-se aos métodos da época. O próprio Claparède, defensor do ensino científico, afirmou que “a intuição tem valor apenas quando se pode mostrar que ela antecipa os resultados da ciência. [...] Para decidir entre as contradições do ‘bom senso’, apenas a experiência sistemática mostra-se competente” (BOVET⁵⁹ citado por BARBOSA, 2008, p. 97).

Observa-se uma aproximação entre as ideias de Claparède e o pragmatismo de Dewey, ao criticar a intuição pela intuição e defender a valorização da experiência sistematizada como contribuinte de uma educação científica:

Se esperamos obter progresso na Ciência da Educação, para resolver as questões relativas ao desenvolvimento da criança, os problemas da psicologia individual, os problemas da técnica e economia do trabalho, os problemas da didática e, finalmente, aqueles relacionados à psicologia do professor, é à sistematização da experiência que devemos necessariamente recorrer (CLAPARÈDE citado por BARBOSA, 2008, p. 97-98).⁶⁰

Conforme pensamento de Dewey (1971, p. 16), na educação progressiva “tudo depende da *qualidade* da experiência por que se passa”, sendo a experiência mediata melhor que a imediata, por sua influência repercutir nas experiências posteriores.

Assim nenhum homem vive ou morre para si mesmo, assim nenhuma experiência vive ou morre para si mesma. Independentemente de qualquer desejo ou intento, toda experiência vive e se prolonga em experiências que a sucedem. Daí constituir-se o problema central da educação alicerçada em experiência a seleção das experiências presentes, que devem ser do tipo das que irão influir frutífera e criadoramente nas experiências subseqüentes (DEWEY, 1971, p. 16-17).

A teoria pragmática de Dewey (1971, p. 17-23) categoriza as “experiências subseqüentes” de “*continuum experiencial*”, importante princípio de sua “filosofia de experiência educativa”, que por sua vez, embasa sua concepção de educação progressiva. Este princípio serve para “discriminar entre experiências de valor educativo e experiências sem tal valor”.

No prefácio do livro de Artus-Perrelet, Bovet afirma que a continuidade das recordações relaciona-se com a denominada “amnesia infantil”, categoria da psicologia segundo a qual “as recordações dos primeiros tempos de [...] existência devem remontar a

⁵⁹ BOVET, P. L’Institut J.-J. Rousseau. **Arch de Psychologie**. Genebra, n. 64, 16 nov. 1917, p. 311. (citado por BARBOSA, 2008, p. 97).

⁶⁰ BOVET, Pierre. *Vingt Ans de Vie*. Neuchâtel, Delachaux ET Nestle, 1932, p. 310 (citado por BARBOSA, 2008, p. 97-98).

uma infância mais remota, [que conservam] impressões mais precisas” capazes de enriquecer o pensamento simbólico dos indivíduos (BOVET, 1930, p. 08). A qualidade destas recordações depende da qualidade das experiências vivenciadas, ou seja, quanto mais se tenha experiências significativas, mais se terá um pensamento simbólico respaldado pelo teor de tais experiências. Do contrário ocorrerá a “experiência deseducativa”, ou seja, “uma experiência pode ser tal que produza dureza, insensibilidade, incapacidade de responder aos apelos da vida”, impedindo que se desenvolva “futuras experiências mais ricas” (DEWEY, 1971, p. 14).

O método de Artus-Perrelet prima por uma educação artística significativa que privilegia as experiências intelectuais e afetivas e a intuição do aluno, tomando o movimento como a característica essencial para o ensino e o aprendizado do desenho, como “um factor de progresso” através do qual os indivíduos “entram em contacto com o mundo ambiente”.

[...] procurei sempre guiar-me pela experiencia, assim como pela intuição, que em todo tempo foi a melhor conselheira em assumptos pedagogicos. Si, acaso, as idéas espontâneas forem passíveis de ser enfeixadas, um dia, em um systema theorico, o valor dessas idéas ficará mais provado (ARTUS-PERRELET, 1930, p. 20).

Sua metodologia está centrada na relação entre a ação, o movimento e a própria vida, tendo como meio a experiência gestual no ensino de desenho.

Pelo mais superficial exame, percebe-se, á primeira vista, que o desenho se baseia no movimento. Nascido do gesto, torna-se necessario remontarmos ao gesto, si quizermos revivifical-o em sua origem primeira e integral-o em seu principio mais fecundo (ARTUS-PERRELET, 1930, p. 20).

Artus-Perrelet cultuava a ideia de que há na concepção do desenho um processo de sensibilização, reflexão e ação, causado pela integração orgânica “de corpo e mente, experiência e raciocínio, gesto e visão, vida e símbolo, indivíduo e meio-ambiente, sujeito e objeto” (BARBOSA, 2008, p. 105). Esse pensar pedagógico aproxima suas ideias da concepção de educação de Rousseau (1995, p. 45) quando este afirma que “É somente pelo movimento que sabemos que há coisas que não são nós; e é somente pelo nosso próprio movimento que adquirimos a ideia da extensão”, de distância e de localização e um processo de aprendizagem.

Pode-se especular também que a Epistemologia Genética forneceu elementos para que Artus-Perrelet desenvolvesse suas ideias pedagógicas, que por sua vez, em muito influenciaram Chablos. A teoria de Piaget foi uma das mais expressivas criadas no contexto

do IJJR, que por sua vez, “gerou um experimentalismo que influenciou grandemente a teoria e a prática da educação no mundo todo” (BARBOSA, 2008, p. 99). As pesquisas iniciadas por Piaget na década de 1920 relacionam o processo de aprendizagem da criança a uma função da socialização linguística e de interações sociais. Em Piaget o conceito de “epigênese”, indica que “o conhecimento não procede nem da experiência única dos objetos nem de uma programação inata pré-formada no sujeito, mas de construções sucessivas com elaborações constantes de estruturas novas” (PIAGET, 1976 citado por FREITAS, 2000, p. 64).

Conforme a teoria da epistemologia genética de Piaget, durante o processo de desenvolvimento da inteligência da criança, ocorre o estágio pré-operatório entre os dois e os sete anos, período no qual surge a função simbólica, caracterizada pelo poder de representação de objetos ou acontecimentos que possibilitam a aquisição da linguagem e o desenvolvimento do pensamento simbólico e pré-conceitual, seguido do pensamento intuitivo. Estes evoluem progressivamente para as operações, que são as ações internalizadas pela criança através das experiências significativas evocadas pela apreensão do real e por imagens oriundas dos sistemas simbólicos (PIAGET & INHELDER, 1975).

Grandes educadores do porte de Pestalozzi, Froebel e Mme. Pape-Carpentier também reservam ao “symbolo” um lugar importante em suas abordagens metodológicas, lembrando que “o ‘symbolismo’ é, sob a fôrma de ‘animismo’, um dos traços característicos da percepção infantil” (BOVET, 1930, p. 07). Por seu turno, Artus-Perrelet apropria-se da simbologia como meio para gerar na criança a apreensão dos significados da realidade através das formas geométricas. Bovet em seu prefácio destaca como a autora aborda didaticamente tais questões em seu método:

Ha dois pontos que ressaltam de modo inconfundível: o logar reservado neste methodo de educação, ao desenho de *formas geométricas simples* – e a parte concernente ao symbolismo, como um dos meios de se apresentarem as fôrmas á criança: a Idea do sentido espiritual e interior das linhas e dos contornos (BOVET, 1930, p. 04).

Para Artus-Perrelet (1930, p. 22) a aquisição da gramática do desenho deve “surgir de uma íntima relação com a própria vida”, de uma apreciação direta da experiência significativa e simbólica. De mesma opinião, Dewey afirma: “Os símbolos são uma necessidade no desenvolvimento mental [...]; quando apresentados isolados, representam uma massa de ideias arbitrárias e sem sentido impostas de fora para dentro” (DEWEY citado por BARBOSA, 2008, p. 110).

Artus-Perrelet crítica a concepção técnica e mecânica de ensino de desenho, afirmando que tal ensino deve privilegiar a interpretação relacional entre o sujeito o objeto e a própria vida. Segundo sua concepção, é preciso desfazer a antinomia entre o sujeito e o objeto nos processos criativos e instrutivos da arte, particularmente de desenho, para se devolver a harmonia entre o artista e o objeto artístico.

O que se sentiu foi, antes de tudo, a antinomia dessas duas entidades: o sujeito e o objeto, seguindo-se o esforço para distinguil-as cada vez mais, uma da outra, sem a compreensão de que a arte exige, entre ellas, a mais íntima *communhão* (ARTUS-PERRELET, 1930, p. 19).

Nesse ponto Artus-Perrelet, comunga com as pretensões da pedagogia froebiana de superar a dualidade sujeito-objeto, segundo a qual o aprendizado se faz a partir de uma relação entre o interior e o exterior dos indivíduos, por meio de uma experiência (FROEBEL citado por INCONTRI, 1997, p. 101). Deste modo, para que a criança adquira noções expressivas dos elementos fundamentais do desenho, se faz necessário que o professor explique-lhe suas funções relacionando-as ao meio no qual se encontra, além de encaminhar a criança na sistematização do valor e do significado dos elementos visuais, amparado na ação e no movimento. A partir desta concepção, Artus-Perrelet assume o movimento das crianças como aspecto chave no ensino do desenho, tendo como ponto de partida a expressão corporal, pois, “é pelo movimento que o individuo adquire a consciencia de sua individualidade” (ARTUS-PERRELET, 1930, p. 21).

A representação do real para Artus-Perrelet não é muito valorizada, sendo mais importante que a criança capte e exprima os elementos do desenho de maneira particularizada, partindo de sua própria capacidade de compreensão, facilitando o desenvolvimento das percepções exterior e interior e proporcionando-lhe futuras representações ainda mais elaboradas e originais. Assim, conserva “o modo de ver da criança, a quem a vida não levou ainda a fazer mil distincções de evidente interesse pratico entre o inerte e o vivo, o animado e o material” (ARTUS-PERRELET, 1930, p. 07).

Seguindo esse raciocínio, o método de Artus-Perrelet não objetiva instruir a criança para que produza desenhos ditos “perfeitos”, mas estimular uma percepção orgânica mantenedora da capacidade intuitiva que a criança tem para interpretar as formas e representar a vida pelo desenho.

2.2. Edgar Willems: o som, o ritmo e o movimento como unidades vitais no ensino musical e artístico

Chabloz iniciou sua trajetória formativa em 1920, em Lausanne, sua cidade natal. Frequentou o Curso de Humanidades Latim-Grego, diplomando-se em *Baccalauréat en Lettres*, em 1929, obtendo uma formação acadêmica aos moldes do currículo humanista clássico. Logo após obter o grau de Bacharel em Letras, Chabloz transferiu-se para Genebra para estudar no Conservatório de Música, onde se dedicou ao violino com o professor Jean Lacroix, e às aulas de Filosofia da Música e Cultura Auditiva, com o educador belga Edgar Willems, um dos grandes renovadores do ensino de Música do século XX, e autor de vários livros e métodos ilustrados (era também um excelente desenhista) de educação musical baseados na pedagogia ativa (PERLINGEIRO, 2003, p. 06).

Chabloz conheceu Willems em 1931 no Conservatório de Genebra, ao matricular-se no curso de Filosofia da Música. Logo se tornou seu amigo e entusiasta de suas ideias pedagógicas sobre o ensino de arte, as quais consideravam o som como uma propriedade plástica essencial nos processos de musicalização e de formação humana (CHABLOZ, 1944l, p. 10). Segundo Chabloz (1944n, p. 13, grifo do autor), “Edgar Willems consagrou uma grande parte de seus esforços, pesquisas e realizações ao desenvolvimento da CULTURA AUDITIVA”, chegando a desenvolver além de métodos, vários brinquedos sonoros e instrumentos musicais⁶¹ para o treinamento auditivo de seus alunos.

Uma das principais obras de Edgar Willems, onde são apresentadas suas concepções educativas é o livro “*Les bases psychologiques de l’éducation musicale*” (1956), no qual o autor defende uma educação musical que envolva não apenas as questões técnicas da música, mas, principalmente, uma associação de seu ensino às funções psicológicas da natureza humana. Deste modo, os fundamentos de suas ideias pedagógicas baseiam-se nas relações psicológicas que ocorrem entre a Música, o indivíduo e seu meio cultural. Para ele, o desenvolvimento da linguagem musical segue os mesmos princípios do desenvolvimento da linguagem materna. Assim, sua metodologia de educação musical pretende-se ativa e apela para as ações de recepção, reprodução, expressão e, sobretudo, para a inventividade e criação

⁶¹ Um dos mais importantes instrumentos musicais educativos desenvolvidos por Edgar Willems foi o “*Harmonium*”, que consistia em um teclado semelhante ao do piano com cem teclas de tamanho reduzido, que dividiam um tom em cem partes iguais. A tecla mais grave correspondia à nota Dó e a mais aguda, à nota Ré; a tecla central do instrumento correspondia à nota Dó# ou Réb. Segundo Chabloz, em 1932, ele mesmo submeteu-se ao “indiscreto e sutil exame auditivo” quando era aluno de Willems em Genebra (CHABLOZ, 1944n, p. 13).

artísticas. Abaixo, destaca-se um trecho da introdução do referido livro, na qual Willems apresenta as linhas metodológicas gerais de sua concepção de ensino musical:

Le problème de l'éducation est vaste et complexe. La musique mérite d'y occuper une place importante. Elle enrichit l'être humain par le pouvoir du son et du rythme, par les vertus propres à la mélodie et à l'harmonie; elle élève le niveau culturel par la noble beauté qui se dégage des chefs-d'œuvre; elle donne réconfort et joie à l'auditeur, à l'exécutant et au compositeur. La musique favorise l'élan de la vie intérieure et fait appel aux principales facultés humaines: la volonté, la sensibilité, l'amour, l'intelligence et l'imagination créatrice. Aussi, la musique est-elle envisagée presque unanimement comme un facteur culturel indispensable. A certains points de vue, l'éducation musicale se différencie de l'enseignement musical traditionnel. C'est une des tâches de la pédagogie nouvelle, d'unir judicieusement les aspects artistiques et scientifiques de la musique, et d'harmoniser le savoir, la sensibilité et l'action. Vie et formes, culture et technique, doivent se compléter dans l'éducation musicale pour contribuer à l'avènement d'un nouvel humanisme, conforme aux besoins de l'époque moderne. Dans son ensemble, l'éducation nouvelle est empreinte de tendances psychologiques. Mais l'empirisme qu'elle manifeste souvent, avec son cortège de tests, de statistiques et de trouvailles individuelles, n'arrive pas à résoudre les problèmes que présente l'âme du jeune musicien. Les investigations et les observations particulières devraient être centrées non seulement sur la musique, mais aussi sur la nature humaine qui est impliquée dans les phénomènes et qui nous aide à passer du particulier au général (WILLEMS, 1956, p. 01-02).⁶²

Os princípios pedagógicos desenvolvidos por Willems coadunavam com as diretrizes educativas gerais do Instituto Jean-Jacques Rousseau, cujas diretrizes educacionais alinhavam-se aos do Conservatório de Música e da Escola de Belas Artes de Genebra, instituições nas quais Willems trabalhou como professor e pesquisador, e onde Chabloz consolidou sua formação artística e estética.

Isso leva a crer que o caráter intuitivo e sensitivo das ideias formativas de Chabloz, em parte, tenha suas bases nas teorias educativas desenvolvidas por Edgar Willems, dentre as

⁶² “O problema da educação musical é vasto e complexo e a música merece ocupar um lugar importante. A música enriquece o ser humano através do som, do ritmo e das virtudes próprias da melodia e harmonia; eleva o nível cultural pela nobre beleza que se desprende das obras de arte; reconforta e alegra o ouvinte, o executante e o compositor. A música favorece o impulso da vida interior e apela para as principais faculdades humanas: a vontade, a sensibilidade, o amor, inteligência e a imaginação criadora. Portanto, a música é quase unanimemente considerada como um fator cultural indispensável. De certos pontos de vista, a educação musical difere do ensino musical tradicional. Uma das tarefas da nova pedagogia é unir sensivelmente os aspectos artísticos e científicos da música e harmonizar o saber, a sensibilidade e a ação. Vida e formas, cultura e tecnologia, devem completar-se na educação musical para contribuir para o advento de um novo humanismo, de acordo com as necessidades do nosso tempo. No geral, a nova educação é marcada por tendências psicológicas. Mas o empirismo que muitas vezes se manifesta, com seu séquito de testes, estatísticas individuais e resultados, não chega a resolver os problemas do jovem músico. As pesquisas e as observações particulares devem ser focadas não só na música mas também na natureza humana que está envolta nos fenômenos que nos ajudam a passar do particular para o geral” (WILLEMS, Edgar. **Les bases psychologiques de l'éducation musicale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956, p. 01-02, tradução nossa).

quais constam a “teoria unidade vital”⁶³, amplamente discutida em sua obra “*El valor humano de la educación musical*” (1994), cujos pressupostos concebem a vida como uma unidade contínua constituída por sucessivos epifenômenos naturais interdependentes. Tais epifenômenos representam as correspondências que ocorrem entre os reinos mineral, vegetal e animal e os planos da natureza humana durante os processos de sensibilização no aprendizado artístico. Na dinâmica destes processos alguns elementos fundantes das artes, como o som, a linha e o movimento, atravessam todos os reinos naturais apelando para diversos sentidos humanos. Desta forma, a natureza humana sensibilizada, psico e fisiologicamente pela arte, em associação com os princípios vitais que animam cada reino concorrem para uma integralização entre a vida e a arte (WILLEMS 1994, p. 59-83).

Além do som, Willems (1966) também valoriza a ação corporal da criança em sua metodologia de ensino musical, afirmando que o ritmo verdadeiro é inerente a vida humana, uma vez que as ações voluntárias ou involuntárias de nosso organismo, como andar ou respirar e pulsar, relacionam-se com movimentos promovidos pelos estados emotivos ou reflexivos dos indivíduos.

Para Willems (1966, p. 32-45) os movimentos instintivos são a chave para despertar na criança a experiência de se conscientizar sobre o ritmo interior, responsável pela percepção rítmica fina no aprendizado musical. O autor estabelece uma diferença entre o “instinto rítmico” e o “cálculo rítmico”, estando o primeiro presente na esfera natural da vida e nas leis físicas do movimento; e o segundo, só atingido a partir de um processo de conscientização das formas e regras rítmicas sistematizadas. Em sua teoria sobre o movimento humano, o qual ocorre precisamente no âmbito do tempo-espaço, o ritmo, tal qual o som, ganha qualidades plásticas, como peso, flexibilidade, elasticidade e rigidez, as quais constituem elementos importantes, tanto para os processos de educação rítmica, quanto para os processos de criação artística.

Willems (1966) considera que a imaginação motora deve ser projetada como forma de experiência rítmica a partir de uma experiência efetiva. Assim, ao experienciar o ritmo corpóreo através da simbolização e da imitação, a criança passa a criar um repertório de imaginação motriz, a partir do qual ela irá desenvolver-se artística e culturalmente. Com isso,

⁶³ Conforme esquema sinóptico desenvolvido por Edgar Willems para explicar sua teoria, os reinos da natureza se relacionam com os elementos da arte (musical) da seguinte forma: vibração sonora (reino mineral) - ritmo e som (reino vegetal) - melodia (reino animal) - harmonia (reino humano) - arte (suprahumano). Para o autor estes elementos e seus respectivos reinos desencadeiam-se por uma sucessão de epifenômenos naturais resultando na unidade vital. A sensibilização pela Arte seria o ponto culminante deste processo. Ler: WILLEMS, Edgar. **El valor humano de la educación musical**. Barcelona: Paidós, 1994, p. 81-83.

os movimentos, voluntários ou involuntários, devem ser executados esteticamente de um modo natural e plástico, evitando-se ao máximo que ocorra a execução de movimentos mecânicos no aprendizado rítmico e artístico. Desta forma, conforme Willems (1966, p. 38), “[...] *todo sistema no baseado en el instinto del movimiento corporal o anímico es peligroso y a veces hasta completamente falso para la vida rítmica*”.⁶⁴

Edgar Willems, além de músico, era formado pela Escola de Belas-Artes de Bruxelas e chegou a lecionar Pintura e Decoração na Escola de Belas Artes de Genebra, tendo Chabloz sido seu aluno também destas matérias. Posteriormente, em agradecimento aos ensinamentos de seu mestre, Chabloz lhe dedicaria uma conferência intitulada “A chave de ouro do professor Edgar Willems”, na qual apresentava sua metodologia para o ensino de arte, através de uma “tabela sinóptica de correspondências entre as dimensões, a vida vegetal, os planos da natureza humana e suas particularidades em correlação com as artes plásticas” (PERLINGEIRO, 2003, p. 06).

Chabloz também estudou, em Genebra, no Instituto Jaques-Dalcroze, onde se dedicou ao curso de Improvisação Musical dirigido pelo próprio Dalcroze, criador da “Ginástica Ritmica”, metodologia que associa o ensino musical ao movimento e ao gesto. Chabloz, como um adepto da pedagogia do gesto e dos sentidos, apresentou em uma de suas crônicas uma defesa de tal prática educativa, afirmando que

[...] ha, de fato, uma íntima relação entre a exteriorização corporal da musica, a expressão, nos gestos (de todo o corpo), do pensamento e do sentimento, e a improvisação instrumental, que exige uma LIBERTAÇÃO de inumeros recalcos psiquicos e mentais, e prescinde a uma ligação direta entre o impulso criador e a mão realizadora, sem a interferencia importuna de uma inteligencia critica, sobrecarregada de reminiscencias musicais e de preconceitos esteticos mortíferos (CHABLOZ, 1944l, p. 10, grifo do autor).

Segundo Chabloz (1944l, p. 10, grifo do autor), após os ensinamentos musicais recebidos de Jaques-Dalcroze, e principalmente, de Edgar Willems, passou a “consagrar, desde então, o melhor de [seu] esforço musical, á IMPROVISACÃO”. Talvez este fato explique a pouca produção musical composicional de Chabloz, visto que para o suíço executar um instrumento ou uma peça musical seria um “ato de fé” capaz de libertar o indivíduo de todas as regras tradicionais da música e conduzi-lo pelas energias místicas do

⁶⁴ “[...] todo o sistema não baseado no instinto do movimento corporal ou anímico é perigoso e às vezes completamente falso para a vida rítmica” (WILLEMS, 1966, p. 38, tradução nossa).

movimento, do ritmo e do som, este último, “a verdadeira célula da vida musical” (CHABLOZ, 1944m, p. 08; CHABLOZ, 1944j, p. 10).

Na trajetória formativa musical de Chabloz, ainda exerceriam influências os ensinamentos de “Dona Rachel Courvoisier”, psicóloga e professora de piano formada pelo Instituto Jaques-Dalcroze, que “com sua admirável compreensão musical e suma arte pedagógica, foi a primeira a abrir-[lhe] amplas janelas sobre, o jardim encantado do Reino dos Sons” (CHABLOZ, 1944l, p. 10). O suíço também estudou violino no Instituto Ribaupierre, com o próprio Emile Ribaupierre, bem como Harmonia e Contraponto com o compositor e pedagogo musical Fritz Bach, ambos adeptos dos métodos ativos para o ensino de música.

2.3. A influência de Artus-Perrelet e de Edgar Willems na didática do ensino de desenho de Jean Pierre Chabloz

Entre os anos de 1929 e 1932, Chabloz estudou na Escola de Belas Artes de Genebra, período em que conheceu Artus-Perrelet, quando foi seu aluno de Filosofia e Didática do Desenho. Nesse período também conhecera sua primeira esposa, Regina Chabloz, que também teve aulas com a pedagoga suíça naquela mesma instituição. Desde então, a metodologia de ensino de desenho e os princípios educativos de Artus-Perrelet - bem como de Edgar Willems - marcaram fortemente a trajetória formativa de Chabloz, a ponto de o suíço tornar-se uma espécie de discípulo de ambos, e principal divulgador de suas ideias pedagógicas.

Chabloz chegou a desenvolver as teses de Artus-Perrelet, fundamentando graficamente seus ensinamentos e sua proposta pedagógica em três conferências denominadas “O olho lúcido”, “Pontos de vista” e “Do indivíduo ao universal”, as quais foram apresentadas por ele em diversos países europeus (PERLINGEIRO, 2003, p. 06). Pelos seus escritos percebe-se que Chabloz realmente reservava grande admiração pessoal e profissional por Artus-Perrelet, visto que em suas crônicas refere-se a ela como “minha venerada professora de pedagogia artística” (CHABLOZ, 1944c, p. 08).

De acordo com Chabloz (1944t, p. 13), Artus-Perrelet “edificou seu admirável método de desenho” baseando-se na experiência pessoal de mais de quarenta anos dedicados à pedagogia artística e na “observação da alma infantil”. Ao que se percebe, Artus-Perrelet dava bastante credibilidade a essa “alma infantil” no processo de ensino e aprendizado artístico,

uma vez que seu método é direcionado à formação pedagógica para o ensino artístico voltado às crianças. Baseado neste modo de pensar Chabloz considera, a exemplo de sua mestra, toda criança uma “fonte inesgotável de ensinamentos”, através das quais é possível descobrir as “leis da vida e da arte”.

Em uma de suas crônicas, na qual discute “Sobre a ‘infantilidade’ do artista”, Chabloz defende a ideia de que “A criança nasce COMPLETA, na posse virtual e latente de todas as suas faculdades físicas, emotivas, intelectuais e espirituais (intuitivas)”, sendo todas estas qualidades preservadas no indivíduo que “aporta [...] na maravilhosa BARRA DA ARTE”. Para o suíço, esse aporte artístico só seria conseguido por meio de uma ação pedagógica que unificasse “matéria e espírito” no ensino e na compreensão da arte. Chabloz considerava que o verdadeiro artista seria aquele que atua sobre o mundo reconstruindo a “ponte” entre o “material e o espiritual”, bem como aquele que teria conservado seu espírito infantil mesmo após a idade adulta. Assim ele afirma que “De todos os homens que se entregam a uma vida culta e superior, o artista é, talvez, o que mais se parece com uma criança” (CHABLOZ, 1944g, p. 07, grifos do autor)

A metodologia de Artus-Perrelet aponta o desenho como uma modalidade artística capaz de desenvolver todas as faculdades infantis citadas por Chabloz a partir do gesto. Para a pedagoga suíça “Le dessin est le souvenir d'un geste”, isto é, “o desenho é a lembrança de um gesto”. Essa definição de desenho resume suas concepções filosóficas acerca da matéria e “todo o método de Mme. Artus decorre desse princípio admirável”, afirma Chabloz com seu típico entusiasmo (CHABLOZ, 1944t, p. 13).

Em uma definição mais demorada Artus-Perrelet afirma em seu livro que

Desenhar é uma acção profunda em que as evoluções do lápis são apenas o fim palpável, mas secundário sob o nosso ponto de vista. [...] enquanto o leigo enxerga o desenho apenas em um belo traçado, o pedagogo distinguirá nelle o valor instructivo de factos anteriores, a que saberá dar o 1º lugar. Esses factos têm todos como finalidade a communhão do individuo com o mundo, e, mais especilamente, com o objeto sobre que se acha presa a attenção (ARTUS-PERLET, 1930, p. 23).

Essa “communhão do indivíduo com o mundo” de que fala Artus-Perrelet, seria justamente a “ponte” que ligaria o mundo material ao espiritual por meio da arte, sobre a qual comenta Chabloz em sua crônica. Esse princípio também pode ser observado na concepção de arte de seu outro mestre, o professor Edgar Willems, que segundo Chabloz, afirmava não haver distinção entre matéria e espírito, sendo a vida a unificação destes dois aspectos da

natureza; e sendo a arte, única capaz de estabelecer essa relação de modo completo. Willems sintetiza sua teoria na seguinte concepção de arte: “A arte é a espiritualização da matéria e a materialização do espírito” (WILLEMS citado por CHABLOZ, 1944g, p. 07).

Assim, em suas aulas de desenho Chabloz sempre procurava por em prática tanto as concepções epistemológicas e pedagógicas sobre arte, quanto às técnicas metodológicas para o ensino da matéria de Artus-Perrelet e também de Edgar Willems. Isso pode ser confirmado pelo depoimento que o professor Pedro Eymar prestou a Gilberto Machado (2008), descrevendo sua experiência como aluno de Chabloz, na década de 1960, no curso de desenho que o suíço ofereceu no Conservatório Alberto Nepomuceno. Conforme Pedro Eymar, Chabloz sempre associava desenho e música em suas aulas, algo que aprendera com Willems, de quem absorveu muitos princípios pedagógicos.

Segundo Pedro Eymar (citado por MACHADO, 2008, p. 137), Chabloz dividia uma aula em vários capítulos, nos quais procurava conceituar o desenho “dentro dos princípios de Artus Perrelet que era devolver ao desenho o gestual”. Nas aulas também se estudava “toda a simbologia das linhas”, partindo-se em seguida, para uma sessão de prática de desenho em que se trabalhavam os “valores de luminosidade”, depois se faziam estudos da figura humana, finalizando com um exercício de modelo vivo. Todos estes procedimentos podem ser constatados no livro “O desenho a serviço da educação”, de Artus-Perrelet.

De acordo com Pedro Eymar, o curso que o suíço ministrara “apresentava uma visão elementar do desenho”, ao mesmo tempo em que desvelava para o aluno “outras dimensões” do ato de desenhar, como “a expressão, o traço como revelador dos sentimentos e toda uma série de aberturas sobre as escolas de arte e as tendências estéticas” (PEDRO EYMAR citado por MACHADO, 2008, p. 50).

Segundo Chabloz (1944t, p. 13), uma das características da metodologia de Artus-Perrelet era não impor ao aluno um conhecimento novo. Para incutir uma informação ou técnica artística a pedagoga procurava despertar a curiosidade do aluno estimulando o “anseio de descobrir”, deixando-o livre para apreender o sentido do aprendizado por si mesmo.

É possível perceber que Chabloz seguia este mesmo princípio pedagógico de liberdade de expressão pela arte. De acordo com Pedro Eymar, o curso do suíço era extremamente aberto, ou seja, não pontuava muitas regras tradicionais da arte, “embora ele se mantivesse em sua pintura, dentro de uma linha [...] clássica”, suas ações pedagógicas e seu processo criativo caracterizavam-se como “[...] uma coisa de muita sensibilidade, muita leitura, muita

percepção” (PEDRO EYMAR citado por MACHADO, 2008, p. 50). Ao propor atividades com modelos vivos, Chablosz desenvolvia estudos baseados nos princípios de fisiognomia, “um interpretação dos traços fisionômicos sobre a personalidade” humana.

Os desenhos eram ilustrações programadas. Ele sempre foi muito didata, trabalhava com análises elementares ou coisas mais específicas como expressão e proporção. [...] Os desenhos eram feitos simultaneamente, no final da sessão havia o desenho dele e o desenho dos alunos. Depois ele saía a observar e fazer análise dos nossos trabalhos (PEDRO EYMAR citado por MACHADO, 2008, p. 50).

Ao que parece, Chablosz era um estudioso de fisiognomia, tendo publicado crônicas sobre a temática no jornal “O Estado” e ministrado palestras na Associação Cultural Franco-Brasileira, nos anos 1940. Em uma destas crônicas, Chablosz define fisiognomia como uma “[...] verdadeira ciencia analitica do rosto humano”, praticada desde o período da Grécia clássica (CHABLOZ, 1944o, p. 14).

Segundo Pedro Eymar (citado por MACHADO, 2008, p. 140), uma das principais ideias preconizadas por Chablosz em sua metodologia de ensino de desenho, era o desenvolvimento da percepção pelo olhar sensível. Segundo o professor, “Entre o olho e o papel havia um manancial caótico de forma que o olho precisava decodificar através de processos geométricos elementares para então registrá-las”. Assim, dentro desse princípio chabloriano “[...] o desenho é um rastro, uma materialidade gravada sobre uma superfície. Esse rastro vem de um gesto, um movimento que pode ser produzido por uma fonte perceptiva, de poesia, de emoção”.

Diferentemente de seu curso de desenho ministrado no Conservatório Alberto Nepomuceno, o curso que Chablosz publicou na revista Gibi, entre 1941 e 1945, apresentava-se bem mais técnico que intuitivo. Voltado para um público infanto-juvenil, o “Curso de Desenho J. P. Chablosz” preocupava-se em estudar o desenho anatômico humano e de perspectiva geométrica, visando a levar o estudante ao desenvolvimento de técnicas consagradas de desenho. Neste curso, embora Chablosz adotasse os princípios de Artus-Perrelet em algumas atividades e exemplos propostos, como o uso do “Canon de Mme. L. Artus” para desenhar a figura humana (Figura 9), o suíço não desenvolvia plenamente a metodologia de sua mestra, talvez por conta de tal metodologia ser proveniente de um método ativo e não se prestar a ser empregada em métodos impressos para ser veiculados em bancas de jornal, na modalidade de ensino a distancia (EAD).

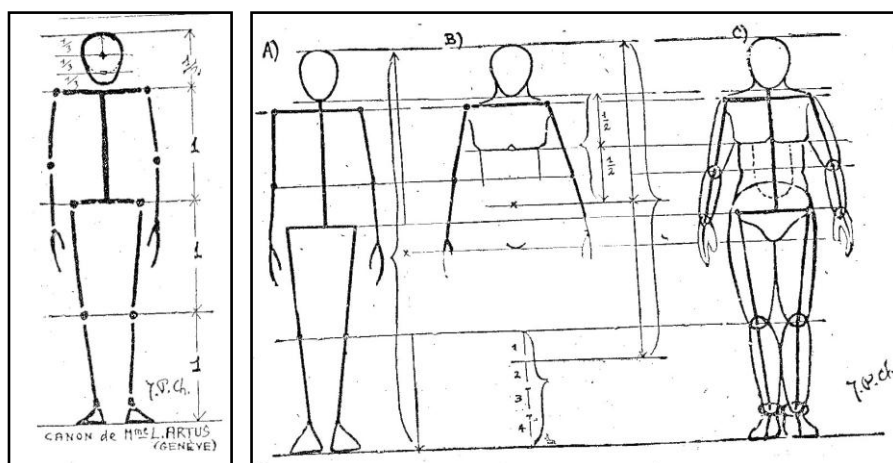


Figura 9 - Cânone de Artus-Perrelet: desenvolvido pela pedagoga entre as décadas de 1920 e 1930, constitui-se da divisão da figura humana em três partes iguais, mais a metade de uma parte para a cabeça, a qual se divide em outras três partes iguais. Fonte: 13ª lição do Curso de Desenho J. P. Chabloz. Revista Gibi. RJ, 13 jun. 1941, p. 19.

Mas, ainda assim, todas as lições de desenho da figura humana do curso de Chabloz foram baseadas sobre o Cânone de Artus-Perrelet. Segundo o suíço, trata-se de “Um ‘cânone’ simples e claro, harmonioso e sobretudo lógico e fácil à memória e à aplicação”, sendo também “[...] um resumo e uma simplificação dos melhores cânones realizados até aqui. Suas divisões passam pelas articulações as mais importantes do corpo [...]” (CHABLOZ, 1941, p. 19).

Possivelmente, o emprego integral das ideias de Artus-Perrelet neste seu curso teria sido inviabilizado pelas condições materiais em que o mesmo era apresentado, de modo que não seriam compreendidas por seu público consumidor, formado basicamente de crianças, adolescentes e jovens de quase todo o país e que, provavelmente, nunca haviam tido conhecimento acerca de tais ideias, ou mesmo, estudado desenho sistematicamente. Deste modo, o caráter gestual dos ensinamentos de Artus-Perrelet que Chabloz tanto prezava, ficou submetido ao teor mais tecnicista que caracterizam as aulas do referido curso.

Pode-se pressupor que Chabloz era consciente dessa limitação, mas mesmo assim, o suíço conseguiu sistematizar um programa de ensino de desenho capaz de atender aos objetivos práticos da publicação, por meio de uma sequência ordenada de conteúdos típicos de compêndios que se destinam ao ensino da figura humana, porém, policiando-se para não estagnar estes conteúdos no campo teórico.

Para atingir tal objetivo, Chabloz propunha várias atividades práticas de desenho a partir de construções de modelos tridimensionais com materiais diversos como papelão,

arame e cortiça, de modo a facilitar o aprendizado e o desenvolvimento da percepção visual dos alunos partindo da observação de formas concretas. Exemplo destas atividades são os bonecos articulados que o suíço ensinava os alunos a fazer nas lições de seu curso (Figuras 10 e 11).

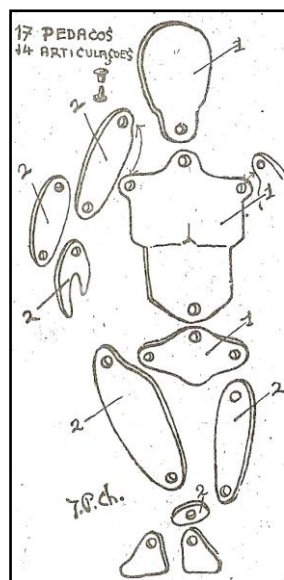


Figura 10 - Boneco articulado confeccionado com peças de papelão e “ilhozes” para as articulações. Fonte: 16ª lição do Curso de Desenho J. P. Chabloz. Revista Gibi. RJ, 18 jul. 1941, p. 18.

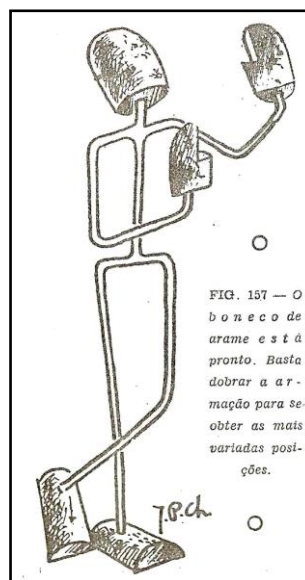


Figura 11 - Boneco articulado confeccionado com arame dobrável e rolinhos de cortiça. Fonte: 25ª lição do Curso de Desenho J. P. Chabloz. Revista Gibi. RJ, 30 jan. 1942, p. 30.

Outra característica importante do curso é a forma como foi ministrado, ou seja, através de aulas de desenho em publicações fasciculares semanais à distância. Isso leva a especulações sobre Chabloz ter sido um dos pioneiros no ensino de desenho nesta modalidade no país, uma vez que veiculou seu curso entre os anos de 1941 e 1945 na revista Gibi. Considerando-se que são raros registros acerca deste tipo de curso na modalidade de ensino a distância no Brasil naquela década, aponta-se como uma das primeiras experiências nesta modalidade, um curso de Desenho Artístico que o Instituto Universal Brasileiro, ofertou no final dos anos 1940, portanto alguns anos após o curso de Chabloz (BORDENAVE, 1987; MAIA & MATTAR, 2007).

O que constitui o caráter de EAD do curso de desenho do suíço é a sistemática de seu funcionamento, pois havia comunicação entre os alunos e Chabloz via correspondências escritas e enviadas para a redação da revista Gibi, nas quais o suíço tirava dúvidas e dava explicações aos alunos conforme suas solicitações, como se vê no seguinte trecho da seção de “Correspondência” da revista:

Mario Carneiro - Niterói - Pergunta: Pode-se usar papel quadriculado para fazer todos os exercícios de construção da cabeça vista de frente e de perfil? Resposta: O papel quadriculado pode ser utilizado, às vezes, mas é necessário usá-lo o menos possível. É aconselhável que você próprio trace a lapis os quadrados, para “dominar o papel” em lugar de ser “dominado pelo hábito do papel quadriculado”. Assim você assimilará melhor as proporções. O papel liso é mais barato e mais fácil de ser encontrado do que o outro (CHABLOZ, 1941, p. 15).⁶⁵

Um dado importante que caracteriza o caráter de EAD deste curso é o fato de, em 1941, Chablos ter organizado um concurso de desenho do rosto humano entre seus leitores-alunos, com distribuição de prêmios para os primeiros 33 melhores trabalhos, tendo por base os ensinamentos proporcionados pelo curso. Abaixo, destaca-se um trecho do regulamento do referido concurso:

Para tomar parte [do concurso] vocês terão unicamente que desenhar a lápis ou nanquim três cabeças humanas [...] de homens, mulheres, velhos ou crianças. O essencial é que elas sejam desenhadas por você usando um modelo vivo [...]. Não entrarão no julgamento desenhos copiados de fotografias ou ilustrações [...]. Aos melhores desenhos, que apresentarem maior senso de distribuição das sombras e de originalidade, serão conferidos os seguintes prêmios: 3 belas caixas de tintas a óleo. 10 caixas de aquarela. 20 caixas de lápis de cor (CHABLOZ, 1941, p. 19).⁶⁶

Pelo que se estabelece no regulamento do concurso, percebe-se que os critérios de avaliação dos desenhos estão bem mais próximos das regras acadêmicas da arte que dos princípios da pedagogia gestual da qual o suíço era adepto. Pelos desenhos dos ganhadores do concurso é possível perceber que o objetivo do aprendizado artístico visava ao desenvolvimento da técnica acadêmica da arte (Figura 12).



Figura 12 – Desenhos enviados pelo aluno de Chablos, Geraldo César, da cidade de Bauru, em São Paulo. Fonte: Curso de Desenho J. P. Chablos. Revista Gibi. RJ, 30 jan. 1942, p. 24.

⁶⁵

4ª lição do Curso de Desenho J. P. Chablos. **Revista Gibi**. Rio de Janeiro, 07 fev. 1941, p. 15.

⁶⁶

14ª lição do Curso de Desenho J. P. Chablos. **Revista Gibi**. Rio de Janeiro, 27 jun. 1941, p. 19.

Abaixo, destaca-se o comentário de Chabloz sobre suas impressões acerca dos desenhos de seu aluno:

Três excelentes retratos. Construção do rosto surpreendentemente vigorosa, grande segurança gráfica, grafismo decidido e viril, plástica forte e bela, atitudes e expressões observadas e reproduzidas com muita sensibilidade. Há neste jovem desenhista aptidões cheias de promessas e já há um talento bem afirmado (CHABLOZ, 1942, p. 24).⁶⁷

Na mesma seção em que Chabloz faz o comentário acima, também foi publicada a carta enviada pelo aluno, autor dos desenhos, na qual ele se mostra grato pelos ensinamentos proporcionados pelas “[...] eficientes lições do desenhista Sr. J. P. Chabloz, que explicam com clareza, regras, proporções, enfim, tudo que um aluno deve aprender [...]” sobre desenho. Este exemplo serve para ilustrar a visibilidade e o alcance do curso nas cidades do país nas quais circulava o jornal O Globo Juvenil em que era encartada semanalmente a revista Gibi. Demonstra também que o curso conseguiu levar um aprendizado técnico de desenho aos alunos, mesmo com as restrições da relação com professor impostas pela modalidade do curso e pelas condições materiais da época, em que a comunicação via carta era bastante morosa e os materiais para desenho não eram tão acessíveis.

⁶⁷ Texto publicado na 25ª lição do Curso de Desenho J. P. Chabloz. **Revista Gibi**. Rio de Janeiro, 30 jan. 1942, p. 24.

3. ASPECTOS URBANOS E COTIDIANOS DA FORTALEZA DE CHABLOZ

Conceitualmente, a cidade de Fortaleza aqui é entendida como um campo estruturado onde se revelam as representações⁶⁸, ora como ideologia, ora como cultura; assim como, um bem simbólico material de referência para seus habitantes por constituir, ao mesmo tempo, um “lugar praticado”⁶⁹ de interações e integrações entre os sujeitos e seus cotidianos, e um espaço⁷⁰ privilegiado, onde as tensões sociais apresentam-se ainda mais significadas pelas circunstâncias que dão os sentidos do lugar e constroem a sua identidade (CERTEAU, 1994).

A capital alencarina já passava por esse processo de construção de sentidos e de identidade desde meados do século XIX, com a consolidação da “revolução técnico-científica”, que trouxe consigo os primeiros surtos da modernidade, não só para Fortaleza, como também para vários centros urbanos em todo o país. Os preceitos da modernidade, impulsionados pelo crescimento econômico das nações industrializadas ocidentais durante a chamada “era do capital” (HOBBSBAWM, 1982), estabeleceram-se sob a égide de um projeto civilizatório baseado em padrões culturais e estéticos, a princípio europeus, e a partir de meados da década de 1940, passaram a ser influenciados por valores culturais norte-americanos. Tal projeto fora patrocinado pelas elites político-econômicas e intelectuais, detentoras do controle industrial e técnico-científico, cujo maior objetivo era “vender” uma grande variedade de produtos fabricados na Europa, sobretudo na Inglaterra e na França - e posteriormente nos Estados Unidos - que se espalharam por várias cidades nacionais e internacionais, principais mercados consumidores e vitrines destas novidades de consumo (SEVCENKO, 1998).

⁶⁸ A noção de “representação” constitui uma forma de conhecimento da realidade que é construída por cada sociedade através de lutas simbólicas constantes: “[...] permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objectivadas graças às quais uns «representantes» (instâncias colectivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade” (CHARTIER, 1990, p. 23).

⁶⁹ “Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. [...] Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. Ler: CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 201.

⁷⁰ “Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202).

A cidade de Fortaleza, portanto, foi um destes tantos centros urbanos a experienciar os efeitos colonizadores desta concepção de modernidade, cuja marca mais profunda fora a consagração do presente em detrimento dos valores do passado, ou seja, das tradições culturais. Beneficiada por apresentar condições materiais de interesse capital, a cidade dispunha, já no século XIX, de uma razoável estrutura institucional⁷¹ e de uma planta topográfica⁷² moderna para os padrões da época.

De acordo com Ponte (2000, p. 162) as reformas realizadas em Fortaleza entre o final do século XIX e início do século XX, procuraram atender a este apelo modernista que endossou os vários projetos urbanísticos de “aformoseamento” arquitetônico e de “disciplinarização” social, os quais visaram à reconfiguração do lugar, concentrando-se na estruturação física dos aparelhos sociais, na organização espacial dos logradouros e avenidas, na disciplina das camadas populares e na contenção e exclusão das pobres e doentes do meio citadino. Tais reformas confluíram para um “conjunto de novos costumes e equipamentos tecnológicos que compuseram um processo de remodelação sócio-urbana de Fortaleza”, e modificaram sensivelmente o modo de vida da população inaugurando um período

[...] marcado por um intenso fluxo de mudanças que produziu transformações de ordem urbana, política e econômica [e] afetou profundamente o cotidiano e a subjetividade das pessoas, alterando seus comportamentos e condutas, seus modos de perceber e de sentir (PONTE, 2000, p. 163).

A partir dos primeiros anos do século XX, constatou-se em Fortaleza um dos mais notáveis empreendimentos de urbanização no que diz respeito ao embelezamento urbano: as três mais importantes praças da cidade - Praça do Ferreira, Praça Marquês do Herval (atual José de Alencar) e Praça da Sé - ganharam uma nova roupagem, seguindo os padrões estéticos europeus, principalmente franceses. Foram projetados jardins decorados com estatuária de

⁷¹ Equipamentos urbanos de Fortaleza entre os séculos XIX e XX: Liceu do Ceará (1845), Farol do Mucuripe (1846), Santa Casa de Misericórdia (1861), Seminário da Prainha (1864), Cadeia Pública (1866), iluminação pública e a Biblioteca Pública (1867), Estrada de Ferro de Fortaleza-Baturité (1870); Escola Normal (1884), transporte coletivo, calçamento das ruas centrais, telégrafo, cabo submarino de comunicação com a Europa, telefone, Passeio Público, fábricas. Os primeiros automóveis, bondes elétricos, ônibus e caminhões e o Theatro José de Alencar surgem na década de 1910 (ADERALDO, 1998; AZEVEDO, 2001; SILVA FILHO, 2006).

⁷² Encomendada em 1875 pelo intendente Antônio Rodrigues Ferreira (1799-1859) ao engenheiro Adolfo Herbster (1826-1866), a elaboração da “Planta Topográfica da Cidade de Fortaleza e Subúrbios” foi inspirada na planta da cidade de Paris, que por sua vez, foi estabelecida pelo Barão de Haussmann constituindo-se um marco da modernização urbana ocidental. Ver: PONTE, Sebastião Rogério. A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle. In: SOUZA, Simone de. (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 165-166.

inspiração neoclássica, canteiros ornamentados com flores, logradouros calçamentados onde se distribuíam coretos, bancos, chafarizes e vasos decorativos.

Assim, a cidade passava a ter “em seus principais centros nervosos, ilhas paradisíacas e seguras, onde os cidadãos mais distintos pudessem se sentir como se estivessem em Paris [...]”. Entretanto, esse modo de vida inspirado no afrancesamento entra em declínio a partir da eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), e pouco a pouco essa tendência também passa a ser abandonada em Fortaleza que tinha que atender às novas reestruturações sociais e urbanas que objetivaram adaptar a cidade ao crescimento demográfico e físico desordenado. Assim, em 1925, “A demolição dos cafés e do jardim na Praça do Ferreira, simboliza [...] o fim da vigência da *belle époque* em Fortaleza”, durante a administração do prefeito Godofredo Maciel (PONTE, 2000, p. 180).

Quanto a vida social dos fortalezenses nas duas primeiras décadas do século XX, restringia-se “às festas dançantes residenciais, aos filmes exibidos nos cinemas Majestic e Moderno e, aos domingos e feriados, à noite, às retretas realizadas no Passeio Público [...]”, além das festas promovidas pelos vários clubes da cidade exclusivamente para seus sócios. Contudo, Fortaleza era uma cidade que não oferecia opções atrativas de lazer “para os menos afortunados” (JUCÁ, 2000, p. 196-198).

Na década de 1930 o poder público administrativo municipal de Fortaleza, que tinha a frente o então prefeito Raimundo Girão, deu continuidade ao projeto de urbanização da cidade instaurado pelo prefeito anterior, o Major Tibúrcio Cavalcante. Movido pelo discurso da modernidade e seguindo o rastro do “realinhamento do Brasil nos quadros do capitalismo” que se instalava no contexto mundial, Raimundo Girão autorizou a execução do “Plano de Urbanização de Fortaleza”, em 1933, que previa uma série de reformas urbanas de “natureza técnica e artística”, visando à “remodelação” e o “aformoseamento” da cidade (GIRÃO, 1943; 1997). Embora a encomenda deste Plano tenha ficado apenas no estudo preliminar, muitas de suas diretrizes foram retomadas nas décadas seguintes por administrações posteriores e pelo Plano Saboya Ribeiro.

No entanto, sabe-se que a outra face urbana de Fortaleza, composta pelos bairros periféricos, não sentia efetivamente os benefícios do progresso e da modernização que transformavam a cidade. Apesar disso, sua população mesmo excluída dos processos políticos e sociais apropriava-se dos espaços urbanos planejados quase que exclusivamente para o conforto de uma elite específica. Como salienta Certeau (1994, p. 173), a organização

funcional e racional das cidades, em nome do progresso subestima as possibilidades do espaço como campo de manifestações de subjetividades, relegando-o a um espaço “não-pensado” dentro do planejamento político e técnico-científico, mas que é apropriado e ressignificado conforme os valores culturais e vontades daqueles que dele fazem uso prático.

Assim, de seu ponto de vista prático, a modernidade configura-se a partir dos processos de apropriação e de transformação das paisagens urbanas e naturais, os quais causam interferências nas subjetividades e nos modos de fazer, pensar e sentir dos sujeitos.

Quando Jean Pierre Chabloz chegou a Fortaleza, na década de 1940, a cidade somava uma população que já ultrapassava a casa dos 200.000 mil habitantes espalhados pelos seus 500 km² de área, considerando as zonas urbanas e os subúrbios. Este espaço de constantes transformações seduziu o olhar do suíço por sua diversidade de manifestações culturais e artísticas, e por ser uma cidade que se pretendia moderna, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, respirava ares provincianos.

Ao deparar-se com tal cenário, em janeiro de 1943, Chabloz (1993, p. 27) assim escreveu:

Desde a primeira manhã ensolarada em que tomei contato com Fortaleza, experimentei logo seu maravilhoso dinamismo congênito, sua coragem sorridente, sustentada por uma profunda e ancestral filosofia natural e, sobretudo, sua inalterável confiança na vida e no futuro. Tantas qualidades superiores são, em minha opinião, o segredo mesmo de sua espantosa vitalidade e de seu progresso constante.

Apesar de Chabloz perceber a cidade comprometida com os ditames do progresso modernista, em pouco tempo conseguiu detectar também que ainda resiste espontaneamente a tal imposição, o caráter nativo da cultura cearense a partir de uma força natural presente nas pessoas, nos seus gestos e seus modos de pensar, capaz de sintetizar em um único lugar, pela força do *habitus*⁷³, toda a vitalidade natural do Ceará.

Para Chabloz (1993, p. 28), Fortaleza possuía duas faces distintas e nitidamente expostas, mas que conviviam harmonicamente em um mesmo ambiente social, dentro do qual

⁷³ O conceito de *habitus* cunhado por Bourdieu configura-se um instrumento conceitual que possibilita compreender a mediação entre os condicionamentos sociais exteriores e a subjetividade dos sujeitos. Tal noção auxilia a refletir sobre as características de uma determinada identidade social ou de uma trajetória biográfica; contempla também uma matriz cultural na qual os indivíduos praticam suas ações, permitindo especulações acerca dos processos de constituição dos meios culturais e das identidades sociais. Portanto esta teoria leva à reflexão sobre a relação entre o indivíduo e o social, bem como ao entendimento de que as subjetividades são socializadas coletivamente (BOURDIEU citado por ORTIZ, 1994).

despontava o caráter provinciano do “Ceará caboclo”, que dialogava com naturalidade com seu aspecto modernista, representado pelo “Ceará urbano”.

Ao contrário de tantas cidades modernas, cuja vida metronomizada e cujo rosto detestavelmente maquiado estão longe de exprimir o verdadeiro gênio dos lugares e dos homens, Fortaleza não demora a se revelar aos olhos do estrangeiro como uma magnífica condensação da terra cearense. Com uma só diferença de densidade, talvez um mesmo sopro cósmico, um mesmo ritmo vital, uma mesma iluminação ótica e espiritual animam o Ceará e sua Capital (CHABLOZ, 1993, p. 26).

Os rumores da modernidade percebidos por Chabloz se fizeram sentir em Fortaleza “a partir das sonoridades urbanas, das inovações técnicas e das mudanças de percepção por elas acarretadas” (SILVA FILHO, 2006, p. 33-34). O suíço descobre Fortaleza a partir de suas impressões sensoriais e de sua experiência direta com o lugar, tirando dessa vivência o material com o qual iria compor boa parte de sua produção artística e seus escritos sobre arte e cultura, e principalmente, construir uma história que duraria quatro décadas de intensa relação com o meio artístico que por aqui encontrou.

O “Agitador cultural”, denominação que Estrigas (1983, p. 09) atribuiu à Chabloz, “[...] logo à sua chegada, já estava participando do Salão de Abril, convivendo com os artistas, escritores e músicos, etc. Deu palestras, concertos e cursos. Animou o meio artístico com seu entusiasmo e sua cultura geral, envolvendo dos jovens aos menos jovens”. Assim, tornou-se “uma figura querida e admirada pela geração que se formava, quer na literatura como na intelectualidade de um modo geral”.

Sobre essa intensa e agitada vida que Chabloz levou na capital cearense, Regina Chabloz, primeira esposa do suíço, assim falou:

Chabloz adorou Fortaleza! Lá formou um grupo de arte, juntos pintavam paisagens ao ar livre, e como ele dizia: era um peregrino viajando com um bastão pelo mundo até encontrar um lugar para ficar – acredito que Fortaleza foi esse lugar (REGINA CHABLOZ citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 09).

Já ambientado em Fortaleza, Chabloz costumava passear pela cidade para analisar seus traços culturais e os costumes de seus habitantes; fazia isso sempre tendo à mão lápis e papel para esboçar seus estudos sobre os tipos nativos da região e sobre seu panorama cultural, costume que lhe rendeu uma vasta coletânea de paisagens e retratos que compuseram sua

primeira exposição individual em Fortaleza⁷⁴. A segurança financeira proporcionada pelo “emprego oficial” no SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia) foi para o suíço “muito preciosa nos primeiros tempos de [sua] permanência no Ceará”, pois lhe garantiu conforto e tempo de sobra para conhecer de perto “a terra e as pessoas” (CHABLOZ, 1993, p. 128).

Foi durante aquele período que Chablos pode compreender a dinâmica da cidade de Fortaleza, orientada pelos ritmos naturais e por hábitos matinais e suburbanos que imprimiam ao lugar peculiaridades culturais próprias. Segundo o suíço, “o suporte material da Capital [era] seu mercado”, para onde confluíam todas as atividades comerciais cotidianas e em torno do qual a cidade pulsava e ganhava sentido. Ao descrever esteticamente o movimento em torno do Mercado Central, Chablos (1993, p. 27), fez uma analogia a um espetáculo coreográfico, no qual “os rurículas, vindos do campo [com] seus jumentos dóceis e pacientes” são os principais protagonistas de uma dança entre homens e animais, que evolui “Numa ordem perfeita e absolutamente espontânea”.

A Rua Conde d’Eu, que passa bem atrás do grande Mercado Central, oferece então um espetáculo inesquecível; ao mesmo tempo poético e coreográfico. Numa atmosfera de sonho, um pequeno universo ali evolui, gravemente, em ritmos lentos, numa harmonia tão maravilhosa que se acredita, logo, estar assistindo a um misterioso balé noturno, minuciosamente dirigido por um mestre invisível (CHABLOZ, 1993, p. 27).

Assim o Mercado Central, ao longo do dia tornava-se o “o coração ardente da Capital, para o qual afluí toda a vida material e a de numerosos subúrbios” (CHABLOZ, 1993, p. 29). Nesse ambiente, Chablos voltou seu olhar estético sobre o homem camponês, personificado na figura do vendedor ambulante que pernoitava pacientemente a espera de seus fregueses ao raiar do dia. Para o suíço, aquela visão plástica em muito lembrava a imagem dos “Apóstolos adormecidos no Jardim das Oliveiras”, tamanha era a simplicidade de suas existências e a devoção que tinham pelo trabalho.

Nunca mais se apagará da minha memória a estranha beleza dessas silhuetas camponesas estendidas na penumbra. Tantas criaturas quantas poses únicas surpreendentemente belas por seu relaxamento total e sua perfeita harmonia; numa palavra, são verdadeiras obras-primas de pura poesia e de alta plasticidade (CHABLOZ, 1993, p. 28).

⁷⁴ Esta exposição foi realizada com 45 quadros (21 óleos e 24 desenhos), entre dezembro de 1943 e janeiro de 1944, em uma loja alugada por Chablos no nº 645 da Rua Major Facundo. Segundo Chablos no livro de assinaturas encontrou o seguinte comentário do escritor Pierre Luz: “É preciso ter uma alma universal e extremamente sensível para que, nascido em outras terras, tenha com tanta facilidade apreendido e pintado aspectos tão delicados da alma nordestina” (CHABLOZ, 1993, p. 131).

Possivelmente, no esboço abaixo (Figura 13), Chabloz procurou retratar um desses ambulantes, captando a “alta plasticidade” do caráter do homem cearense, que, em seu entender, independente de sua posição social e geográfica sempre se distingue “[...] por uma forte personalidade, na qual predominam a coragem, a vivacidade de espírito e uma grande e agradável simplicidade” (CHABLOZ, 1993, p. 46).



Figura 13 - “Sem título”. Chabloz. Grafite s/ papel, 21 x 13,3 cm. Fonte: MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/chabloz/chabloz.cgi?pagina=1>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

Conforme Chabloz (1993, p. 46), no Ceará, sobretudo em sua Capital, a contribuição do progresso uniu-se ao cenário natural, tendo como resultado “um habitat harmonioso, um quadro, na medida do próprio homem, favorecido ao máximo pela formação individual e pela afirmação pessoal”. Assim, na visão do suíço, a cidade de Fortaleza soube tirar proveito das “forças rurais e marítimas” responsáveis pela vitalidade de seu dinamismo para chegar ao estágio civilizado e culto em que se encontrava em sua época.

Para evidenciar este estágio civilizado, Chabloz faz um verdadeiro inventário do setor urbanístico da Fortaleza dos anos 1940, destacando suas 30.000 edificações, 150 ruas asfaltadas e pavimentadas, 20 praças e 15 jardins públicos; elencando entre os prédios públicos, o Palácio da Luz, a Assembleia Legislativa, a Biblioteca Pública e o Instituto Histórico do Ceará, além dos Correios e Telégrafos, o Palácio do Comércio, o Banco do Brasil e a Santa Casa de Misericórdia. Apontou ainda para a existência de uma rede hoteleira razoável e para uma “boa instalação” de esgotos, de eletricidade e de telefone automático,

bem como de uma rede de transporte público composta por linhas de bondes elétricos, ônibus e taxis (CHABLOZ, 1993, p. 33-35).

Na imagem abaixo (Figura 14), em que se destaca a extremidade leste da Praça do Ferreira na década de 1940, é possível perceber, além de ruas pavimentadas e ajardinadas, a coexistência dos três meios de transporte da época: os bondes elétricos, extintos em 1947, os ônibus e os taxis.



Figura 14 - Fotografia da parte leste da Praça do Ferreira, tirada nos anos 1940, na qual destacam-se os três principais meios de transporte da época: os bondes elétricos (à esq.), os ônibus (ao centro) e os táxis (à dir.). Fonte: Arquivo iconográfico Nirez.

Chabloz segue sua descrição da cidade de Fortaleza, colocando-a como o centro cultural mais evoluído do Nordeste ao falar do “mundo da cultura intelectual e espiritual” do lugar. O suíço destaca a rede educacional da cidade⁷⁵, apontando uma variedade de instituições que cuidavam da formação da população cearense, o que faz pressupor que não havia carência de espaços educativos na cidade, mas sim de políticas públicas que abrissem tais espaços para a população em geral, tendo em vista o grande número de analfabetos, entre jovens e adultos, que havia em Fortaleza na época (CHABLOZ, 1993, p. 36-37).

⁷⁵ Chabloz destaca as faculdades instaladas na capital cearense, citando os cursos de Direito, Ciências Sociais, Ciências Econômicas, Odontologia e Farmácia, Medicina, Agronomia e o Seminário Arquiepiscopal. Cita também uma diversidade de colégios religiosos, segundo ele, “todos eles lotados” formando moralmente os costumes católicos dos fortalezenses: Imaculada Conceição, Santa Dorotéia, Santa Cecília, Nossa Senhora Auxiliadora e o Educandário Santa Maria. Destaca a Escola Normal Justiniano de Serpa, na qual chegou a ministrar palestras sobre cultura artística e dá notícia de “30 colégios e ginásios oficiais e particulares, leigos ou religiosos”, enfatizando o Liceu do Ceará, Colégio 7 de Setembro, Colégio Farias Brito, Colégio Juvenal Galeno, Ginásio São João e o Instituto Lourenço Filho. Fala ainda do ensino primário com uma rede diversa de escolas públicas e privadas e do ensino profissional, apontando a Escola dos Aprendizes de Artífices, Escola do Comércio da Fênix Caixeiral e a Escola Doméstica de Fortaleza. Por fim menciona a educação de natureza militar oferecida pela Escola Preparatória de Cadetes e pela Escola de Aprendizes de Marinheiros (CHABLOZ, 1993, p. 36-37).

No âmbito das formações artística e estética, o destaque fica por conta de duas escolas de música: o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno⁷⁶, onde Chabloz ensinou violino e desenho entre as décadas de 1940 e 1960, e o Conservatório Carlos Gomes, fundado pelo violinista Edgar Nunes. Chabloz ainda cita a existência de vários cursos particulares de música, sobretudo de piano, o que atesta a permanência do costume europeu de manter este instrumento nas salas de estar das “casas de família”, bem como da tradição de formar moças pianistas como um modo de agregar valores as mesmas, as quais deveriam possuir prendas artísticas para impressionar os moços e para animar os saraus residenciais e as retretas musicais familiares com repertórios de música erudita.

Sobre este fato Chabloz escreveu as seguintes palavras:

Numerosíssimos são os pianos em Fortaleza: insuficientemente “alimentados”, (e como todos sabem o piano nutre-se de boa musica...) circundados de cuidados insuficientes, vivem em grande numero doentes [...]. Isso, aliás, não tem grande importancia. O piano, tantas vezes, é antes de tudo um “movel decorativo” e um “símbolo” de suposta cultura, atributo indispensável a certas classes sociais: mesmo doente, presta ainda serviços suficientes para as “diversões musicais” da filha da casa até a data do casamento (CHABLOZ, 1944r, p. 15).

Percebe-se que o meio artístico musical de Fortaleza já se mostrava mais atuante e constituído que o meio das artes plásticas, pois além destes dois conservatórios e dos inúmeros cursos música mantidos por professores particulares, ainda havia a Sociedade de Cultura Artística, fundada em novembro de 1935 por iniciativa do músico e compositor cearense Francisco Paurillo Barroso (1894-1968), com quem Chabloz manteve uma longa amizade, e para quem “Fortaleza deve a bela série de espetáculos, concertos e recitais de valor” que este “grande incentivador” promoveu na cidade (CHABLOZ, 1993, p. 40). Quanto a isto Chabloz estava correto, pois entre as décadas de 1930 e 1940 a Sociedade de Cultura Artística promoveu intensamente a vida musical na cidade de Fortaleza, trazendo para o Ceará grandes nomes⁷⁷ da música e da dança nacional e internacional da época.

⁷⁶ O Conservatório de Música Alberto Nepomuceno foi fundado em 26 de maio de 1938, tendo entre seus fundadores, além das pianistas Ester Salgado Studart da Fonseca, Nadir Morais Parente e Branca Rangel, primeiras professoras da instituição, os músicos Paurillo Barroso e Alberto Klein, ambos, presidentes da Sociedade de Cultura Artística, os quais empreenderam grandes esforços para a criação do Conservatório.

⁷⁷ Entre os nomes que a Sociedade de Cultura Artística trouxe para Fortaleza nos anos 1930 e 1940 listam o pianista o polonês Inácio Friedman, as bailarinas Chinita Ullmann e Kitty Bedemhein, esta última alemã, e muitas outras personalidades da cultura artística como Arnaldo Rebelo, Bidu Sayão, Guiomar Novaes, Nikolai Orloff, Tito Schipa, Richard Odnoposoff, Cláudio Arrau, Lili Kraus, Tamara Toumanova e Nina Verchnin. Disponível em: <<http://www.ceara.pro.br/fatos/MenuHistoriaVerbete.php?verbete=Sociedade+de+Cultura+Art%ED&pesquisar=pesquisar>>. Acesso em: 20 set. 2011.

Pode-se supor que pelo fato de Chabloz ter encontrado um meio artístico-musical, logo que chegou à Fortaleza, já bem mais organizado e ativo que o das artes plásticas, talvez ele tenha preferido despontar neste, ainda em estágio de constituição, a infiltrar-se e ter que disputar espaços naquele, já estabelecido e devidamente representado por músicos e intelectuais articulados com instituições e artistas do Sudeste do país, como era o caso da Sociedade de Cultura Artística. Talvez isso possa explicar o fato de Chabloz ter empregado seus maiores esforços e atitudes para a constituição do meio das artes plásticas alencarinas, uma vez que tenha encontrado mais aceitação por parte daqueles que o representavam.

Naquele panorama musical Chabloz (1993, p. 37-38) lamentava a carência de uma escola de Belas-Artes “nessa vasta organização didática”, mas por outro lado, comemorava afirmando que “não são as escolas que faltam em Fortaleza”, como também não faltavam “[...] os talentos, os recursos naturais e humanos, de inspiração plástica”.

Com relação às diretrizes oficiais de ensino de Arte na capital cearense durante os anos 1940, Chabloz destaca que nos cursos primário e secundário “são previstas algumas aulas de desenho”, porém em número limitado. O suíço afirma que a essa disciplina, tratada como “primo pobre” entre as demais da grade curricular escolar, eram destinadas apenas duas horas semanais, sendo tal prática comum em outros estados do país que ele conheceu. Conforme sua ótica, “Aqui, como noutros lugares, esse meio vivo de observação e de expressão que é o desenho, esse precioso instrumento do conhecimento, esse grande auxiliar de toda a educação verdadeira, permanece por demais desconhecido” (CHABLOZ, 1993, p. 37).

O fato é que na década de 1940, o Desenho como disciplina curricular oficial figurava “entre as 12 disciplinas que compunham o curso fundamental”, estando presente também nas 5 séries deste ciclo. Até o ano de 1944 as escolas brasileiras ainda se baseavam nos programas de Desenho instituídos em 1931 e 1936, os quais definiam o desenho como um “instrumento de cultura”, ampliando a concepção de anos anteriores que o entendiam como um simples instrumento do fazer artístico ou técnico. Estas portarias instituíram uma divisão para a disciplina, composta por quatro categorias distintas que, em seus contextos, eram fundamentais para o aprendizado do desenho, quais foram: desenho geométrico, desenho decorativo, desenho do natural e desenho convencional. Porém, na prática o ensino de desenho se efetivava de modo muito precário, resumindo-se a cópias de modelos pré-estabelecidos ou ao aprendizado do desenho geométrico visando à técnica e não à criatividade (NASCIMENTO, 1994, p. 32).

Diante deste quadro, a formação em artes plásticas na cidade de Fortaleza entre as décadas de 1940 e 1950 se dava por vias não oficiais, a partir de cursos livres ofertados nos ateliês coletivos de pintura, em um processo de ensino pautado mais pela “experiência formadora” (JOSSO, 2002), que pelo conhecimento sistematizado, e muitas vezes, sob condições precárias (Figuras 15 e 16). Foram os artistas que transitavam por estes ateliês os responsáveis por toda a movimentação do meio artístico da cidade, no que diz respeito ao ensino de arte, à divulgação das ideias estéticas modernas e à promoção de exposições coletivas e individuais de arte em vários espaços da cidade.

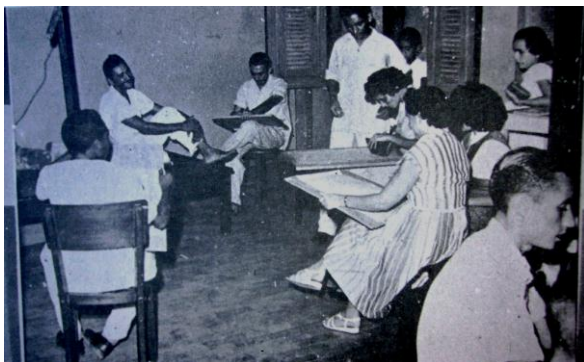


Figura 15 – Sessão de desenho com modelo vivo no Curso Livre de Desenho e Pintura, ofertado entre 1949 e 1953 pela SCAP. Fonte: Estrigas (1983, p. 121).



Figura 16 – Aula de desenho de observação na Escola de Belas-Artes, fundada em 1953 pela SCAP. Fonte: Estrigas (1983, p. 131).

De um modo geral, os espaços que melhor acolhiam o movimento artístico de Fortaleza eram as “numerosas instituições culturais” de caráter artístico, científico e literário, sobre as quais Chablos fez menção em seu livro “Revelação do Ceará”. Entre estas instituições culturais figuravam o Instituto Histórico do Ceará, fundado em 1887, o qual agrupava “[...] em seu seio os espíritos mais distinguidos, as inteligências mais brilhantes e sérias do Ceará”; a Academia Cearense de Letras, a primeira do gênero do país, fundada em 1894, e a Academia de Letras do Ceará.

Chablos aponta os grêmios universitários e estudantis como entidades atuantes neste campo cultural, citando o Centro Acadêmico Clóvis Beviláqua e o Centro Estudantil Cearense. Em tom crítico, Chablos ainda destaca o Instituto Brasil-Estados Unidos (IBEU), como um fruto da “política de boa vizinhança desencadeada no Brasil, desde 1942, pela evolução política e econômica da situação mundial” (CHABLOZ, 1993, p. 38).

Chablos cita também a existência de duas instituições com as quais esteve muito envolvido: a Associação Cultural Franco-Brasileira, onde ministrou diversas palestras e ocupou a função de Diretor Artístico durante o ano de 1944; e a Casa Juvenal Galeno, considerada por ele um dos “pilares da vida intelectual cearense”, onde participou de saraus

artísticos tocando seu violino. Ao que parece, entre todas as instituições culturais da cidade, o Teatro José de Alencar era mesmo o principal palco dos eventos socioculturais da “alta sociedade da Capital cearense”. Chabloz menciona que neste Teatro eram promovidos frequentemente diversos espetáculos, recitais, conferências, reuniões, homenagens e audições anuais dos alunos do Conservatório de Música. Afirmo ter assistido aos recitais dos musicistas franceses, Gilles Guilbert (pianista) e Bernard Michelin (violoncelista), respectivamente, nos anos de 1947 e 1948.

Em dezembro de 1944, na ocasião do IX aniversário da Sociedade de Cultura Artística, o próprio Chabloz (1993, p. 40) protagonizou ao lado da pianista Nadir Parente seu “primeiro recital de violino em Fortaleza” no palco do Teatro José de Alencar (CHABLOZ, 1993, p. 40). Segundo informa uma nota no jornal O Estado (1944u, p. 04), este recital, em cuja plateia estavam presentes representantes públicos da alta sociedade, fora dedicado em memória da mãe de Chabloz que havia falecido recentemente na Suíça. Abaixo (Figura 17), destaca-se a fotografia publicada na referida nota de jornal em cuja chamada lê-se “O recital J. P. Chabloz-Nadir Parente obteve o mais completo exito”. É importante ressaltar que na época do recital quem presidia a Sociedade de Cultura Artística era o jornalista Alfeu Faria de Aboim, diretor do jornal “O Estado”, para o qual Chabloz trabalhou como redator da coluna Arte e Cultura por mais de um ano.



Figura 17 - Chabloz e Nadir Parente em recital no palco do Teatro José de Alencar. Fonte: Jornal O Estado, 3 dez. 1944, p. 04.

“Na falta de um departamento artístico oficial”, Chabloz destaca como principais representantes informais deste campo, além da Sociedade de Cultura Artística, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) e a Pró-Arte, esta última, fundada em 1948, a partir dos esforços do pianista Geraldo Parente com quem Chabloz fez turnês pelo Nordeste. A Pró-Arte dedicava-se à música, embora suas atividades artísticas atuassem em outros setores das artes. Conforme Chabloz (1993, p. 40) eram entidades “nascidas do entusiasmo e do esforço de alguns dedicados amantes das artes, [que conjugaram] seus esforços para manter e animar as manifestações de arte na Capital cearense”.

Quanto à vida social dos fortalezenses, Chabloz enfoca as quase vinte salas de cinema⁷⁸ espalhadas pela cidade e os numerosos clubes, como o Jangada Clube, de caráter boêmio; o Clube dos Diários e o Clube Iracema, “ambos tradicionais e freqüentados pela alta sociedade local”, sendo este último, o palco de “grandes momentos políticos, literários e musicais”, antes da centralização da vida cultural de Fortaleza passar para o Teatro José de Alencar. Cita também o *Country*, “freqüentado pela colônia anglo-saxã e seus amigos cearenses”, e o Ideal Clube, talvez o mais atraente, onde se reunia “a elite mundana da Capital”, e onde Chabloz e Nadir Parente certa vez fizeram um breve recital. Chabloz destaca ainda o Violão Clube, situado próximo ao Passeio Público, que reunia os amantes da arte violonística e funcionava também como um espaço de aprendizado do instrumento (CHABLOZ, 1993, p. 41-42).

Chabloz transitou também pelo meio da comunicação social e conheceu de perto os jornalistas e os jornais de Fortaleza. Segundo o suíço, eram seis jornais diários publicados na cidade⁷⁹, sendo para ele o mais representativo o jornal “O Estado”, principalmente, “seus números dominicais [com] grande espaço reservado à ciência, à literatura [...] e às artes”. Foram justamente nessas edições, na coluna “Arte e Cultura”, que Chabloz publicou suas crônicas sobre suas ideias estéticas.

Além dos jornais, Chabloz elenca “alguns magazines e outras revistas periódicas” que circulavam na cidade, mostrando “publicamente e sem retoques o rosto claro da Desposada do Sol”. São eles: “Itinerário”, de enfoque político; e “Revista Contemporânea”, “José” e “Clã”, que abordavam temáticas “literárias e mundanas”.

⁷⁸ Entre os diversos cinemas de Fortaleza da época, destacam-se o Rex, Odeon, Santos Dumont, Diogo, Majestic, Moderno, Atapu e o América. Ler: JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. Fortaleza: cultura e lazer. In: SOUZA, Simone de. (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 199.

⁷⁹ Chabloz (1993, p. 43) cita os seguintes jornais: o Unitário e o Correio do Ceará, pertencentes à cadeia jornalística nacional dos Diários Associados fundada por Assis Chateaubriand; e O Estado, a Gazeta de Notícias, O Nordeste e O Povo, como jornais de circulação local ou estadual.

Referindo-se à revista *Clã*, é digno de nota ressaltar a crônica que Mário Baratta publicou em 1988 na mesma, na qual ele depõe sobre a relação que havia entre os integrantes de *Clã* e do grupo da SCAP. Sobre tal relação Baratta afirma que aquela revista fora gerada dentro do ateliê da Sociedade Cearense de Artes Plásticas, de modo que

[...] as forças dos dois grupos confluíram numa estética com o clima, com a cultura e as inquietações daqueles anos. [...] De tal caldo de cultura foi que saíram aquelas obras que marcaram a SCAP que, finalmente, num processo dialético, outra coisa não foi senão uma projeção de *CLÃ* nas artes plásticas cearenses (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 110-111).

O binômio *CLÃ-SCAP*, “cuja resultante foi a expressão cultural de uma época”, sugere uma unidade estética que marcou todo o conjunto de obras dos dois grupos que congregavam o movimento artístico cearense na década de 1940. Os artistas e escritores daquela geração estavam antenados com as mais diversas correntes estéticas e de pensamento das artes e da literatura, compreendiam em que contexto estavam e defendiam seus próprios pontos de vista sem adotar discursos pré-elaborados vindos de fora. Como salienta Baratta (citado por ESTRIGAS, 2004, p. 110), “[...] discutiam Mário de Andrade, se sentiam Macunaímas sem o desencanto que chegou na barca do Ulisses de Joyce”.

Naquela época havia muita escassez de editoras e importadoras de livros em Fortaleza, no entanto as informações e publicações chegavam através dos mais diversos meios de comunicação e de transporte e eram vendidas, principalmente, na livraria do Edésio. Este, segundo Mário Baratta, representava para aquele grupo de intelectuais e artistas “o homem que garante o feno, a aveia e a alfafa aos cavalos que vão correr. Ele foi o padeiro do pão nosso de cada dia, vendendo fiado uma cultura que ele mesmo talvez não entendesse” (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 109).

Chabloz, percebendo esta carência escreveu em suas memórias sobre o meio artístico local:

Ilimitada em potencialidades, vida cultural de Fortaleza sofre, contudo, as limitações de recursos materiais. Como Capital, a Desposada do Sol já está, seguramente, muito evoluída, mas é a Capital de um Estado essencialmente rural e, naturalmente pobre. Daí, um consumo bastante fraco de produtos impressos (CHABLOZ, 1993, p. 44).

Mesmo assim, Chabloz (1993, p. 44) revela a existência de “algumas editoras e várias tipografias bem aparelhadas” em Fortaleza, entre as quais a Imprensa Oficial, dirigida por Alfeu Aboim, e a Tipografia Minerva, “de excelente qualidade”. Aponta também, além do

sebo Livraria Gurgel, as livrarias Aequitas, Edésio e Alaor, que vendiam livros “brasileiros e estrangeiros que se renovavam com a chegada de cada navio proveniente do Sul”, e que eram os “pontos de reuniões e de encontros dos intelectuais cearenses”.

Outra fonte de comunicação e informação sobre a qual Chabloz teceu alguns comentários é a estação de rádio “Ceará Rádio Clube (PRE-9)”, que transmitia além de “programas variados entremeados de abundantes e expressivos anúncios comerciais”, muita música popular brasileira, que Chabloz (1993, p. 44) classificou, com certo preconceito cultural, de “extravagâncias efêmeras, realçadas pelas langorosas melopéias de cantores sentimentais”.

Ao relatar sobre a programação erudita da rádio, o suíço muda o tom do discurso e passa a elogiar a qualidade musical dos “belos discos de música de câmara ou sinfônica” e do trabalho da regência do Maestro Mozart Brandão (1921-2006) a frente da orquestra da PRE-9, representando momentos em que a rádio “consegue fazer ouvir um pequeno programa realmente musical”. Com isso, Chabloz demonstra seu desprezo pela musicalidade popular brasileira.

4. JEAN PIERRE CHABLOZ NO CONTEXTO DA CONSTITUIÇÃO DO MEIO ARTÍSTICO DAS ARTES PLÁSTICAS DA CIDADE DE FORTALEZA

Nos anos 1940, havia nos setores considerados mais avançados da sociedade brasileira, em especial naqueles que congregavam grupos de intelectuais e artistas que acompanhavam os avanços das ideias modernistas na Europa e nos Estado Unidos, uma franca disposição para a difusão desta corrente estética por todo o país, uma vez que nos seus dois maiores centros, Rio de Janeiro e São Paulo, essas ideias já haviam se disseminado nos seus meios artísticos e intelectuais.

Na cidade de Fortaleza as discussões sobre o modernismo aparecem primeiramente na imprensa e são difundidas nas associações culturais. Embora o Rio de Janeiro, então Capital Federal e centro das decisões políticas do país, exercesse uma forte influência sobre a difusão de ideias e costumes no âmbito da cultura artística, esta centralidade funcionava de maneira difusa. É que na difusão das ideias estéticas, os principais veículos poderiam chegar diretamente pelo porto de Fortaleza. Nesse sentido, o contato com a estética modernista com esta cidade se dava tanto através dos grupos do Sudeste do país, como também por personalidades e produções dos grandes centros fora do Brasil, através de publicações e visitas.

Portanto, nos anos 1940, configura-se uma situação em que há uma produção de artistas brasileiros e estrangeiros radicados no Brasil comprometida com a chamada “nova estética”, ou estética modernista, que representava a afirmação do modernismo na cultura brasileira, e como toda novidade, foi alvo de discussões e críticas na imprensa e nos meios conservadores da cultura artística em todo o país. Representou também uma época em que se iniciou um processo muito significativo de constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza, sendo marcos emblemáticos desse momento, a fundação do Centro Cultural de Belas-Artes (CCBA), em 1941, e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), no ano de 1944, instituições que representaram a modernização da arte cearense. Foi exatamente nessa década que Chablos integrou-se no pretense meio artístico alencarino, chegando a tempo de presenciar a fundação da SCAP, além de participar de salões de arte, organizar exposições e conferências, descobrir o talento de Chico da Silva e promover a inserção de Antônio Bandeira no circuito artístico do Sudeste do país (SALES, 2005; ESTRIGAS, 1983).

O cenário artístico fortalezense com o qual Chabloz entrou em contato nos anos 1940 corresponde ao momento em que os ares da estética modernista haviam começado a soprar sobre a arte cearense, embora aquela realidade artística ainda conservasse um caráter academicista que havia marcado a década de 1930, herdado das gerações anteriores, configurando “[...] uma orientação [que dava continuidade] aos ensinamentos deixados no Brasil pela Missão Francesa” (ESTRIGAS, 1983, p. 11). Assim, mesmo vivenciando uma fase modernista da arte, o Ceará recebeu “sua dosagem de neoclássico que atingiu nossos artistas que executaram seus trabalhos seguindo a orientação já atenuada em algum aspecto” (ESTRIGAS, 1992, p. 42).

Chabloz, de um modo geral, notou esta tendência entre os artistas brasileiros do período, pois segundo sua crítica à arte nacional, o suíço enfatiza que “a operação mais detestável à qual o país foi submetido [...] foi o ‘transplante’ desastroso do neoclassicismo francês” para o Brasil, fato que trouxe consequências negativas para “o espírito dos artistas e do público”, referindo-se diretamente à Missão Artística Francesa, de 1816. Para o suíço, “o resultado mais tangível e duradouro” desta empreitada fora a criação da Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro, a qual por mais de um século orientou a formação artística brasileira, destituindo-a de sua verdadeira autenticidade (CHABLOZ, 1993, p. 121-122).

Outro fator remanescente da estética academicista na arte cearense do período foi a grande influencia francesa que o Ceará absorveu entre o final do século XIX e as primeiras três décadas do século XX, período definido por Ponte (2000, p. 162) como a fase da “*Belle époque* fortalezense”.

É importante ressaltar que a constituição do meio artístico da cidade de Fortaleza tem sua gênese ainda nas décadas de 1920 e 1930, nas quais já havia despontado uma geração de artistas de relativo prestígio, destacando-se, por exemplo, Gerson Farias, Clóvis Costa, Otacílio de Azevedo e Walter Severiano. Daquela geração os maiores expoentes foram Raymundo Cela e Vicente Leite, pois ambos estudaram arte formalmente no Rio de Janeiro onde participaram de salões e foram premiados.

Na verdade, os artistas que viviam em Fortaleza, em sua maior parte autodidatas, representaram a arte cearense do modo muito desordenado: produziam suas obras em ateliês coletivos, sob condições desfavoráveis à profissionalização artística e careciam de técnica e materiais. Diante desta realidade

À míngua de recursos, falta de ambiente adequado, grande parte dos artistas pobres mergulha no ostracismo e perde o autêntico fulgor da centelha do

gênio que bruxuleia. Apaga-a o indiferentismo ou a falta de amparo ou ainda a falta de uma tenacidade maior que acicate o artista na busca do seu ideal (AZEVEDO, 1992, p. 297).

Com algumas exceções, assim caracterizavam-se os artistas de Fortaleza até meados dos anos 1930: não dispunham de tempo suficiente e nem de um ambiente para dedicarem-se à arte, uma vez que trabalhavam geralmente em estúdios fotográficos ou em tipografias, onde realizavam trabalhos para fins comerciais sem grande valor artístico; exerciam atividades profissionais diversas que não lhes identificavam socialmente como artistas, e careciam de organizações culturais que lhes representassem artisticamente e os legitimassem no contexto cultural do lugar. É o que se pode entender a partir da afirmação de Estrigas (2004, p. 14) abaixo:

Ainda na década de 30, os nossos artistas viviam momentos isolados, com interesses restritos aos individuais, e/ou em pequenos grupos espalhados nos diversos ateliês profissionais, de fotografia, publicidade, assim como executando cenários. O problema artístico reduzia-se ao ato de pintar e, eventualmente, de vender.

De acordo com Rodrigues (2002, p. 49), com relação à “situação problemática da arte e dos artistas no Ceará [...] os jovens artistas, em sua maior parte de origem humilde [e] submetidos às leis do mercado”, obrigavam-se a assumir variadas profissões, geralmente desvinculadas das atividades artísticas, para atender às demandas da sobrevivência cotidiana. Esta realidade se fazia sentir de forma muito naturalizada em Fortaleza, conforme se observa no trecho em destaque a baixo:

De fato, do final do século XIX até o fim da primeira metade dos anos 1930, o contexto de criação de arte em Fortaleza revelava a indiferenciação própria de um campo artístico em seu momento de gênese. Inicialmente amorfo, o domínio da pintura caracterizava-se não só pela falta de radicalizações estéticas entre pintores acadêmicos e pintores modernos, mas, também, pela atuação indiferenciada entre fotógrafos-pintores, escritores-pintores e, mesmo, entre pintores e os chamados ‘pintores de liso’, os quais se dedicavam à pintura mural, à confecção de anúncios publicitários, cartazes de cinema, e outros (RODRIGUES, 2007, p. 37).

Diante deste cenário, o trabalho que mais se aproximava das atividades artísticas era o dos estúdios fotográficos, onde os pintores desenvolviam os populares “retratos pintados”, em franca concorrência com a fotografia que já tomava o mercado da cidade desde o final do século XIX “como uma verdadeira coqueluche” (PONTE, 1993, p. 133).

Segundo Estrigas (1983, p. 12), as exposições de arte em Fortaleza até os anos 1930 limitavam-se em mostras de “um ou dois trabalhos em vitrines de casas comerciais”, principalmente nos referidos estúdios fotográficos, que se tornaram os espaços mais propícios para tais realizações. De toda forma a atividade de retratista nesses estúdios serviu para agregar artistas em torno de um ciclo de amizades, dentro do qual puderam trocar experiências e manifestar, ainda que timidamente, suas expressões e criações artísticas.

Uma dessas manifestações foi o “Salon Regional de 1924”, realizado no estúdio do pintor Valter Severiano, onde também trabalhavam os artistas Pretextato Bezerra e Clidenor Capibaribe (Barrica). Segundo Estrigas (1983, p. 12), esta mostra foi um dos eventos seminais das artes plásticas cearenses, representando “um incentivo no despertar de propósitos artísticos daqueles que já marchavam dentro da problemática estética e da situação problemática da arte e dos artistas no Ceará”, e concorrendo ainda para alargar os passos que colocaram a arte cearense em um “novo plano” com a chegada da década de 1940.

Uma segunda empreitada artística de destaque no campo das artes plásticas cearenses na época foi quando a Sociedade Cearense de Cultura Artística, em 1937, convidou o pintor paranaense Valdemar da Costa a trazer sua “Exposição Paulista no Norte” para Fortaleza. Na ocasião os artistas Gerson Farias, Pretextato Bezerra, Barrica, Afonso Bruno e Clovis Costa expuseram seus trabalhos em uma mostra que foi denominada “Exposição Preparatória da Pintura Cearense” (ESTRIGAS, 1983, p. 12).

Este grupo de artistas representaria a “jovem-guarda da segunda metade da década de 1930” e protagonizaria o processo de instituição do meio artístico fortalezense da década seguinte. A este grupo se juntariam outros importantes representantes do movimento artístico dos anos 1940, como Mário Baratta, Jorge Miranda, Raimundo Campos e o suíço Jean Pierre Chabloz.

Contudo, a conjuntura social e cultural da época era favorável ao desenvolvimento de um ambiente artístico modernista, que apesar de sua simpatia ideológica e estética pelo discurso regionalista nordestino, buscava agregar a sua produção artística as novas experimentações estéticas e aos conceitos modernistas que orientavam a arte nos panoramas internacional e nacional, mesmo diante da carência de materiais, informação e contato com artistas mais influentes de outras regiões do país.

Naquele contexto, o que de fato impulsionou a difusão da estética moderna no campo das artes visuais produzidas no Ceará e a incorporação de um sentimento de valorização desta

arte, foi o surgimento do Centro Cultural de Belas Artes e da Sociedade Cearense de Artes Plásticas. Estes organismos culturais agregaram artistas e intelectuais em torno da produção das artes plástica na cidade de Fortaleza para, efetivamente, desenvolver um movimento artístico-cultural intencional, capaz de institucionalizar o meio artístico e imprimir uma marca significativa na arte cearense, com a redefinição da função social do artista e sua inserção nos campos artísticos local e nacional (SALES, 2005; OLIVEIRA, 2010).

Os ateliês coletivos e estas instituições passaram não só a agregar os artistas em uma representação maior, como também proporcionar discussões sobre os problemas estéticos da arte e sobre as questões que tocavam especificamente à arte cearense. Como advoga Estrigas (1983, p. 12-13)

Antes de 1941 os artistas cearenses não contavam com uma entidade própria em torno da qual suas atividades de fizessem com mais unidade, maior coordenação e melhor aproveitamento, onde pudessem se reunir para discutir seus interesses comuns e as coisas da arte, planejar e solucionar problemas ou para qualquer tomada de posição. Não obstante havia a célula inicial nos ateliês onde o trabalho profissional concedia lugar a pintura como arte maior. E nesses locais os artistas se mantinham em contato. Eram mais conhecidos os ateliês de Delfino Silva e Francisco Ávila.

Deste modo, foi a partir dos encontros entre os artistas nos ateliers de Francisco Ávila e Delfino Silva que nasceu, em 30 de junho de 1941, o Centro Cultural de Belas Artes, a primeira instituição dedicada às artes plásticas do Estado do Ceará. Seu maior agente catalisador e ideólogo foi o carioca Mário Baratta (1914-1983), chegado à cidade de Fortaleza em 1932, foi também o primeiro diretor da instituição. Em pouco tempo Mário Baratta conseguiu agremiar um grande número de artistas em torno da ideia de organizar o espaço artístico em Fortaleza, difundindo a valorização da arte local no campo cultural da cidade (ESTRIGAS, 1983, p. 13).

Além de os ateliers coletivos terem sido os embriões das instituições artísticas que surgiram em Fortaleza nos anos 1940, foram também espaços informais de formação artística e estética, que na ausência de escolas especializadas, serviram de referencia na trajetória formativa de muitos artistas de destaque como, por exemplo, Antônio Bandeira e Aldemir Martins. Outra atividade desenvolvida no âmbito destes espaços era o exercício de crítica de arte mútua, realizado em sessões nas quais se discutiam os problemas técnicos e teóricos da produção artística local, de modo que

Todos os trabalhos eram submetidos à crítica do conjunto e a ninguém cabia magoar, pois a crítica era honesta e procurava apenas mostrar falhas, erros que deveriam ser evitados. Era uma crítica construtiva. [...] Nunca o nosso grupo mostrava ao público tudo que produzia, mas apenas aquilo que passava na crítica, o que de melhor produzia. No *atelier*, havia aquilo que os franceses chamam de *entre-aide*, que estimulava (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 30-31).

Estes lugares institucionais canalizavam as condições materiais e subjetivas que condicionaram o surgimento do campo das artes plásticas da cidade de Fortaleza, tanto em relação às questões de aprendizado técnico-artístico, quanto em relação ao desenvolvimento de uma formação estética e cultural que propiciou a autovalorização de arte e dos artistas locais. Estas instituições estruturaram-se a partir de uma confluência de condições específicas nas quais estavam envolvidos os artistas, como agentes que legitimavam e reconheciam-se socialmente como membros de um grupo; uma crítica de arte embrionária, assumida principalmente pelos representantes do campo literário e jornalístico; e um público em formação, mesmo que em pequena escala, que passava gradativamente a conhecer a produção artística local e a aceitá-la, ao identificar-se com os valores culturais e artísticos presentes nos trabalhos que eram apresentados naquele contexto.

Assim, o CCBA seguia a mesma metodologia dos ateliers, pois “Além de ser um centro de estudos, com atelier para desenho, debates sobre arte, comentário [e] crítica mútua dos trabalhos realizados”, também procurou socializar a arte com o público fortalezense, organizando exposições como “I Salão Cearense de Pintura”, realizado em 1941. Na sequência deste, seguiu-se o segundo Salão realizado em 1942 e o terceiro, que ocorreu em 1944, do qual Chablosz participou, entre outros artistas, juntamente com Mário Baratta, Antônio Bandeira, Barboza Leite, Barrica, Aldemir Martins (ESTRIGAS, 1983, p. 16-17).

Quando Chablosz chegou a Fortaleza, em 1943, integrou-se rapidamente ao meio artístico-cultural da cidade, que o recebeu sem nenhuma reserva, já que suas ideias e ações de imediato o identificaram como membro colaborador no processo de consolidação daquele meio, que já havia promovido até então, pelo menos, quatro salões de pintura através de suas representações artísticas.

A seguir (Figura 18) destaca-se uma fotografia na qual é possível perceber Chablosz inserido no meio artístico-cultural da cidade como participante de um dos vários salões de pintura promovidos pelas instituições de arte locais.

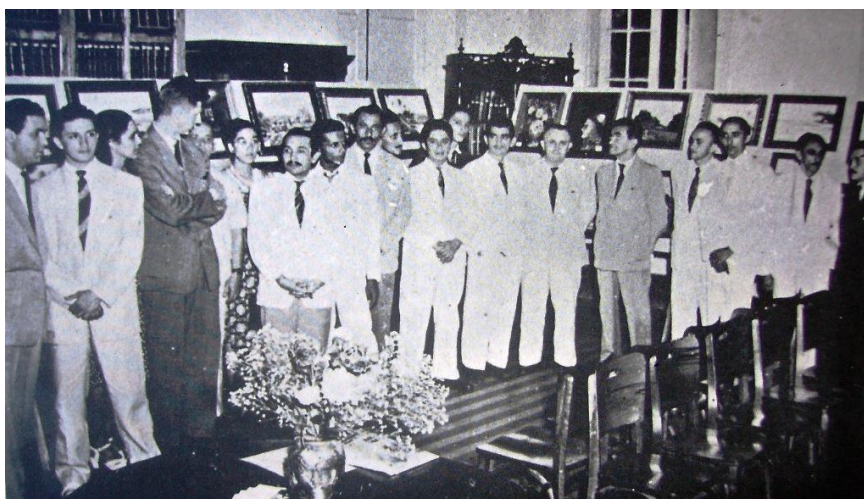


Figura 18 – Salão de Pintura: da dir.p/ a esq.: João Clímaco Bezerra (escritor), Braga Montenegro (escritor), Jonas Mesquita (pintor), José Eduardo Pamplona (pintor), Joaquim Alves (escritor), Raimundo Girão (escritor), Antônia Girão Barroso (escritor), Flávio Febo (pintor), Benedito Fonseca (pintor), Fragoso (pintor), Raimundo Garcia de Araújo (pintor), Hemógenes Gomes da Silva (pintor), Clidenor Capibaribe (Barrica, pintor), Joinha (pintora), Paulo Pamplona (pintor), Chabloz e Regina Chabloz. Fonte: Estrigas (1983, p. 115).

Possivelmente, o suíço tenha se surpreendido ao constatar tal realidade, uma vez que no Sudeste do país, é provável que não tenha ouvido falar em movimentos artísticos independentes na parte norte do Brasil. Embora artistas cearenses já tivessem obtido notoriedade no eixo Rio-São Paulo, como é o caso do paisagista Vicente de Leite, com duas importantes conquistas no Salão Nacional de Belas Artes - Prêmio de Viagem ao Brasil (1935) e Prêmio de Viagem ao Estrangeiro (1940) - e Raymundo Cela que foi o primeiro cearense a destacar-se naquele cenário como professor de gravura em metal na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) e com premiações em salões de artes plásticas.

O meio artístico fortalezense da década de 1940, embora dotado de bom potencial humano, carecia de apoio oficial e de compreensão por parte do público em geral, sobretudo, por se tratar de um meio que ainda iniciava seu processo de constituição. É o que se pode compreender a partir da avaliação de Mário Baratta, um dos principais expoentes daquele movimento artístico:

Indiscutivelmente temos o melhor elemento humano possível, com nomes como João Siqueira, R. Campos [...], Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Delfino, Barboza Leite, enfim [...]. A arte vive em função da economia, e como falta esta base em nosso meio, daí a dificuldade de se pintar no Ceará e a luta dos pintores contra o hostil ambiente econômico (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 123).

Apesar das dificuldades estruturais e econômicas, o meio artístico fortalezense desenvolvia-se a partir de atitudes e esforços de um grupo⁸⁰ independente de artistas e intelectuais que assumia uma “personalidade” local para referenciar sua produção artística, baseado na premissa freyreana, a qual aponta para a busca do “regional dentro do universal”, ou seja, a busca de uma identidade artística e cultural que se universalize a partir do enfoque regional (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p.41).

Baratta (citado por ESTRIGAS, 2004, 31-32) afirma que uma das melhores características daquele grupo foi realmente adotar essa personalidade trazendo para seus processos criativos as influências do discurso regionalista. Para ele o grupo da geração dos anos 1940 “Nunca procurou modelos fora, nunca procurou imitar. [Aceitou] as normas gerais do modernismo sem procurar pintar à Dali ou à Picasso”. Mario Baratta defendia a produção de uma arte humanizada, voltada para os valores culturais locais e atenta às transformações estéticas de seu tempo, segundo ele a “Arte, seja ela qual for, é sempre o reflexo de uma época, é índice de uma cultura [...]”⁸¹ (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 71).

A arte produzida no meio artístico da capital cearense nos anos 1940 trazia uma marca peculiar: em parte não queria divergir com as vanguardas artísticas em voga no eixo Rio-São Paulo, mas também não objetivava copiá-las, e sim desenvolver-se a partir de suas próprias referências culturais, para em seguida captar as influências das tendências modernistas europeias, que de certo modo doutrinavam a arte nos grandes centros culturais do país.

Baratta, rebatendo os comentários que Rubem Navarra fizera sobre a arte cearense no catálogo da exposição na Galeria Askanasy, afirma que o crítico não conhecia nem os artistas cearenses, tampouco o tipo de arte produzida no Ceará, portanto não podia avaliar o quanto essa arte estava fazendo para a renovação da pintura brasileira. Assim, Baratta escreveu, em 1945, em sua crônica “Exposição Cearense” para reafirmar a autenticidade estética para a arte cearense que se buscava no meio artístico de Fortaleza:

À libertação acadêmica temos procurado chegar justamente pela observação da natureza - Navarra traçando um programa descobriu o caminho que, há

⁸⁰ Do grupo de artistas no meio artístico fortalezense dos anos 1940, Mario Baratta cita nomes como “Aldemir, bom pintor e melhor ilustrador; Barboza Leite, paisagista magnífico; Maria Laura Mendes; Angélica; Delfino; F. Ávila; Clidenor Capibaribe; Hermógenes; F. Matos; Heitor Costa Lima; e [...] A. Vale”. Ler: BARATTA, M. Pintura e pintores. In: ESTRIGAS. **Arte Ceará**: Mário Baratta: o líder da renovação. Fortaleza: Museu do Ceará/SECULT-CE, 2004, p. 31. (Coleção Outra Histórias, v. 23).

⁸¹ Fayga Ostrower discute a relação da arte com a cultura, afirmando que “[...] na arte, as formas expressivas são sempre formas de estilo, formas de linguagem, formas de condensação de experiências, formas poéticas. Nelas se fundem a uma só vez o particular e o geral, a visão individual do artista e da cultura em que vive, expressando assim certas vivências pessoais que se tornaram possíveis em determinado contexto cultural”. Ler: OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990, p 17.

mais de cinco anos, trilhamos. Quanto aos conceitos de Navarra sobre pintura mexicana, coincidem, exatamente, com a nossa compreensão da orientação de nossa pintura para chegarmos a uma escola brasileira (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 55).

Mário Baratta estava convicto de que o panorama artístico cearense, com sua maior representação no meio artístico fortalezense, já havia se definido em termos de um *melting-pot* “perfeitamente caracterizado”. Sob um discurso eminentemente regionalista, ele afirma:

[...] temos um *folk-lore* próprio e rico, temos uma literatura nordestina (Zé Lins, Rachel, Graciliano, Fran), a mais brasileira de todo o Brasil, e, continuarmos, nada nos impedirá de termos uma escola de pintura nordestina, que, pelas determinantes econômicas, mesológicas e antropológicas, será também a mais brasileira de todo o Brasil (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 56).

Esse comentário de Baratta em defesa da arte cearense se deveu ao que Navarra falou a respeito dos retratos de tipos nordestinos que Chabloz levou para a Galeria Askanasy. Segundo argumento de Navarra, as obras constituíam “retratos de uma autenticidade gritante que nos falam de uma legítima raça brasileira curtida ao calor do sol nordestino, tingida pela terra e modelada pelo drama da própria existência”. Para Navarra estas representações poderiam ser a fundação de “uma excelente escola para a renovação da pintura brasileira” (NAVARRA citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 11-12).

Pelo que se pode depreender o rebate de Mário Baratta as palavras de Navarra, em grande parte, foi motivado pelo fato deste crítico ter atribuído ao estrangeiro Chabloz o mérito da autenticidade que se havia apresentado na arte cearense. Isso possivelmente incomodou a Baratta por conta de ele ser um dos principais responsáveis pela definição conceitual e pela organização do meio artístico fortalezense, algo que desde uma década atrás já se organizava, portanto, bem antes da chegada de Chabloz àquele meio. Pelo menos em um ponto Baratta concordou com Navarra: ambos perceberam que o “*processus*” de constituição do meio artístico em Fortaleza poderia ter sido mais acelerado e menos disperso “se não deixassem estiolar nas províncias valores artísticos incontestáveis, mas que, também, não se lhes permitisse ou facultasse a fuga e que nas províncias se criasse uma proteção econômica ao artista” (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 56).

Corroborando com a ideia de Baratta, Navarra escreveu sobre o perigo da não preservação da autenticidade de arte brasileira em seu local de origem: “Não será nas cidades cosmopolitas e dissolventes que se preservará na sua incerteza o caráter brasileiro, com suas

manifestações criadoras”. Mesmo assim, Mário Baratta foi obrigado a concluir seu pensamento sobre este fato afirmando que era necessária a exportação dos nossos artistas para outros meios artísticos nacionais, pois “[...] não será na província, morrendo de fome, à míngua de público que compre suas obras, que poderá viver o artista” (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 56).

O fato é que de um modo geral Chabloz incorporou o discurso regionalista ao assumir a existência de uma cultura primitiva e em estágio seminal no Ceará, revelada principalmente pelas peculiaridades da produção artística e do modo de vida cearense, a ponto de considerar o Ceará, dentre os demais estados brasileiros, “[...], provavelmente, o que conservou de maneira mais pura as características mais sedutoras do velho Brasil idealista e sentimental” (CHABLOZ, 1993, p. 191).

Chabloz (1993, p. 118) se disse surpreso ao fazer tal constatação quando se deparou com tal realidade no Ceará, a ponto de entender que a melhor atitude seria mesmo deixar-se levar pelas “forças elementares de uma natureza ainda poderosa” capaz de “eliminar as últimas toxinas que frequentemente envenenam a atmosfera cultural de nossas sociedades supercivilizadas”. No trecho abaixo este deslumbramento fica bem evidenciado:

Assim, é com surpresa que o artista europeu ainda pleno de cultura e de preconceitos, bons ou maus, assiste a um rápido e radical apuro de sua sensibilidade, de sua inteligência e de seu coração. Sob a ação direta e regeneradora de uma vida una, onde a dupla antena (elementar e sublimada) do instinto e da intuição dirige o homem, no bem e no mal, todo apriorismo estético, toda ideologia artística, toda doutrina arbitrária evaporam-se como por encanto (CHABLOZ, 1993, p. 117-118).

Apesar de ter percebido esta característica na arte e na cultura cearenses, Chabloz afirma, partindo de uma visão generalista típica de seu pensamento, que o Brasil sofrera ao longo de sua história um processo de “cerebralização” imposto pela cultura literária erudita, que propiciou “uma atmosfera nitidamente desfavorável à criação e à apreciação plásticas”. Por conta disto, no seu entender, “No espírito da maioria dos brasileiros as noções de arte e de artista conservam [...] uma nebulosidade literária bem romântica”, a qual “se misturam uma modernidade e um esnobismo irritantes que estimulam a importação crescente de todos os excessos, de todas as extravagâncias artísticas que vêm do estrangeiro” (CHABLOZ, 1993, p. 120).

Embora despontasse em Chabloz um posicionamento cético diante da arte brasileira, principalmente da arte produzida no eixo Rio-São Paulo, ele modificava seu discurso quando

o assunto referia-se especificamente à cultura nordestina, sobretudo a cearense, visto que foi a que mais conhecera. Por diversas vezes Chabloz (1993, p. 120) afirmou que “De todos os estados brasileiros, o Ceará é, muito provavelmente, o mais autóctone, o mais autêntico, o mais original [...]”. Com isso pode-se depreender que, apesar de seu assumido preconceito de europeu, percebia no Ceará uma peculiaridade que o tornava distinto dos outros contextos culturais que conheceu nos demais estados na União pelos quais passou. Sabe-se que antes de aparecendo pelo Ceará, em plena seca de 1943, Chabloz já havia passado pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Maranhão, Pará e Piauí.

Quando chegou ao Ceará, Chabloz pode realizar uma síntese do discurso regionalista nordestino a partir de sua própria percepção, embora tenha feito isso dentro de um contexto e de um recorte espacial específicos. A análise que Chabloz realizou sobre o Ceará centrou-se, sobretudo, no campo artístico-cultural, ainda que seu olhar de estrangeiro tenha também apreendido com igual interesse aspectos sociais e históricos. Seu livro “Revelação do Ceará” é um retrato desta análise, na qual descreve recortes da vasta cultura cearense, vista ora com entusiasmo, ora com espanto, mas sempre pela ótica acadêmica de um legítimo suíço, egresso do venerado Instituto Jean-Jacques Rousseau, um dos centros de estudos mais respeitados em todo o mundo na época.

Isso pode ser notado quando o suíço reporta-se à cultura cearense como uma cultura autóctone, formada etnicamente por sujeitos “descendentes de índios”, que vivem em “uma paisagem estranha [...] de descarnados arbustos” e que habitam “casinhas com paredes de barro e coberta de palha”, sobrevivendo precariamente por meio de uma economia de subsistência predominantemente rural, a base de cera de carnaúba, plantio de algodão, engenhos de rapadura e casas de farinha. Espantado com esse modo de vida primitivo, Chabloz chegou a dizer que “o Ceará pertence aos tempos bíblicos”, diante do estágio naturalista em que viviam seus habitantes. De acordo com Chabloz, provavelmente, foi esta realidade que permitiu que ele compreendesse o Ceará e por isso passasse a “amá-lo profundamente e sem esforço” como se por aqui “tivesse nascido” (CHABLOZ, 1993, p. 18-20).

Essa intensa relação com a cultura cearense fez Chabloz passar por uma experiência estética a partir da qual se estabeleceram condições profícuas para a produção de sua arte e de seu discurso sobre arte. O suíço, compreendido dentro deste contexto, criou condições objetivas para pensar e produzir uma arte atualizada do ponto de vista de uma estética moderna, embora seus métodos e técnicas artísticos fossem pautados pela tradição acadêmica.

Assim, para Chabloz, sua sintonia com este novo meio trouxe benefícios para seu processo criativo, conforme se observa no trecho abaixo:

Desde a primeira semana de minha estada no Ceará, fui atraído pelo encanto dos lugares e das pessoas, cuja alma logo se me tornou próxima e familiar. A alegria que eu sentia foi logo comunicada a meus lápis e a meus pincéis. Raramente, tinha me acontecido de desenhar com tanta felicidade e com tanta espontaneidade. Mergulhado num meio totalmente novo, cuja essência havia escapado, até então, aos excessos de toda espécie, que caracterizam a civilização moderna, podia enfim expressar-me com total autenticidade, com total liberdade, recorrendo artisticamente apenas a meus recursos pessoais (CHABLOZ, 1993, p. 124).

Foi com este espírito e com a intenção de desvelar para si mesmo valores culturais antes ignorados ou negados, que Chabloz passou a tomar a “atitude”⁸² artística de se postar diante da realidade com um olhar um tanto mais estético que crítico, embora seja possível encontrar nas entrelinhas de seu discurso uma recorrente postura crítica. Ao integrar-se, ainda que em parte, à cultura cearense e reconhecer uma espécie de redenção perante a mesma, o suíço admitiu ter se “familiarizado com o meio [...]”, e movido talvez por sua “filosofia mística” de vida, rendeu-se à experienciar “o ritmo da vida cearense”.

[...] eu estendia e aprofundava meu conhecimento da terra cearense e de sua brava população, da qual descobri, entre outros, elementos primitivos, dignos do tempo de Cristo. Lápis e pincéis me foram muito preciosos para tais descobertas. Cada novo encontro, cada revelação inédita parecia me fazer compreender que se eu muito oferecia, menos não recebia. Maravilhosas e fecundas permutas, preciosos enriquecimentos mútuos, permitidos pelo próprio ritmo da vida cearense e seu princípio liberal e humano (CHABLOZ, 1993, p. 14).

É possível perceber a partir das palavras de Chabloz que seu entusiasmo com relação a sua experiência no Ceará se fundava na ideia de que ele havia descoberto, com certo ineditismo entre seus amigos europeus, uma terra ainda virgem, ou seja, em um estágio cultural que ele mesmo denominou de primitivo. Esse fato é constatado no instante em que Chabloz publica em revistas e jornais europeus, crônicas⁸³ revelando esse lugar primitivo

⁸² Segundo esta concepção, a produção da arte não se conformaria à regras ou códigos morais, políticos e institucionais, uma vez que seu sentido é o da articulação entre a arte e a vida que se estabelece a partir da relação subjetiva do artista com o meio. Esta “atitude de modernidade” aponta para a questão da “estética da existência”, uma vez que configura um significado de existir que se ajusta ao que é transitório, por centrar-se no ser como um agente produtor e transformador do cotidiano, de seu tempo e de seu lugar; e ao que é eterno, por contemplar um sentido existencial de transcendência (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24).

⁸³ Como exemplo deste fato cita-se o artigo “*Un indien brésilien ré-invente la peinture*”, de autoria de Chabloz, publicado na revista francesa *Cahiers d'Art*, em dezembro de 1952, no qual relata a descoberta que fez

como se pretendesse despontar entre seus pares a partir de sua descoberta. O mesmo ocorre com seu livro “Revelação do Ceará”, que fora publicado antes na Europa, tendo sido traduzido e publicado no Brasil somente em 1993.

4.1. O encontro de Chabloz com o Ceará e suas ações culturais na cidade de Fortaleza

No final de 1942 Chabloz sai do Rio de Janeiro e parte para o Norte do Brasil, percorrendo os estados do Maranhão, Pará e Piauí, chegando ao Ceará somente em janeiro de 1943. Efetivamente, o que levou o suíço a fazer tal viagem foi sua contratação como desenhista e diretor artístico do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA)⁸⁴, órgão do Governo Federal para o qual o suíço prestou serviços artísticos produzindo o material de divulgação para a campanha de extração da borracha nos seringais amazônicos⁸⁵.

O trabalho de Chabloz junto ao SEMTA só foi possível graças a um convite de um amigo, o também suíço George Rabinovtch, assistente trabalhista da *Rubber Development Corporation*, entidade que representava os interesses dos norte-americanos com relação aos assuntos que envolviam a chamada “Batalha da Borracha”. Caso Chabloz não tivesse aceitado tal convite, provavelmente jamais teria tido a oportunidade de conhecer as regiões Norte e Nordeste do país, as quais tanto lhe renderam frutos e renome.

de Chico da Silva. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/descoberta/index1.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2011.

⁸⁴ O SEMTA foi criado em novembro de 1942, a partir dos Acordos de Washington, com o objetivo de fazer o "recrutamento, encaminhamento e colocação de trabalhadores para a Amazônia" e fornecer treinamento aos mesmos para extrair borracha nos seringais daquela região. O órgão trabalhava em parceria com a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), era subordinado ao Departamento Nacional de Imigração (DNI) e financiado pela *Rubber Development Corporation*, agência oficial do Governo Norte-Americano. Em 1943, a sede do SEMTA passou a funcionar em Fortaleza, tendo em vista ser a cidade um importante entreposto das correntes migratórias de flagelados nordestinos com destino à região amazônica. Ler: MARTINELLO, Pedro. A “**batalha da borracha**” na segunda guerra mundial e suas conseqüências para o vale amazônico. 1985. 368 f. (Tese de Doutorado). Universidade do Estado de São Paulo-USP, São Paulo, 1985.

⁸⁵ A campanha de extração de borracha na Amazônia fazia parte dos “Acordos de Washington”, pactos políticos estratégicos firmados entre os presidentes Franklin Roosevelt e Getúlio Vargas, em janeiro de 1942, selados em nome da política de boa vizinhança entre os Estados Unidos e o Brasil em favor dos esforços da Segunda Grande Guerra. De acordo com este pacto o Brasil deveria exportar exclusivamente para os Estados Unidos o excedente de toda a produção de borracha a preços previamente estabelecidos. Em contrapartida o Brasil receberia assistência financeira e a infra-estrutura necessárias à transação comercial. Os “Acordos de Washington” estabeleceram ainda a criação da Comissão de Mobilização Econômica, responsável pela movimentação da economia durante a Guerra. Ler: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). **Mais borracha para a vitória!** Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

Neste cargo Chabloz produziu cartilhas, ilustrações para conferências e vários cartazes que retratavam a exuberância da Amazônia, os quais traziam *slogans* nacionalistas com palavras fortes e otimistas que se tornaram emblemas da mobilização realizada pelo Governo para recrutar trabalhadores nas regiões Norte e Nordeste do país para a campanha da borracha e de povoamento da Amazônia (NEVES, 2004, p. 77). A seguir, apresentam-se três cartazes de Chabloz cujos *slogans* e produção visual retratam bem a campanha da borracha (Figura 19): “Mais borracha para a Vitória”, “Vida nova na Amazônia” e “Vai também para a Amazônia protegido pelo SEMTA”.



Figura 19 - Cartazes impressos em litogravura elaborados por Chabloz, em 1943, para a campanha da borracha. Da esq. p/ a dir.: “Mais borracha para a vitória”, 90 x 70 cm; “Vida nova na Amazônia”, 100 x 66 cm e “Vai também para a Amazônia protegido pelo SEMTA”, 109 x 68 cm. Fonte: MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/expo/2010/07/index1.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

Apesar de retratar as paisagens amazônicas em seus cartazes, Chabloz não conheceu a Amazônia. Para elaborar os cartazes da campanha do SEMTA, ele baseou-se em fotografias de seringais que os ingleses mantinham em suas colônias na Ásia. Mesmo se tratando um material publicitário criativo e de boa qualidade de impressão litográfica, os cartazes de Chabloz tiveram circulação restrita a alguns pontos da cidade de Fortaleza e não chegaram a cumprir totalmente sua principal função que era a de recrutar trabalhadores para os seringais.

Após um semestre trabalhando para o órgão oficial - de janeiro a julho de 1943 - o próprio Chabloz pediu exoneração de seu cargo, ato que foi repetido por outros funcionários ao perceberem os diversos problemas institucionais pelos quais passavam o órgão e os quais decretaram seu fechamento em novembro daquele mesmo ano. Os principais conflitos eram de ordem político-administrativa e se deram principalmente com o Departamento Nacional de Imigração (DNI), ao qual o SEMTA era subordinado. De acordo com Morales (2002, p. 223)

“[...] isso foi percebido tanto pelo padre Helder Câmara quanto por Jean Pierre Chabloz que, adiantando-se, deixaram documentados suas iniciativas individuais de desligamento”.

Logo que chegou a Fortaleza Chabloz integrou-se rapidamente ao meio artístico da cidade, passando de imediato a ser absorvido pelo mesmo e a colaborar com o seu processo de consolidação. No primeiro ano de sua estada na cidade, protagonizou inúmeros eventos artísticos e culturais, tendo participado do “I Salão de Abril” e organizando, em seguida, uma mostra individual de seus trabalhos. Presenciou também a fundação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), da qual se tornou frequentador e colaborador ativo, organizando exposições e conferências sobre arte e ministrando aulas de desenho e pintura nos cursos oferecidos pela Instituição. A partir do ano de 1944, Chabloz passou a ocupar a função de “diretor-artístico” na Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará, onde realizou várias conferências educativas sobre arte, apresentando também com regularidade, nos “saraus artísticos”, recitais de música em companhia de músicos locais (O ESTADO, 1944q, p. 11).

Entre os anos de 1944 e 1945 Chabloz organizou diversas exposições e realizou trabalhos de curadoria e produção de arte, incentivando artistas locais como Chico da Silva, revelando-o para os meios artísticos nacional e internacional, o mineiro Inimá de Paula (1918-2000) com os quem expôs em 1945 na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, juntamente com Antonio Feitosa e Antônio Bandeira, tendo este embarcado no final dos anos 1940 para Paris onde foi estudar arte. Nesse mesmo período Chabloz publicou semanalmente sua coluna jornalística “Arte e Cultura” no jornal o Estado. Logo após a Segunda Guerra, Chabloz retornou para a Europa, onde passou a divulgar a arte e os artistas cearenses escrevendo em jornais e se apresentando em emissoras de rádio franceses. Sua última estada em Fortaleza na década de 1940 se deu entre os anos de 1947 a 1948, quando participou do IV Salão de Abril (PERLINGEIRO, 2003, p. 09).

Durante a década de 1960, período em que esteve presente em Fortaleza com grande regularidade, Chabloz ministrou cursos de desenho, pintura e música no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, tendo contribuído com a formação de uma geração de artistas visuais e músicos cearenses, da qual fazem parte o professor Pedro Eymar, a arquiteta Jane Lane Sandes e o maestro Orlando Leite, para quem deu aulas de violino. Chabloz também participou do Quarteto de Cordas daquele Conservatório e da Orquestra Sinfônica de Fortaleza como violinista (PERLINGEIRO, 2003, p. 09).

No decorrer daquele decênio o suíço ainda realizou a produção de uma mostra de “mais de quarenta obras de Chico da Silva”, em 1960; e participou da “mostra inaugural do Centro de Artes Visuais Casa de Raimundo Cella, em 1967, e dos XIV, XVI e XVII Salões Municipais de Abril, nos anos de 1964, 1966 e 1967”, respectivamente. Em 1964, Chabloz foi condecorado pela Câmara Municipal com o título de “Cidadão de Fortaleza”, “por relevantes serviços prestados ao povo do estado do Ceará” (PERLINGEIRO, 2003, p. 13).

Em 1966, em colaboração com o MAUC, Chabloz trabalhou na organização do “I Salão de Pintura Infantil”, evento voltado para alunos das escolas de educação básica de Fortaleza. Na ocasião escreveu as seguintes palavras, ressaltando a importância do gesto, tão presente em sua metodologia de ensino de arte:

Além da liberdade de expressão, da espontaneidade das obras apresentadas neste SALÃO DE ARTE INFANTIL (seja-me permitido lembrar que a palavra latina: INFANS (CRIANÇA), etimologicamente significa: que NÃO FALA ainda — conseqüentemente que não pode escrever, mas, instintivamente, sabe recorrer aos GESTOS para se exprimir, e tenta registrar o seu GESTO pelo desenho...), o interesse destas exteriorizações visuais consiste na grande variedade dos meios de expressão usados pelos pequenos artistas: colagens (papéis coloridos), lápis comum, lápis de cor, lápis-cera, aquarela, guache, etc.). E como se poderá constatar, visitando a exposição, proporcionando às crianças armas eficientes — mais eficientes e mais ricas de possibilidades de expressão sintética do que o simples e pobre lápis escolar — revelam-se, logo, amplas visões globais, figurativas ou abstratas. Convenientemente armados, cada um escolhendo a ferramenta que melhor convém, tratados como “gente grande”, os pequenos podem se manifestar, se exprimir como artistas de verdade (CHABLOZ, 1966, grifos do autor).⁸⁶

Em abril de 1970 Chabloz estabeleceu residência em Niterói, no Estado do Rio de Janeiro, integrando-se à Orquestra de Câmara daquela cidade. Em 1984 Chabloz retornou à Fortaleza para sua última e definitiva visita, pois viria a falecer na cidade em 10 de junho daquele ano vítima de um acidente cardiovascular, tendo sido sepultado no Cemitério São João Batista, no Centro da capital alencarina (PERLINGEIRO, 2003, p. 13).

⁸⁶ Texto escrito por Chabloz em 26 de maio de 1966 para a apresentação do folder do “I Salão de Arte Infantil” de Fortaleza corrido no MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/expo/1966/03/index1.htm>>. Acesso em: 03 out. de 2010.

5. JEAN PIERRE CHABLOZ E O DISCURSO REGIONALISTA E SOCIAL DE SUA ARTE E DE SUA ESCRITA

A aproximação das ideias e da produção artística de Chabloz do discurso regionalista e da estética da pintura social, muito presentes na arte nacional dos anos 1940, se dá quando o suíço deixa de atuar nos meios artísticos bandeirante e carioca e passa residir em Fortaleza e a conhecer a cultura cearense mais de perto.

Para que se compreendam os motivos que levaram Chabloz a deixar o eixo Rio-São Paulo para viajar até o “Norte” do Brasil, é importante destacar que esta decisão fora forçada principalmente pelos fracassos profissionais que o suíço enfrentou quando de sua passagem pela região Sudeste do país. Na realidade sua pretensão era manter-se nos círculos culturais do daquele eixo, algo que por algum tempo, entre os anos de 1940 e 1942, foi o que realmente aconteceu. Porém, com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, muitas oportunidades de trabalho que Chabloz tivera foram pouco a pouco sendo suprimidas pelas urgências que a Guerra impunha às políticas públicas nacionais e à própria iniciativa privada, que foram obrigadas a barrar qualquer projeto de cunho cultural e educativo naquele período, cancelando todas as iniciativas de cursos livres e de extensão que porventura fossem propostos ou tivessem em andamento, permanecendo apenas os cursos de graduação e pós-graduação já instituídos nas universidades.

Essa decisão afetou diretamente os planos de Chabloz de permanecer trabalhando na cidade de São Paulo. O suíço havia proposto um curso de estética, diretamente ao então Reitor da Universidade de São Paulo, o sociólogo Fernando de Azevedo (1894-1974), o qual foi prontamente aceito. No entanto, a proposta do pretendo curso intitulado por Chabloz de “Curso de Iniciação Plástica”, foi abortada um mês antes de iniciar em virtude das demandas do conflito internacional. De acordo com as ordens oficiais somente seriam implantados cursos técnicos que atendessem às demandas da Guerra como técnico de rádio e de enfermagem.

Este fato pode ser constatado através das palavras registradas por Chabloz (1993, p. 12) no primeiro capítulo do livro “Revelação do Ceará”, onde ele declara que “[...] não havia mais lugar nem tempo para cursos especiais e facultativos [...]”.

No entanto, como exposto anteriormente, as desavenças ideológicas de Chabloz com artistas e críticos de arte do eixo Rio-São Paulo constam como motivos importantes que

fizeram com que os principais espaços artístico-culturais do Sudeste se fechassem para o suíço. O fato é que essa combinação de fatores fez com que Chablos tivesse motivos suficientes para deixar o “Sul” do país e partir em rumo “Norte”, para descobrir a outra face da cultura brasileira que ele talvez desconhecesse. Ao que parece, sua melhor opção teria sido aceitar o emprego de diretor artístico do SEMTA. É o que se pode concluir a partir dessa afirmação de Chablos: “As humilhações recentes, o fracasso final dos meus esforços, em São Paulo, muito contribuíram, creio eu, para minha feliz e fecunda tomada de contato com o Nordeste brasileiro” (CHABLOS, 1993, p. 13).

A partir destas palavras é possível perceber que, muito embora suas pretensões fossem fixar-se em São Paulo, Chablos só conseguiu desenvolver-se profissional e artisticamente no “Norte” do país, principalmente, a partir de seu estabelecimento na cidade de Fortaleza, onde encontrou o espaço que lhe fora negado no Sudeste. É o que se pode depreender a partir do trecho destacado abaixo:

Com efeito, foi às portas do Sul que eu bati repetidas vezes: mal se abriram, logo se fecharam com dureza. Mas eis que se abriram bem largas, oficialmente, as do Norte. Era aí que, durante alguns anos, em dois períodos sucessivos, separados por um intervalo europeu, eu iria, enfim, poder trabalhar intensamente e irradiar, em muito largo círculo, dar o melhor de meus conhecimentos, de minhas experiências, de minhas meditações de homem e de artista (CHABLOS, 1993, p. 12-13).

Segundo Chablos (1993, p. 13) o “Norte” lhe permitiu reavaliar sua “escala de valores humanos e culturais”, e isso lhe proporcionou refazer suas “aquisições e realizações anteriores” - provavelmente referindo-se aos seus planos frustrados em São Paulo - de modo a renovar seu potencial criativo ao adaptar-se “à demanda do lugar e da hora”. A partir de suas declarações, pode-se pressupor que o revés por ele sofrido no “Sul” e o contato providencial com a cultura nortista, o fizeram refletir sobre seu posicionamento diante das peculiaridades da cultura brasileira, a ponto de gerar no suíço, a princípio, uma postura mais despojada quanto aos julgamentos de valores artísticos e culturais que haviam guiado suas críticas anos antes.

Sinalizando para uma nova “atitude”⁸⁷ diante dessa realidade e consciente do perigo de fazer interpretações apressadas sobre a mesma, Chablos (1993, p. 13) escreveu: “De fato,

⁸⁷ Charles Baudelaire afirma que a relação entre o artista e seu espaço e tempo é caracterizada por uma tomada de “atitude” vinculada a uma prática e um gesto atentamente ligados à realidade, mas que ao mesmo tempo busca transgredir as formas e conteúdos do real por meio da liberdade, da sensibilidade e da criatividade artísticas (BAUDELAIRE, 1996).

cheguei despojado, de certa forma despido e disponível, pronto para uma nova ‘naturalização’. Pronto para muito ofertar e muito receber”. Esta atitude de Chabloz, de querer compreender a cultura nordestina partindo do contato direto com o povo, inserindo-se em seus meios artísticos para ocupar sua posição, revela sua intenção de criar condições de aproximação desta cultura e dos costumes locais que até então desconhecia e até, possivelmente, desprezava.

Talvez essa postura diferenciada adotada pelo suíço fosse uma espécie de precaução para evitar prováveis discordâncias com os novos ciclos de amizade para iria construir em solo cearense. Pode-se especular que sua experiência no embate intelectual com a crítica de arte paulista, tenha mesmo lhe propiciado mais cautela na forma de externar seu discurso e seu modo particular de conceber os valores artísticos de uma cultura estrangeira fora do contexto europeu.

Ao que parece Chabloz (1993, p. 118) era consciente de sua visão eurocêntrica “plena de cultura e de preconceitos”, como ele mesmo a definiu. Logo percebeu que esta postura não encontrava tanto eco nos meios culturais e artísticos por entre os quais circulou pelo Nordeste, pois se tratavam de realidades totalmente distintas daquela que vivenciara no “Sul” do país. O ideário da cultura artística desenvolvida nos principais centros urbanos nordestinos dos anos 1940 era fundamentado em valores culturais e padrões estéticos que ainda resguardavam uma poética bem mais bucólica do que a do Sudeste. Isso foi percebido por Chabloz de modo muito evidente, pois segundo ele

Em todo o Nordeste, as realidades naturais são tão densas e tão presentes: impõem-se ao artista com tanta saúde e tanto vigor, que o pintor tem de simplificar-se, humanizar-se, naturalizar-se, ao máximo: numa palavra, sua posição e seu papel reduzem-se aos de uma testemunha (CHABLOZ, 1993, p. 117).

De acordo com Chabloz (1993, p. 118), esse vigor estético da cultura nordestina serviu-lhe como um regenerador para sua visão de artista, por eliminar “toda ideologia artística [e] toda doutrina arbitrária” que regem os princípios da arte acadêmica. Mesmo tendo feito tal afirmação, o suíço não demonstrava em sua produção artística essa “ação regeneradora” que a poética nordestina tinha, por ventura, lhe propiciado. Algo que pode ser constatado no requinte acadêmico que marca toda sua arte nos primeiros anos da década de 1940, período em que esteve no Ceará, mesmo quando ele procurava exprimir os valores nordestinos em seus retratos e paisagens.

Chabloz (1993, p. 118) atribuiu à degeneração da arte moderna europeia, e consequentemente da brasileira, ao grande número de artistas e de suas reelaborações técnicas e estéticas e à “hipertrofia industrial e comercial” que tomou conta do mercado artístico, forçando o surgimento de obras com pouca originalidade ou autenticidade devido aos excessos de experimentalismo, segundo ele, muitas vezes duvidosos. Para o suíço a “terra cearense” havia conseguido escapar de tal “deformação” por ainda conservar as características “telúricas” de uma cultura que se mantinha em seu estado de originalidade.

No Ceará a pintura experimenta uma sensação nova, ao mesmo tempo inquietante e inebriante, de começar do zero: de reinventar a pintura. Maravilhosamente simplificado, o fenômeno pictórico reduz-se a sua essência primeira e eterna. O coração do artista, em comunhão calorosa com o do modelo ou da paisagem, seu olho acariciando a ambos, sua inteligência escrutando linhas, formas e cores para daí fazer brotar a significação profunda, o testemunho, tal um vibrante sismógrafo, registra-se naturalmente. Livre de complicações inúteis, ele obedece somente aos princípios fundamentais da transposição plástica. E, naturalmente, esse testemunho se vê carregado de dupla e necessária emoção: humana e pictórica, da qual somente a harmoniosa fusão pode fazer nascer uma obra sã, completa, duradoura (CHABLOZ, 1993, p. 118).

Conforme observação de Chabloz (1993, p. 118), essa era a maneira como os artistas cearenses desenhavam e pintavam, seguindo uma “linguagem pictórica pessoal e espontânea”, que se manifestava em um padrão intermediário entre a pureza de suas criações e a evolução técnica, mas pautada pela “qualidade de sua sensibilidade e [pelas] leis da pintura”.

Segundo a visão do suíço, era este o estágio em que os artistas cearenses se encontravam quando de sua chegada: em sua maioria eram artistas autodidatas e “em condições naturais [...] favoráveis a um maravilhoso florescimento pictórico” (CHABLOZ, 1993, p. 119). A partir dos escritos de Chabloz é possível constatar sua constante preocupação em ressaltar a ideia de que a cultura e a arte cearenses encontravam-se em um certo estágio primitivo latente, mas pronto para revelar-se em sua mais espontânea e autêntica resolução estética. Este argumento é fundamentado em suas crônicas sobre arte, nas quais sempre reivindica uma autenticidade para a arte, cuja origem deve ser encontrada nas manifestações culturais populares. Em uma de suas crônicas jornalísticas, publicada em 1944, Chabloz (1944c. p. 08) defende a ideia de que a arte deve ser direcionada para o “subsolo popular [...] rico de energias virtuais, de sentimentos autênticos, ainda virgens de qualquer deturpamento e desvios intelectualísticos [...]”. A partir deste exemplo, se evidencia a aproximação do

pensamento de Chabloz do discurso regionalista⁸⁸ que se fazia presente no pretenso meio artístico-cultural da cidade de Fortaleza durante a década de 1940.

A seguir, verifica-se um estudo de Chabloz de um tipo flagelado nordestino (Figura 20), publicado na crônica citada acima, para ilustrar sua ideia sobre o valor artístico e estético de se produzir uma arte feita para ser compreendida e identificada pelo povo, e que tenha como premissa um apelo popular capaz de revelar verdades sociais e culturais de uma região.



Figura 20 - “Flagelado”. Chabloz, 1944. Desenho a lápis. Este esboço foi utilizado para ilustrar a capa do livro de “Revelação do Ceará”. Fonte: Jornal O Estado, 30 jan. 1944, p. 08.

Apesar de Chabloz declarar uma afinidade com a ideia de uma arte espontânea e autêntica, fundada nos valores estéticos apregoados pelo discurso regionalista da época, observa-se no estudo em questão (Figura 20), o quanto o suíço primava pela técnica acadêmica em suas concepções artísticas. Ainda assim, na legenda elaborada por Chabloz para o referido estudo em sua crônica, há a atribuição de características estereotipadas com

⁸⁸ Vale salientar que os fundamentos do discurso regionalista foram elaborados pelas elites política e intelectual durante as primeiras décadas do século XX e construíram o ideário da região Nordeste sob os valores tradicionais locais, influenciando a produção artístico-cultural dos meios artísticos em vários centros urbanos nordestinos. Porém, desde o final do século XIX, com a extinção da escravidão e a consequente troca do sistema econômico rural para o industrial, o discurso regionalista já estabelecia uma separação muito precisa no território nacional, dividindo-o basicamente entre Norte e Sul a partir de diferenças político-econômicas, climáticas, raciais e culturais. Essa configuração de caráter separatista que mantinha as fronteiras culturais entre estas duas grandes regiões no país, se dava principalmente entre as oligarquias cafeeiras e industriais sulistas, encabeçadas por São Paulo, e as oligarquias ruralistas nordestinas que representavam os Estados de base econômica predominantemente agrária, como Ceará e Pernambuco. Ler: ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

relação ao povo nordestino, as quais classificam o sertanejo como um homem divinizado, cuja vida é marcada pelo sofrimento e pela superação das dificuldades do homem do campo. “Flagelado” foi o nome dado por Chablos ao seu estudo em cuja legenda é possível ler o seguinte:

O drama das secas nordestinas transparece no rosto torturado deste flagelado, que parece chegado ao cume de seu calvario. Os olhos são particularmente expressivos: no esquerdo (á nossa direita), pode-se ler uma tremenda resignação, uma abdicação dolorosa e crispada. O direito (á nossa esquerda), entretanto, exprime uma verdadeira interrogação desesperada, acentuada pelo movimento da sobrancelha levantada: “Meu Deus, porque a vida é tão cachorra comigo? Será que devo sofrer o meu martirio até o ultimo dia?” (CHABLOZ, 1944c, p. 08).

Em sua breve análise sobre o teor de seu esboço, Chablos (1944c, p. 08) salienta que “o humilde e torturado rosto dum ‘flagelado’, ‘grita’ para quem sabe ainda ouvir, todo o drama das secas nordestinas e o desespero, alternado com heroísmo sobrehumano, de suas vitimas”. Neste aspecto, o suíço assume um ideal social para a produção artística capaz de revelar “a realidade pungente, os esforços diariamente renovados, as lutas sem fim contra os obstaculos naturais, as injustiças sociais, as oposições e as explorações escondidas”.

Durante a década de 1940 era comum encontrar entre alguns artistas nacionais o uso corriqueiro de temáticas regionalistas enfatizando o Nordeste. Candido Portinari foi um destes artistas a adequar-se a tal ideia para apreender o universo imaginário da região. Esse dado é visto em sua obra “Retirantes” (Figura 21), em cuja série o pintor se apropria do discurso regionalista nordestino a partir da literatura dos anos 1930 para retratar os aspectos drásticos do drama das secas.

O pintor paulista fez isso com muita propriedade e adesão a ponto de modificar seu estilo ao abandonar suas formas arredondadas e adotar uma nova estética para representar a realidade sertaneja do Nordeste através de paisagens inóspitas e figuras esqueléticas e fantasmagóricas.



Figura 21 - “Retirantes”. Candido Portinari, 1944. Óleo s/ tela, 192 x 181 cm. Fonte: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalleobra.php?id=438> Acesso em: 10 ago. 2011.

Ambas as obras (Figuras 20 e 21) foram concebidas no mesmo ano, por artistas que trilhavam trajetórias diversas e percebiam tal realidade a partir de espaços distintos, mas que imprimiram o mesmo teor ideológico as suas produções, tendo por base uma ideia engendrada pelos estereótipos de um discurso que proponha a afirmação da região Nordeste a partir de um corolário de imagens.

Sobre isto Albuquerque Junior afirma que

Estas imagens cristalizaram uma visibilidade do Nordeste e do nordestino que serão agenciadas por outras produções imagéticas posteriores. O retirante esquelético e de olho vazado de Portinari, com seus bordões de madeira para se apoiar, com seus meninos barrigudos e tristes, com suas trouxas na cabeça, se tornará imagem difícil de ser esquecida e de se fugir quando se vai mostrar a “realidade” regional. Esse Nordeste de gente amarela e suja, das paisagens que dão ideia de combustão vinda do céu azul, e do sol amarelo e redondo. Um Nordeste em que a natureza está em segundo plano, em que os quadros de simplificação e de pobreza de cenários serão cristalizados como a realidade regional [...]. Nordeste da morte pobre. Nordeste daqueles que só têm o céu para poderem clamar, pedir de joelhos. Pedintes e de joelhos, eis o povo nordestino, maltrapilho, sobre o qual parecem sempre pairar a desgraça, a morte, os urubus. Gente que só tem as próprias vidas e de seus filhos para oferecer, a oferenda esquelética e trágica. Povo que chora compridas lágrimas, que tem expressões de miséria e dor estampadas no corpo e no rosto, e parecem ser sempre os mesmos. Rostos construídos ou desconstruídos pelo pincel da fome e da seca. Região

composta de quadros de horror que suscitam pena, solidariedade e até revolta, mas também causam repulsa, medo, estranhamento e preconceito (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 280-281).

No decorrer das décadas de 1930 e 1940, paralelo ao desenvolvimento deste pensamento e desta estética que cristalizavam o Nordeste e suas peculiaridades na arte e na literatura, surge internacionalmente entre muitos pintores uma tendência em abordar temáticas sociais, motivada, sobretudo, pela crítica socialista aos valores da cultura ocidental. Esta tendência levou um teor político para os temas artísticos os quais visavam a uma retratação da realidade tal como ela se apresentava para o artista.

No mesmo contexto também era perceptível um apelo nacionalista nas produções artísticas deste período, acentuado principalmente a partir da Segunda Guerra Mundial, apelo este que buscava uma aproximação do povo através da socialização da arte, ou seja, da identificação e representação da cultura popular, contrapondo-se ao individualismo e ao academicismo exacerbados. Seguindo esta tendência muitos artistas - dentre os quais, o próprio Portinari - foram buscar influências na pintura mural mexicana, sobretudo através da arte de Diego de Riviera (1886-1957), que representava bem a tendência da arte pública, divulgando temas revolucionários e antiimperialistas em grandes murais⁸⁹.

Pode-se pressupor que essa tendência de uma arte popular e social estava presente no ideário do meio artístico de Fortaleza, pois em 1945, Mário Baratta (citado por ESTRIGAS, 2004, p. 48-49) publica uma crônica no jornal O Estado, intitulada “Pintura para as massas”, na qual ele critica a arte moderna das décadas de 1900 a 1930, acusando-a de ter fugido do dado humano, “chegando ao absurdo do não-objetivismo”, e evoca os artistas a fazer uma “arte para o homem-massa, para o povo”, afirmando ser a arte mural a que melhor serve ao artista para a liberdade de expressão popular e social da arte.

Os murais mexicanos formam a mais alta contribuição do México à arte universal, principalmente a arte social”. A arte, hoje, é a síntese plástica da massa. Não podemos compreender uma obra de arte que não seja uma mensagem estética. É preciso que esta mensagem seja compreendida, não esteja em termos herméticos, para que o artista se realize totalmente. A quebra dos velhos moldes acadêmicos foi uma magnífica preparação para o muralismo, deixou ao artista uma inteira liberdade estética (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 49).

⁸⁹ Conforme crônica de Mário Baratta, vale ressaltar que “o renascimento da pintura mural iniciou-se simultaneamente no México e na Rússia, no México quanto, em 1919, triunfou a Revolução que levou o pintor Zuno a ‘Governador del Estado’. Na Rússia, com a vitória da Revolução Vermelha. Ler: BARATTA, Mário. Pintura para as massas. O Estado, 17 jun. 1945. In. ESTRIGAS. **Arte Ceará**: Mário Baratta: o líder da renovação. Fortaleza: Museu do Ceará/SECUL-CE, 2004.

É importante salientar que no período do Pós-guerra, tal tendência permaneceu influenciando a arte que se produzia nos meios artísticos nordestinos. Com o fim da chamada “Era Vargas” (1930 a 1945), estabeleceu-se um clima de redemocratização no país gerando um sentimento de liberdade nos artistas de um modo geral, e isso fez com que se intensificasse a evocação nacionalista e populista nas produções artísticas nordestinas, fato que gerou um embate entre as tendências populistas, em cuja defesa estavam os pintores regionalistas, e internacionalistas, representados pelos artistas que faziam “uma pintura cerebral, pintura para super-sensibilizados” (BARATTA, citado por ESTRIGAS, 2004, p. 48).

Albuquerque Junior (2011, p. 273) comenta em seu livro sobre esta questão afirmando que

Essa discussão entre arte nacional e arte cosmopolita cruza-se com a problemática da arte abstrata, que é vista pelos realistas como uma tendência internacional da arte, despolitizadora, alienada e imposta ao país pelo imperialismo cultural. A arte realista, figurativa, engajada, em consonância com o discurso nacional-desenvolvimentista que se gestava, seguindo sua estratégia de ler a realidade pelo avesso, vai afirmar a imagem subdesenvolvida do país como táctica de denúncia, vista como necessária para sua posterior superação. Principalmente entre os intelectuais e pintores vinculados ao Partido Comunista, que podem se expressar livremente neste momento, a arte abstrata é tida como individualista, a mais nova forma de expressão da alienação burguesa, o seu contra-ataque ao ruir da forma clássica pelo realismo modernista.

Foi sobre este contexto que Chabloz publicou, em janeiro de 1944, três crônicas⁹⁰ jornalísticas intituladas “A pintura e o povo”, nas quais fazia uma crítica ao “domínio burguês” da arte, apontando para seu declínio e defendia uma socialização da arte para o povo, conforme um trecho retirado da terceira crônica destacado abaixo:

Inegavelmente, o nosso século marcará o fim da sociedade e do “espírito” (se espírito ha) burgueses, cujo declínio, diariamente, torna-se mais patente. Logicamente, os novos “assuntos” a se oferecer aos pintores, aos buris e aos lapis dos “operarios plasticos” serão assuntos populares: isolados (o HOMEM DO POVO, nas suas variadissimas modalidades) ou coletivos (fenomenos sociais, movimentos proletarios, grandes problemas rurais ou industriais, etc.) (CHABLOZ, 1944c, p. 08, grifo do autor).

Nessas crônicas Chabloz propõe uma democratização da arte a partir de publicações de livros de arte que pudessem ser disponibilizados ao povo, bem como de uma

⁹⁰ As três crônicas foram publicadas no jornal O Estado, respectivamente, em 16, 23 e 30 de janeiro de 1944.

institucionalização da arte através de museus e pinacotecas estaduais e de produções de arte pública muralista evocando temáticas populares e sociais (CHABLOZ, 1944a; 1944b; 1944c).

Em outra crítica à arte burguesa publicada na segunda das três crônicas acima referenciadas, Chabloz (1944b, p. 06) afirma que “[...] ‘o quadro de cavalete’ devia ser considerado como o filho ‘atrofiado’ da grande e principesca decoração mural [...]”, citando em seguida, os pintores Diego de Riviera, Portinari e o norte-americano George Bidlle (1885-1973), como os maiores representantes da arte mural do Ocidente. Arte esta, segundo Chabloz, de grande importância para a formação cultural do povo, por seu caráter antiacadêmico e pela gratuidade de seu acesso.

É possível que este apreço de Chabloz pela arte muralista e seus temas populares e sociais, tenha contribuído para que o mesmo se interessasse com tanto entusiasmo pelos “estranhos desenhos” murais feitos por Chico da Silva (Figura 22), “Amplamente esboçados a carvão ou giz”, representando “grandes pássaros de linhas elegantes, peixes um tanto monstruosos, estranhas aparições de navios fantasmas” (CHABLOZ, 1993, p. 149).

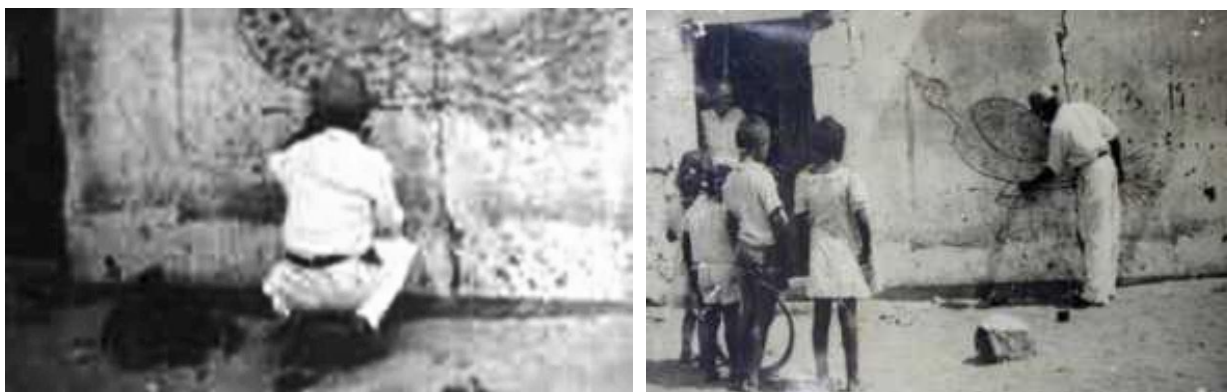


Figura 22 - Fotomontagem: Chico da Silva executando um mural em uma parede de uma casa. Fonte: MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/descoberta/index1.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

Muito embora a temática de Chico da Silva fugisse do teor social do muralismo da época, havia naquelas expressões artísticas uma originalidade e uma poética que levaram Chabloz a vislumbrar uma produção de arte muralista feita pelo índio da praia Formosa.

Quanto mais penso, mais me parece que somente a pintura mural poderia valorizar ao máximo os dons excepcionais de Francisco da Silva. Mural foi o ponto de partida de sua livre expressão artística. Mural deveria ser, no meu entender, o resultado lógico. [...] Agrada-me, às vezes, imaginar Francisco da Silva decorando ministérios e palácios do governo, correios e telégrafos, bancos, escolas e ricas casas particulares (CHABLOZ, 1993, p. 155).

É provável que esse caráter populista e social do pensamento artístico de Chabloz tenha se fortalecido quando ele compreendeu o teor ideológico que movia os discursos dos

intelectuais, dos artistas e mesmo dos políticos regionalistas do Nordeste, que adotavam o passado e suas tradições como ponto de partida de suas obras literárias, de suas produções artísticas e de suas concepções culturais. Era sobre esses valores culturais e sobre sua própria história que os intelectuais - e no caso especial, os artistas - retiravam os elementos fundamentais para construir argumentos que referenciassem uma imagem para a região Nordeste, cujo objetivo era se contrapor aos padrões e valores culturais do “Sul” do país.

No campo das artes plásticas, o discurso regionalista aparece materializado pela tradição a partir da representação de um imaginário cultural produzido pela literatura de ficção e por obras da antropologia e da sociologia, as quais tinham como uma das principais influências o pensamento de Gilberto Freyre⁹¹. As temáticas mais recorrentes da pintura nordestina entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX, segundo Freyre, caracterizavam-se plasticamente pela representação de “paisagens de tons ocres ou de exuberância tropical que não se coadunaria nem com os cinzentos acadêmicos, nem com as cores carnavalescamente brilhantes do ‘impressionismo’” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 166).

A pintura nordestina daquele período buscava ainda eternizar o *ethos* cultural⁹² retratando, sintética e simbolicamente, as figuras típicas da região, ressaltadas pela força do homem do campo e do mar em pleno contato com a natureza, seus modos de vida e suas habitações. De acordo com Albuquerque júnior (2011, p. 166), para Gilberto Freyre

[...] até então a pintura tinha passado ao largo dessa paisagem regional, com seus contrastes de verticalidades – as palmeiras, os coqueiros, os mamoeiros – e de volúpias rasteiras – o cajueiro do mangue, a jitirana. Uma paisagem animada de muitos verdes, vermelhos, roxos e amarelos. Uma “paisagem que parece ter alguma coisa de histórico, de eclesiástico e cívico”.

⁹¹ Desde meados da década de 1920, a cidade de Recife destacava-se por ser o principal centro difusor de ideias, de informação e de formação de opinião pública da região Nordeste. E seu maior veículo de comunicação era o jornal Diário de Pernambuco, no qual o sociólogo Gilberto Freyre publicou uma série de artigos que fomentavam o ideário da “invenção” do Nordeste, pautado pelo discurso regionalista. No ano de 1925, por ocasião do centenário do referido jornal e sob a coordenação de Freyre, houve a publicação do compêndio “O Livro do Nordeste”, constituindo uma das primeiras manifestações intelectuais no sentido de sintetizar cultural e artisticamente a referida região, partindo de um resgate histórico baseado nas tradições. Segundo Freyre esse livro tratava-se de um “inquérito da vida nordestina”, no qual são abordados aspectos sócio-econômicos, geográficos e artístico-culturais. Ler: FREYRE, Gilberto (Org.). Vida social no Nordeste. In: **O livro do Nordeste**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006, p. 75.

⁹² O vocábulo grego *ethos* significa “modo de ser”, “caráter”, “comportamento” e sua derivação na língua latina, *mores*, relativo aos costumes, com equivalência ao termo hábito. Segundo o historiador Alfredo Bosi, o conceito de cultura origina-se do verbo latino “colo”, que significa “eu moro”, “eu ocupo a terra”, e desta forma, morar ou ocupar a terra, são ao mesmo tempo uma atividade de instalação e de criação, e uma atividade de realização de trabalho, de transformação do real para a permanência de hábitos construídos e legitimados, ou seja, uma atividade própria do *ethos* cultural. Ler: BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 11.

Abaixo, destacam-se duas obras de pintores cearenses que partilhavam destas temáticas e das características nelas recorrentes. A primeira obra (Figura 23) é uma pintura de Delfino Silva⁹³, na qual é possível contemplar uma paisagem bucólica de “tons ocres” retratando uma habitação típica do povo nordestino. A segunda (Figura 24) é uma das mais conhecidas obras de Raymundo Cela, cuja temática evidencia o pescador cearense, retratado quase como um patrimônio cultural da região, símbolo da força, da coragem e da disposição para o trabalho duro, valores que integram o *ethos* do homem do Nordeste segundo o ideário do discurso regionalista nordestino.

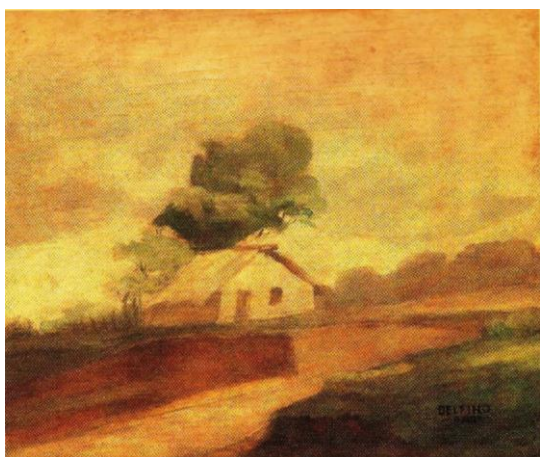


Figura 23 - “Paisagem com casa”. Delfino Silva, 1942. Óleo s/ madeira, 18,3 x 21,5 cm. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 62).



Figura 24 - “Jangada rolando para a areia”. Raymundo Cela, 1946. Óleo s/ tela, 89 x 130 cm. Fonte: MAUC. Disponível em: <<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=4>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

Resguardadas as diferenças técnicas entre as obras, é notória a presença comum de elementos formais em suas temáticas em cujas representações vigoram a estética do discurso regionalista nordestino da década de 1940. Na realidade os artistas, de um modo geral, souberam como ninguém interpretar tal discurso e transferi-lo plasticamente para suas concepções artísticas, por meio de uma seleção de imagens e valores culturais organizados em torno de um conjunto de bens simbólicos capaz de representar o lugar a partir de suas próprias referências.

Para as elites políticas e intelectuais que elaboraram este discurso, construir uma identidade regional para o Nordeste significava destacar-se das demais regiões do país como a região detentora das raízes culturais do Brasil. Segundo Albuquerque Junior (2011, p. 80), o que se almejava com a manutenção desta ideia era a “construção de uma totalidade político-

⁹³ Nascido em Maranguape, em 1906, Delfino Silva foi um dos componentes do grupo de artistas que participou do I Salão Cearense de Pintura, promovido pela Sociedade de Cultura Artística, em 1937. Participou ainda dos quatro salões de arte promovidos pelo CCBA, da mostra “Pinturas de Guerra” e do I Salão de Abril. Ler: LEITE, Barboza. **Esquema da pintura do Ceará**. Fortaleza: Editora Fortaleza, 1949.

cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados”.

Nos meios artístico-culturais nordestinos a melhor forma de externar tal pensamento era inserir esse dado político nas criações, valendo-se das representações e de toda a conjuntura cultural local. Para tal esforço lançou-se

[...] mão de *topos*, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas. Traçam-se novas fronteiras que servissem de trincheira para a defesa da dominação ameaçada. Descubrem-se iguais no calor da batalha. Juntam-se para fechar os limites de seu espaço contra a ameaça das forças invasoras que vêm do exterior. Descubrem-se “região” contra a “nação” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 80).

No arcabouço da arte nordestina a história e a tradição foram adotadas, consciente ou inconscientemente, pelos artistas como princípios norteadores de toda a produção artística e cultural da região, para legitimar a autonomia e a inventividade de seus processos criativos. Isso evitou que os artistas nordestinos se dispersassem em suas individualidades, fato que manteve suas produções dentro de um contexto histórico estabilizado, naturalizado nos cotidianos, nos gestos e nas memórias, e reforçado pelo sentimento de pertencimento regional⁹⁴. De acordo com Albuquerque Júnior (2011, p. 79),

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença.

Chablosz apoderou-se desse sentimento e dessa estética de um modo tão aderente, que quando organizou, em 1945, com Antônio Bandeira, Inimá de Paula e Raimundo Feitosa, a “Exposição Cearense”, na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, quis retratar para a crítica de

⁹⁴ “Quando os sociólogos falam de cultura, eles pressupõem, em suas discussões, pelo menos duas referências importantes: a tradição e as artes. Ambas são vistas como fontes de legitimidade, estabelecendo, como diria Weber, tipos diferenciados de dominação. Tradição e artes surgem, assim, como esferas da cultura, congregando um conjunto de valores que orientam a conduta, canalizando as aspirações, o pensamento e a vontade dos homens. A tradição procura paralisar a história, invocando a memória coletiva como instituição privilegiada de autoridade – ‘os costumes existem desde sempre’”. Ler: ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998, p. 183.

arte carioca todos os valores humanos de um Ceará primitivo, como se pretendesse prestar uma homenagem à cultura nordestina a partir deste recorte artístico.

Na época Mário Baratta publicou no jornal cearense *O Estado*, respectivamente, nas edições de 24 de junho e 01 de julho de 1945, a notícia de duas exposições realizadas no Rio de Janeiro que seriam os acontecimentos mais importantes da pintura cearense até então: a primeira, a exposição de Raymundo Cela, realizada no Museu da Escola de Belas Artes; a segunda, a “Exposição Cearense”, na qual também havia trabalhos de Chico da Silva (BARATTA citado por ESTRIGAS, 2004, p. 54-56).

O próprio cartaz (Figura 25) da exposição elaborado por Chabloz já anunciava o teor desta mostra de arte. No centro do referido cartaz o suíço aloca um desenho seu (Figura 26) dotado de todas as características plásticas da paisagem cáustica de um Nordeste quente e seco, mas esteticamente belo, segundo sua visão. Percebem-se as intenções de Chabloz em levar uma mostra de arte realista e social para o Rio de Janeiro, quando se atenta para as temáticas tratadas nas treze obras que ele expôs na Galeria Askanasy.

Entre estas obras destacam-se títulos bem sugestivos como “Velha cearense”, “Casas velhas em Fortaleza”, “Fortaleza (trecho)”, “Casebre na praia”, “Flagelado”, “Caboclo”, “Sertanejo”, “Terra seca” e “Menina carregando água”. Ou seja, temas que declaravam uma valorização da cultura nordestina a partir das representações cearenses. Abaixo, se vê, à esquerda (Figura 25), o cartaz de divulgação da exposição, e à direita (Figura 26), o desenho de Chabloz que ilustrou o dito cartaz:

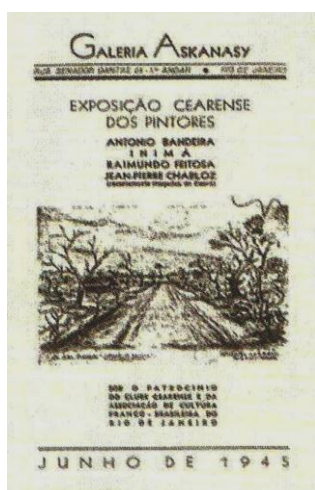


Figura 25 - Cartaz da “Exposição Cearense” (1945), promovida por Chabloz na Galeria Askanasy. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 10).



Figura 26 - “Estrada Sobral-Teresina”. Chabloz, 1943. Desenho a nanquim e grafite s/ papel, 12 x 17 cm. Fonte: Perlingeiro (2003, p. 22).

Provavelmente Chablosz concebeu este desenho recorrendo a suas memórias e esboços realizados durante sua viagem para o Ceará vindo do Piauí a bordo de um caminhão “Chevrolet-Gigante”. Tocado pela realidade da seca nordestina, o suíço descreveu a caatinga cearense no segundo capítulo de seu livro, como uma “paisagem estranha [de] vastas extensões planas ou levemente dispostas em vales de descarnados arbustos [...]” (CHABLOZ, 1993, p. 18). Pode-se julgar que a escolha de Chablosz de seu desenho para ilustrar o cartaz da “Exposição Cearense” não foi casual, sua intenção possivelmente era buscar a poética da seca por meio da arte. Observando o desenho de Chablosz e as características que ele ressalta em sua descrição da caatinga cearense percebe-se a tradução fiel da poética da seca de 1943 pela plástica do suíço.

Rubem Navarra, um dos críticos de arte mais respeitados no Brasil nos anos 1940, foi quem escreveu o texto da apresentação no catálogo da exposição elaborado pela Galeria Askanasy. Em seu texto o crítico faz uma breve análise da mostra de quadros de Chablosz, bem como, uma descrição do suíço caracterizando-o como

[...] um pintor que não procura enganar a ninguém com malabarismos de originalidades. Sua honestidade é exemplar. Jogando com os recursos da pintura quase tradicional, ele se exhibe a nu, sem qualquer escudo da ‘arte incompreensível’. Sua pintura não deforma a escala da experiência, está ao alcance do senso comum. É uma arte conscientemente aferrada a seus meios e de jogo franco com o espectador. Não se preocupando em parecer moderno, mantendo a tradição da pintura sob modelo, assim como ele respeita a ótica natural e se abstém de toda estilização, não pretende tampouco fazer grandes explorações de colorido. Confesso mesmo que o seu maior deleite é o tratamento dos valores, a vibração dos contrastes de luz e sombra. Daí um gosto particular pelo desenho, onde pode entregar-se à valorização pura. Suas figuras correriam o perigo de tornarem-se acadêmicas, não fosse a habilidade do pintor para captar-lhes a profundidade humana (NAVARRA citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 11-12).

Em uma de suas crônicas, intitulada “A pintura e o povo III”, Chablosz (1944c, p. 08) propõe um programa de vulgarização da arte que fosse capaz de promover uma “universalização artística”, através de uma série de meios como exposições didáticas, publicações, conferências e cursos ilustrados. A partir desse ideal é possível perceber que Chablosz pretendia que o povo tivesse acesso a sua arte, e à arte de um modo geral. Essa questão foi percebida por Rubem Navarra, quando escreveu que a pintura de Chablosz estava “ao alcance do senso comum”, seja no tratamento de suas temáticas, seja a partir dessa visão idealista.

Outro ponto observável na descrição que Rubem Navarra faz de Chabloz, é que o crítico faz uma identificação do suíço com o racionalismo acadêmico, mas com uma ressalva quanto à capacidade de Chabloz de captar os estados psicológicos e os valores plásticos de seus modelos e paisagens, sendo este dado o diferencial de sua produção artística, ou seja, uma marca que faz prevalecer em suas criações seu caráter intuitivo.

Este caráter intuitivo seria o lado “místico” de Chabloz ressaltado pelo crítico de arte Lourival Gomes Machado, anos antes, em seu artigo “As intenções de Chabloz”, no qual faz uma descrição do suíço, caracterizando-o a partir de três qualidades fundamentais: um Chabloz intencional de múltiplos direcionamentos conceituais e artísticos; um Chabloz racional, “filho de Jean-Jacques Rousseau de Genebra” e um Chabloz “místico”, que é capaz de sentir a energia das coisas que desenha ou pinta. Para Machado (1942) estas três qualidades conjugam-se “em torno da característica primordial de Chabloz”: a de um indivíduo que “se permite ser um artista que pensa, que expõe e teoriza o próprio métier” (MACHADO citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 09).

Ao analisar a amostra de arte de Chabloz, Rubem Navarra - que era paraibano radicado no Rio de Janeiro - percebendo o gosto do artista suíço pelos temas vinculados ao ideário regionalista nordestino, destaca em seu texto a fidelidade com que Chabloz trata seus tipos humanos, fugindo da pintura alegórica e turística. No trecho abaixo Navarra aponta para a expressividade dos tipos humanos pintados por Chabloz, como sendo o ponto forte de sua arte em comparação com suas paisagens.

Do Ceará nos trouxe J. P. Chabloz paisagens e figuras de tipos da região. O pintor dá preferência aos temas de antigos recantos provincianos e apreende essa atmosfera tão local com tanta fidelidade de velho conhecido. Em sua honestidade a toda prova, não abusa do pitoresco para efeito comercial; não fantasia nenhum Brasil de araras e flamboyant, no estilo convencional de certos amadores dos trópicos. O europeu não se deixou encadear pela luz equatorial - praticamente não tomou conhecimento dela. Suas paisagens guardam a luz cinzenta dos céus distantes dos trópicos. Não é nas paisagens que o artista parece ter sentido melhor o Norte brasileiro (se bem que algumas pinturas nos dão uma imagem fiel da região), é antes nas suas pinturas de tipos humanos locais. Aqui é onde sua retina se fixa com uma penetração de garra de rapina (NAVARRA citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 11-12).

Pode-se especular que essa habilidade de Chabloz em captar os estados psicológicos de seus retratados com tanta propriedade se deva a seus estudos de Fisiognomonia⁹⁵, a partir dos quais desenvolveu técnicas de análise do rosto humano. Disse Chabloz, sobre o processo de criação de seus retratos e estudos, que

O que é valido no que toca a execução pintada ou desenhada de um retrato, [...] quando se trata duma tentativa de ‘leitura’ fisiognomonica de um rosto humano e de sua caracterização psicologica consequente [são] os pormenores do semblante (CHABLOZ, 1944p, p. 08).

Abaixo (Figura 27), destaca-se um estudo de Chabloz de um sertanejo, a partir do qual ele faz uma análise fisiognomônica com a finalidade de categorizar o caráter do homem do campo cearense, destacando qualidades que o enobrecem como espiritualidade, humildade e dignidade, as quais procura justificar a partir dos detalhes faciais.



Figura 27 - “Sertanejo cearense”. Chabloz, 1944. Desenho a lápis. Fonte: Jornal O Estado, 30 jan. 1944, p. 08.

Assim, Chabloz define o homem nordestino a partir de seu “Sertanejo cearense”:

⁹⁵ Originada na antiguidade oriental, a Fisiognomonia constitui uma técnica de análise e observação visual através da qual é possível se conhecer e/ou diagnosticar as condições de saúde ou o estado psicológico de uma pessoa pelo exame das expressões faciais e corporais. Chabloz chegou a ministrar, em 1944, “duas palestras educativas ilustradas com projeções luminosas” sobre fisiognomonia no salão de conferências da Associação Cultural Franco-Brasileira, em Fortaleza. Além das palestras publicou no jornal O Estado, no mesmo ano, duas crônicas jornalísticas sobre o assunto nas quais ele traz alguns fundamentos históricos e conceituais sobre fisiognomonia e faz uma análise de um rosto a partir de uma fotografia, quais sejam: “O que é a Fisiognomonia?” (06 ago. 1944, p. 14) e “Pequenas indiscrições fisiognomonicas” (13 ago. 1944, p. 08).

Uma maravilhosa espiritualidade ilumina esta cabeça humilde, que poderia ser de um apóstolo de Cristo. Harmonia entre as proporções da cabeça e das várias partes do rosto, fronte ampla e serena, olhar profundo, grave e cheio de piedade, nariz e feições nobres, boca decente e digna, tudo, nessa cabeça, revela o quanto o homem lutou para defender heroicamente a sua dignidade humana (CHABLOZ, 1944c, p. 08).

Machado (citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 09) destaca em sua crítica a Chabloz que este acreditava em um magnetismo que prendia o lápis ao papel. Em seu processo criativo desenvolvia um verdadeiro ritual místico, “acariciando o papel” antes de começar a executar seus desenhos, esperando talvez por um instante de transe que propiciasse a perfeita sintonia entre os planos real e transcendental, garantindo assim a percepção fiel dos estados psicológicos de seus retratados.

Rubem Navarra destaca essa sensibilidade de Chabloz para entrar na sintonia de seus modelos, apontando para uma nova estética que porventura pudesse renovar a pintura brasileira tão criticada por Chabloz.

Óleos e desenhos estão embebidos pelo sentimento de uma descoberta humana numa perfeita identificação entre a sensibilidade do pintor e o caráter do seu modelo. Essa galeria de tipos que passa despercebida a tantos dos nossos pintores artificialmente europeizados, não escapou ao olho perspicaz do europeu ávido de encontrar rostos humanos em estado de pureza primitiva. Aproximou-se ele desses semblantes rudes, sem nenhum diletantismo turístico, mas com respeito humano e clara visão plástica. Deu-nos alguns retratos de uma autenticidade gritante que nos falam de uma legítima raça brasileira curtida ao calor do sol nordestino, tingida pela terra e modelada pelo drama da própria existência. A figuração dessa humanidade poderia ser uma excelente escola para a renovação da pintura brasileira. Com os seus retratos de tipos regionais do Ceará, Chabloz chama a atenção para esse problema: de que vale quebrarmos a cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura blasée, quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? (NAVARRA citado por PERLINGEIRO, 2003, p. 11-12).

Navarra relata sobre a descoberta humana feita por Chabloz ao tomar contato com o Nordeste, despidendo-se de todo fetiche aventureiro para afeiçoar-se aos aspectos puramente culturais. Tal relato corrobora com o mesmo sentimento que moveu o suíço a compilar seu livro “Revelação do Ceará”, cuja mensagem, de acordo com ele, é de “ordem essencialmente humana e espiritual” (CHABLOZ, 1993, p. 15). Nesse contexto, o livro de Chabloz apresenta-se em sintonia com as intenções do regionalismo nordestino que pairava sobre essa mostra de sua produção artística, afastando-se de qualquer narrativa fabulosa sobre o Ceará.

PALAVRAS FINAIS: AS INTENÇÕES DE CHABLOZ

Chabloz chegou ao Brasil em maio de 1940, em uma época em que a arte brasileira se afirmava moderna, sobretudo, a arte produzida no eixo Rio-São Paulo, campos artísticos que catalisavam as mais variadas estéticas modernistas e que influenciavam o resto do país cultural e artisticamente. A leitura que Chabloz faz sobre os meios artísticos daquele eixo concluiu que a arte ali produzida carecia de autenticidade, qualidade presente somente em obras de artistas “autorealizados”, ou seja, artistas que mantêm em sua arte traços de suas origens culturais primitivas. Para Chabloz, enquanto a arte carioca era privada de sua originalidade por padecer de uma “sabotagem” artística causada ainda pelos efeitos do academicismo exacerbado da Missão Artística Francesa; a arte bandeirante constituía-se por um mosaico dinâmico composto por inúmeras estéticas vanguardistas e era realizada por artistas que apenas refletiam aqueles códigos artísticos sem se quer absorver suas verdadeiras essências.

Pensando desta forma, Chabloz passou a criticar duramente a qualidade da arte pictórica produzida no Brasil nos anos 1940, que segundo ele, não era compatível com a “verdadeira” e a “boa pintura”, só possível de ser realizada por artistas autênticos como os primitivistas Chico da Silva e Heitor dos Prazeres, pintores “arcaicos” e ingênuos, mas possuidores de uma sensibilidade artística capaz de representar e traduzir a essência da cultura brasileira sem cair no exotismo tropical caricaturado. A partir daí Chabloz desenvolveu a base de sua crítica à arte brasileira: a carência de um primitivismo original, que de acordo com ele, tratava-se de uma importante fase da arte pela qual já passaram todas as grandes “civilizações pictóricas”, assegurado desta forma um lugar privilegiado na História da Arte.

Para sustentar sua crítica, o suíço relativizou a noção de “modernismo”, relegando-a a uma mera ilusão do século XX, afirmando que não havia progresso na arte, portanto não haveria modernismo na arte, uma vez que em todas as épocas sempre existiram pintores com atitudes modernas. Contudo, percebem-se nesse discurso de Chabloz, afirmações que o contradizem quando ele nega um progresso na arte para relativizar a noção de modernismo, ao passo que afirma que na História da Arte haja fases bem definidas em níveis de desenvolvimento estético e técnico. Pode-se pressupor que a maior dificuldade de Chabloz tenha sido admitir uma arte pictórica brasileira produzida por uma cultura com características e modos de concepção artística próprios e bem diferentes dos europeus, cujos valores

causaram-lhe surpresa por sua diversidade e mesmo por sua originalidade. Originalidade artística que Chabloz negava em seu polêmico artigo, “O Brasil e o problema pictural”, publicado na revista *Clima*, em 1942, no qual criticava as artes visuais brasileiras.

A princípio Chabloz resistiu à ideia de estabelecer-se no Brasil, talvez por considerar um país culturalmente menos evoluído com relação aos padrões europeus. Mesmo fracassado moral e profissionalmente diante da ideia de assentar-se como refugiado da Segunda Guerra em terras brasileiras e deixar para trás seus projetos, até certo ponto o suíço subestimou a cultura dos trópicos, talvez por sentir-se portador de uma sólida formação acadêmica humanista oriunda dos mais tradicionais centros de formação artística de sua Europa plena de arte e de cultura. Posteriormente, a partir de 1943, quando Chabloz passou a vivenciar a cultura nordestina, apesar de reconhecer seu preconceito cultural, começou a compreender aspectos importantes da estética da arte brasileira, principalmente, através de sua experiência de conviver com a cultura cearense e absorver os elementos fundantes de sua arte. A partir daí, consciente ou não, o suíço vai pouco a pouco reorientando seus (pré)conceitos e reelaborando um novo tom para seu discurso, passando a defender e a produzir uma arte popular e socialmente pensada a partir da perspectiva do discurso regionalista nordestino. Discurso este, construído ideologicamente pelas elites política e intelectual durante as primeiras décadas do século XX para firmar o ideário da região Nordeste sob os valores tradicionais e históricos, influenciando a produção artístico-cultural dos meios artísticos em vários centros urbanos do país, principalmente os nordestinos.

Ao situar-se entre fronteiras culturais tão díspares, tendo de um lado todos os seus costumes e conhecimentos europeus acumulados, e de outro, um Brasil de uma cultura diversa e até certo ponto desconhecida e desprezada por ele, Chabloz sofreu todas as tensões que estes campos ofereciam quando postos em conflito dentro de sua percepção eurocêntrica de mundo. Surpreso com tal realidade o suíço sentiu-se encorajado para explicitar suas teses acerca da arte brasileira, que para ele se apresentava como um difícil problema pictórico, cuja causa se conjugava a partir de três grupos de motivos: naturais, psicológicos e históricos, como que querendo negar a existência de uma história e de uma produção de arte com características próprias para o Brasil, ou esmo para a própria América do Sul.

Chabloz percorreu uma trajetória formativa composta por variadas vertentes que vão desde sua formação filosófica, psicológica, pedagógica e estética do currículo humanista do Instituto Jean-Jacques Rousseau, na Suíça, até um apurado aprendizado técnico-artístico do ensino classicista das academias de arte italianas onde estudou, sem contar com suas

inclinações para as manifestações de arte vanguardista e para as questões místicas. As ideias e as ações de Chabloz combinam todos estes elementos em modos distintos de pensar e de fazer sua arte. No campo das ideias estéticas sua escrita sobre arte discursava a favor de uma arte “autêntica” e “verdadeira”, produzida por artistas “autorealizados” que conseguem transferir para suas produções artísticas todo o teor seminal de suas culturas, mantendo-se intactos em seu estágio primitivista. Já no campo de sua prática artística, Chabloz caracteriza-se como um artista detentor de um repertório técnico de qualidade plástica embasada pela estética classicista ou acadêmica, cuja marca é a presença de um figurativismo-realista, mesmo sendo o suíço um admirador da estética impressionista e de vanguardas artísticas que questionavam a arte acadêmica.

Assim, seu fazer artístico diverge de sua escrita sobre arte: enquanto sua produção artística é sobriamente acadêmica, sua crítica de arte mostra-se essencialmente vanguardista. Tendo por base o caráter dúbio da formação e das ideias artísticas e estéticas de Chabloz, não seria prudente classificá-lo nem tanto um conservador, nem tanto um moderno, mas um artista que pensa sua arte a partir de dois aspectos inseparáveis de sua trajetória: seu racionalismo rousseauiano e seu misticismo peculiar do pensamento intuitivo que marcavam sua pedagogia dos sentidos no ensino de arte. Portanto, o caráter de Chabloz pode ser descrito a partir de três qualidades específicas: um homem intencional de múltiplos direcionamentos conceituais e artísticos; um homem racional que elabora sua arte divergindo de seu modo de pensar; e um homem sensível, capaz de sentir a energia das coisas e da vida através de sua arte. Mas sua característica primordial conjuga-se a partir de indivíduo que se permite ser um artista que pensa.

Compreender Chabloz nesse contexto bem como o papel de suas ideias artísticas e estéticas, exigiu que se construísse uma identidade social mais humanizada para este personagem a partir de seus escritos, de sua produção artística e de narrativas acerca de sua vida pública. Compor sua identidade social como educador, como crítico de arte e como artista, correspondeu, sobretudo, a compreendê-lo com um homem para além das convenções e das conveniências de opiniões consagradas sobre sua personalidade e sua trajetória difundidas por seus contemporâneos. Essa nova identidade teve como ponto de partida, seus registros documentais e como ponto de chegada, o desafio de desvelar as sutilezas de seu pensamento e de seus gestos de artista e de homem comum no âmbito do campo artístico visual da cidade de Fortaleza.

O que trouxe Chablosz ao Ceará foi uma confluência de múltiplos fatores que para o suíço lhe pareciam ter causas místicas: primeiro, as desavenças ideológicas com artistas e críticos de arte do eixo Rio-São Paulo que fizeram com que os espaços artístico-culturais do Sudeste se fechassem para ele; depois, a entrada do Brasil na Segunda Guerra, em 1942, motivou o fechamento de todos os cursos facultativos de arte que Chablosz pretendia programar em São Paulo; por fim, sua contratação como diretor artístico do SEMTA, a partir da qual viria a conhecer o outro lado da cultura do país através do seu contato com o Ceará. Ao que parece, esta foi sua melhor opção, pois após fixar-se em Fortaleza é que Chablosz conseguiu destacar-se artisticamente e desenvolver-se profissionalmente como educador.

A cidade de Fortaleza foi o campo sociocultural no qual Chablosz desenvolveu suas principais ações culturais durante a década de 1940, época em que se constituía o meio artístico das artes visuais alencarinas, embora o meio musical já se apresentasse mais organizado e estruturado desde os anos 1930. Estes meios artísticos eram tocados por atitudes individuais de artistas, intelectuais e diletantes das artes em geral. Ao deparar-se com o cotidiano desta cidade, Chablosz percebeu uma resistência espontânea por parte do caráter nativo da cultura cearense ante as forças do progresso modernista que se impunham sobre os centros urbanos da época em todo o país. A partir dessa percepção Chablosz pode compreender a dinâmica do lugar, ritmada pelas peculiaridades de seu cotidiano provinciano de hábitos matinais e suburbanos, tendo como suporte material seu Mercado Central, o qual catalisava toda a atividade comercial e fazia pulsar a vida da cidade e seu sentido existencial. Imerso neste campo cultural, harmonizado pela relação amistosa entre o Ceará caboclo das expressões culturais populares e o Ceará que se pretendia moderno, sobretudo, no que diz respeito a seu meio artístico, Chablosz se deixou absorver por suas impressões sensoriais e sua experiência existencial com este lugar institucional e cultural que o acolhia, para reorientar suas ideias estéticas e a temática de sua produção artística visual. Passou, sobretudo, a administrar melhor seus desejos individuais e seus preconceitos, para finalmente reconhecer os valores culturais locais, ainda que houvesse uma recorrente relutância em expandir esse reconhecimento para todo o conjunto da arte brasileira.

Chablosz envolveu-se de modo mais efetivo com o grupo de artistas visuais de Fortaleza, embora poderia ter sido mais atuante também no meio artístico-musical da cidade, uma vez que este, na época de sua chegada, estava bem representado por instituições reconhecidas e ativas como a Sociedade de Cultura Artística e o Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, e já se encontrava em um estágio bem mais adiantado de organização

que o meio das artes visuais. Talvez Chabloz tenha empregado seus maiores esforços e atitudes em prol das artes visuais alencarinas devido a uma maior aceitação por parte daqueles que o representavam, ou mesmo por querer evitar disputas de espaços no meio musical, bem mais concorrido e articulado por músicos intelectualizados e bem relacionados com artistas do Sudeste do país, de onde Chabloz já havia saído com desafetos ideológicos e fracassado em seus projetos profissionais. Certamente o suíço não queria repetir os mesmos erros que cometeu em seu embate com crítica de arte paulista ao externar suas concepções sobre a arte brasileira. Essa postura renovada representava uma espécie de precaução para evitar possíveis discordâncias com os ciclos de amizade que iria construir com os “[...] jovens cearenses que o demônio da expressão plástica havia mordido” (CHABLOZ, 1993, p. 125). Como ele mesmo afirmou, ao chegar ao Ceará teria vindo aberto a novas experiências estéticas e pronto para muito ensinar e muito a aprender.

Especula-se que pelo fato de o suíço ter encontrado o meio das artes visuais ainda em estágio de constituição, fez a opção por uma aproximação mais efetiva com o mesmo, provavelmente, para suprir sua necessidade de colocar-se como uma referência neste campo artístico, pautando-se em sua formação acadêmica que lhe autorizava a discursar sobre arte e executar e ensinar suas técnicas consagradas. O fato é que Chabloz foi integrado naturalmente ao grupo dos pintores que o identificou como mais um colaborador para todo o processo que se instituía no campo das artes visuais na cidade, e foi a partir desta posição que suas ideias formativas estéticas e artísticas desempenharam seu papel, circulando tanto nos veículos de comunicação, quanto em cursos de arte e palestras ministrados pela cidade.

Sabe-se que nos anos 1940 a formação em artes plásticas em Fortaleza se dava informalmente em cursos livres ofertados nos ateliês coletivos de pintura que funcionavam precariamente e carentes de estrutura material e apoio oficial, mas que ainda assim, movimentavam a vida cultural fortalezense difundindo as ideias estéticas modernistas e promovendo exposições de arte em espaços público e privados da cidade, principalmente, nas instituições culturais de caráter científico, literário e artístico. Foi nesse contexto que Chabloz se inseriu no meio das artes visuais de Fortaleza como educador, ministrando cursos de desenho e pintura e proferindo palestras sobre arte em diversos espaços culturais da cidade para um público diverso e sem uma formação artística sistemática, composto em sua maioria por jovens artistas, escritores e diletantes da arte antenados com as mais variadas correntes estéticas e de pensamento, apesar de todas as adversidades que limitavam suas formações e dificultavam suas ações no campo da cultura artística e literária. Esse grupo reunia

representações de duas das mais expressivas instituições artístico-culturais da época e ficou conhecido pelo binômio CLÃ-SCAP, que representavam a modernização da arte cearense e foram responsáveis por todo o movimento das artes plásticas na década de 1940.

Chabloz apareceu em Fortaleza na época da fundação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), chegando a participar das primeiras exposições promovidas pela instituição, que já havia realizado pelo menos quatro salões de pintura entre 1941 e 1943 em partilha com o Centro Cultural de Belas Artes (CCBA), portanto, bem antes da chegada do suíço ao Ceará. Isso leva a crer que Chabloz já encontrou a cidade de Fortaleza com sua arte em plano estado de revolução estética. Possivelmente, Chabloz ficou surpreso ao deparar-se com aquela realidade artística, pois é provável que não soubesse de movimentos artísticos na parte “norte” do Brasil até aquela altura. Mas sabe-se que, na época, a conjuntura sociocultural em muitos centros urbanos do país favorecia o desenvolvimento de meios artísticos e debates sobre a estética modernista. A cidade de Fortaleza estava no perfil destes centros e os representantes de seu meio artístico aderiram ideológica e esteticamente tanto aos conceitos modernistas que orientavam a produção de arte nos âmbitos internacional e nacional, quanto ao discurso regionalista nordestino.

Deste modo, a arte produzida pelos artistas cearense nos anos 1940 apresentava-se afinada com a estética das vanguardas artísticas modernistas em voga no eixo Rio-São Paulo, ao mesmo tempo em que também se desenvolvia a partir de suas próprias referências culturais e influenciava-se pelas tendências modernistas europeias que, de um modo geral, doutrinavam a arte ocidental. Após tantos enfrentamentos pessoais e culturais por que passou o suíço em seus primeiros anos no Brasil, foi a essa arte e a própria cultura cearense que Chabloz se rendeu, adotando-as para si por considerá-las as mais autóctones e mais autênticas do país. E foi a partir deste lugar social e institucional que reinventou sua arte e seu discurso no âmbito cultural da Fortaleza de Chabloz.

A poética da arte nordestina serviu para Chabloz reavaliar seus preconceitos e eliminar, em parte, sua visão doutrinária da arte acadêmica que caracterizavam sua arte e seu posicionamento ideológico. Após essa reelaboração estética e conceitual, a arte e a escrita de Chabloz ataram-se à estética regionalista e à arte social e politizada que representavam em seus temas as expressões culturais populares e seus dramas sociais. A “Exposição Cearense” organizada por Chabloz, em 1945, na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, retratou para a crítica de arte carioca os valores culturais de um Ceará primitivo, mas artisticamente moderno, cujas intenções prestavam-se a render uma homenagem à cultura nordestina, ao

mesmo tempo em que buscava renascer como um artista consciente do valor da verdadeira arte brasileira.

Deste modo Chablos fez sua revelação do Ceará longe das narrativas fabulosas e mitológicas que folclorizavam o Estado, partindo de uma mensagem “essencialmente humana e espiritual” em sintonia com o discurso regionalista nordestino. Talvez as intenções de Chablos fossem representar a cultura brasileira em seu estágio primitivo original a partir de sua “Exposição Cearense”, e não somente a partir de uma crítica de arte sobre o problema pictural brasileiro.

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Mozart Soriano. **História abreviada de Fortaleza e crônicas sobre a cidade amada**. 3. ed. Fortaleza: Edições UFC, Editorial Casa José de Alencar, 1998. (Coleção Alagadiço Novo, v. 40).
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5 ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALVES FILHO, Manuel. A musicalização do corpo. **Jornal da UNICAMP**. Campinas-SP, 07-13 ago. 2006, p. 12. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju332pg12.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2011.
- ARTUS-PERRELET, Louise. **O desenho a serviço da educação**. Tradução de Genesio Murta. Rio de Janeiro: Villas Boas e Cia., 1930 (Coleção Atualidades pedagógicas).
- AZEVEDO, Miguel Ângelo de. **Cronologia ilustrada de Fortaleza**: roteiro para um turismo histórico e cultural. V. I. Fortaleza: Edições BNB, 2001.
- AZEVEDO, Otacílio. **Fortaleza descalça**: reminiscências. 2. ed. Fortaleza: UFC/Casa José de Alencar, 1992.
- BARBOSA, Ana Mae. **John Dewey e o ensino da arte no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- BARROS, Francisca Argentina Gois. **A arte como princípio educativo**: uma nova leitura biográfica de Pedro Américo de Figueiredo e Melo. 2006. 186 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza: 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- BLOCH, Mark. **Apologia da história ou o ofício do historiador**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BORDENAVE, J. D. As novas tecnologias de comunicação e a educação a distância. In: PIMENTEL, N. O ensino a distância na formação de professores. **Revista Perspectiva**, Florianópolis, UFSC/CED, NUP, n. 24, p. 93.128, 1995.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes & AMADO, Janaina (Orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006, p. 183-191.

- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. 2. ed. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.
- BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria da prática. In: ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. Tradução de Paula Montero. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994, p.46-81. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39)
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 14. ed. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010b.
- BOVET, Pierre. Prefácio: visão de artista e pontos de vista da criança. In: ARTUS-PERRELET, Louise. **O desenho a serviço da educação**. Tradução de Genesio Murta. Rio de Janeiro: Villas Boas e Cia., 1930 (Coleção Atualidades pedagógicas).
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. 2. ed. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: UNESP, 1991.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- CAMBI, Franco. **História da Pedagogia**. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Ed UNESP, 1999.
- CANDIDO, Antônio. **Depoimento sobre Clima**. São Paulo: USP, 1974, p. 183-193. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D08_Depoimento_Sobre_Clima.pdf>. Acesso em: 13 mar. 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Coleção Todas as Artes).
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHABLOZ, Jean Pierre. **Revelação do Ceará**. Tradução de Francisco de Assis Garcia e outros. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1993.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. 2. ed. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL, 1990. (Coleção Memória e Sociedade).
- DEWEY, Jonh. **Experiência e educação**. Tradução de Anísio Teixeira. São Paulo: Nacional, 1971 (Coleção Cultura, sociedade, educação, v. 15).
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

- ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- ESTRIGAS. **A arte na dimensão do momento 1951-1971**. Vol. I. Fortaleza: Imprensa Universitária-UFC, 1997.
- ESTRIGAS. **A arte na dimensão do momento 1973-1994**. Vol. II. Fortaleza: Imprensa Universitária-UFC, 2002.
- ESTRIGAS. **A fase renovadora da arte cearense**. Fortaleza: Editora UFC, 1983.
- ESTRIGAS. **A saga do pintor Francisco Domingos da Silva**. Fortaleza: Tukano, 1988.
- ESTRIGAS. **Arte Ceará: Mário Barata: o líder da renovação**. Fortaleza: Museu do Ceará/SECUL-CE, 2004. (Coleção Outra Histórias, v. 23).
- ESTRIGAS. **Artes plásticas no Ceará (síntese histórica)**: contribuição à história da arte no Ceará. Fortaleza: EUFC/NUDOC, 1992.
- ESTRIGAS. **O Salão de Abril: história e personagens**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1993.
- FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo; FUSARI, Maria Felisminda de Rezende e. **Metodologia do ensino de arte**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1993. (Coleção Magistério 2º Grau. Série Formação do Professor).
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).
- FREITAS, Maria Teresa de Assunção. **Vygotsky e Bakhtin: psicologia e educação: um intertexto**. São Paulo: Ática, 2000.
- FREYRE, Gilberto (Org.). Vida social no Nordeste. In: **O livro do Nordeste**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2006.
- GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. Fortaleza: Casa José de Alencar/Programa Editorial, 1997. (Coleção Alagadiço Novo, v. 111).
- GIRÃO, Raimundo. Plano de urbanização de Fortaleza (subsídios para a sua história). **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Ed. Fortaleza, 1943, tomo 57, p. 205-222.
- GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). **Mais borracha para a vitória!** Brasília: Ideal Gráfica, 2008.
- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução de Maria Angela Caselatto. Bauru-SP: EDUSC, 2008. (Coleção Ciências Sociais).
- HOBBSAWM, Eric. **A era do capital 1848-1875**. Tradução de Luciano Costa. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- INCONTRI, Dora. **Pestalozzi: educação e ética**. São Paulo: Scipione, 1997 (Coleção Pensamento e ação no magistério).
- IVO, Lêdo. **Confissões de um poeta**. São Paulo: Difel Difusão Editorial S.A., 1979.
- JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de vida e formação**. Lisboa: EDUCA, 2002.
- JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. Fortaleza: cultura e lazer. In: SOUZA, Simone de. (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 192-214.
- KAPLAN, David; MANNERS, Robert A. **Teoria da cultura**. Tradução de Zilda Kacelnik. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.
- LE GOFF, Jacques. A história nova. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A história nova**. Tradução Brandão E. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 25-67.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: UNICAMP, 1990. (Coleção Repertórios).
- LEITE, Barboza. **Esquema da pintura do Ceará**. Fortaleza: Editora Fortaleza, 1949.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10. ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios).
- LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.
- LIMA, Roberto Galvão. **Chico da Silva e a escola do Pirambu**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.
- LIMA, Roberto Galvão. **Chico da Silva**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.
- LOBSTEIN, Domenique. **Impressionismo**. Tradução de Willian Lagos. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. (Coleção L&PM Pocket Encyclopaedia, v. 843).
- MACHADO, Gilberto Andrade. **Calidoscópio: experiências de artistas-professores como eixo para uma história do ensino de artes plásticas em Fortaleza**. 2008. 169 f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, 2008.
- MAIA, Carmem; MATTAR, João. **ABC da EAD**. São Paulo: Pearson, 2007.
- MAIA, Nertan Dias Silva. **A modinha cearense na obra poético-musical de Raimundo Ramos (Cotôco)**. 2007. 76f. Monografia (Especialização em Metodologia do Ensino de Artes). Universidade Estadual do Ceará, 2007.
- MARTINELLO, Pedro. **A “batalha da borracha” na segunda guerra mundial e suas consequências para o vale amazônico**. 1985. 368 f. (Tese de Doutorado). Universidade do Estado de São Paulo-USP, São Paulo, 1985.

- MORALES, Lúcia Arrais. **Vai e vem, vira e volta**: as rotas dos soldados da borracha. São Paulo: Annablume, 2002.
- NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. Maria, Maria. In: **Clube da Esquina 2**. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1978. 2 CD, CD 2, faixa 8.
- NASCIMENTO, Roberto Alcarria do. **O ensino do desenho na educação brasileira**: apogeu e decadência de uma disciplina escolar. 1994. 120 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual Paulista-UNESP/Faculdade de Filosofia e Ciências, Marília-SP, 1994.
- NEVES, Marcus Vinícius. Soldados de uma guerra sem fim: a heróica e desprezada batalha da borracha. **História Viva**. São Paulo: Duetto Editorial, ano I, n. 8, p.74-80, jun. 2004.
- OLIVEIRA, Gerciane Maria da Costa. **Chico da Silva**: estudo sociológico sobre a manifestação de um talento artístico. 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará-UFC, Fortaleza, 2010.
- ORTIZ, Renato (Org.). **Pierre Bourdieu**: sociologia. Tradução de Paula Montero. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. (Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39).
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- PERLINGEIRO, Max. **Jean Pierre Chabloz 1910-1984**: pinturas e desenhos. São Paulo: Pinakothke, 2003. (Catálogo de exposição).
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- PIAGET, Jean; INHELDER, Barbel. **O desenvolvimento das quantidades físicas na criança**: conservação e atomismo. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- PLUM, Werner. **Exposições mundiais no século XIX**: espetáculos da transformação sócio-cultural. Cadernos do Instituto de Pesquisa Friedrich-Ebert Stiftung. Bonn: 1979.
- PONTE, Sebastião Rogério. A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle. In: SOUZA, Simone de. (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000, p. 162-191.
- PONTE, Sebastião Rogério. **Fortaleza Belle Époque**: reformas urbanas e controle social (1860-1930). Fortaleza: Fundação Demócrito rocha/Multigraf Editora, 1993.
- RODRIGUES, Kadma Marques. Autonomização do campo artístico e singularização da experiência estética: a instituição do lugar social da arte e do artista em Fortaleza. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, vol. 38, n. 01, p. 30-52, 2007.
- RODRIGUES, Kadma Marques. **Barrica**: o gesto que entrelaça história e vida. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secult, 2002.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. 3. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SALES, José Albio Moreira de. História da cultura artística musical da Fortaleza de 1950: entidades, personagens e eventos. In: SALES, José Albio Moreira de; BARRETO, Marcília Chagas; NUNES, João Batista Carvalho; NUNES, Ana Ignez Belém Lima; FARIAS, Isabel, Maria Sabino de; MAGALHÃES, Rita de Cássia Barbosa Paiva (Orgs.). **Formação e práticas docentes**. Fortaleza: EdUECE, 2007, p. 79-97.

SALES, José Albio Moreira. A cidade da SCAP: o cotidiano das artes plásticas na Fortaleza dos anos 1950. In: VASCONCELOS, José Gerardo; ADAD, Shara Jane Holanda Costa (Orgs.). **Coisas da cidade**. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 65-79. (Coleção Diálogos Intempestivos, v. 24).

SAWAYA, Márcia Regina. Dicionário de informática e internet: inglês/português. São Paulo: Nobel, 1999.

SCHELBAUER, Analete Regina. Método intuitivo e lições de coisas: saberes em curso nas conferências pedagógicas do século XIX. In: LOMBARDI, José Claudinei; SAVIANI, Dermeval; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (Orgs.). **Navegando pela história da educação brasileira**. Campinas-SP: Graf. FE - HISTEDBR, 2006. (CD-ROM).

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Rumores: a paisagem sonora de Fortaleza (1930-1950)**. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2006. (Coleção Outras Histórias, v. 48).

THOMSON, Alistair. Reconpondo a memória: questões sobre a relação entre a história oral e as memórias. In: ANTONACCI, Maria Antonieta e PERELMUTTER, Daisy (Orgs.). **Projeto História: ética e história oral**. São Paulo: PUC/SP, abr.1997, v.15, p. 51-84.

VALDEMARIM, Vera Teresa. **Estudando as Lições de Coisas**. Campinas: Autores Associados, 2004.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história: Foucault revoluciona a história**. Brasília: Ed. UNB, 1982.

WILLEMS, Edgar. **Educación musical**. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1966.

WILLEMS, Edgar. **El valor humano de la educación musical**. Tradución de Maria Teresa Brutocao y Nicolas Luis Fabiani. Barcelona: Paidós, 1994.

WILLEMS, Edgar. **Les bases psychologiques de l'éducation musicale**. Paris: Presses Universitaires de France, 1956 (Bibliothèque Internationale de Musicologie).

XIMENES, Amaudson. **A música underground em Fortaleza**: resistência ou crise de identidade? Monografia. (Bacharelado em Ciências Sociais). Universidade Estadual do Ceará, 1998.

Documentos consultados (jornais e revistas):

CHABLOZ, Jean Pierre. Curso de desenho J. P. Chabloz. **Gibi**. Rio de Janeiro: Edições Globo, jan./dez., 1941.

CHABLOZ, Jean Pierre. Curso de desenho J. P. Chabloz. **Gibi**. Rio de Janeiro: Edições Globo, jan., 1942.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A pintura e o povo I. **O Estado**. Fortaleza, 16 jan. 1944a, ano VIII, n. 2.046, p. 08.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A pintura e o povo II. **O Estado**. Fortaleza, 23 jan. 1944b, ano VIII, n. 2.052, p. 06.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A pintura e o povo III. **O Estado**. Fortaleza, 30 jan. 1944c, ano VIII, n. 2.058, p. 08.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pintura "Antiga" - Pintura "Moderna". **O Estado**. Fortaleza, 13 fev. 1944d, ano VIII, n. 2.070, p. 10.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pintura "Antiga" - Pintura "Moderna". **O Estado**. Fortaleza, 20 fev. 1944e, ano VIII, n. 2.076, p. 08.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pintura "Antiga" - Pintura "Moderna". **O Estado**. Fortaleza, 05 mar. 1944f, ano VIII, n. 2.088, p. 07-13.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Sobre a "infantilidade" do artista I. **O Estado**. Fortaleza, 04 abr. 1944g, Ano VIII, n. 2.112, p. 07.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pintura "Antiga" – Pintura "Moderna". **O Estado**. Fortaleza, 09 abr. 1944h, ano VIII, nº 2.117, p. 06.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pintura "Antiga" - Pintura "Moderna". **O Estado**. Fortaleza, 16 abr. 1944i, ano VIII, n. 2.123, p. 06.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Sobre a expressão musical II. **O Estado**. Fortaleza, 14 mai. 1944j, ano VIII, n. 2.146, p. 10.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Sobre a expressão musical III. **O Estado**. Fortaleza, 21 mai. 1944k, ano VIII, n. 2.152, p. 10.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Sobre a expressão musical. **O Estado**. Fortaleza, 28 mai. 1944l, ano VIII, n. 2.158, p. 10.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Novos princípios de composição musical I. **O Estado**. Fortaleza, 04 jun. 1944m, ano VIII, n. 2.164, p. 08.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Novos princípios de composição musical VI. **O Estado**. Fortaleza, 23 jul. 1944n, ano VIII, n. 2.206, p. 13.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: O que é a fisiognomonia? **O Estado**. Fortaleza, 06 ago. 1944o, ano VIII, n. 2.218, p. 14.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: Pequenas indiscrições fisiognomônicas. **O Estado**. Fortaleza, 13 ago. 1944p, ano VIII, nº 2.224, p. 08.

Pela “Associação Cultural Franco-Brasileira”. **O Estado**. Fortaleza, 17 set. 1944q, ano VIII, n. 2.354, p. 11.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A música e a morte. **O Estado**. Fortaleza, 29 out. 1944r, ano IX, n. 2.390, p. 15.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A música e a morte II. **O Estado**. Fortaleza, 05 nov. 1944s, ano IX, n. 2.405, p. 06.

CHABLOZ, Jean Pierre. Arte e cultura: A música e o instrumento. **O Estado**. Fortaleza, 12 nov. 1944t, ano IX, n. 2.411, p. 13.

O recital J. P. Chablos-Nadir Parente obteve o mais completo êxito. **O Estado**. Fortaleza, 03 dez. 1944u, ano IX, n. 2.429, p. 04.

Fontes eletrônicas consultadas (sites):

<<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/indexchico.htm>>. Acesso em: 26 mai. 2011

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2010&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 02 nov. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/expo/2010/07/2010.07.cgi?pagina=2>>. Acesso em: 25 mai. 2010.

<http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=429>. Acesso em: 28 mai. 2010.

<http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju332pg12.pdf>. Acesso em: 03 nov. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/chablos/chablos.cgi?pagina=11>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

<<http://www.ceara.pro.br/fatos/MenuHistoriaVerbete.php?verbete=Sociedade+de+Cultura+Art%ED&pesquisar=pesquisar>>. Acesso em: 20 set. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/descoberta/index1.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/expo/2010/07/index1.htm>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/expo/1966/03/index1.htm>>. Acesso em: 03 out. de 2010.

<http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=438> Acesso em: 10 ago. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/acervo/chicodasilva/descoberta/index1.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

<<http://www.mauc.ufc.br/cgi-bin/acervo/cela/cela1.cgi?pagina=4>>. Acesso em: 25 ago. 2011.

<<http://bndigital.bn.br/redememoria/missfrancesa.html>>. Acesso em: 10 fev. 2012.