



ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES

RUMO À AMAZÔNIA, TERRA DA FARTURA:

JEAN-PIERRE CHABLOZ E OS CARTAZES CONCEBIDOS PARA O SERVIÇO ESPECIAL DE MOBILIZAÇÃO DE TRABALHADORES PARA A AMAZÔNIA

TOWARDS AMAZONIA, LAND OF PLENTY:

JEAN-PIERRE CHABLOZ AND THE POSTERS DESIGNED FOR THE SPECIAL SERVICE FOR MOBILIZATION OF WORKERS TO AMAZONIA

CAMPINAS
2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES

RUMO À AMAZÔNIA, TERRA DA FARTURA:
JEAN-PIERRE CHABLOZ E OS CARTAZES CONCEBIDOS PARA O SERVIÇO
ESPECIAL DE MOBILIZAÇÃO DE TRABALHADORES PARA A AMAZÔNIA

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto

TOWARDS AMAZONIA, LAND OF PLENTY:
*JEAN-PIERRE CHABLOZ AND THE POSTERS DESIGNED FOR THE
SPECIAL SERVICE FOR MOBILIZATION OF WORKERS TO AMAZONIA*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em Artes Visuais.

Master's Thesis presented to the Visual Arts Postgraduate Program of the Arts Institute of the State University of Campinas to obtain the Master's degree in Visual Arts.

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Ana Carolina Albuquerque de Moraes, e orientada pela Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto.

Assinatura da Orientadora:

CAMPINAS, 2012

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

| | |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| M791r | <p>Moraes, Ana Carolina Albuquerque de. Rumo à Amazônia, terra da fartura: Jean-Pierre Chabloz e os cartazes concebidos para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia / Ana Carolina Albuquerque de Moraes. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.</p> <p>Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Chabloz, Jean-Pierre, 1910-1984. 2. Cartazes. 3. SEMTA. 4. Campanha da Borracha. I. Couto, Maria de Fátima Morethy. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p> |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Towards Amazonia, land of plenty: Jean-Pierre Chabloz and the posters designed for the Special Service for Mobilization of Workers to Amazonia

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Chabloz, Jean-Pierre, 1910-1984

Posters

SEMTA.

Rubber Campaign

Titulação: Mestra em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

Anna Paula Silva Gouveia

Paula Priscila Braga

Ricardo Nascimento Fabbrini

Data da Defesa: 24-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, apresentada pela
Mestranda Ana Carolina Albuquerque De Moraes - RA 100217 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Titular


Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia
Titular

Dedico este trabalho à minha mãe, Vera, por sua grande capacidade de superar, com coragem, serenidade e confiança, os obstáculos da vida.

Agradecimentos

Este mestrado não representou para mim apenas um mestrado. Pela primeira vez, morei sozinha em uma cidade que, até então, me era estranha, lidando com os deslumbramentos e as dificuldades inerentes a esse processo. Conheci um ótimo espaço universitário, com professores muito qualificados, bibliotecas bem abastecidas e vários lugares para encontros animados e descontraídos. Também fiz amizades importantes, que, acredito, serão duradouras. E, por fim, desenvolvi a pesquisa que aqui se expõe na forma mais acabada que consegui até o momento, significando, com isso, que está sujeita a alterações e revisões posteriores, em meio a esse constante processo de amadurecimento a que estão suscetíveis as nossas ideias. Diante de tudo isso, tenho muito a agradecer àqueles que tornaram possível essa experiência e os frutos que ela me tem proporcionado:

À minha mãe, Vera Lucia Albuquerque de Moraes, pelo amor, o incentivo e o suporte incondicionais que nela tenho encontrado ao longo da vida. É um privilégio poder contar com seu exemplo de professora, pesquisadora e escritora talentosa e dedicada. Ao meu pai, Paulo Roberto Augusto de Moraes, pela amizade e o apoio que me oferece.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto, que me acolheu como orientanda sem que anteriormente nos conhecêssemos. Agradeço por seu incentivo para que eu abraçasse esse tema e por suas férteis sugestões para o desenvolvimento do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP, por ter-me concedido uma bolsa, financiada pelo CNPq, o que me permitiu, no período de duração do mestrado, dedicar-me exclusivamente à pesquisa.

Aos membros da minha banca examinadora, tanto no exame de qualificação quanto no de defesa, Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, e Profa. Dra. Anna Paula Silva Gouveia, do Instituto de Artes da

UNICAMP, pela atenção com que leram o meu trabalho nas duas etapas de avaliação, assim como pelas sugestões e correções muito bem-vindas.

Ao diretor do Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), Prof. Pedro Eymar Barbosa Costa, por ter-me permitido o acesso ao acervo do museu, fornecido orientação na consulta a esse acervo, bem como concedido valiosas entrevistas.

Aos funcionários do MAUC, Pedro Humberto Silva (fotógrafo), Graciele Karine Siqueira (museóloga) e Maria Júlia Ribeiro (secretária), pelo acolhimento e o suporte ao longo da pesquisa de campo.

A Ana Maria Chabloz Scherer, filha de Jean-Pierre Chabloz, por ter permitido o desenvolvimento de um diálogo frutífero, fornecendo-me informações preciosas acerca de seu pai e de outros membros da família, além de ter-me enviado, por correio, fotocópias de algumas produções visuais de Chabloz pertencentes ao seu acervo particular.

A José Evanilson Nogueira Lima, meu então professor na Aliança Francesa de Fortaleza, por ter-me oferecido importante ajuda em várias frentes: permitindo-me fotografar seu quadro de Chabloz, pondo-me em contato com outros proprietários de obras do artista na cidade de Fortaleza e ajudando-me a realizar as traduções do francês para o português.

À Galeria Multiarte, em Fortaleza, na pessoa de seu proprietário, Max Perlingeiro, que me cedeu um catálogo da exposição “Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos”, ocorrida naquela galeria em 2003, além de fornecer-me algumas imagens em alta resolução de obras expostas na mostra. A Karla Assunção, secretária da galeria, pela gentileza e a cortesia com que intermediou meu acesso ao Sr. Max.

Ao Prof. Dr. Francisco Gilmar Cavalcante de Carvalho, da Universidade Federal do Ceará, pelas enriquecedoras trocas de ideias e conhecimentos e pela orientação consciente e amiga ao longo da minha trajetória acadêmica.

Ao Prof. Ms. João Alfredo de Sá Pessoa, da Universidade Federal do Ceará, por ter possibilitado o despertar do meu interesse pela História da Arte, através de suas aulas estimulantes e da orientação das minhas monografias de graduação e especialização.

Às minhas queridas amigas da UNICAMP, por me acolherem de uma forma tão carinhosa e me presentear com o aconchego da sua amizade: Marcela Regina Formico, Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Carina da Rocha Naufel, Rose Mary Louzada Gomes, Jade Samara Piaia, Guilhermina Maria Lopes de Carvalho.

Às minhas queridas amigas de Fortaleza, também pelo aconchego, além da força ao longo de toda a pesquisa: Rejane Albuquerque Cavalcante e Ana Clara Aparecida Alves de Souza.

A Rodrigo Rocha Falcon, pelo companheirismo e o apoio ao longo desse processo.

A Eva Gonçalves Magalhães e Aderbal Farias Magalhães, professores aposentados do Instituto de Química da UNICAMP, pelo acolhimento generoso e o suporte indispensável à viabilidade dessa conquista.

A Ana Gonçalves Magalhães, docente e pesquisadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, pela leitura do meu primeiro projeto de mestrado e o incentivo à minha empreitada campineira.

A Francisco de Assis Barbosa e Sílvia Maia Barbosa, cearenses residentes em Campinas, pelo modo amigo e prestativo com que me acolheram, fazendo-se presentes tanto nos momentos de confraternização como naqueles de dificuldade.

Aos meus tios Sílvia Elizabeth Miranda de Moraes e José Luiz Arraut Vergara, por me apoiarem sempre e trazerem alegria à minha vida.

Aos meus primos Josefina Moraes Arraut e Eduardo Moraes Arraut, pela amizade sincera e duradoura e pelo apoio que me deram em terras paulistas.

Aos meus padrinhos, Carlos Eugênio Barbosa de Albuquerque Silva e Ana Lúcia Guimarães de Albuquerque Silva, por, mesmo distantes, estarem sempre presentes.

À minha analista, Dra. Regina Maia Soares Alcântara, por me acompanhar nesse processo desafiador que é o autoconhecimento.

Mesmo sem estar ligada a nenhuma religião, acredito que existe uma força maior que nos guia e acompanha os nossos passos. Se essa força tem o nome de Deus, é a ele que devo agradecer por vir conduzindo os meus passos até aqui.

“(...) eu pressinto muitas vezes que é na ‘Marcha para o Oeste’ que o Brasil, libertando-se do litoral cosmopolita e saturado de influências híbridas, achará a sua alma verdadeira.”

Jean-Pierre Chabloz, janeiro de 1942

RESUMO

A dissertação tem por objetivo analisar quatro cartazes concebidos pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) como desenhista publicitário do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), órgão estatal vinculado ao “programa da borracha”, empreendido pelo governo Getúlio Vargas durante a Segunda Guerra Mundial. Instalando-se em Fortaleza, Ceará, cidade onde se localizava a sede do SEMTA, Chabloz trabalhou para esse organismo de janeiro a julho de 1943, desenvolvendo vasto material de propaganda: cartazes, brochuras, ilustrações para conferências, etc. Todo esse material pertence ao amplo acervo de Chabloz no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC), instituição onde realizei a maior parcela da minha pesquisa de campo. Como metodologia de pesquisa, recorri, sobretudo, à análise documental, relacionando documentos visuais e textuais, bem como documentos visuais entre si. A dissertação é dividida em três capítulos. No primeiro, abordo, inicialmente, a formação europeia de Chabloz: estudos na Escola de Belas-Artes de Genebra (1929-33), cursos com a educadora suíça Artus-Perrelet (1931-32), estudos na Academia de Belas-Artes de Florença (1933-36) e na Academia Real de Belas-Artes de Milão (1936-38). Em seguida, discuto a fecunda atuação de Chabloz no cenário artístico-cultural do Ceará, onde realizou atividades como artista plástico, músico, professor, conferencista, crítico de arte e fomentador cultural, desde o ano de sua chegada, 1943, até o de seu falecimento, 1984, em períodos intermitentes. No segundo capítulo, abordo a experiência de Chabloz como desenhista publicitário da “Campanha da Borracha”, assim como o contexto histórico que alicerçou tal experiência: a exploração de borracha na região amazônica, os Acordos de Washington (firmados entre Brasil e Estados Unidos em março de 1942) e a dita “Batalha da Borracha”. Por fim, no terceiro capítulo, dedico-me à análise dos cartazes que escolhi como objetos desta pesquisa, relacionando-os a estudos preliminares, bem como a *layouts* para cartazes (também pertencentes ao acervo do MAUC) elaborados pelo artista em períodos anteriores à sua experiência no SEMTA. De modo geral, pude observar um deslocamento na linguagem do Chabloz cartazista quando de sua produção europeia, de um lado, e quando de sua produção para a “Campanha da Borracha”, de outro. Na primeira, em sintonia com tendências então em voga na Europa, o jovem artista dava vazão, sobretudo, ao gosto pela experimentação formal dos motivos e das letras. Já na segunda, Chabloz adotou uma abordagem mais didática, preocupada com o pronto reconhecimento dos motivos e a rápida assimilação da cena representada.

Palavras-chave: Jean-Pierre Chabloz; cartazes; SEMTA; “Campanha da Borracha”.

ABSTRACT

This text intends to analyze four posters conceived by the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) during his work as advertising draughtsman for the Special Service for Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA), a governmental agency associated with the “rubber program”, lead by Getúlio Vargas’ government during the Second World War. Chabloz worked for this agency from January to July 1943, while living in Fortaleza, Ceará, where the SEMTA’s headquarter was installed. There he developed a broad range of advertising material: posters, brochures, conference illustrations, etc. All this material belongs to the vast Chabloz collection from the Art Museum of the Federal University of Ceará (MAUC), where I conducted great part of my field research. The methodology applied was mostly based on documental analysis, in which I attempted to relate visual and written documents, as well as visual documents among themselves. The text is divided into 3 chapters. On the first one, I initially discuss Chabloz’s studies in Europe: his classes at the Geneva School of Fine Arts (1929-33), the lessons he took from the Swiss educator Artus-Perrelet (1931-32) and the studies he conducted at the Florence Academy of Fine Arts (1933-36) and at the Milan Royal Academy of Fine Arts (1936-38). After that, I debate the rich contribution Chabloz gave to Ceará’s cultural and artistic scene, where he led initiatives as plastic artist, musician, teacher, conference speaker, art critic and cultural promoter, from the year of his arrival, 1943, to that of his death, 1984, within intermittent periods. On the second chapter, I analyze Chabloz’s experience as advertising draughtsman for the “Rubber Campaign”, as well as the historical context that motivated such experience: the rubber exploitation in the Amazon region, the Washington Agreements (signed by Brazil and the U.S.A. in March, 1942) and the so called “Rubber Battle”. Finally, on the third chapter, I dedicate myself to the analysis of the posters I chose as objects of this research, relating them to preliminary studies and to poster *layouts* (also found in Chabloz’s collection at MAUC) designed by the artist before he joined SEMTA. In general, I could observe a shift in the language applied by Chabloz as poster maker from his European phase to his production for the “Rubber Campaign”. At first, the young artist, following European trends, focused on his taste for formal experimentation of motifs and fonts. Later, Chabloz adopted a more didactic approach, focusing on the immediate recognition of subject matters and fast assimilation of the portrayed scene.

Keywords: Jean-Pierre Chabloz; posters; SEMTA; “Rubber Campaign”.

SUMÁRIO

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introdução | 1 |
| 1. Jean-Pierre Chabloz (1910-84): um suíço com forte atuação no ambiente artístico-cultural do Ceará | 10 |
| 1.1. A formação europeia de Jean-Pierre Chabloz (1929-1940) | 10 |
| 1.1.1. Os ensinamentos de Mme. Artus-Perrelet e sua apropriação por Chabloz | 12 |
| 1.1.2. O período italiano (1933-38) | 24 |
| 1.1.3. As anotações para o “ <i>Cours de Dessin Publicitaire</i> ” (1935) | 34 |
| 1.1.4. As primeiras exposições na Europa (1934-40) e a partida para o Brasil (1940) | 43 |
| 1.2. Chabloz e o Ceará: registros de sua atuação no cenário artístico-cultural do estado (1943-1984) | 47 |
| 1.2.1. O Ceará como uma revelação (1943-45) | 48 |
| 1.2.2. O Ceará no Rio de Janeiro e na Suíça (1945-46) | 75 |
| 1.2.3. A segunda estada no Ceará (1947-48) | 83 |
| 1.2.4. Idas, vindas e homenagens recebidas (1948-84) | 85 |
| 2. A atuação de Chabloz no SEMTA e seu contexto histórico | 93 |
| 2.1. Chabloz e a “Campanha da Borracha”: a experiência do artista como desenhista publicitário do SEMTA (janeiro a julho de 1943) | 93 |
| 2.2. Apogeu e crise da borracha amazônica | 146 |
| 2.3. O quadro das relações internacionais: agenciamentos que culminaram na assinatura dos Acordos de Washington | 154 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.4. A “Batalha da Borracha” e seus organismos institucionais | 167 |
| 3. <i>Vai também para a Amazônia: os cartazes concebidos por Chabloz para o SEMTA</i> | 195 |
| 3.1. Cartazes de Chabloz: percorrendo as trilhas do suíço como cartazista a partir do acervo do MAUC | 195 |
| 3.2. Cartaz 1: <i>Mais borracha para a vitória</i> | 232 |
| 3.3. Cartaz 2: <i>Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA</i> | 260 |
| 3.4. Cartaz 3: <i>Vida nova na Amazônia</i> | 288 |
| 3.5. Cartaz 4: <i>Rumo à Amazônia, terra da fartura</i> | 311 |
| Considerações finais | 338 |
| Referências | 344 |

Introdução

A ideia para esta pesquisa surgiu em julho de 2010, quando visitei a exposição intitulada “Vida Nova na Amazônia”, então em cartaz no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC). Tal mostra punha em evidência o material de propaganda que Jean-Pierre Chabloz (1910-84), artista suíço que veio a exercer significativa influência no cenário artístico-cultural do Ceará, desenvolveu durante o período em que trabalhou como desenhista publicitário do Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA), de janeiro a julho de 1943. Do material de propaganda exposto, chamaram-me a atenção, sobretudo, os cartazes, uma vez que suas grandes dimensões e suas combinações cromáticas captavam preferencialmente o olhar do espectador em meio aos demais objetos.

Na ocasião, conversando com o diretor do MAUC, Pedro Eymar Barbosa Costa, fui informada da existência de um amplo arquivo de Chabloz localizado nas dependências do museu. Em 1984, ano do falecimento do artista, seu acervo particular foi entregue aos cuidados da Universidade Federal do Ceará. Primeiramente sob tutela da Casa de José de Alencar, esse material foi transferido, em 1987, para outro equipamento cultural da universidade, o MAUC. Durante uma rápida visita à reserva técnica do museu, fiquei já impressionada com a enorme quantidade de documentos visuais e textuais ali presente. Percebi as dimensões e a riqueza de um arquivo que, segundo me comunicava o professor Pedro Eymar, havia sido, até então, muito pouco explorado por pesquisas acadêmicas.

A atuação de Chabloz no cenário artístico-cultural do Ceará havia sido bastante fecunda durante alguns períodos de permanência do suíço no estado, distribuídos ao longo de sua vida. Após estudar na Escola de Belas-Artes de Genebra (1929-33), na Academia de Belas-Artes de Florença (1933-36) e na Academia Real de Belas-Artes de Milão (1936-38), Chabloz havia-se transferido para o Brasil em 1940, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, aportando primeiramente no Rio de Janeiro. Em 1943, atendendo a um convite do amigo suíço Georges Rabinovitch, mudara-se com a esposa para Fortaleza, a fim de trabalhar no setor de propaganda do SEMTA. No Ceará, Chabloz realizara atividades como

artista plástico, músico, professor, conferencista, crítico de arte e fomentador cultural, desde o ano de sua chegada, 1943, até o ano de seu falecimento, 1984, em períodos intermitentes. Participara de vários salões, como expositor e, em alguns deles, também como organizador, realizara exposição individual, proferira conferências, fora nomeado Diretor Artístico da Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará, colaborara regularmente no jornal *O Estado* - através da rubrica “Arte e Cultura” -, fora membro da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) - fundada em agosto de 1944 -, fizera vários recitais musicais pelo Nordeste, alavancara a carreira de artistas como Chico da Silva, Antonio Bandeira, dentre outros. No Rio de Janeiro, em 1945, organizara, na Galeria Askanasy, uma Exposição Cearense - com obras suas, de Antonio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa e Chico da Silva -, que fora comentada com entusiasmo pelo crítico Ruben Navarra. Na Suíça, publicara vários artigos sobre o Ceará. Em Genebra e em Zurique, realizara mostras individuais onde expusera várias obras com motivos cearenses. Após sua segunda estada no Ceará (1947-1948), escrevera, na Europa, o livro *Révélacion du Ceará*, que, no entanto, só veio a ser publicado postumamente, em versão traduzida para o português, já em 1993, pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará.

Dentre as inúmeras possibilidades que me forneciam a prolífera carreira do artista, bem como seu vasto acervo no MAUC, percebi a pertinência de dirigir o foco da minha pesquisa aos cartazes que me haviam primeiro fisgado a atenção. Tais peças estavam inseridas em um momento histórico bastante significativo. No contexto da Segunda Guerra Mundial, como desdobramento do ataque a Pearl Harbor, o Japão havia ocupado, já no início de 1942, a quase totalidade do território das fontes produtoras e exportadoras de borracha no sudeste asiático, inviabilizando o escoamento do produto aos países aliados. Desprovidos de estoques suficientes de borracha para as enormes demandas de uma guerra, os Estados Unidos, dentre outras medidas, resolveram investir na reativação do extrativismo gomífero na Amazônia, região que, no século XIX, detivera o monopólio mundial na produção de borracha, mas que, na segunda década do século XX, fora superada pela produção racionalizada nas plantações asiáticas. Durante o período áureo da economia da borracha na Amazônia, a mão-de-obra utilizada havia sido, sobretudo,

nordestina: centenas de milhares de trabalhadores haviam migrado de estados nordestinos, sobretudo do Ceará, para os seringais amazônicos. No início da década de 1940, diante do amplo financiamento norte-americano no sentido de reerguer a produção amazônica, tornou-se necessário promover um novo fluxo de mão-de-obra para os seringais. Com essa finalidade, foi criado o SEMTA, que reunia as funções de mobilizar, selecionar e encaminhar trabalhadores para a Amazônia. Sua sede instalou-se na cidade de Fortaleza, tendo em vista que, uma vez mais, os migrantes seriam provenientes, sobretudo, do Ceará. Como desenhista publicitário da campanha destinada à arregimentação de mão-de-obra, bem como à construção da imagem do SEMTA aos olhos da opinião pública, o SEMTA contratou o suíço Jean-Pierre Chabloz. Assim, nesse momento de sua trajetória profissional no Brasil, Chabloz estava inserido em um contexto que envolvia uma complexa rede de agenciamentos nacionais e internacionais. A análise do material de propaganda que desenvolveu para o SEMTA extrapola os campos das Artes Visuais e da Publicidade/Propaganda, para englobar também questões de História Social e de História Econômica. Nesse sentido, os cartazes que escolhi como objetos deste trabalho impressionam não apenas pelo valor estético, mas também por constituírem documentos visuais bastante representativos da ideologia dominante em um período significativo tanto da História do Brasil como da História mundial.

Recorrendo a textos de pesquisadores que haviam já lidado com tais cartazes, percebi que, além de sua significância histórica, a análise dessas peças no campo da História da Arte fazia-se também inédita. Esses cartazes haviam já sido utilizados como imagens ilustrativas de trabalhos acadêmicos nos campos da Antropologia e da História Social, que direcionavam seus esforços à compreensão do universo dos assim chamados “Soldados da Borracha” e do projeto de migração em massa do Nordeste para a Amazônia posto em prática pelo governo Vargas. No âmbito dessa abordagem, há o primoroso trabalho de doutoramento da antropóloga Lúcia Arrais Morales – *Vai e vem, vira e volta: as rotas dos Soldados da Borracha*¹ -, por diversas vezes citado ao longo desta dissertação. Há também o livro da historiadora María Verónica Secreto - *Soldados da borracha:*

¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta. As rotas dos Soldados da Borracha*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.

trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas² -, para a realização do qual parte das pesquisas foram efetivadas quando de sua atuação como professora da Universidade Federal do Ceará, entre os anos de 2002 e 2004. Em 2008, foi ainda publicado o livro *Mais borracha para a vitória*³, organizado pelo próprio Pedro Eymar Barbosa Costa e pela historiadora Adelaide Gonçalves, coordenadora do Núcleo de Documentação Cultural da UFC (NUDOC). A publicação de tal obra foi financiada pelo governo federal, através do Ministério do Meio Ambiente. Trata-se de um volume composto por cinco artigos - na maioria assinados por professores do Departamento de História da UFC - e pela reprodução de mais de cento e cinquenta imagens pertencentes ao arquivo Jean-Pierre Chabloz no MAUC. Em específico, consta na obra a reprodução de parte do acervo imagético colecionado pelo artista durante seu trabalho na “Campanha da Borracha”: exemplares do material por ele desenvolvido (os cartazes e seus estudos preliminares, desenhos e colagens, páginas de brevíários, etc.), registros fotográficos de homens recrutados pelo SEMTA em meio a situações diversas, bem como de alguns locais onde parte do material concebido por Chabloz ganhou visibilidade na cidade de Fortaleza. No entanto, apesar da grande quantidade de imagens reproduzidas na obra, alguns artigos referem-se a elas apenas de modo pontual. Outros sequer as mencionam.

Percebi, então, a partir da leitura dessas obras de referência, que o amplo acervo imagético referente à “Campanha da Borracha” ainda não havia sido investigado enquanto documentação cuja natureza específica é a visualidade. Esse aspecto, por si só, propõe questões diversas daquelas levantadas por outros tipos de documentação: a disposição dos elementos na composição, o desenho, a aplicação das cores e as relações que estabelecem entre si e com as formas que as contêm, etc. Pouco se havia examinado essas imagens e pouco se havia tentado situá-las no universo de outras imagens. Resolvi, então, assumir a responsabilidade de realizar esse tipo de análise para quatro cartazes que Chabloz concebeu no âmbito de seu trabalho para o SEMTA, cartazes que passaram, então, a constituir o *corpus* desta pesquisa. Em ordem cronológica de elaboração dos respectivos *layouts* pelo

² SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha*. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

³ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

artista, os cartazes analisados são intitulados: *Mais borracha para a vitória; Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA; Vida nova na Amazônia; e Rumo à Amazônia, terra da fartura*. Tais peças de propaganda são compostas tanto por imagens quanto por textos, tendo sido reproduzidas por processo litográfico ou fotolitográfico. Esses cartazes constituem-se, em minha opinião, nos mais ambiciosos projetos que Chabloz desenvolveu no SEMTA, tendo em vista os esforços dedicados pelo artista à elaboração dos *layouts*, neles empregando certos atributos artísticos que então figuravam no topo de seu gosto visual, conforme constataremos através de escritos seus.

Como metodologia de pesquisa, recorri, sobretudo, à análise documental, relacionando documentos visuais e textuais, bem como documentos visuais entre si. Tal documentação pertence, em sua maior parte, ao arquivo Jean-Pierre Chabloz no MAUC, instituição onde realizei a maior parcela da minha pesquisa de campo. Durante os meses de janeiro e fevereiro de 2011, frequentei diariamente o museu, coletando dados e registrando documentos. A fotografia revelou-se a forma mais viável de registro, uma vez que o estado precário de muitos documentos inviabilizava a fotocópia. Ao longo de dois meses, fotografei largamente uma prodigiosa quantidade de documentos que considerei relevantes para elucidar questões pertinentes ao meu trabalho. Após esse primeiro grande levantamento e registro de dados, retornei ao museu em alguns outros momentos para a busca e o registro de documentos específicos, que surgiam como relevantes no decorrer da pesquisa.

Embora sem relação direta com a realização em si desta pesquisa, faz-se importante mencionar que, em meados de 2011, o MAUC ganhou um edital da Caixa Econômica Federal com um projeto de digitalização do arquivo Jean-Pierre Chabloz. A partir de então, uma equipe de bolsistas trabalhou, ao longo de alguns meses, na higienização de documentos do acervo. Após certos trâmites burocráticos, o museu recebeu este ano um conjunto de novos computadores e *scanners*, a fim de iniciar a prática de digitalização dos documentos. Novamente, bolsistas têm trabalhado continuamente no escaneamento do material higienizado. O andamento dos trabalhos pôde ser observado durante a exposição “Revelações: J. P. Chabloz”, em cartaz de maio a julho de 2012, que visava a dar

visibilidade ao processo de digitalização do acervo. O objetivo desse processo, segundo o diretor do MAUC, é concentrar esse material em um computador no interior do museu, onde pesquisadores e demais interessados poderão realizar consultas.

Do universo específico do MAUC, minha pesquisa foi-se ampliando a partir do contato com colecionadores particulares de produções visuais de Chabloz. Visitei alguns deles na cidade de Fortaleza, a fim de fotografar as peças que possuíam. Travei também contatos via e-mail com a filha do artista, Ana Maria Chabloz Scherer, residente no Rio de Janeiro. Ana Maria informou-me possuir ainda consigo uma grande quantidade de produções visuais de seu pai - desenhos, cartazes, capas de livros, etc. -, mesmo após doar ao MAUC a maior parte de seu acervo particular. Tais contatos tornaram-se bastante fecundos, pela prontidão de Ana Maria na resposta aos e-mails, por sua disponibilidade em ajudar e pela qualidade da ajuda: por ter considerado que algumas imagens que me havia enviado por e-mail não se mantiveram cromaticamente fieis aos originais que possuía, resolveu levá-los a uma casa de fotocópias na qual confiava a fim de reproduzi-los e enviar-me as cópias pelo correio.

Quanto às entrevistas, realizei cinco ao todo: duas com Pedro Eymar Barbosa Costa e três com Ana Maria Chabloz Scherer. As entrevistas com o professor Pedro Eymar tiveram lugar na sede do MAUC, em maio e em novembro de 2011, sendo realizadas oralmente. Como instrumento de registro, fiz uso de um gravador digital. Já as entrevistas com Ana Maria deram-se por correio eletrônico em dezembro de 2011, em maio e em julho de 2012.

Passando ao universo da dissertação escrita, este trabalho apresenta três grandes frentes de discussão: o artista, o contexto histórico e os cartazes. Cada uma delas é contemplada por um dos três capítulos que compõem a dissertação. O primeiro capítulo discorre acerca de alguns momentos da trajetória profissional de Chabloz: seus estudos formativos na Europa e sua atuação no ambiente artístico-cultural do Ceará. No primeiro item, discuto atividades realizadas por Chabloz (cursos assistidos/ministrados, exposições realizadas, etc.) desde o ano de 1929 – quando da obtenção do diploma de Bacharel em

Letras, com a menção Latim-Grego, conferido pelo Ginásio Clássico Cantonal de Lausanne – até 1940, ano de sua primeira vinda ao Brasil. No segundo, abordo atividades artístico-culturais e pedagógicas realizadas por Chabloz no espaço geográfico do Ceará ou, caso fora do estado, em relação direta com sua terra e sua gente.

Já o segundo capítulo discorre especificamente sobre a atuação de Chabloz na “Campanha da Borracha”, como desenhista publicitário do SEMTA, bem como sobre o contexto histórico que alicerçou tal atuação. No primeiro item, abordo especificamente a experiência profissional de Chabloz naquela conjuntura. Amparo-me, sobretudo, na leitura dos dois diários de serviço que o suíço escreveu no período, assim como no material visual que desenvolveu no âmbito de seu ofício. O segundo item aborda sucintamente o período áureo da produção de borracha nos seringais nativos da Amazônia, iniciado em meados do século XIX e estendido até os primeiros anos da segunda década do século XX, bem como o subsequente período de crise que a produção amazônica enfrentou após ter sido ultrapassada, a partir de 1913, pela produção nos seringais cultivados da Ásia. O terceiro item, por sua vez, trata dos trâmites das relações internacionais, antes e no início da Segunda Guerra Mundial, que resultaram na assinatura, entre Brasil e Estados Unidos, dos Acordos de Washington, em março de 1942. Dentre outros tópicos, abordo, no interior do universo dos Acordos de Washington, o teor dos acordos especificamente relativos à produção e à comercialização de borracha na Amazônia, firmados entre a empresa americana Rubber Reserve Company (RRC) e o Ministro da Fazenda brasileiro Arthur Souza Costa. Por fim, o último item trata dos organismos institucionais surgidos no âmbito da dita “Batalha da Borracha”, denominação através da qual ficaram conhecidos os esforços empreendidos no intuito de operacionalizar os referidos acordos: a Rubber Development Corporation (RDC), o Banco de Crédito da Borracha, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP) e, finalmente, o SEMTA, instituição que, tendo abrigado os trabalhos de Chabloz, é abordada com maior detalhamento.

Finalmente, o terceiro capítulo analisa os quatro cartazes que selecionei como *corpus* deste estudo, além de comentar um conjunto de *layouts* para cartazes, da autoria de

Chabloy, que encontrei no acervo do MAUC. No início de 2011, durante minha pesquisa de campo no museu, deparei-me com vinte e quatro *layouts* para cartazes elaborados por Chabloy, em momentos anteriores à sua experiência na “Campanha da Borracha”. A maioria foi realizada na Europa, durante seu período formativo. Resolvi utilizar esses *layouts* como material visual no corpo do trabalho, a fim de ter a oportunidade de construir uma ideia mais ampla acerca da atuação de Chabloy como cartazista. Assim, o primeiro item do terceiro capítulo é dedicado a apresentar e comentar esses vinte e quatro *layouts* para cartazes. Não me proponho a analisá-los em profundidade, mas busco, na medida do possível, situá-los em seus respectivos contextos temporais, geográficos e culturais.

Em seguida, passo a analisar, um a um, os quatro cartazes que constituem o *corpus* deste trabalho. A partir da leitura dos diários de serviço de Chabloy, busco traçar os percursos de concepção e elaboração dos *layouts* para esses cartazes. Em algumas cartas que redigiu à época, o artista-publicitário também se referiu a esses trabalhos gráficos: à concepção dos *layouts* e à equivalência ou à discrepância entre estes e os cartazes finalizados. Os *layouts* eram enviados ao Rio de Janeiro para serem impressos em estabelecimentos gráficos da então capital do país, sendo, em seguida, as versões finalizadas remetidas a Fortaleza. A problematização desse processo de envio dos *layouts*, impressão e recebimento por Chabloy das versões finalizadas surgirá várias vezes ao longo das análises, pois muitas das expectativas do artista em relação ao resultado gráfico desses cartazes não chegaram a ser concretizadas. Realizo também exercícios comparativos - quanto a aspectos compositivos, formais, cromáticos, semânticos - entre os cartazes finalizados e seus estudos preliminares presentes no acervo do MAUC. Não foi possível realizar comparações desse tipo para todos os quatro cartazes, tendo em vista não haver, no MAUC, qualquer estudo preliminar referente ao cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, tampouco nenhum exemplar da versão impressa do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*. Procuro, ainda, tecer comparações entre os cartazes do *corpus* entre si, bem como entre estes e os *layouts* comentados no primeiro item do capítulo. Tais *layouts* são então utilizados como parâmetros de comparação a fim de possibilitar maior compreensão sobre alguns aspectos dos cartazes que Chabloy concebeu para o SEMTA.

Por meio deste trabalho, creio estar oferecendo uma contribuição para a pesquisa em artes visuais no estado do Ceará, abordando um de seus personagens ilustres, que, embora nascido em terras distantes, trazia o Ceará em seu coração. Até hoje muito lembrado nos círculos artísticos e intelectuais do estado, Chabloz não contava, até o momento, com um trabalho acadêmico especificamente dedicado a compreender o seu prolífero fazer artístico. Longe de pretender esgotar o assunto, acredito estar apenas inicializando a esteira, a fim de que, esperançosamente, mais pesquisadores sintam-se entusiasmados em continuar a caminhada.

1. Jean-Pierre Chabloz (1910-84): um suíço com forte atuação no ambiente artístico-cultural do Ceará

1.1. A formação europeia de Jean-Pierre Chabloz (1929-1940)

Nascido a cinco de junho de 1910, em Lausanne, na Suíça Francesa, Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) realizou estudos clássicos, obtendo diploma de Bacharel em Letras, com a menção Latim-Grego, conferido pelo *Gymnase Classique Cantonal* de Lausanne, a onze de julho de 1929⁴. No mesmo período de seus estudos clássicos, realizou estudos musicais, tanto práticos - aprendendo técnicas instrumentais de violino e piano - quando teóricos. Inicialmente com aulas particulares, firmou seus estudos no Instituto de Ribaupierre, em Lausanne, tendo como professor de violino o próprio Émile de Ribaupierre⁵.

De 1929 a 1933, como aluno da Escola de Belas-Artes de Genebra, realizou cursos de Belas-Artes, Artes Industriais e Artes Gráficas – Publicidade⁶. Nessa escola, estudou Figura com Alexandre Blanchet e teve François Bocquet como professor de Composição Decorativa. Já em 1930, estagiou durante um ano como desenhista publicitário da *Pharmacie Principale* de Genebra⁷.

Remetendo a algumas obras realizadas nesse período, percebo que, em *Barcos* [Fig. 1], de 1929, a apresentação do motivo através de um ângulo pouco convencional, a tendência à geometrização das formas e certa repetição de padrões formais e cromáticos

⁴ Fotocópia do diploma citado. Arquivo do artista. MAUC.

⁵ Informações baseadas nos documentos intitulados *Jean-Pierre Chabloz e Formation (Études) et Curriculum Vitae de Jean-Pierre Chabloz – résidant actuellement à la Rue Adrien Lachenal, 19 – 1207 – Genève – Tel.: 022 / 35 20 58*, ambos encontrados no arquivo do artista, no MAUC. Os dois documentos constituem-se em currículos de Chabloz.

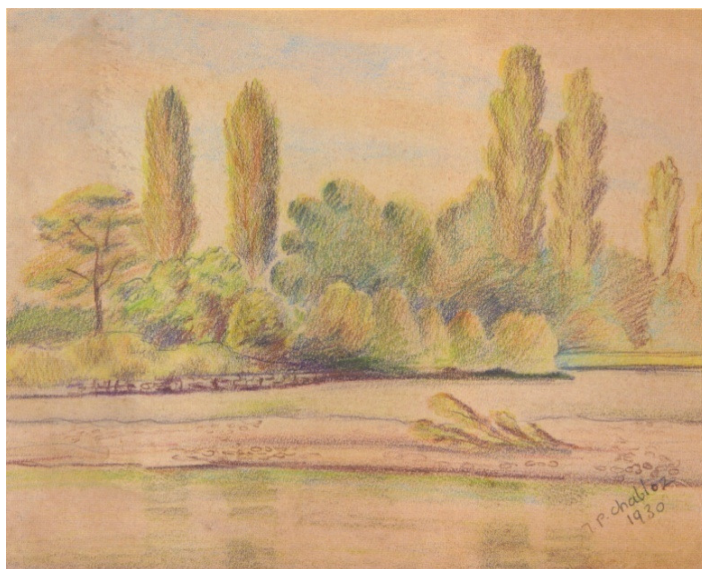
⁶ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷ Documento *Jean-Pierre Chabloz*, mencionado em nota anterior.

denunciam um tímido flerte com alguns direcionamentos da vanguarda europeia, em especial o cubismo. De outra face, abordagem mais convencional quanto ao enquadramento e à representação dos motivos é adotada em paisagem datada de 1930 [Fig. 2].



[Fig. 1] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Barcos* – 1929 - Lápis de cor sobre papel – 14 x 18 cm⁸



[Fig. 2] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Paisagem, Suíça* – 1930 - Lápis de cor sobre cartão – 22 x 28 cm⁹

⁸ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 19.

Entre os anos de 1931 e 1932, Chabloz estudou no Instituto Jean-Jacques Rousseau, em Genebra¹⁰, atual *Faculté de Psychologie et des Sciences de l'Éducation*¹¹. Como aponta Ana Mae Barbosa, esse instituto tornou-se internacionalmente famoso por abrigar as pesquisas de Jean Piaget¹². Tendo por objetivo “proporcionar uma preparação mais científica aos educadores¹³”, o instituto propunha-se a sistematizar as experiências em educação, com vistas a contribuir para o desenvolvimento desta como ciência.

1.1.1. Os ensinamentos de Mme. Artus-Perrelet e sua apropriação por Chabloz

No Instituto Jean-Jacques Rousseau, Chabloz foi aluno de Mme. Artus-Perrelet, educadora suíça que, por duas ocasiões – 1929 a 1931 e 1932 -, esteve no Brasil, a convite de autoridades governamentais, para ministrar cursos de aperfeiçoamento para professores, divulgando seu método de ensino de desenho. Sob sua tutela, Chabloz concluiu os cursos *Le Dessin au Service de l'Éducation*¹⁴ e *Philosophie du Dessin*¹⁵.

Como aponta Chabloz no texto introdutório à conferência “*Qu'est-ce que la 'Méthode Artus'? (Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique)*”¹⁶, elaborada para ser por ele proferida no Círculo Suíço do Rio de Janeiro¹⁷, Mme. Artus-Perrelet foi aluna, na Escola de Belas-Artes de Genebra, de Barthélémy Menn, por sua vez discípulo de Ingres. Segundo Chabloz, Perrelet tornou-se rapidamente “a aluna preferida e a mais brilhante de Menn”, tendo terminado seus estudos com uma coleção de diplomas de honra. No entanto,

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ Documento *Jean-Pierre Chabloz*, mencionado em nota anterior.

¹¹ Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação

¹² BARBOSA, Ana Mae. As atividades de Artus Perrelet no Brasil e a idéia de apreciação (Minas Gerais). In: _____, *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001, pp. 97-134, p. 97.

¹³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁴ O Desenho a Serviço da Educação

¹⁵ Filosofia do Desenho

¹⁶ “O que é o ‘Método Artus’? (Filosofia do Desenho e Pedagogia artística)”

¹⁷ No acervo do MAUC, há um pequeno caderno contendo o texto de abertura, manuscrito, para a referida conferência. A data em que esta seria proferida não é precisada; sabe-se apenas que é posterior a 1940, ano em que Chabloz chegou ao Brasil.

de acordo ainda com o mesmo manuscrito, foram as inovações pedagógicas de Mme. Artus no ensino do desenho que lhe conferiram fama internacional.¹⁸

Mme. Artus-Perrelet escreveu um livro, *Le Dessin au Service de l'Éducation*, no qual expôs os princípios gerais que regiam seu método de ensino de desenho para crianças. É significativo o fato de que a filha de Chablotz, Ana Maria, tenha realizado a tradução do livro para o português, e endereçado o texto traduzido a Pedro Eymar Barbosa Costa, diretor do MAUC¹⁹. A tradução feita por Ana Maria não chegou a ser publicada, porém o esforço empreendido pela filha parece ser um indicativo da importância que os ensinamentos de Perrelet tiveram na formação de seu pai. Trabalhando com a obra traduzida para o espanhol²⁰, por Victor Masriera, busco a seguir sintetizar as principais ideias transmitidas pela autora.

Para Mme. Artus-Perrelet, o ensino do desenho, na educação infantil, deveria ter um objetivo muito mais profundo do que simplesmente fazer com que a criança aprendesse a desenhar de modo virtuoso. A perfeição das formas não era considerada pela educadora um fim a ser atingido: o desenho deveria ser, antes, a expressão última da compreensão profunda dos significados dos elementos desenhados.

Segundo o pensamento da autora, antes de ser interpretado através do desenho, o objeto deveria “penetrar” inteiramente no ser que o observava, de modo que este adquirisse a capacidade de compreendê-lo em suas leis mais gerais, classificando-o e simplificando a complexidade que lhe era inerente. O lápis seria a etapa final do processo: através dele, o ser observante deveria traduzir em desenho as propriedades características do objeto. O

¹⁸ Texto de abertura para a conferência “*Qu'est-ce que la 'Méthode Artus'?* (*Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique*)”. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chablotz. Arquivo do artista. MAUC.

¹⁹ O exemplar traduzido por Ana Maria foi-me gentilmente cedido por Pedro Eymar para consulta.

²⁰ A respeito das edições do livro de Mme. Artus-Perrelet, é significativo o seguinte comentário de Ana Mae Barbosa: “Seu livro teve duas edições, a segunda datada de 1930. Foi impossível localizar cópias da primeira edição, até mesmo no Instituto J.-J. Rousseau. A tradução brasileira data de 1930 e houve antes uma tradução espanhola de Victor Massiera (*sic*)”. (BARBOSA, *Op. cit.*, p. 100). No entanto, a data constante no exemplar em espanhol de que disponho é 1935. Mais adiante, a autora destaca a dificuldade de acesso à tradução brasileira: “É impossível determinar a extensão da influência de seu [de Perrelet] livro no Brasil. Não encontrei informações sobre sua publicação nem exemplares da obra nas principais bibliotecas públicas, exceto uma na Biblioteca Nacional”. (*Ibid.*: 129). E, em nota, complementa: “A professora Vera Pinheiro afirma que existiria um exemplar na biblioteca do Professor Casassanta, em Belo Horizonte, exemplar esse que está empacotado”. (*Ibid.*: 129).

desenho seria apenas a manifestação de um longo processo sensível e intelectual que lhe era anterior. E o que deveria permanecer na memória da criança não era o objeto específico que lhe servira de modelo, mas as leis gerais que precederam à criação daquele objeto na natureza, sua função central no mundo²¹. Dessa forma, o desenho configurava-se não como uma simples tentativa de tradução formal de um objeto, mas como a expressão final – não necessariamente virtuosa – de um consistente processo de conhecimento desse mesmo objeto.

Dibujar es una acción profunda, en la que las evoluciones del lápiz son el fin más evidente, pero secundario desde el punto de vista que nos ocupa. En efecto: cuando algunos vean todo dibujo en un bello trazado, el pedagogo distinguirá el valor instructivo que presentan los hechos anteriores, y sabrá colocarlos en primer lugar. Estos actos anteriores tienen todos por finalidad la comunión del individuo con el mundo, y más especialmente con el objeto que nos llama la atención^{22,23}.

De acordo com o método de Mme. Artus-Perrelet, após haver estudado toda a estrutura do objeto, a criança deveria ser capaz de relacioná-lo com o ambiente que o rodeava. Era nesse ponto que a educadora insistia na importância do uso do corpo da criança para o estabelecimento dessa relação entre objeto e ambiente. Era a partir do próprio corpo que o pequeno iniciava sua apreensão dos elementos materiais do mundo. “*En sus dedos encontrará la dirección, la combinación de líneas, la abertura de los ángulos; en sus puños estudiará las propiedades visuales y táctiles de los cuerpos^{24,25}.*”

O movimento assumia função primordial no método. Através de movimentos do próprio corpo no sentido de expressar as propriedades essenciais do elemento a ser

²¹ ARTUS-PERRELET, L. *El Dibujo al Servicio de la Educación*. Tradução para o espanhol de Victor Masriera. Madrid: Librería Beltrán, 1935, p. 44.

²² “Desenhar é uma ação profunda, na qual as evoluções do lápis são o fim mais evidente, mas secundário do ponto de vista que nos ocupa. Em efeito: quando alguns vêem todo o desenho em um belo traçado, o pedagogo distinguirá o valor instrutivo que apresentam os fatos anteriores, e saberá colocá-los em primeiro lugar. Estes atos anteriores têm todos por finalidade a comunhão do indivíduo com o mundo, e mais especialmente com o objeto que nos chama a atenção”.

²³ ARTUS-PERRELET, L. *Op. cit.*, p. 34-35.

²⁴ “Em seus dedos encontrará a direção, a combinação das linhas, a abertura dos ângulos; em seus punhos estudarás as propriedades visuais e táteis dos corpos”.

²⁵ ARTUS-PERRELET, L. *Op. cit.*, p. 46.

apreendido, concomitantemente à pronúncia de adjetivos que as qualificassem, a criança, sob a orientação do pedagogo, adquiriria as aptidões necessárias para internalizar noções intelectuais vinculadas àquele elemento. “*Se puede decir que dibujar es dar al movimiento un valor intelectual*”²⁶, afirma Mme. Artus-Perrelet²⁷.

Em um parágrafo do livro, a autora realiza uma elucidativa síntese de seu método. Após enfatizar a relevância do trabalho com o corpo da criança em seu processo de apossar-se do mundo, Mme. Artus comemora:

He ahí el objeto conocido bajo la mayor parte de sus aspectos. Imitándolo con las manos, calificándolo con las palabras, caracterizándolo alguna vez por una actitud, el niño hará penetrar hasta su espíritu los datos del sentimiento. Además, haciendo, por decirlo así, recorrer a estas nociones el camino inverso, él las devolverá a su mano, que sola al principio, y en seguida armada de un lápiz, encargado de marcar el recuerdo, hará los movimientos sancionados por la inteligencia, sintetizando así todo el proceso desarrollado^{28, 29}.

Segundo Ana Mae Barbosa, um dos criadores do Instituto Jean-Jacques Rousseau, Pierre Bovet, considerava o método de ensino de desenho concebido por Mme. Artus-Perrelet como uma das sete maiores realizações do instituto.³⁰ Para Barbosa, o livro escrito pela educadora suíça “pode ser visto como uma das primeiras tentativas de construir um método orgânico de ensino de arte para crianças”³¹. A autora enfatiza a originalidade do

²⁶ “Pode-se dizer que desenhar é dar ao movimento um valor intelectual”.

²⁷ ARTUS-PERRELET, L. *Op. cit.*, p. 34.

²⁸ “Eis aí o objeto conhecido sob a maior parte de seus aspectos. Imitando-o com as mãos, qualificando-o com as palavras, caracterizando-o alguma vez por uma atitude, a criança fará penetrar até seu espírito os dados do sentimento. Ademais, fazendo, por assim dizer, reparar a estas noções o caminho inverso, ele as devolverá a sua mão, que sozinha a princípio, e em seguida armada de um lápis, encarregado de marcar a lembrança, fará os movimentos sancionados pela inteligência, sintetizando assim todo o processo desenvolvido”.

²⁹ ARTUS-PERRELET, L. *Op. cit.*, p. 46.

³⁰ BARBOSA, Ana Mae. *Op. cit.*, p. 102. Tal informação estaria presente em uma carta, datada de 1919, que propunha a vinculação do Instituto Jean-Jacques Rousseau à Universidade de Genebra. Embora o documento não esteja assinado, a autora o atribuiu a Pierre Bovet após examiná-lo juntamente com a bibliotecária assistente do instituto.

³¹ *Ibid.*, p. 105.

método desenvolvido por Perrelet³², afirmando não haver nenhum outro método correspondente na Europa de então.³³

A relação construída entre Chabloz e a professora Perrelet foi de grande respeito e admiração mútuos. No certificado concedido aos alunos por circunstância da conclusão do curso *Le Dessin au Service de l'Éducation*, algumas informações eram preenchidas de próprio punho pela educadora. Naquele destinado a Chabloz, datado de nove de outubro de 1932, Mme. Artus não escondia a empolgação nas linhas dedicadas a destacar as qualidades do aluno: “*la merveilleuse harmonie de ses dons naturels, ses réalisations dignes d'éloges, l'enthousiasme qui l'anime et sa façon d'enseigner*”^{34,35}.

Por sua vez, Chabloz, no já citado texto de abertura à conferência “*Qu'est-ce que la 'Méthode Artus'? (Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique)*”, descreveu seu encontro com Mme. Artus como “surpreendente e decisivo”. O texto de Chabloz assume um tom de exaltação de Mme. Artus e suas realizações:

Je veux parler de mon étonnante et décisive rencontre avec notre grande artiste, philosophe et surtout éducatrice, Madame (Louise) Artus-Perrelet, à Genève, en 1931.

(...)

À Belo-Horizonte, Mme. Artus collabora vigourement à la fondation de l'École de Aperfeiçoamento, enseignant là, de longs mois durant, sa merveilleuse Philosophie du Dessin (...).

(...)

³² Barbosa destaca as múltiplas identificações existentes entre as ideias de Perrelet e aquelas do norte-americano John Dewey a respeito da educação infantil. Ambos atacam veementemente a aquisição de conhecimentos por vias meramente racionais; antes, defendem a participação de todas as faculdades da criança – meios corporais, sensíveis e intelectuais - na construção de conhecimentos que se queiram sólidos e consistentes. Contudo, apenas em sentido restrito poder-se-ia falar em influência de Dewey sobre Perrelet. Como os escritos dos dois autores são concomitantes – e é possível mesmo que a primeira edição do livro de Perrelet seja anterior a alguns textos de Dewey -, “trata-se de uma influência que se projeta do presente no passado” (*Ibid.* p. 133), afirma Barbosa, remetendo-se à noção de influência reinterpretada por Jorge Luis Borges. É o olhar do leitor contemporâneo – personificado, no caso, no olhar de Barbosa – que permite enxergar o Dewey de *Art as Experience* nas palavras de Perrelet.

³³ *Ibid.*, p. 128.

³⁴ “a maravilhosa harmonia de seus dons naturais, suas realizações dignas de elogios, o entusiasmo que o anima e sua maneira de ensinar”

³⁵ Fotocópia do referido certificado. Arquivo do artista. MAUC.

C'est à Rio, également, que Mme. Artus publia une traduction portugaise de son admirable livre: "Le Dessin au Service de l'Éducation".

(...)

(...) fréquemment des artistes et professeurs étrangers, des Français notamment, venaient à Genève, pour bénéficier de son incomparable enseignement et la consulter sur de complexes problèmes d'art, de pédagogie et de haute philosophie^{36, 37}.

Nos trechos citados, fica patente a admiração de Chabloz pela professora. A breve biografia de Mme. Artus que Chabloz elaborou nesse texto é fartamente permeada de adjetivos elogiosos.

Desde cedo, Chabloz demonstrou prevenção contra os métodos oficiais de ensino de arte, que privilegiavam a cópia mecânica de modelos. Nesse ponto, suas aspirações iam diretamente ao encontro daquelas de Mme. Artus-Perrelet, que também criticava veementemente a superficialidade do ensino tradicional de arte. Mme. Artus desejava que o desenho fosse uma expressão muito particular de cada um de seus alunos; que, independentemente de ser bonito ou feio, fosse antes o resultado visível da apropriação individual de significados relacionados ao objeto diante dos olhos do pequeno desenhista. Chabloz também desejava que o seu desenho fosse algo bem mais profundo do que uma mera imitação; queria participar ativamente de todas as etapas do processo de desenhar, desde a escolha e a organização dos objetos que serviriam de modelo até o resultado final visível no papel. Seu desenho deveria ser a expressão de vivências e compreensões muito íntimas suas. A esse respeito, é revelador um episódio que relatou no já mencionado texto de abertura à conferência que se prestaria a explicar o método de ensino de desenho de Mme. Artus, e foi certamente de modo bastante consciente que Chabloz aí situou o relato

³⁶ “Eu quero falar de meu surpreendente e decisivo encontro com nossa grande artista, filósofa e sobretudo educadora, Madame (L(oiuse)) Artus-Perrelet, em Genebra, em 1931. (...) Em Belo Horizonte, Mme. Artus colaborou vigorosamente na fundação da Escola de Aperfeiçoamento, lá ensinando, durante longos meses, sua maravilhosa Filosofia do Desenho (...). (...) Foi no Rio, igualmente, que Mme. Artus publicou uma tradução portuguesa de seu admirável livro: ‘O Desenho a Serviço da Educação’. (...) frequentemente artistas e professores estrangeiros, franceses notadamente, vinham a Genebra, para beneficiarem-se de seu incomparável ensinamento e consultá-la sobre complexos problemas de arte, de pedagogia e de alta filosofia”.

³⁷ Texto de abertura para a conferência “*Qu'est-ce que la 'Méthode Artus'?* (Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique)”. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

desse episódio, conectando-o diretamente à figura e às convicções de Mme. Artus, com as quais, de pronto, identificou-se plenamente.

Contou Chabloz que, durante as aulas do curso de pintura decorativa mural e interior, que então cursava na Escola de Belas-Artes de Genebra, o professor, de nome Jacobi, insistia para que os alunos pintassem alguns objetos que compunham uma dada natureza-morta, previamente estabelecida por ele. Por mais que se forçasse a uma atitude de boa vontade, Chabloz confessou que o passar dos dias apenas o tornavam mais e mais insatisfeito com a tarefa em andamento, até o ponto em que, não mais suportando a agonia de realizar um trabalho ao qual não se sentia emocionalmente vinculado, procurou o professor, comunicou-lhe sua angústia e propôs-lhe uma alternativa: comporia, ele mesmo, sua própria natureza-morta, a qual serviria de modelo à realização de seu trabalho artístico. Inicialmente impaciente, o professor - “não sem ceticismo e mesmo alguma ironia”³⁸ - acabou por aceitar o desafio que o aluno havia imposto a si próprio.

Na noite do mesmo dia, assim que chegou ao pequeno alojamento onde vivia, Chabloz pôs-se a misturar objetos, testando organizações diversas, buscando conseguir arregimentar uma composição que o satisfizesse intimamente. As primeiras tentativas foram frustradas e, não se permitindo desanimar, entregou-se a horas de incansáveis esforços. Finalmente, por volta de meia-noite, “em um extraordinário estado de exaltação mística”³⁹, conseguiu organizar uma composição que, vitoriosamente, parecia satisfazer-lhe em todos os sentidos. “*Architecture, valeur picturale et décorative, harmonie et symbolisme de couleurs, signification spirituelle, tout, dans cette nature morte, me satisfaisait et m’exaltait profondément (...)*”^{40,41}, afirmou.

No dia seguinte, levando os objetos para a aula, Chabloz organizou-os da forma como estavam no dia anterior, e pôs-se a desenhar sua natureza-morta. Teve, no entanto, de suportar a maledicência e a zombaria dos colegas, assim como o escárnio do professor, que

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ “Arquitetura, valor pictórico e decorativo, harmonia e simbolismo de cores, significação espiritual, tudo, nesta natureza-morta, me satisfazia e me exaltava profundamente (...).”

⁴¹ *Ibid.*

desmereceu cruelmente o seu trabalho. Sem nada dizer, Chabloz continuou pacientemente a desenhar. Ao final da aula, porém, tendo recolhido seus objetos, dirigiu-se à secretaria e solicitou sua exclusão do curso de Jacobi.⁴²

No texto, assim que concluiu a narração desse episódio, Chabloz apresentou a seguinte informação, entre sublinhados e letras em caixa-alta: “*Deux jours plus TARD, chez une amie comune, JE FAISAIS LA CONNAISSANCE DE MADAME ARTUS*”^{43,44}. E nada mais disse, iniciando, em seguida, uma breve biografia da educadora. No entanto, como o texto tem como frase de abertura “*Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs: Je ne crois pas au hasard; ou, pour être plus exact: je n’y crois plus, et depuis longtemps déjà*”^{45,46}, e como suas três primeiras páginas estão preenchidas com elucubrações sobre a inexistência do acaso e a ocorrência de leis transcendentais que regeriam os eventos da vida de cada um, depreende-se que Chabloz enxergava uma conexão íntima entre esses dois episódios - a decepção com o professor da Escola de Belas-Artes de Genebra e o encontro com Mme. Artus-Perrelet -, algo como se - fazendo alusão à sabedoria popular - “depois da tempestade, viesse a bonança”.

A brusca interrupção do texto apenas realça as entrelinhas: Mme. Artus seria aquela que jamais diminuiria a natureza-morta de um aluno por eventualmente não ser “perfeita”, caso a composição representasse a expressão pura de uma vivência íntima e profunda de conexão do indivíduo com os objetos, tal como na experiência de Chabloz. Ao final da narrativa, a intensa vinculação de Chabloz às convicções da professora, mesmo não escrita letra a letra, tornar-se-ia bastante evidente ao público ouvinte da conferência, que, de imediato, compreenderia os motivos que teriam levado o ex-aluno a desejar expor o método de ensino de Mme. Artus.

⁴² *Ibid.*

⁴³ “*Dois dias mais TARDE, na casa de uma amiga em comum, EU CONHECIA A SRA. ARTUS*”.

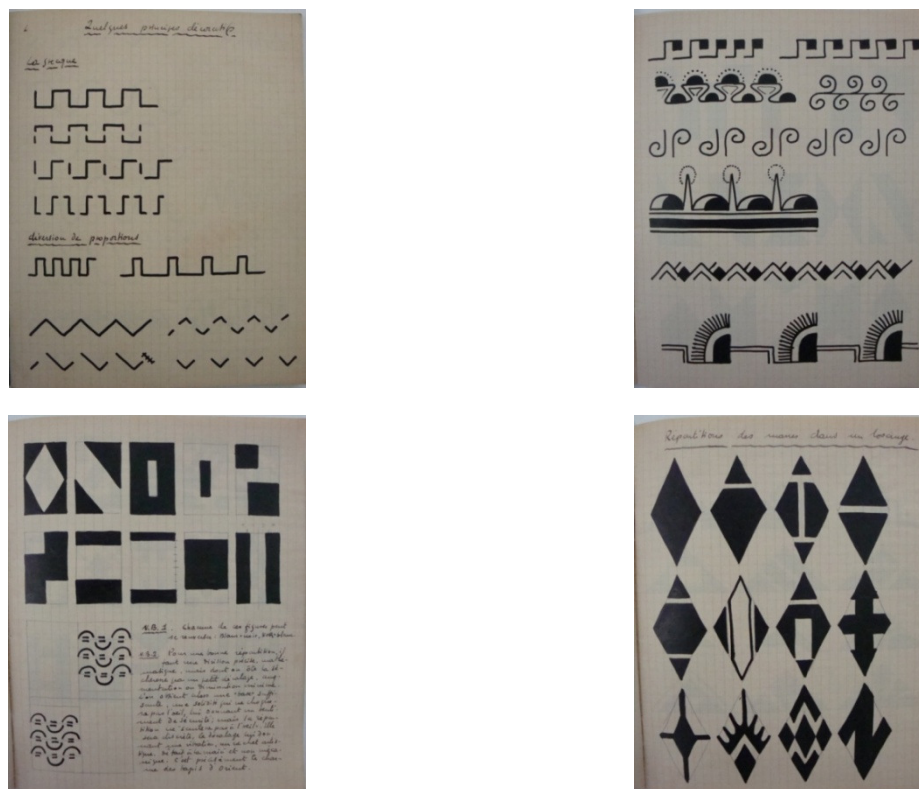
⁴⁴ Texto de abertura para a conferência “*Qu’est-ce que la ‘Méthode Artus’? (Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique)*”. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC. (grifos do autor)

⁴⁵ “Senhoras, Senhoritas, Senhores: eu não creio no acaso; ou, para ser mais exato: eu não acredito mais, e já há muito tempo”.

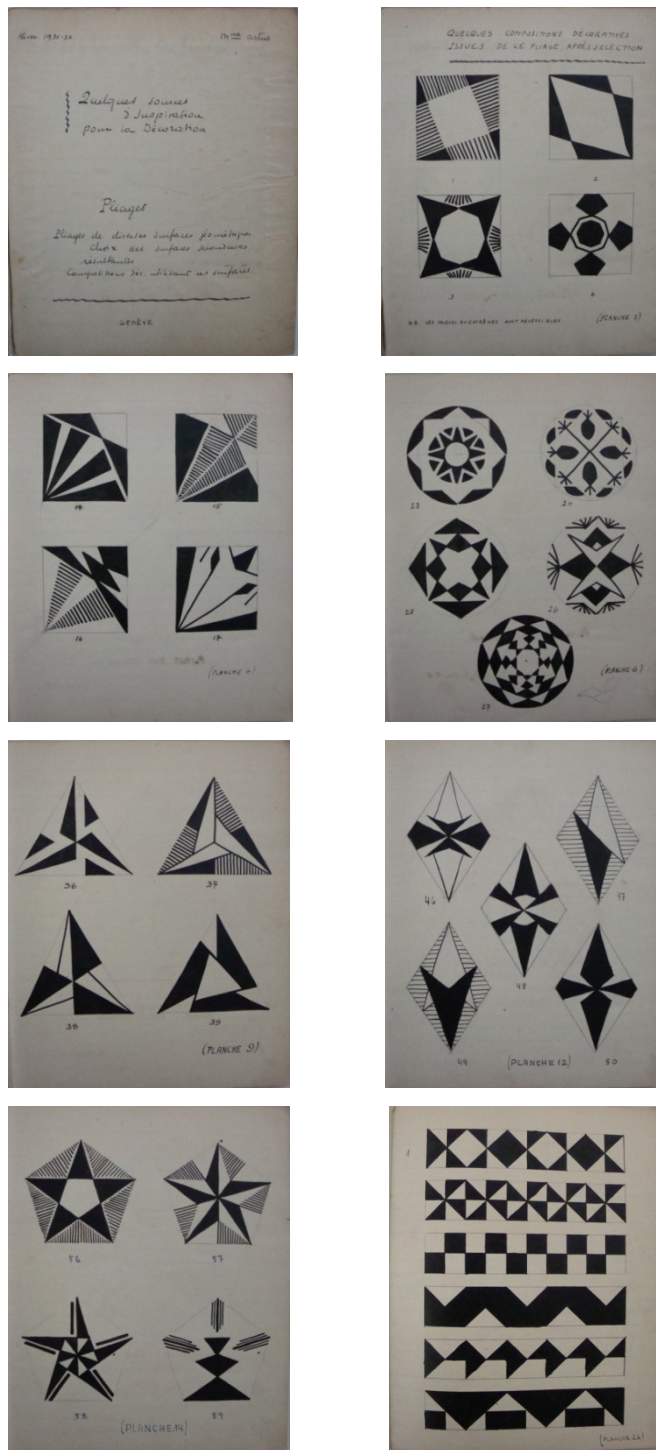
⁴⁶ *Ibid.*

No acervo do MAUC, encontrei e fotografei as páginas de quatro cadernos nos quais Chabloz realizou anotações referentes a cursos que fez com Mme. Artus. Três deles referem-se a cursos realizados no inverno entre os anos de 1931 e 1932, em Genebra. Não há referências, nesses três cadernos, ao Instituto Jean-Jacques Rousseau. O quarto faz menção direta ao instituto na página de rosto, onde também constam dia e hora do início do curso: sete de janeiro de 1932, às quatorze horas.

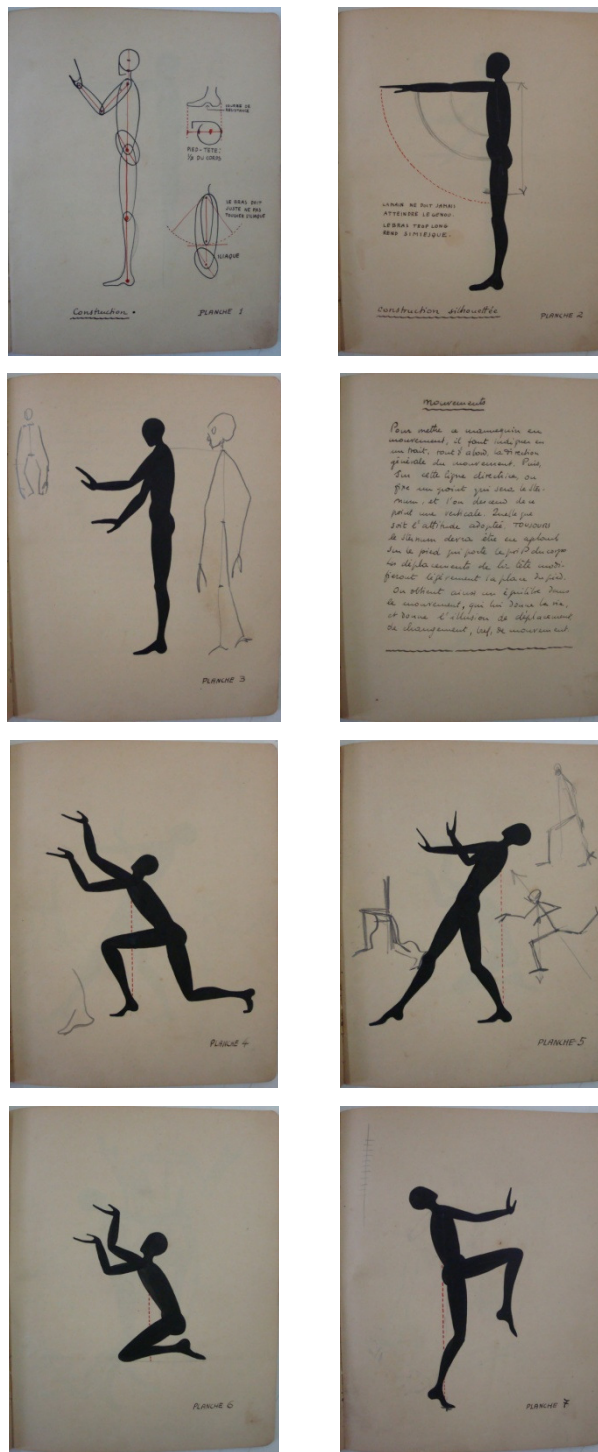
É nítido o esmero de Chabloz nesses cadernos [Figs. 3 a 6]. As anotações não são apressadas, registrando tópicos soltos à medida que falava a professora. Os textos são completos; a linguagem, muito bem encadeada. Os desenhos, especialmente nos três primeiros cadernos mencionados, são elaborados com rigor. Aliás, depois de analisar parte do acervo de Chabloz no MAUC, posso afirmar que o esmero e o perfeccionismo em relação a seu trabalho são características marcantes da personalidade do artista.



[Fig. 3] CHABLOZ, Jean-Pierre – “Alguns princípios decorativos” - Páginas de caderno de curso realizado com Mme. Artus-Perrelet – 1931-32 - MAUC, Fortaleza (Fotografias da autora)



[Fig. 4] CHABLOZ, Jean-Pierre – “Algumas fontes de inspiração para a decoração. Dobras. Dobras de diversas superfícies geométricas. Escolha das superfícies secundárias resultantes. Composições decorativas utilizando essas superfícies” - Páginas de caderno de curso realizado com Mme. Artus-Perrelet – 1931-32 - MAUC, Fortaleza (Fotografias da autora)



[Fig. 5] CHABLOZ, Jean-Pierre – “Algumas poses e atitudes humanas, obtidas pelo manequim articulado construído sobre o cânone grego simplificado: 1 – 1 – 1 – ½ (3 e 7: números sagrados)” - Páginas de caderno de curso realizado com Mme. Artus-Perrelet – 1931-32 - MAUC, Fortaleza (Fotografias da autora)



[Fig. 6] CHABLOZ, Jean-Pierre – “Curso Artus dado no Instituto Rousseau. Início: quinta 7 de janeiro de 32. 14h” - Páginas de caderno de curso realizado com Mme. Artus-Perrelet – 1932 - MAUC, Fortaleza (Fotografias da autora)

Entre 1940 e 1941, residindo já no Rio de Janeiro, Chabloz ministrou um curso de desenho cujas bases foram os ensinamentos que obteve de Mme. Artus-Perrelet no Instituto Jean-Jacques Rousseau. Conforme aponta em documento que enumera as atividades que realizou em cooperação com personalidades e organizações francesas⁴⁷, o curso – oferecido em virtude do convite de Mr. Layolle, “um francês, de alta cultura, do Rio” - teve lugar em uma grande sala no bairro de Copacabana, contando com a participação de vinte alunos, rapazes e moças entre quinze e dezoito anos de idade.

1.1.2. O período italiano (1933-38)

Em janeiro de 1934, o pai de Chabloz decidiu cancelar, a partir de então, toda e qualquer ajuda financeira ao filho, obrigando-o a subsidiar-se unicamente por conta própria. O episódio, muito dolorido para o artista, foi relatado no documento “*Note explicative relative a la suspension de subsides de Mr. Ls. Chabloz, ingénieur, à son fils Jean-Pierre Chabloz, à Florence, en Janvier 1934*”^{48,49}, datilografado em Genebra, em abril de 1947. A morte de seus pais, em 1944 e 1945, durante sua estadia no Brasil, incitou-o a redigir tal justificativa, como forma de posicionar-se diante do laborioso processo de sucessão familiar. As informações a seguir correspondem à versão dos fatos elaborada por Chabloz, conforme relatada no documento acima citado.

Após sua estadia de estudos em Genebra, Chabloz regressou a Lausanne em agosto de 1932. Durante aproximadamente um ano, realizou diversas atividades remuneradas – colaborações em jornais e revistas, organização de exposições, aulas de desenho, realização de conferências, etc. - que lhe permitiram arcar com seus próprios gastos, prescindindo da ajuda financeira dos pais. No entanto, uma vez que seu pai opunha-se radicalmente à

⁴⁷ *Activités de JEAN-PIERRE CHABLOZ – en coopération avec Personnalités et Organisations Françaises*. Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de 29 de junho de 1977, em Genebra. Arquivo do artista. MAUC.

⁴⁸ “Nota explicativa relativa à suspensão de subsídios do Sr. Ls. Chabloz, engenheiro, a seu filho Jean-Pierre Chabloz, em Florença, em janeiro de 1934”

⁴⁹ *Note explicative relative à la suspension de subsides de Mr. Ls. Chabloz, ingénieur, à son fils Jean-Pierre Chabloz, à Florence, en Janvier 1934*. Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de abril de 1947, em Genebra. Arquivo do artista. MAUC.

carreira que escolhera e ao estilo de vida que levava - desejando, pelo menos, que o filho obtivesse um “diploma” -, e que sua mãe sofria grandemente com essa cisão entre pai e filho, Chabloz, atendendo ao desejo de ambos, resolveu matricular-se na Academia de Belas-Artes de Florença, seguindo o conselho – segundo ele, desastroso – de um escultor de Lausanne, L. Delerse.

No outono de 1933, Chabloz iniciou seus estudos naquela academia. Não tardou, no entanto, a sentir-se insatisfeito em relação ao método de ensino e aos trabalhos que era solicitado a desenvolver. No plano político, o fascismo expandia-se pela Itália e, com ele, uma atmosfera geral de xenofobia. Circunstâncias extrínsecas e intrínsecas ao ensino de arte levavam Chabloz a sentir-se profundamente desgostoso e inseguro, com medo, inclusive, de “esquecer” tudo o que havia aprendido em Genebra.

Vários desenhos do período retratam figuras humanas com a face voltada em direção oposta à do espectador [Figs. 7 a 10]. A atitude dos personagens, de recolhimento e recusa em relação à interação com o outro, talvez possa representar os sentimentos de isolamento, insegurança e insatisfação nos quais o artista se via imerso. Desse período, encontrei ainda três retratos: dois masculinos e um feminino. Este último representa o perfil da jovem Regina Frota – futura esposa de Chabloz – em expressão séria [Fig. 11]. Dos retratos masculinos, um mostra um modelo não identificado [Fig. 12], enquanto o outro constitui um auto-retrato [Fig. 13]. Na representação que o artista faz de si mesmo, embora o Chabloz modelo tenha a face voltada para o espectador, não o encara, tendo os olhos voltados em direção lateral. Assim como os personagens que viram as cabeças em direção contrária ao observador, Chabloz também com ele não interage, mantendo uma expressão séria e altiva.



[Fig. 7] CHABLOZ, Jean-Pierre - Sem título – jan. 1933
Grafite e nanquim sobre papel – 24,5 x 16,5 cm –
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



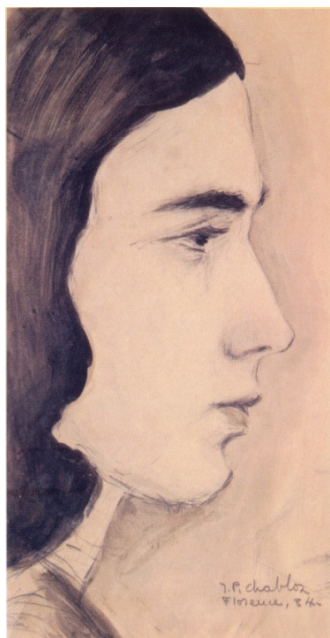
[Fig. 8] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – jul. 1933
Grafite e nanquim sobre papel – 24,5 x 18 cm –
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 9] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – ago. 1933
Grafite e nanquim sobre papel – 20 x 14 cm –
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 10] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – set. 1933
Grafite sobre papel – 20 x 14 cm –
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 11] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Regina, (primeira mulher do artista)* – 1934
Têmpera e grafite sobre papel – 22 x 11cm⁵⁰



[Fig. 12] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Sem título* – ago. 1933
Grafite sobre papel – 31 x 23 cm –
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 13] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Auto-retrato* – dez. 1933
Carvão sobre papel – 46 x 36 cm⁵¹

⁵⁰ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothke, 2003, p. 25.

⁵¹ *Ibid.*, p. 24.

Através de várias cartas, Chabloz comunicou a seus pais sua insatisfação para com a vida na Itália, esperando obter deles o apoio necessário para que largasse os estudos em Florença e regressasse à Suíça. Mas não foi isso o que aconteceu: o pai, recusando-se inclusive a vê-lo, contratou um intermediário, Dr. Boven, para tratar dessa situação com o filho, quando de uma breve estadia deste em Lausanne. Durante um encontro, Chabloz expôs suas inquietações ao intermediário, solicitando de seu pai o pagamento de um mês de pensão, o que lhe permitiria deixar a Itália e regressar à Suíça, onde retomaria suas atividades anteriores. Passaram-se meses, e Chabloz estava já novamente em Florença quando recebeu, por escrito, a resposta do Dr. Boven: o pai havia decidido cortar, por completo, a provisão das despesas do filho. Muito decepcionado com o pai e seu “ato arbitrário”, e com o Dr. Boven e sua “atitude desleal”, Chabloz decidiu continuar seus estudos na Academia de Belas-Artes de Florença, conciliando-os com a realização de atividades remuneradas diversas, que lhe proporcionariam o custeio de sua vida na Itália.⁵²

Em 1936, Chabloz transferiu-se da Academia de Belas-Artes de Florença para a Academia Real de Belas-Artes de Milão, de onde obteve, em julho de 1938, seu diploma final, “*Licence des Cours de Peinture de la Brera*”^{53,54}. Dois estudos de nus femininos presentes no catálogo da mencionada exposição na Galeria Multiarte parecem ter sido realizados no âmbito das atividades do artista na academia milanesa, tendo em vista a inscrição “Brera” constante em ambas as obras [Figs. 14 e 15].

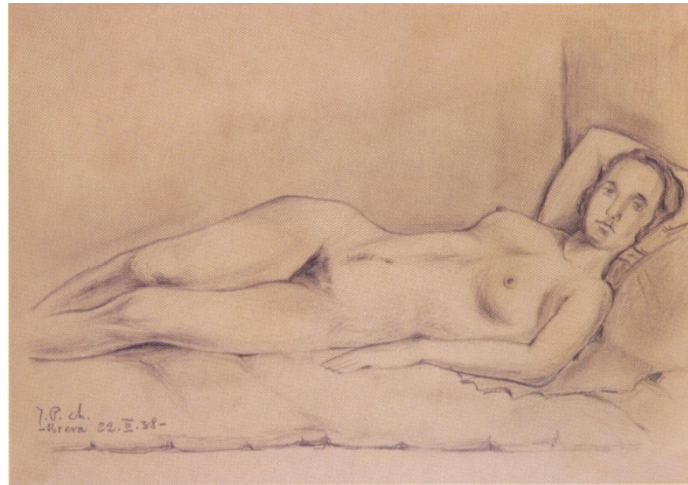
⁵² *Note explicative relative à la suspension de subsides de Mr. Ls. Chabloz, ingénieur, à son fils Jean-Pierre Chabloz, à Florence, en Janvier 1934.* Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de abril de 1947, em Genebra. Arquivo do artista. MAUC.

⁵³ “Licença de Cursos de Pintura da Brera”

⁵⁴ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.



[Fig. 14] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Nu feminino de costas* - 1936
Grafite sobre papel – 38,5 x 25 cm⁵⁵



[Fig. 15] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Estudo de nu feminino* - 1938
Grafite sobre papel – 22,5 x 31 cm⁵⁶

A conquista do diploma da instituição italiana assumiu, para Chablos, ares de “questão de honra”, tendo em vista os conflitos familiares precedentes. Em texto escrito em 1943, elaborado para introduzir o livro de assinaturas de uma exposição individual sua, realizada em Fortaleza, Chablos procedia a uma descrição comentada de sua formação e de suas atividades profissionais até aquele momento. À obtenção do referido diploma, o artista assim se referiu:

(...) conquête patiente et pénible, mais indispensable pour AVOIR LE DROIT DE PARLER, en toute connaissance de cause, de la grande décadence artistique et surtout pédagogique des Académies Officielles de Beaux-Arts (phénomène mondial, généralement insoupçonné par le grand public bourgeois profane),

⁵⁵ *Jean-Pierre Chablos (1910-1984): pinturas e desenhos. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 35.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 34.

décadence encore aggravée, en Italie, par le matérialisme tyrannique et bureaucratique du Fascisme (...)^{57, 58}

Mais uma vez, Chabloz manifestava sua repulsa em relação aos métodos tradicionais de ensino de arte e às realizações artísticas que tinham lugar no âmbito das Academias/Escolas oficiais de Belas-Artes. Sua predileção clara era por métodos alternativos nascentes de ensino de arte – como o de Mme. Artus -, que pareciam estimular, em maior grau, a capacidade de criação do aluno do que os métodos amparados na cópia de modelos pré-estabelecidos. Chabloz também dava preferência a trabalhos artísticos realizados fora dos domínios das Academias. Reconhecia, no entanto, a necessidade da posse do diploma da Academia oficial para “ter o direito de falar” – como escreveu em letras garrafais – e ser ouvido, pois certamente angariaria maior credibilidade aquele que, tendo vivenciado determinada situação, punha-se a criticá-la do que aquele que exercia a crítica de algo sem nunca o ter experimentado.

No caso de Chabloz, a conquista do diploma revestiu-se ainda de um significado muito particular: era a legitimação de sua carreira de artista aos olhos do pai, engenheiro, que, segundo se deduz a partir da leitura de documentos de Chabloz, parecia estar bastante ligado a aspectos materiais e palpáveis da vida, não valorizando as convicções idealistas do filho. Há de se ter em mente, no entanto, que esses documentos expressam a figura do pai conforme internalizada pelo filho: eles não nos põem, obviamente, diante da figura do Sr. Chabloz; antes, apresentam-nos a imagem do Sr. Chabloz segundo a visão de Jean-Pierre.

No citado texto introdutório do livro de assinaturas de sua mostra individual de 1943, Chabloz fez o seguinte comentário acerca de seu período de estudos na Itália:

⁵⁷ “(...) conquista paciente e penosa, mas indispensável para TER O DIREITO DE FALAR, com todo conhecimento de causa, da grande decadência artística e sobretudo pedagógica das Academias Oficiais de Belas-Artes (fenômeno mundial, geralmente insuspeitado pelo grande público burguês profano), decadência ainda agravada, na Itália, pelo materialismo tirânico e burocrático do Fascismo (...)”.

⁵⁸ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Période laborieuse: études artistiques payées par l'étudiant lui-même, (pour des raisons familiales d'ordre moral), au moyen d'activités lucratives les plus variées: collaborations journalistiques à journaux et revues suisses; dessin publicitaire (affiches, annonces etc.) – Portraits de commande – Décoration etc.)^{59, 60}.

Quanto à menção à “decoreção”, há, no catálogo da já referida exposição “Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos”, de 2003, uma sessão intitulada “Estudos Decorativos”. Cada uma das doze obras que compõem tal sessão é identificada como *Composição* e datada - segundo suas legendas - de cerca de 1938 [Figs. 16 a 27]. Segundo a filha do artista, Ana Maria⁶¹, tais composições foram realizadas para fins de estamperia têxtil. Como se destinavam à impressão em tecidos, quase todas as imagens caracterizam-se por apresentar padrões decorativos que se repetem indefinidamente, para além das margens da composição. Apenas na imagem em forma de semicírculo, os padrões decorativos encontram-se inteiramente contidos no interior dos limites da obra. Na maior parte dessas composições, Chabloz ousa no uso da cor, empregando contrastes cromáticos intensos e, em alguns casos, combinações pouco usuais de matizes.



[Fig. 16] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
Têmpera sobre papel – 18,5 x 23 cm⁶²



[Fig. 17] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
Têmpera sobre papel – 21,5 x 23 cm⁶³

⁵⁹ “Período laborioso: estudos artísticos pagos pelo próprio estudante, (por razões familiares de ordem moral), por meio de atividades lucrativas as mais variadas: colaborações jornalísticas em jornais e revistas suíças; desenho publicitário (cartazes, anúncios etc.) – Retratos de encomenda – Decoreção etc.)”.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 1 jul. 2012.

⁶² *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 50.



[Fig. 18] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 23,5 x 30 cm⁶⁴



[Fig. 19] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 20,5 x 27 cm⁶⁵



[Fig. 20] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 21,5 x 22,5 cm⁶⁶



[Fig. 21] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 27 x 20,5 cm⁶⁷



[Fig. 22] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 16,5 x 23,5 cm⁶⁸



[Fig. 23] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
 Têmpera sobre papel – 23,5 x 31 cm⁶⁹

⁶³ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 53.

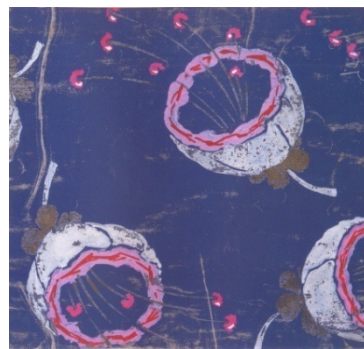
⁶⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 54.



[Fig. 24] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
Têmpera sobre papel – 32,5 x 24,5 cm⁷⁰



[Fig. 25] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
Têmpera sobre papel – 28,5 x 35 cm⁷¹



[Fig. 26] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Composição* – c.1938
Têmpera sobre papel – 17,5 x 34 cm (formato irregular)⁷²



[Fig. 27] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Composição – c.1938
Têmpera sobre papel – 18 x 23 cm⁷³

Conforme aponta a citação acima, as “atividades lucrativas as mais variadas” mencionadas foram desenvolvidas por Chabloz como forma de subsidiar seus estudos nas academias italianas após a suspensão do auxílio financeiro familiar. Nesse ínterim, as “colaborações jornalísticas”, o “desenho publicitário”, os “retratos de encomenda” e o trabalho para “decoração” parecem ter sido realizados mais para o suprimento de necessidades materiais do que por uma opção de foro íntimo. No contexto desse rol de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 54.

⁷¹ *Ibid.*, p. 57.

⁷² *Ibid.*, p. 51.

⁷³ *Ibid.*, p. 56.

atividades, analisarei a seguir os conteúdos de um “curso de desenho publicitário”, realizado ou ministrado por Chabloz no ano de 1935.

1.1.3. As anotações para o “*Cours de Dessin Publicitaire*” (1935)

No acervo do MAUC, encontrei um conjunto de enormes folhas de papel nas quais Chabloz manuscreeu anotações referentes a um “*Cours de Dessin Publicitaire*”. Nelas, não há indicação de qual seria a instituição promotora do curso (se havia uma), nem de quem o teria ministrado. Na parte inferior de uma das folhas, há apenas a assinatura de Chabloz, a localidade – Viale Milton – e a data – provavelmente 21 de janeiro de 1935 (não tenho absoluta certeza do mês, que pode ser janeiro – 1 – ou julho - 7). Viale Milton é uma localidade em Florença e, no ano de 1935, Chabloz residia nessa cidade, em virtude de seus estudos na Academia. É possível mesmo que o artista não tenha assistido a tal curso, mas que o tenha ministrado, tendo em vista a mencionada suspensão, desde o início do ano anterior, da ajuda financeira vinda de seu pai, e a conseqüente busca, por parte do filho, de meios de subsistência.

Uma vez que os cartazes e estudos que constituem os objetos deste trabalho são produtos da atuação de Chabloz como desenhista publicitário do SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia), considero relevante passar em revista alguns conteúdos discutidos nesse Curso de Desenho Publicitário - realizado na década imediatamente anterior ao seu trabalho na “Campanha da Borracha” -, quer Chabloz tenha dele sido aluno ou professor. A monumentalidade das folhas de papel em que o artista realizou suas anotações (folhas que estão hoje evidentemente carcomidas pela passagem do tempo) indicia a importância que Chabloz conferiu ao curso e aos conteúdos nele ministrados. Nos parágrafos que se seguem, apontarei tais conteúdos, relacionando-os, quando possível, aos objetos desta pesquisa.

Na introdução do curso, problematizavam-se definições para o termo “publicidade”. Após breve discussão, a conclusão – destacada por Chabloz através de linhas vermelhas na lateral do texto – era a seguinte:

Considérée du point de vue spécial qui nous occupe, c'est-à-dire dans ses rapports avec le dessin (et ses dérivés), la Publicité est l'art et la science de présenter au public un “produit” (denrée, objet, confectons, cours, voyages, etc.) sous la forme la plus attrayante, afin de le séduire et de transformer l'indifférent en client^{74,75}.

No terceiro capítulo, realizarei a análise dos cartazes e estudos objetos deste estudo. De antemão, posso adiantar que o trabalho a ser realizado na Amazônia – a produção de borracha –, assim como a própria floresta – mostrada como lugar pacato e domesticado, onde o trabalhador viveria com tranquilidade, na companhia de sua família –, eram evidentemente apresentados “sob a forma mais atraente possível”.

Finda a questão das definições, as anotações de Chabloz seguiam delineando uma espécie de histórico da publicidade, desde suas origens mais remotas – quando, compreendida em seu sentido mais amplo, podia ser vislumbrada na valorização dos produtos por parte daqueles que realizavam escambos – até sua inserção na sociedade de então (década de 1930). A publicidade na “vida moderna” era identificada como “*à la fois fée merveilleuse et magicien diabolique, auxiliaire puissant et tyran redoutable*^{76,77}”: ela se teria infiltrado em todos os recantos da vida, e qualquer atividade humana que necessitasse da participação do público não poderia dela prescindir.

⁷⁴ “Considerada do ponto de vista especial que nos ocupa, isto é, em suas relações com o desenho (e seus derivados), a Publicidade é a arte e a ciência de apresentar ao público um “produto” (iguaria, objeto, produções, cursos, viagens, etc.) sob a forma a mais atraente, a fim de seduzi-lo e de transformar o indiferente em cliente”.

⁷⁵ *Cours de Dessin Publicitaire*. Anotações manuscritas realizadas por Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁶ “por vezes fada maravilhosa e mágico diabólico, auxiliar poderoso e tirano temível”

⁷⁷ *Ibid.*

O público ter-se-ia tornado tão preguiçoso – “*on l’a rendu tel, en se mettant à ses pieds pour mieux le dominer*”^{78,79} – que não mais iria à procura das mercadorias, esperando pacientemente que ofertas de tantas delas chegassem até ele.

A publicidade teria invadido o campo e a cidade, as ruas e as casas, onde garantiria sua presença através da caixa de correio e do rádio (evidentemente, em virtude da época desses escritos, não havia ainda menção à televisão). Essa parte do texto era concluída com uma interessante analogia, que comparava a publicidade a uma maquiavélica rainha:

Elle [la publicité] peut être comparée à une reine belliqueuse qui aurait lance ses armées à la conquête du monde, selon un plan stratégique, merveilleusement calculé; et il faut reconnaître que la conquête est aujourd’hui accomplie. Rien ne pourra mettre fin à la royauté actuelle de la Publicité, si ce n’est l’épuisement des consommateurs trop fortement sollicités et de toutes parts^{80 81}.

O curso abordava, em seguida, “o ‘ponto de vista’ publicitário”⁸²: uma certa predisposição do espírito que seria necessário cultivar para o bom exercício da profissão, mesmo fora dos horários de trabalho. Para bem incorporar tal ponto de vista, o profissional deveria ser “*direct, pratique, actif, rapide dans la formation de ses idées comme dans leur réalisation*”^{83,84}. A contrapartida desse tipo de atitude, conforme apontado no texto, seria certa superficialidade que frequentemente habitaria a personalidade dos publicitários.

Em alguns momentos, as anotações assumiam tom ingênuo e idealista: “*Forcé par sa profession à faire valoir les qualités des produits qu’il cherche à faire vendre, le*

⁷⁸ “nós o tornamos assim, colocando-nos a seus pés para melhor dominá-lo”

⁷⁹ *Ibid.* (grifo do autor)

⁸⁰ “Ela [a publicidade] pode ser comparada a uma rainha belicosa que teria lançado suas armas para a conquista do mundo, segundo um plano estratégico, maravilhosamente calculado; e é necessário reconhecer que a conquista está hoje consumada. Nada poderá por fim ao reinado atual da Publicidade, a não ser o esgotamento dos consumidores muito fortemente solicitados e de todas as partes”.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

⁸³ “direto, prático, ativo, rápido na formação de suas ideias como na sua realização”

⁸⁴ *Ibid.*

publicitaire voit la vie à travers d'un prisme optimiste. (...) tristesse, apathie, défiance doivent être bannis de son esprit^{85,86}.

No caso de ser mesmo Chabloz o autor dos pensamentos contidos nesses escritos, o idealismo de alguns trechos talvez possa ser atribuído à pouca experiência do artista, que, à época, contava apenas vinte e cinco anos de idade. Um maniqueísmo um tanto ingênuo também está presente no trecho a seguir:

Pour quiconque se met au service de la Publicité, le public apparaît donc comme un "adversaire" qu'il s'agit de vaincre. Par conséquent, vis-à-vis du public, le publicitaire doit dominer, il doit s'imposer: s'il est intelligent et probe, il s'imposera par sa valeur personnelle, son honnêteté (on peut l'être en publicité), ses connaissances techniques, son imagination, etc. S'il est sans conscience et dénué de capacités réelles, il tentera de s'imposer par le bluff, par le boniment, par l'apparence, et ceci tant auprès de ses chefs et de ses collègues que vis-à-vis du public^{87 88}.

O curso seguia estabelecendo a distinção entre publicidade “visual” e publicidade “sonora”, dirigidas, respectivamente, aos sentidos da visão e da audição. Deixava-se claro, contudo, que a publicidade gráfica (tal como os cartazes que compõem o *corpus* desta pesquisa), fazendo uso de texto e imagem, dirigia-se simultaneamente aos olhos e aos ouvidos, tendo em vista que o texto “*remplace la parole du vendeur*”^{89,90}.

Em relação ao desenho publicitário, afirmava-se que, apesar da valorização da fotografia, meio mecânico de geração de imagens, o desenho, meio manual, dispunha de trunfos preciosos. “*Plus expressif et plus souple que la photo, plus près de l'idée, surtout,*

⁸⁵ “Forçado pela sua profissão a fazer valer as qualidades dos produtos que ele procura vender, o publicitário vê a vida através de um prisma otimista. (...) tristeza, apatia, desconfiança devem ser banidas de seu espírito”.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ “Para quem quer que se ponha a serviço da Publicidade, o público aparece então como um “adversário” que se deve vencer. Consequentemente, cara a cara com o público, o publicitário deve dominar, deve se impor: se ele é inteligente e honesto, ele se imporá por seu valor pessoal, sua honestidade (podemos sê-lo em publicidade), seus conhecimentos técnicos, sua imaginação, etc. Se ele é sem consciência e desprovido de capacidades reais, ele tentará se impor pelo blefe, pela lábia, pela aparência, e isto tanto junto a seus chefes e seus colegas quanto junto ao público”.

⁸⁸ *Ibid.* (grifos do autor)

⁸⁹ “substitui a palavra do vendedor”

⁹⁰ *Ibid.*

(...) *le dessin restera l'un des piliers de toute publicité efficace et vivante*^{91,92}. O desenhista, mas não o fotógrafo, teria a oportunidade de deixar sua visão interior fluir sobre o papel, através do lápis.

A citação acima deixa entrever o status que era conferido tanto ao desenho quanto à fotografia. O fato de o desenho ser considerado “mais perto da ideia” indica que uma dimensão intelectual era atribuída ao ato de desenhar. Tal ato era visto como instrumento para a expressão de um pensamento, que, em contrapartida, tornava-se mais nitidamente compreensível através do desenho. Este constituía, portanto, um meio para um conhecimento mais profundo da própria consciência. Tal concepção do desenho ia ao encontro das ideias difundidas por Mme. Artus-Perrelet, com as quais Chablotz encontrou profunda identificação, como vimos acima. Por outro lado, à imagem fotográfica não era conferida autonomia de objeto artístico. Ela era considerada tão somente um instrumento utilitário, uma ferramenta para o registro documental.

No início da década de 1930, no entanto, a fotografia era já utilizada por alguns cartazistas de renome – Adolphe Mouron Cassandre, Jean Carlu, Jan Tschichold, por exemplo - como elemento da composição gráfica, tal qual o desenho. Por vezes, ambos os elementos apareciam associados numa fotomontagem. Nessa concepção, a fotografia perdia o caráter meramente utilitário e assumia uma dimensão plástica. Não apenas o objeto representado era relevante, como também o era a forma como se dava a representação: o enquadramento, o modo como a luz era utilizada, criando uma específica gama de cinzas, etc., enfim, as opções do fotógrafo.⁹³ Em cartaz de 1934, por exemplo, Cassandre fez uso da fotografia em conjunto com o desenho [Fig. 28]. Apenas parte da fotografia da face do homem sorridente é mostrada: aquela que é entrevista no interior dos contornos do desenho do copo e da garrafa que anuncia o aperitivo.

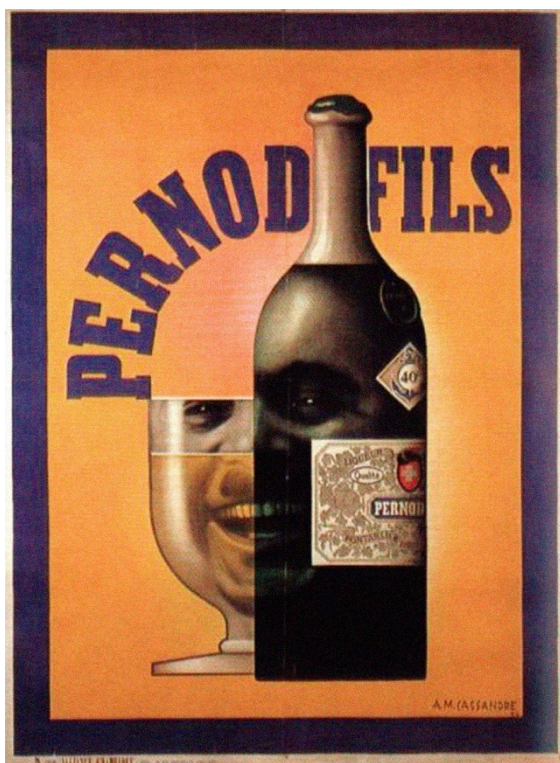
⁹¹ “Mais expressivo e mais maleável que a foto, mais perto da ideia, sobretudo, (...) o desenho permanecerá um dos pilares de toda publicidade eficaz e viva”.

⁹² *Ibid.* (grifo do autor)

⁹³ BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Quand l'affiche faisait de la réclame! L'affiche française de 1920 à 1940*. Exposição realizada no Musée National des Arts et Traditions Populaires, de 12 de novembro de 1991 a 3 de fevereiro de 1992. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 28-61., p. 42.

Adepto dos meios mecânicos de reprodução de imagens – durante seu trabalho para o SEMTA, por exemplo, lutou para que seus cartazes fossem reproduzidos por processo fotolitográfico, como veremos no terceiro capítulo -, Chabloz não abria mão, contudo, do desenho como meio manual de geração de imagens. Embora estivesse atualizado quanto às inovações tecnológicas do período, o que o prova a aproximação de parte de seus cartazes em relação a aspectos do gosto em vigor na França durante as décadas de 1920 e 1930, Chabloz fez clara opção pelo uso exclusivo do desenho em toda a sua produção cartazística a que teve acesso.⁹⁴ Acredito que tal opção se deva tanto a uma predileção própria do suíço pelo desenho como meio expressivo, observada ao longo dos anos de sua trajetória artística, quanto ao atraente status de instrumento cognitivo que o desenho assumia no método de ensino de Mme. Artus, o que possivelmente levou o aluno a pôr desenho e fotografia em patamares distintos de valor. Neste *layout* para cartaz de 1935, por exemplo, realizado, portanto, no mesmo ano que o “*Cours de Dessin Publicitaire*”, percebemos a primazia do desenho, tanto no que respeita aos motivos quanto às letras [Fig. 29].

⁹⁴ Tais cartazes serão comentados e analisados no terceiro capítulo deste trabalho.



[Fig. 28] CASSANDRE, Adolphe Mouron –
Cartaz *Pernod Fils* – 1934
Litogravura – 200,5 x 150 cm – *Musée de la publicité*,
Paris⁹⁵



[Fig. 29] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz *Liquore Giotto* – 1935
Coleção particular Ana Maria Chabloz Scherer
(Fotocópia em cores fornecida pela colecionadora)

Voltando ao curso, as anotações preconizavam que, a fim de obter destaque no ofício de desenhista publicitário, o profissional teria de alimentar-se de conhecimentos em três campos: a técnica publicitária, o desenho em si, incluindo o desenho da letra, e as técnicas de reprodução gráfica. A técnica publicitária englobaria noções a respeito dos preços de compra e venda dos produtos, do poder de compra do público, da sazonalidade das vendas, da psicologia do consumidor, de suas necessidades e desejos. Abrangeria ainda a capacidade de estabelecer balanços e orçamentos e de distribuir a verba publicitária entre os diversos meios de comunicação que seriam utilizados.

Quanto ao desenho, afirmava-se ser necessária “*la ‘compréhension’ architecturale, sculpturale, picturale et décorative*”^{96,97} dos objetos a serem desenhados, além da

⁹⁵ *Ibid.*, p. 42.

capacidade de interpretá-los segundo técnicas diversas: “*plume, crayon, pinceau, aquarelle, huile, etc.*”^{98,99}. Imprescindível seria ainda um conhecimento profundo da letra, “*avec laquelle le dessinateur publicitaire doit pouvoir jongler*”^{100,101}. Há uma parte inteira do curso especificamente dedicada ao estudo da letra. São sete enormes folhas de papel repletas de anotações, desenhos - meticulosamente realizados - de letras e números, e colagens de pedaços de papel contendo letras desenhadas e impressas.

Continuando o raciocínio, enfatizava-se que o desenhista publicitário deveria adquirir conhecimentos sobre tipografia e fotografia, tendo em vista que, em várias ocasiões, seus desenhos conviveriam lado a lado com imagens e letras reproduzidas mecanicamente. Em relação à necessidade de conhecimento dos diferentes meios de reprodução gráfica, a passagem seguinte trazia uma elucidativa analogia:

Tout dessin publicitaire étant destiné à la reproduction, afin de toucher la masse, il est tout naturel que le dessinateur publicitaire doive connaître les différents moyens de reproduction, tout comme les compositeurs de musique sont obligés de connaître les instruments qui révéleront au public leurs oeuvres. Et de même qu'un musicien écrivra un concert pour violon en tenant compte des possibilités du violon, et même en en tirant le meilleur parti possible, de même, le dessinateur publicitaire composant, par ex., une affiche destinée à la reproduction lithographique, la traitera dans un style lithographique, et selon une technique de dessin correspondante. En outre, cette connaissance libèrera le dessinateur publicitaire des intermédiaires, puisqu'il pourra discuter, avec son patron ou son client, en suivant son travail depuis la naissance de l'idée jusqu'à sa publication finale^{102, 103}.

⁹⁶ “a ‘compreensão’ arquitetural, escultural, pictórica e decorativa”

⁹⁷ *Cours de Dessin Publicitaire*. Anotações manuscritas realizadas por Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁹⁸ “bico-de-pena, lápis, pincel, aquarela, óleo, etc.”

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ “com a qual o desenhista publicitário deve poder fazer malabarismos”

¹⁰¹ *Ibid.* (grifo do autor)

¹⁰² “Todo desenho publicitário sendo destinado à reprodução, a fim de atingir a massa, é totalmente natural que o desenhista publicitário deva conhecer os diferentes meios de reprodução, do mesmo modo que os compositores de música são obrigados a conhecer os instrumentos que revelarão ao público suas obras. E da mesma forma que o músico escreverá um concerto para violino tendo em conta as possibilidades do violino, e mesmo tirando deste o melhor partido possível, mesmo assim, o desenhista publicitário ao compor, por exemplo, um cartaz destinado à reprodução litográfica, tratá-lo-á em estilo litográfico, e segundo uma técnica de desenho correspondente. Além disso, este conhecimento liberará o desenhista publicitário dos intermediários, uma vez que ele poderá discutir, com seu patrão ou seu cliente, seguindo seu trabalho desde o nascimento da ideia até a sua publicação final”.

Na teoria, o pensamento era perfeitamente plausível e salutar, pois conferia ao desenhista publicitário um grau maior de domínio em relação ao produto final de seu trabalho. Na prática, no entanto, não foi essa a realidade que Chabloz encontrou quando do exercício de seu trabalho para o SEMTA. Três dos cinco cartazes que Chabloz concebeu no período foram impressos por processo litográfico no Rio de Janeiro. Os *layouts* criados pelo artista-publicitário foram copiados à mão por terceiros antes de serem impressos. Com relação aos dois primeiros *layouts* concebidos, os produtos finais resultaram muito distantes daquilo que esperava Chabloz, que registrou fartamente suas manifestações de indignação e revolta em páginas de um diário do período. Essa discussão virá à tona no terceiro capítulo deste trabalho.

O curso fazia menção, em seguida, à delicada união entre os componentes do desenho publicitário - o texto e a imagem -, destacando que “*le dessinateur publicitaire devra accorder tous ses soins à cette synthèse, faisant appel à son intelligence, à son goût, à son sens logique et artistique*”^{104,,105}.

O tópico derradeiro abordava as qualidades apresentadas como essenciais a um bom desenho publicitário. “*Il doit être attrayant, savoureux, comme une belle fleur ou un fruit bien mûr. L’objet sera représenté avec le maximum d’ampleur, de clarté, de vigueur expressive*”^{106,,107}. Alegria, saúde, força, plenitude constituiriam impressões a serem transmitidas pelo desenho publicitário, que deveria ainda primar pela simplicidade, a fim de permitir uma leitura rápida por parte do consumidor, já amplamente atingido por ofertas provenientes de todas as partes. A boa legibilidade da composição seria garantida pela técnica gráfica escolhida (os procedimentos tipográficos sendo preferíveis aos fotográficos), pela visibilidade das cores e pelo equilíbrio entre massas brancas e negras.

¹⁰³ *Ibid.* (grifos do autor)

¹⁰⁴ “o desenhista publicitário deverá conceder todos seus cuidados a esta síntese, fazendo apelo a sua inteligência, a seu gosto, a seu senso lógico e artístico”

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ “Ele deve ser atraente, saboroso, como uma bela flor ou um fruto bem maduro. O objeto será representado com o máximo de amplitude, de clareza, de vigor expressivo”.

¹⁰⁷ *Ibid.*

Como podemos perceber, tratava-se de um curso introdutório, visando a apresentar ao aluno o universo da profissão de desenhista publicitário. Não abordava conteúdos especializados, limitando-se a traçar um panorama das particularidades e demandas da profissão. Concomitantemente às suas incursões no terreno da publicidade, Chabloz continuava a elaborar seus desenhos e óleos sobre tela, começando a expor suas obras em meados da década de 1930.

1.1.4. As primeiras exposições na Europa (1934-40) e a partida para o Brasil (1940)

Antes de vir para o Brasil, em 1940, Chabloz expôs seus trabalhos artísticos na Europa por quatro vezes: em duas mostras coletivas, ambas na Itália, e em duas exposições individuais na Suíça. A primeira mostra coletiva deu-se em dezembro de 1934, em Florença: tratava-se da *Esposizione degli Artisti Svizzeri residenti in Firenze*¹⁰⁸. Nessa ocasião, Chabloz expôs doze quadros, dentre óleos e desenhos¹⁰⁹. A segunda vez que expôs em grupo foi na Mostra Ítalo-Romena, ocorrida em Milão, em 1937¹¹⁰.

As duas exposições individuais aconteceram em Lausanne, sua cidade natal. A primeira deu-se em 1936, entre os meses de outubro e novembro. Nela, Chabloz expôs quarenta desenhos, “*en majeure partie, portraits typiques d’enfants et d’adultes italiens*”^{111,112}, tendo em vista que, naquele momento, residia na Itália já há mais de três anos. A segunda, por sua vez, ocorreu entre dezesseis de dezembro de 1939 e seis de

¹⁰⁸ Exposição dos Artistas Suíços residentes em Florença

¹⁰⁹ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

¹¹⁰ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 14.

¹¹¹ “em grande parte, retratos típicos de crianças e de adultos italianos”

¹¹² Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

janeiro de 1940, na *Galerie du Lion d'Or*, tendo Chabloz aí exposto oitenta obras: quarenta óleos, entre figuras e paisagens, e quarenta desenhos¹¹³.

Não encontrei as relações das obras que figuraram em nenhuma das exposições mencionadas. No entanto, em relação à primeira mostra individual do artista, ocorrida em Lausanne em fins de 1936, tive acesso a imagens de obras que condizem com a descrição fornecida por Chabloz, acima citada. Tais obras, datadas de 1936, constituem retratos de crianças e adultos. Em duas delas, junto à assinatura do artista e à data, há a inscrição do lugar de realização da composição: Milão.

Uma dessas imagens de obras foi-me fornecida pela filha de Chabloz, Ana Maria. Tal desenho não tem caráter de obra acabada, tendo em vista a rasura na data que o artista não se preocupou em disfarçar [Fig. 30]. É provável que essa obra não figurasse entre as expostas naquele ano. De qualquer forma, trata-se de um semi-perfil de menino realizado na Itália, à época em que Chabloz se havia transferido de Florença para Milão. O menino olha em direção lateral com expressão séria. Não há indícios da inocência e da descontração infantis. Também séria encontra-se a menina Inês da obra homônima, presente no catálogo da já mencionada exposição “Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos”, de 2003 [Fig. 31]. Em semi-perfil, Inês tem os olhos bem abertos, aludindo talvez à curiosidade infantil diante do mundo, ou mesmo ao espanto frente a uma realidade desconhecida. Diferentemente do anterior, esse desenho aparenta acabado, não em virtude de um maior virtuosismo na técnica, o que não considero presente, mas devido à disposição cuidadosa da assinatura do artista, bem como do local e da data de realização da obra, no canto inferior direito da composição.

O último retrato a ser comentado, cuja imagem também figura no catálogo da referida exposição, consiste em uma pintura a óleo sobre tela que apresenta uma senhora de perfil [Fig. 32]. Embora, na legenda da imagem do catálogo, a obra esteja datada de 1934, vemos claramente, no canto superior esquerdo da composição, que a data grafada a óleo pelo artista é junho de 1936. Trata-se, portanto, muito provavelmente, de uma obra também

¹¹³ *Ibid.*

realizada em Milão, embora tal informação não apareça explícita como nos dois casos acima mencionados. A pele clara da face e do pescoço sobressai-se em contraste com as vestes escuras, realçada ainda pelo batom vermelho em seus lábios. Chabloz utiliza-se da cor de maneira comedida, fazendo uso de poucos contrastes intensos.



[Fig. 30] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – maio 1936
Coleção particular Ana Maria Chabloz Scherer
(Fotocópia em cores fornecida pela colecionadora)



[Fig. 31] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Inês* – nov. 1936
Grafite sobre papel – 27 x 19 cm¹¹⁴

¹¹⁴ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 26.



[Fig. 32] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Perfil de mulher com chapéu* – jun. 1936¹¹⁵
Óleo sobre tela – 55 x 45 cm¹¹⁶

Durante o ano de 1939, o artista permaneceu em Lausanne, realizando atividades ligadas à pintura, ao jornalismo e à publicidade¹¹⁷. Mas o mês de setembro daquele ano assistiu ao deflagrar da Segunda Guerra Mundial, e, com o andamento dos ataques, foi-se tornando cada vez mais arriscado manter residência em território europeu. Mesmo a neutra Suíça não estava livre de ameaças. Ainda assim, Chabloz não desejava abandonar seu país, pois considerava a saída, em tempos de guerra, uma espécie de deserção¹¹⁸. Porém, casado desde 1935 com a brasileira Regina Frota Chabloz, com quem tinha uma filha, ainda pequena, sofreu pressão por parte da esposa para que o trio fosse juntar-se à família dela,

¹¹⁵ No catálogo, como dito, a data atribuída à obra é 1934.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁷ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

¹¹⁸ CHABLOZ, Regina. A luz do Brasil destrói tudo. Depoimento concedido à equipe da galeria de arte BANERJ, em 22/01/1986. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Curadoria de Frederico Morais. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986, s/p.

residente do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro¹¹⁹. Dessa forma, a dois de maio de 1940¹²⁰, acompanhado da esposa, Regina, e da filha, Ana Maria, Chabloz deixou a Suíça e embarcou para o Brasil.

1.2. Chabloz e o Ceará: registros de sua atuação no cenário artístico-cultural do estado (1943-1984)

Chegado ao Brasil em maio de 1940, Chabloz aportou com a família no Rio de Janeiro. Após cerca de dois anos e meio entre aquela cidade e São Paulo, o suíço recebeu um convite profissional que o fez mudar-se com a esposa para Fortaleza. Ana Maria permaneceu, inicialmente, no Rio de Janeiro, na companhia dos avós maternos, vindo a juntar-se aos pais na capital cearense em agosto de 1943.¹²¹

“Nunca mais se apagará de minha memória o maravilhoso dia 22 de janeiro de 1943, durante o qual me foi revelada, como num filme grandioso, essa Terra da Luz, o Ceará”¹²², afirmou Chabloz no capítulo “Revelação do Ceará”, o segundo do livro homônimo. O suíço lá ia para trabalhar no departamento de propaganda do SEMTA, órgão oficial que se propunha a mobilizar, selecionar e encaminhar mão-de-obra masculina, sobretudo nordestina, para a Amazônia, a fim de incrementar a produção de borracha nos seringais nativos da floresta.

As discussões a respeito do contexto histórico que viu acontecer a “Batalha da Borracha”, dos objetivos e da atuação do SEMTA e da experiência de Chabloz ao longo de seu período de trabalho nesse órgão terão lugar nas páginas do segundo capítulo deste

¹¹⁹ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 7.

¹²⁰ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

¹²¹ SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 1 jul. 2012.

¹²² CHABLOZ, Jean-Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução de Francisco de Assis Garcia, Ítalo Gurgel, Maria de Fátima Ramos Viana e Teresa Maria Frota Bezerra. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993, p. 17.

estudo. Por hora, interessa-me realçar aspectos do vínculo - tornado bastante profundo - que ligou o artista suíço à luminosa e calorenta terra cearense, desde o ano de sua chegada até o final de sua vida.

1.2.1. O Ceará como uma revelação (1943-45)

Realista e místico, tal como Chabloz definia o povo cearense, era também o próprio artista, que deixava entremear à sua vasta e diversificada cultura livresca e artística a constatação da incompletude dos saberes humanos sobre os fenômenos à sua volta, recorrendo, inclusive, ao estudo da Numerologia. Talvez por isso, após sua segunda estada no Ceará (1947-1948), estando em Genebra, não resistiu à curiosidade de consultar uma vidente, aparentemente não profissional, segundo ele, mas não menos “extralúcida e especializada”¹²³, em suas palavras. A mulher, contando-lhe a saga de três vidas passadas suas, uma hindu, uma árabe e uma portuguesa, disse-lhe que, nesta última, seu pai, um negociante abastado, desgostoso com a vida descompromissada que levava o filho, havia-o deportado para o Brasil, onde o garoto tinha-se fixado naquela “ponta que avança no oceano em direção à África” que ela lhe apontava no croqui que acabara de fazer. Reconhecendo nessa “ponta” a região onde estava situado o Ceará, Chabloz ficou profundamente impressionado com o discurso da mulher, deixando à vista o aspecto místico de sua personalidade¹²⁴. Tal episódio é narrado no primeiro capítulo do livro *Revelação do Ceará* (1993), capítulo que carrega o título - de orientação também mística - de “Seguindo a Estrela”¹²⁵.

Tendo sido os últimos meses de 1942, passados no Rio de Janeiro, particularmente improdutivos, uma vez que a entrada do Brasil na guerra representava, temporariamente, uma brusca diminuição no incentivo às atividades culturais, Chabloz confessou ter chegado ao Ceará “despojado, de certa forma despido e disponível, pronto para uma nova

¹²³ *Ibid.*, p. 15.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 11-16.

‘naturalização’. Pronto para muito ofertar e muito receber”¹²⁶. E, de fato, essa disponibilidade do espírito levou-o a adaptar-se muito prontamente às especificidades da terra e de sua gente.

Mesmo as visões horrendas das consequências da seca sobre a paisagem e as pessoas, vivenciadas no trajeto mesmo de sua chegada, dentro do caminhão que partira de São Luís do Maranhão e passara por Teresina, não impediram o desabrochar do sentimento de profunda identificação com o local. Pelo contrário, parece mesmo que o sofrimento agudo presenciado naquele momento representou fator decisivo para o surgimento da intensa empatia: o Ceará aparecia-lhe como que um lugar que, em suas palavras, “pertence aos tempos bíblicos e vive em plena era de Cristo”¹²⁷.

Assim, o destino quis que meu primeiro contato com o Nordeste se desse nas circunstâncias mais apropriadas para me revelá-lo, em seus dias mais duros, mais cruéis, porém mais verdadeiros. Desde as primeiras horas de nossa apresentação mútua, vi o Ceará crucificado. Foi, muito provavelmente, o que me permitiu compreendê-lo logo, até os ossos, até a medula, e amá-lo profundamente e sem esforço, como se nele tivesse nascido.¹²⁸

O sentimento pungente despertado pela chegada ao estado é corroborado em outra passagem:

A despeito desse espetáculo, totalmente despojado, nessa natureza espectral, eu me sentia estranhamente feliz. O espaço tão largamente aberto, a tonicidade do ar, a qualidade extraordinária da luz, numa palavra, a grandeza dessa revelação me exaltava e agia, no mais profundo de mim, como uma liberação. Tudo, nesse cenário sublimado, me dizia que essa terra cearense deveria esconder tesouros naturais e humanos insuspeitados. Isso, minhas duas estadas no Ceará deveriam confirmar-me plenamente.¹²⁹

¹²⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 20. Ocorreram, ainda, uma terceira e uma quarta estadas, posteriores à realização desses escritos.

No acervo do MAUC, há a fotografia de um desenho que apresenta uma paisagem na Serra de Tianguá, no Ceará, conforme percebida pelo artista durante a viagem de caminhão que o levara de Teresina a Fortaleza em janeiro de 1943 [Fig. 33]. Como somos informados a partir das inscrições localizadas na parte inferior da imagem, o desenho, intitulado “*Na Serra Cearense*”, foi realizado de memória, já em Fortaleza, na noite entre vinte e cinco e vinte e seis de janeiro daquele ano. A obra representa um trecho de estrada, ladeada por troncos total ou parcialmente descarnados, indiciando que, há certo tempo, as chuvas ali não se apresentavam. À esquerda, figura um casebre, resistente, em meio à secura da vegetação.



[Fig. 33] CHABLOZ, Jean-Pierre – “*Na Serra Cearense*” – jan. 1943
Fotografia de obra – 8,5 x 11 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

Os seis primeiros meses de Chablos no Ceará foram amplamente dedicados às suas atividades no SEMTA. Refletindo *a posteriori*, o artista considerou esse emprego mais como um “trampolim” que permitiria a sua descoberta do “Norte do País”¹³⁰. Reconhecia, no entanto, que a estabilidade financeira proporcionada por tal ofício havia-lhe sido de grande importância em seus primeiros contatos com o lugar e com as pessoas.¹³¹

Paralelamente, o artista dedicava-se a registrar as novas impressões, tanto do lugar como dos habitantes, em óleos e desenhos. A identificação profunda que logo desenvolveu para com a terra e as pessoas enchia-lhe de vontade de desenhar e de pintar.

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.¹³²

Dentre as obras que Chablos realizou em seu primeiro mês de permanência em Fortaleza, figuram os dois retratos cujas fotografias são mostradas abaixo. Um deles, intitulado *Flagelado*, foi executado em um “botequim”, no horário de almoço do dia onze de fevereiro, conforme podemos ler na parte inferior esquerda da própria peça [Fig. 34]. O modelo é um homem que, sob um largo chapéu de palha, encara o espectador em expressão sofrida, denunciando sua penosa luta pela sobrevivência. Através das linhas que marcam as reentrâncias de sua face e, principalmente, da construção de um olhar que transmite simultaneamente honestidade e súplica, Chablos registrou o sofrimento da criatura: estamos cientes da sua dor, sem que nada saibamos da sua história. O outro desenho, segundo nos informou o artista na própria obra, foi realizado no Jardim Público da cidade de Fortaleza, nos dias dezoito e vinte de fevereiro [Fig. 35]. Trata-se do perfil de um homem de bigodes e longa barba. O olhar resignado, o rosto marcado e as vestes rústicas também indiciam sua

¹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

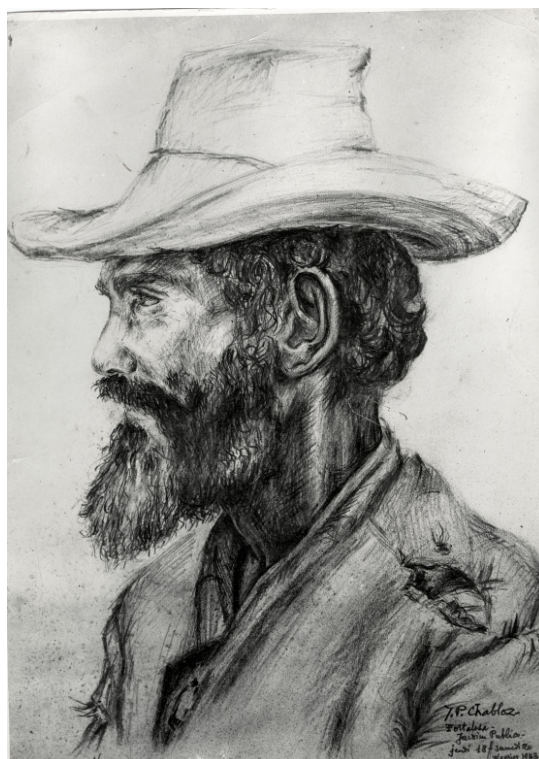
¹³¹ *Ibid.*, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 124.

imersão em uma laboriosa jornada diária pela consecução dos meios mais básicos de subsistência.



[Fig. 34] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Flagelado* – fev. 1943
Fotografia de obra – 11 x 8 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 35] CHABLOZ – Jean-Pierre – Sem título - fev. 1943
Fotografia de obra – 29,5 x 22 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

Após poucas semanas no Ceará, Chablos havia já criado um conjunto de obras dignas, segundo sua própria consideração, de figurarem em uma exposição. E, de fato, logo viria a expô-las. Pintando no centro de Fortaleza, certa noite¹³³, travou conhecimento com Mário Baratta, carioca residente em Fortaleza, que, além de pintor, havia concluído curso de Direito em faculdade cearense. Baratta havia fundado, juntamente com João Maria Siqueira, o Atelier Artis, um pequeno espaço situado à Rua Barão do Rio Branco, a mais

¹³³ Na Suíça, pouco antes da mudança para o Brasil, Chablos havia descoberto o gosto por pintar à noite, em uma pequena rua de Lausanne. No Brasil, deu continuidade às suas experiências pictóricas noturnas ao ar livre, chegando a afirmar, *a posteriori*: “o ‘noturno’ tinha se tornado uma de minhas especialidades”. (*Ibid.*, p. 124).

movimentada do centro da capital cearense. Visitando o ateliê, Chabloz pôde aprofundar o contato com Baratta, além de conhecer Siqueira e outros artistas que frequentavam regularmente o local, como Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Raimundo Campos e Angélica Souza¹³⁴. Chabloz entrosou-se rapidamente ao grupo, despertando a cordialidade e a admiração dos colegas. Já a dezesseis de março de 1943, o jornal *Correio do Ceará* publicava a notícia “Chabloz homenageado por um grupo de intelectuais de Fortaleza”:

Jean-Pierre Chabloz, que se encontra atualmente no Ceará, na qualidade de funcionário do SEMTA, para cuja organização trabalha como desenhista e pintor, foi sábado último homenageado por um grupo de intelectuais e artistas conterrâneos. Para isso houve uma animada reunião no atelier ‘Artis’, dos pintores Mario Barata (*sic*) e João Maria Siqueira, à qual compareceu também madame Jean-Pierre Chabloz.

O homenageado, ‘double’ de pintor e músico, pois conhece bem piano e violino, executou vários números de violino na ocasião, da autoria de Bach, Beethoven e de outros músicos de renome. Também desenhou-se. Mario Barata (*sic*), Antonio Bandeira e Chabloz, os três, sobre um mesmo modelo masculino, realizaram três magníficos quadros. E, terminada a festa, ficou em todos os presentes a melhor impressão do que nela se realizou. Jean-Pierre Chabloz foi aplaudidíssimo pelos seus trabalhos¹³⁵.

Os novos colegas de Chabloz logo o informaram a respeito de uma pequena exposição coletiva que estava então sendo organizada pela Secretaria Artística da União Estadual dos Estudantes, e, num gesto de recepção hospitaleira e amigável, convidaram o recém-chegado a participar da mostra. Dessa maneira, menos de três meses após sua chegada ao Ceará¹³⁶, encontrava-se Chabloz já expondo no I Salão de Abril¹³⁷, salão que viria a tornar-se, no decorrer dos anos, a principal mostra coletiva cearense, congregando realizações de artistas locais, novos ou consagrados, residentes ou não no Ceará, bem como de alguns artistas oriundos de outros estados.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 124-126.

¹³⁵ Chabloz homenageado por um grupo de intelectuais de Fortaleza. *Correio do Ceará*, Ceará, 16 mar. 1943.

¹³⁶ Como foi dito, Chabloz chegou ao Ceará a vinte e dois de janeiro de 1943. A inauguração do I Salão de Abril deu-se a dezenove de abril de 1943.

¹³⁷ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 126.

Montado nos locais modestos da antiga Livraria Comercial, no centro de Fortaleza, o I Salão de Abril expunha cinquenta e duas obras.¹³⁸ No capítulo “Lápis e Pincéis”, o décimo terceiro de *Revelação do Ceará*, Chabloz menciona sete expositores nesse salão: Mário Baratta, João Maria Siqueira, Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Rubens de Azevedo, além de dois convidados, Raimundo Cela e Jean-Pierre Chabloz.¹³⁹ Já o artista plástico Estrigas, em *A fase renovadora na arte cearense* (1983), acrescenta a estes os nomes de Afonso Bruno e Fonsek, que estaria em Fortaleza por um curto período de tempo.¹⁴⁰ Segundo Chabloz, o número de visitantes e as vendas realizadas no salão resultaram muito aquém das expectativas criadas pelos organizadores e expositores, trazendo-lhes certa frustração. No entanto, como mostra o artista, “a pequena exposição não foi de todo inútil. Apesar de tudo, foi graças a ela que se afirmaram a existência e a atividade corajosa de alguns jovens artistas cearenses”.¹⁴¹

A respeito do surgimento do Salão de Abril, no ano de 1943, Estrigas esclarece que a iniciativa e a promoção do salão deveram-se à União Estadual dos Estudantes: em específico, a Raimundo Ivan de Oliveira, presidente da agremiação, a Aluizio Medeiros e a Antônio Girão Barroso, seus diretores. “Estes três universitários, intelectuais jovens, na época, ao retornarem de um congresso, no sul, desenvolveram a idéia, despertada no contato com o meio mais evoluído, de promoverem um salão de artes plásticas em Fortaleza”¹⁴².

O número de obras expostas por Chabloz no I Salão de Abril diverge em diferentes escritos do próprio artista. No currículo que manuscreeu no “livro de ouro” de sua primeira exposição individual em Fortaleza, inaugurada em dezembro de 1943, Chabloz

¹³⁸ *Ibid.*, p. 126.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹⁴⁰ ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). *A fase renovadora na arte cearense*. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1983, p. 38.

¹⁴¹ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 126.

¹⁴² ESTRIGAS. *Op. cit.*, p. 38.

afirma ter exposto dois óleos e oito desenhos naquela mostra coletiva.¹⁴³ Já em *Revelação do Ceará*, mantêm-se os dois óleos, mas o número de desenhos baixa para seis.¹⁴⁴

Apesar dos resultados numéricos pouco encorajadores do salão, Chabloz destacou, anos depois, a importância daquela pequena exposição para sua inserção no ambiente artístico-cultural da capital cearense:

Quanto a mim, a participação no I Salão de Abril foi moralmente preciosa. Ela me deu a oportunidade de estreitar os laços com meus novos colegas e estabelecer um primeiro contato profissional, por menor que fosse, com o público de Fortaleza¹⁴⁵.

A partir do I Salão de Abril, expandiram-se os contatos artísticos de Chabloz no Ceará. Conheceu, por exemplo, Barboza Leite, Clidenor Capibaribe – o “Barrica” – e o índio Francisco da Silva, que veio a tornar-se conhecido simplesmente como Chico da Silva. Este último representou um episódio à parte na vida de Chabloz.

Em meados de 1943, pouco tempo depois de sua chegada ao Ceará, o suíço deparou-se com algumas genuínas manifestações artísticas estampadas nos muros das casas simples dos pescadores da Praia Formosa. Surpreendido com aquelas promissoras obras de arte primitiva, forneceu a seu jovem autor material de trabalho, apoio financeiro e cautelosa orientação profissional, a fim de que pudesse desenvolver plenamente o seu talento. O episódio é narrado no artigo de Chabloz intitulado “Um índio brasileiro reinventa a pintura”, publicado em 1952 na revista parisiense *Cahiers d’Art*. Não tive acesso ao texto original em francês; porém, encontrei, no acervo do MAUC, uma tradução brasileira não assinada. O texto é muito semelhante, e mesmo igual em muitos trechos, ao capítulo “Um índio reinventa a pintura”, o décimo quarto de *Revelação do Ceará*.

¹⁴³ Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

¹⁴⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 126.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 126.

Quase como uma crônica, a contar eventos triviais da vida, o texto de Chabloz reveste-se de uma poesia singular, através das reflexões profundas que o artista tece em suas linhas. Chabloz havia entrado em contato com desenhos de Silva quando, ao fim de uma tarde, vagueava pela Praia Formosa, uma praia citadina bem próxima ao centro da capital. “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”¹⁴⁶, afirmou o suíço.

Buscando informações sobre o autor dos desenhos, soube Chabloz que se tratava de um sujeito “meio louco”, alguém que chegava e desaparecia sem deixar rastros. O estrangeiro deixou seu endereço com os habitantes da praia e pediu-lhes que o entregassem ao artista nômade. Meses depois, Francisco da Silva foi procurá-lo em sua residência, e, em poucos minutos de conversa, Chabloz havia já obtido as informações principais sobre o sujeito: tendo nascido às margens do Alto-Tejo, no Acre, Silva fora criado por índios e, depois, por missionários. Após certo tempo, resolvera seguir sozinho o seu caminho e saíra, então, percorrendo o Norte e o Nordeste do Brasil, até fixar-se no Ceará. Bastante criativo, para realizar suas inventivas composições nas paredes dos pescadores, fazia muito proveitoso uso dos escassos meios de que dispunha: carvão e giz para desenhar, e pedaços de tijolos, folhas e frutas para colorir.¹⁴⁷

Diante do índio, Chabloz assumiu o duplo papel de orientador e mecenas: entregava-lhe o material necessário para trabalhar e garantia-lhe a aquisição da produção que fosse do seu agrado. Aos poucos, Silva ia-lhe entregando suas realizações, feitas a pastel, nanquim, lápis de cor, guache, aquarela. Chabloz as percebia no tênue limiar entre uma arte primitiva e uma arte que mais tendia ao pueril, encontrando algumas obras-primas em meio a produções que considerava de extremo mau-gosto. O estrangeiro selecionava aquilo que apreciava e buscava orientar Silva quando considerava que este se havia desviado de seu “bom caminho”. Apesar da produção intermitente do “pintor da praia” - uma vez que o aspecto nômade de sua personalidade, desenvolvido desde os primeiros

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 149-150.

tempos de sua vida, não se fazia compatível com a regularidade exigida pelo mundo do trabalho -, suas manifestações poéticas cresciam quantitativa e, na opinião de Chabloz, também qualitativamente, deixando surpreso e satisfeito o seu mecenas:

A irregularidade da produção de Silva não o impedia, entretanto, de progredir visivelmente. Permanecendo fiel a seu universo interior e não alterando em nada sua preciosa visão de poeta, Francisco corria de descoberta em descoberta e conquistava galhardamente um real domínio artístico e técnico. Deliciosamente surpreso, eu experimentava a rara sensação de assistir a uma verdadeira reinvenção da pintura.¹⁴⁸

Por intermédio de Chabloz, obras de Silva foram expostas em Fortaleza, no Rio de Janeiro, em Genebra, em Lausanne e em Lisboa.¹⁴⁹ Silva fez sucesso na Europa, onde muitos, como Chabloz, perceberam no universo espontâneo e mágico do artista índio um retorno da pintura a uma espécie de estado adâmico [Figs. 36 a 38].



[Fig. 36] SILVA, Chico da – *Os peixes de Vênus* – 1959
Guache sobre cartão – 66,2 x 96 cm – Sala Chico da Silva,
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 37] SILVA, Chico da – *Montanha, serpente e peixes*
– 1959 – Guache sobre cartão – 65,5 x 96 cm – Sala Chico
da Silva, MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 151.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.



[Fig. 38] Chico da Silva pintando a parede de um casebre no bairro do Pirambu, em Fortaleza – 1952
Fotografia - Sala Chico da Silva, MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Voltando ao relato cronológico das atividades de Chabloz no Ceará, após pedir exoneração do cargo que ocupava no SEMTA, em julho de 1943, o suíço passou a dedicar-se integralmente ao desenho e à pintura, de modo que sua produção artística cresceu rapidamente. Em novembro, dispondo já de um significativo contingente de obras, decidiu organizar uma exposição individual a ser inaugurada ainda naquele ano.¹⁵⁰

Tal decisão trouxe consigo uma dificuldade: onde expor? Decidido a alugar uma loja desocupada, Chabloz iniciou sua peregrinação pelas ruas de Fortaleza à procura do imóvel. Não conseguiu, em princípio, entender-se com os proprietários das lojas, ansiosos por verem assinados longos contratos de locação, ao passo que o artista propunha-se a alugar o local pelo curto período de no máximo um mês, intervalo de tempo em que estaria em cartaz a exposição.¹⁵¹

Passaram-se quinze dias até que Chabloz encontrasse um lugar disponível. Tratava-se de uma loja desocupada, muito bem localizada à Rua Major Facundo, no centro da capital. Tratando com a agência comercial que intermediava o negócio, ficou muito

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 128-129.

satisfeito com a proposta recebida: pagaria seiscentos cruzeiros pelo aluguel da loja durante um mês.¹⁵²

Os quinze dias seguintes foram ocupados com a organização da exposição, que deveria ser aberta no dia dezoito de dezembro. Ao todo, Chabloz selecionou quarenta e cinco obras, dentre as quais havia vinte e um óleos e vinte e quatro desenhos. As obras foram distribuídas entre as duas salas que compunham o imóvel, os óleos ocupando a primeira e os desenhos, a segunda.¹⁵³ A exposição foi patrocinada pela Sociedade de Cultura Artística de Fortaleza.¹⁵⁴

Sem falsa modéstia, o artista comentou o sucesso do vernissage:

Em menos de um ano, eu me tinha identificado com a vida cearense a tal ponto que meus convidados, surpresos e emocionados, não se cansavam de contemplar meus óleos e desenhos, testemunhos diretos dessa identificação. Sei que assim escrevendo vou passar por vaidoso e pretensioso, o que é a pura verdade. A melhor prova é que, no dia seguinte ao do **vernissage**, no livro de ouro, que já tinha mais de 100 assinaturas, descobri com alegria estas palavras do escritor Pierre Luz, Professor da Escola de Cadetes de Fortaleza: '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'.¹⁵⁵

O grande número de visitantes, a recepção destes diante das obras, os comentários, desenhos e até poemas registrados no livro de assinaturas, o apoio amplo da imprensa ao longo das cinco semanas de duração da mostra (em virtude do sucesso alcançado, Chabloz entusiasmou-se a prorrogá-la um pouco mais) satisfizeram plenamente o artista, deixando-o, ao longo e ao final da empreitada, com uma íntima sensação de vitória alcançada.

¹⁵² *Ibid.*, p. 129-130.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁵⁴ É curioso o fato de Chabloz, em *Revelação do Ceará*, não mencionar esse patrocínio, que, no entanto, é citado em todas as notícias de jornais – recortadas e coladas no livro de assinaturas da exposição - que se referem à mostra.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 131. (grifo do autor)

Pela linguagem maravilhosa do desenho e da pintura, eu chegara a estabelecer, com meu público, um contato cordial, semelhante ao que me tinha ligado aos próprios temas de meus quadros, quer se tratasse de criaturas ou de paisagens. Assim, o melhor de minha emoção foi transmitido, minha mensagem captada, o circuito realizado. Não é aí, onde residem, em última análise, a esperança e a ambição secretas do artista?¹⁵⁶

Fica patente ao leitor de *Revelação do Ceará* o significado profundo que essa primeira exposição individual em solo cearense assumiu para Chabloz, uma vez que a mostra representou o primeiro contato mais contundente – fortemente cordial e empático, segundo ele – que o artista estabeleceu com a imprensa e o público de Fortaleza. Oito páginas do livro são dedicadas à narração dessa empreitada aventureira, desde as dificuldades iniciais relacionadas ao encontro de um local para abrigar sua provisória galeria, passando por situações curiosas acontecidas ao longo da mostra, comentários deixados no livro de assinaturas e a repercussão na imprensa, até os resultados finais do empreendimento em termos profissionais, sociais e financeiros [Fig. 39].¹⁵⁷

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 132.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 128-135.



[Fig. 39] Jean-Pierre Chabloz, à esquerda, à entrada da loja que abrigou sua primeira exposição individual em Fortaleza – 1943 - Fotografia – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Embora as vendas realizadas não tenham gerado renda suficiente para cobrir os gastos referentes à execução das obras, ao seu emolduramento e à organização da exposição, a mostra valeu a Chabloz, além da satisfação íntima pelo bem-sucedido contato com o público fortalezense, a abertura de portas para novas atividades profissionais. A Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará, nascida em setembro daquele mesmo ano, aceitou a proposta de Chabloz para a realização da conferência intitulada “A situação atual da pintura e dos pintores”. Ocorrida a vinte e oito de dezembro de 1943, no auditório da Escola Normal Justiniano de Serpa, a conferência durou mais de duas horas, sendo ilustrada pela projeção luminosa de diversas imagens. Em virtude do sucesso do evento, Chabloz foi nomeado Diretor Artístico da Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará e convidado

a colaborar regularmente no jornal *O Estado*. O então diretor do jornal, Alceu Faria de Aboim, decidia criar uma coluna específica para Chabloy: sob o título de “Arte e Cultura”, a rubrica seria publicada quinzenalmente na edição dominical do periódico. A inauguração da coluna deu-se a nove de janeiro de 1944 - portanto ainda durante o período de vigência da exposição -, e sua publicação estendeu-se por quatorze meses consecutivos¹⁵⁸.

No acervo do MAUC, fotografei as páginas do livro de assinaturas da exposição pioneira de 1943-1944. Nelas, Chabloy elaborou primeiramente uma espécie de currículo compreendendo suas atividades profissionais até aquele momento. Não se trata, porém, de um currículo objetivo e pontual, mas entremeado de reflexões e comentários pessoais acerca dos eventos de sua vida. Em seguida, há uma relação das obras expostas, após a qual se iniciam as assinaturas dos visitantes, acompanhadas de tipos diversos de comentários (apreciações, desenhos, poemas, etc.). As assinaturas e os comentários alternam-se a recortes de notícias de jornais cearenses comentando a exposição e a conferência de Chabloy, relacionando-as, às vezes, ao estado geral das artes plásticas no Ceará.

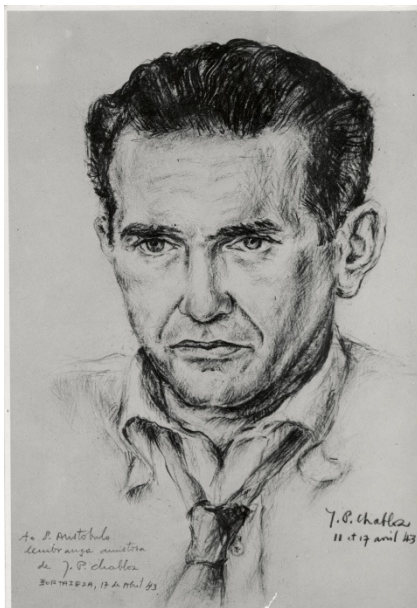
Algumas fotografias de obras datadas de 1943 encontram-se no acervo do MAUC. Essas fotografias ganharam visibilidade na mostra “Revelações: J. P. Chabloy”¹⁵⁹, em cartaz entre os meses de maio e julho deste ano, no próprio MAUC. Com relação a algumas dessas imagens, posso afirmar que constituem obras expostas na mostra individual de 1943; quanto a outras, tenho apenas evidências, em virtude da aproximação existente entre os motivos representados e certos títulos mencionados por Chabloy na relação de obras presente no citado livro de assinaturas. O *Retrato do Dr. Aristóbulo de Castro* tem como modelo um dos superiores do suíço no SEMTA, conforme veremos no segundo capítulo [Fig. 40]. No primeiro diário de serviço que Chabloy escreveu durante seu período de atuação naquele organismo, o artista registrou ter realizado esse desenho nos dias onze e

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 132-135.

¹⁵⁹ Exposição transcorrida no MAUC, de maio a julho de 2012, como parte da programação da 10ª. Semana Nacional de Museus - evento promovido pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), em parceria com os Sistemas Estaduais de Museus. Conforme mencionado na introdução deste trabalho, a exposição visava a divulgar o trabalho, ora em andamento, de digitalização e informatização do arquivo Jean-Pierre Chabloy, sob o patrocínio da Caixa Econômica Federal.

dezessete de abril de 1943¹⁶⁰, datas que coincidem com aquelas inscritas na obra. Também no canto inferior esquerdo da composição, consta a dedicatória do artista ao modelo.

Uma reprodução da obra “*O Primeiro Chapeleiro de Fortaleza*”, uma pintura a óleo sobre tela, ilustrava o artigo “Fortaleza e sua vida plástica”, o primeiro que Chabloy escreveu para a coluna “Arte e Cultura” do jornal *O Estado* [Fig. 41].¹⁶¹ Naquela ocasião, o artista anunciava que a obra ia a leilão, conforme veremos mais adiante. Quanto ao desenho *Flagelado*, já apresentado, um extenso comentário acerca das circunstâncias de criação da obra, datilografado pelo artista, consta no acervo do MAUC.¹⁶² No texto, a data, o horário e o local em que a obra comentada foi concebida coincidem com aqueles inscritos no desenho mostrado.



[Fig. 40] CHABLOY, Jean-Pierre –
Retrato do Dr. Aristóbulo de Castro – abr. 1943
Fotografia de obra – 18 x 11,5 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 41] CHABLOY, Jean-Pierre –
“O Primeiro Chapeleiro de Fortaleza” – 1943
Fotografia de obra – 23,5 x 15,5 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

¹⁶⁰ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloy. Arquivo do artista. MAUC.

¹⁶¹ CHABLOY, Jean-Pierre. Fortaleza e sua vida plástica. *O Estado*, 9 jan. 1944.

¹⁶² Comentários sobre um desenho – retrato a lápis – realizado por Jean-Pierre Chabloy, num botequim de Fortaleza (Ceará-Brasil), no dia/11 de fevereiro de 1943 – pouco tempo depois da primeira chegada de Jean-Pierre Chabloy a Fortaleza (22 janeiro 1943). Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloy, datado de 6 de junho de 1983, em Lausanne. Arquivo do artista. MAUC.

O desenho intitulado *Estrada no Ceará* pode coincidir com o acima identificado como “*Na Serra Cearense*” ou consistir em alguma versão semelhante. Chabloz realizou algumas versões com base no mesmo motivo. Uma delas consta no catálogo da já aludida exposição “Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos”, onde recebe o título de *Estrada para Sobral (Ceará)-Teresina (Piauí)* [Fig. 42].



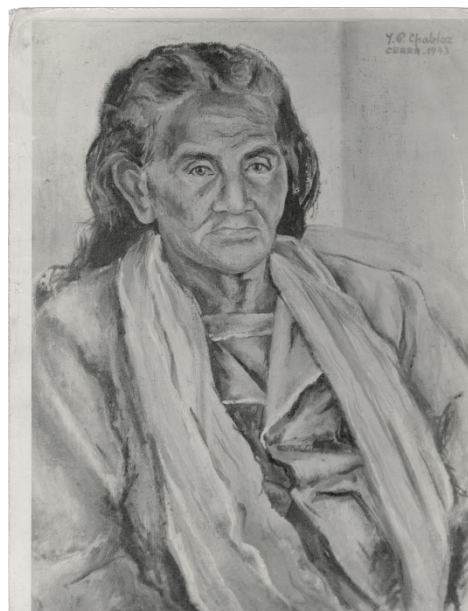
[Fig. 42] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Estrada para Sobral (Ceará)-Teresina (Piauí)* – 1943
Nanquim e grafite sobre papel – 12 x 17 cm¹⁶³

Penso ainda que a pintura a óleo identificada pelo artista como *Caboclinha deitada* corresponda a uma representação de garota, de pele escura e vestes claras, recostada em uma espécie de divã, mostrada em uma das fotografias presentes na mostra “Revelações: J. P. Chabloz” [Fig. 43]. De modo semelhante, o óleo que o artista denominou de *Velha cearense* pode coincidir com a imagem de uma senhora de traços rústicos apresentada em outra fotografia da mesma exposição [Fig. 44].

¹⁶³ *Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos*. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 22.



[Fig. 43] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – 1943
Fotografia de obra – 17 x 22,5 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 44] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título –
1943 - Fotografia de obra – 24 x 18,2 cm -
MAUC, Fortaleza (Imagem digitalizada cedida
por Pedro Eymar Costa)

Além de ter acesso a fotografias de obras, entrei em contato direto com um desenho que, muito provavelmente, esteve presente na mostra individual de 1943 [Fig. 45]. Ele pertence à coleção particular de José Evanilson Nogueira Lima, que afirmou ter adquirido a obra no ano de 1968. Creio que esse desenho, feito a pastel, corresponda à obra identificada por Chabloz, na já mencionada relação de obras expostas, como *Menino na rede*. Tanto o título coincide com o motivo como a técnica que observei equivale àquela mencionada pelo artista na relação (ao lado do título, Chabloz adicionou, entre parênteses, a informação de que o desenho havia sido feito a pastel). No canto inferior esquerdo da composição, abaixo de sua assinatura, o artista deixou registrado que a obra foi desenhada em março de 1943 e colorida na noite entre os dias sete e oito de abril do mesmo ano.



[Fig. 45] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – mar.-abr. 1943
Pastel sobre papel – 54 x 63,8 cm – Coleção particular José Evanilson Nogueira Lima (Fotografia da autora)

Tanto a exposição quanto a conferência de Chabloz foram bastante anunciadas e comentadas nos jornais locais, em especial nos periódicos *O Estado* e *O Povo*. De modo geral, ambas foram aplaudidas com entusiasmo pelos comentadores. A respeito da exposição, a vinte e um de dezembro de 1943, na coluna “Ideias & Fatos” do jornal *O Povo*, Anibal Bonavides escrevia:

(...) Não supunha que a inteligência e o talento do jovem suíço estivessem tão bem orientados, que as suas antenas artísticas se conservassem tão atentas para

captar o drama da vida, com as figuras do povo, as crianças andrajosas, os rostos chupados do flagelado, as faces ansiosas do sofrimento, a dôr e a realidade com que, de-manhã e de-tarde, nós topamos, nas ruas e nas vielas, na urbe e nos bairros pobres. No entanto o que eu vi ali, numa sucessão de óleos e desenhos, foi a arte de Chabloz em função do social. Libertado dos cânones clássicos, integrado na evolução da cultura, voltado para as figuras e os costumes do povo, Chabloz é um intérprete deste mesmo povo que procura se afirmar, dando relevo e sentido humanos a sua obra corajosa e conseqüente.

Chabloz pode fazer muito mais ainda. A sua arte busca o plano proletário. Ela pretende ser um reflexo exato das coisas simples e trágicas. A ‘casinha em Maranguape’ e a ‘casinha do Pirambú’ representam milhões de outras casinhas iguais, sem conforto, sem água nem luz, com uma mesa, umas rêdes velhas e uns tamboretas. ‘A velha cearense’ e o ‘flagelado’ são projeções pictóricas de milhares de outras velhinhas e homens rudes que sofrem e emigram. E aquela ‘Estrada do Ceará’ tão nítida, com o seu aspecto de seca, parece um grito do sertão sangrando de sol e gemendo de fome. Existem centenas de estradas semelhantes por aí afora.

Chabloz apanhou, com honestidade, as situações e os tipos que nos rodeiam.

Que o artista continue a refletir a vida e que possa também nos sugerir algo na penumbra, são as nossas esperanças.

Você, Chabloz, possui (*sic*) valor para ajudar o povo na grande e milenar luta contra as tiranias do ouro e do fascismo. Você está credenciado.

Continue.¹⁶⁴

Elogioso também é o tom da crônica “Exposição de Pintura”, assinada por H. C. Lima, e publicada em *O Estado*, a vinte e cinco de dezembro de 1943:

(...) São umas telas que confortam a vista do visitante, nos seus tons honestos de vida como a gente a vê. Ali não há as abstrações alucinadas da arte modernista nem a meticulosidade cansativa da pintura de cátedra dos que se dizem ‘acadêmicos’. Tudo é real e simples, tudo está explícito.

Até a despreocupação de artista, que está como que delatada pelas tintas meio sujas, se pode citar o mérito de sua sinceridade personalíssima de execução. Por aí se vê como ele atua sem preconceitos diante da tela em elaboração. Por aí se percebe a sua ânsia de criar, que o absorve despoticamente e não lho permite devaneios determinadores de deturpações prejudiciais à beleza da obra.

(...)

Em resumo, o “salão” da rua Major Facundo encerra vida e um realismo benéfico, sóbrio e conciente (*sic*). Quem nele penetra muito tem que ver e com

¹⁶⁴ BONAVIDES, Anibal. A Exposição de Chabloz. *O Povo*, Ceará, 21 dez. 1943.

que deliciar-se. Chabloz desenha com segurança e colóre (*sic*) modestamente, com um equilíbrio notável de volume e tom. E dá um espírito às figuras que esboça. Existe um romance inteiro em cada quadro daqueles.¹⁶⁵

Bem mais comedido, porém, é o tom da apreciação do escritor Osmundo Pontes, publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, a onze de janeiro de 1944. No texto de nome “Visita à galeria de Chabloz”, Pontes apresenta críticas à fatura dos óleos, aos modelos escolhidos e à iluminação das paisagens, embora, à guisa de conclusão, elogie os desenhos de Chabloz:

(...) A minha primeira impressão, por que não dizê-lo, foi de desgosto. O que se vê logo na entrada é uma vintona de óleos de tamanho natural, em coloridos violentos e de uma factura distanciada dos modelos clássicos, o que em pintura é defeito para todos aqueles que apreciam a beleza consagrada nos cânones antigos. (...)

Depois, chocou-me a feiúra extraordinária dos tipos retratados. Observei a Chabloz que se ele expusesse aqueles quadros no sul do país sob a epígrafe de ‘Tipos e Costumes Cearenses’, toda gente daria razão ao sr. Alfredo Elis Junior, o malfadado geógrafo que acredita ser o nosso Estado um deserto habitado por mulatos. Mas o pintor justificou-se e muito bem, mostrando que o material humano que ele poderia dispor era muito limitado, o que lhe forçava a escolha dos seus modelos na classe pobre de vez que aqui no Ceará, como se queixa o Mario Barata (*sic*), não há ainda um espírito artístico suficientemente largo para permitir a instituição dos modelos profissionais, tão em uso nos grandes centros.

Também nas paisagens pareceu-me haver pouca luz. O artista acostumado a ver e a pintar na claridade indecisa dos campos da França, trazendo ainda na retina as brumas no norte, não soube traduzir com precisão esta luz crua, equatorial, cearense que ilumina os nossos dias.

Seus desenhos, porém, são impecáveis. Com uma mestria admirável e em tempo relativamente curto, ele consegue fazer com o CRAYON pequenas maravilhas de perfeição e de bom gosto. Só por eles mereceria a Exposição de Chabloz ser diariamente visitada por quantos, no Ceará apreciam a arte pictórica em geral e a do desenho em particular, na qual o expositor é irreprochável.¹⁶⁶

É interessante observar como a primeira e a segunda apreciações citadas, de um lado, e a terceira, de outro, apresentavam olhares antagônicos, em certos aspectos, em relação aos mesmos objetos artísticos. Para os dois primeiros comentadores, o afastamento

¹⁶⁵ LIMA, H. C. Exposição de Pintura. *O Estado*, Ceará, 25 dez. 1943.

¹⁶⁶ PONTES, Osmundo. Visita à galeria de Chabloz. *Gazeta de Notícias*, Ceará, 11 jan. 1944. (grifo do autor)

de Chabloz em relação aos cânones clássicos era um aspecto positivo de sua fatura, pois permitia que o artista chegasse mais próximo da realidade dos modelos retratados, de sua luta, de sua história de vida. A simplicidade da execução e o desapego a qualquer virtuosidade considerada supérflua deixariam o artista mais livre para “ver” realmente o objeto que se estaria apresentando diante dos seus olhos, sem preconceitos e sem *a priori*. O modo de execução da obra estaria, assim, subordinado ao objetivo de tentar captar a “alma” do modelo, em vez de, ao contrário, a apreensão do objeto precisar adequar-se a fórmulas consagradas de execução. Lembremos que a profunda compreensão das características inerentes ao objeto desenhado constituía, segundo o método de ensino do desenho desenvolvido por Mme. Artus-Perrelet, parte indelével do longo processo de conhecimento que culminaria na ação do lápis sobre o papel. Chabloz parece ter carregado consigo, ao longo da vida, os ensinamentos da educadora suíça.

Para Osmundo Pontes, no entanto, o distanciamento em relação às fórmulas clássicas era, como vimos, considerado um “defeito para todos aqueles que apreciam a beleza consagrada nos cânones antigos”¹⁶⁷. O escritor deixava, assim, à mostra um gosto pictórico bastante apegado às tradições clássicas, não estando disposto a fazer concessões de qualquer natureza. Prova disso é o trecho que logo se segue à passagem anterior:

Notando isto é que de Xavier de Maistre, em ‘Viagem à Roda do meu Quarto’ escreveu que a música está sujeita à moda e a pintura não o está. E explicando: ‘Os trechos de música que enterneceram os nossos avós são ridículos para os amadores dos nossos dias, e colocam-nos nas óperas burlescas para fazerem rir os netos daqueles a quem faziam chorar outrora. Os quadros de Rafael hão de encantar a nossa posteridade como já arrebatarem os nossos antepassados’.¹⁶⁸

A conferência “A situação atual da pintura e dos pintores”, proferida por Chabloz no auditório da Escola Normal, recebeu da imprensa comentários bastante elogiosos. Anibal Bonavides, em “A arte viverá ainda grandes momentos”, notícia publicada em *O Povo*, a vinte e nove de dezembro de 1943, enfatizou o sucesso da conferência, ocorrida na

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

véspera. Apesar de o evento não ter conseguido reunir grande público, Bonavides afirmava que “todas as pessoas presentes à conferência de ontem à noite na Escola Normal saíram magnificamente impressionadas, pois receberam proveitosa lição de arte”¹⁶⁹.

O jornal *O Estado*, na notícia “Brilhantíssima, a conferência de Chabloz”, não assinada, qualificou tal conferência de “brilhante sob todos os aspectos e reveladora da cultura e do talento do jovem e magistral artista suíço-francês (*sic*)”¹⁷⁰. “A pintura em todos os seus prismas e na sua evolução histórica foi magnificamente esquematizada na conferência de Chabloz, atraente na forma e profunda na substância”¹⁷¹, realçava o jornalista.

O escritor Fran Martins escreveu uma bela crônica intitulada “A estrela da arte vai brilhar”, especial para o jornal *O Povo*, publicada a sete de janeiro de 1944. Nela, Martins não apenas comentou entusiasticamente a exposição e a conferência de Chabloz como afirmou que, a partir dessas duas experiências, bem como de uma conversa travada com Chabloz e Baratta, retomou vigorosamente sua crença, já quase anulada, de que um movimento de arte no Ceará ainda poderia ser possível. A conclusão do texto é um manifesto de fé nos projetos e nas iniciativas de Chabloz e Baratta, expressando sua confiança pungente na possibilidade de que as sementes plantadas por eles viessem a germinar no árido solo do cenário artístico cearense:

Confesso, mais uma vez, que acredito em Chabloz e Barata (*sic*). Com aquele entusiasmo que possuem quasi que já estou vendo o atelier montado, os professores dando aulas, homens de grandes conhecimentos fazendo conferências, burgueses regateando preços de quadros, gente semvergonha fazendo campanha derrotista contra eles. Tudo isso será para breve, de acordo com os seus cálculos e a boa vontade que certamente encontrarão no espírito de muitos cearenses. Até que enfim parece que desta vez vamos abrir os olhos do Ceará para o mundo da pintura – um mundo mesmo desconhecido para a maioria dos nossos honestos compatriotas.¹⁷²

¹⁶⁹ BONAVIDES, Anibal. A arte viverá ainda grandes momentos. *O Povo*, Ceará, 29 dez. 1943.

¹⁷⁰ Brilhantíssima, a conferência de Chabloz. *O Estado*, Ceará, 30 dez. 1943.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² MARTINS, Fran. A estrela da arte vai brilhar. *O Povo*, Ceará, 7 jan. 1944.

Conforme já mencionado, o sucesso da conferência valeu a Chabloz a posição de colaborador regular do jornal *O Estado*. A seis de janeiro de 1944, tal periódico anunciava “com o máximo prazer”¹⁷³ o início iminente da publicação da rubrica “Arte e Cultura”. Após destacar o alto nível cultural e as qualidades artísticas de Chabloz, a nota sugeria que “Fortaleza (...) está de parabéns por ter a oportunidade de aos domingos, poder deliciar o espírito com a leitura dos autorizados artigos de vulgarização artística que Chabloz escreverá numa das colunas desta folha”¹⁷⁴.

O primeiro artigo que o artista redigiu para essa coluna, intitulado “Fortaleza e sua vida plástica”, foi publicado a nove de janeiro de 1944. Nele, o artista comentava a restrição do espaço reservado às manifestações artísticas na cidade de Fortaleza – manifestações estas oriundas de algumas iniciativas isoladas -, mencionava a luta travada para a abertura de sua exposição individual, manifestava sua positiva surpresa em virtude do grande número de visitantes e do interesse demonstrado por eles, bem como anunciava a inauguração próxima de uma exposição coletiva de pinturas cearenses, que se deveria seguir à sua exposição pessoal. Para cobrir as despesas relativas a essa nova mostra, Chabloz comunicava a realização de um leilão do quadro que, segundo ele, configurava-se como o mais popular da sua exposição: a obra intitulada “*O Primeiro Chapeleiro de Fortaleza*”¹⁷⁵, cujo registro fotográfico foi acima mostrado.

O leilão ocorreu de fato, mas Chabloz não conseguiu vender a obra. Como comentou o artista em *Revelação do Ceará*, “somente alguns raros curiosos aventuraram-se a visitar a galeria, na manhã do leilão, e saíram, logo depois, na ponta dos pés”¹⁷⁶, o que nos dá indícios quer do estado incipiente em que se encontrava o mercado de arte no Ceará, quer da hipótese de que talvez o quadro em questão não fosse tão popular como pensava o artista.

¹⁷³ “Arte e Cultura”. Uma nova secção de nossas edições dominicais a cargo do talentoso artista Jean Pierre Chabloz. *O Estado*, 6 jan. 1944.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. Fortaleza e sua vida plástica. *O Estado*, 9 jan. 1944.

¹⁷⁶ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 135.

Entusiasmado com o sucesso alcançado por sua exposição, Chabloz não queria “deixar esfriar o interesse e a simpatia que ele [o público] começava a experimentar para com as coisas da pintura”¹⁷⁷. Em virtude disso, propôs a seus colegas artistas a realização de uma exposição coletiva a ser inaugurada logo em seguida ao término de sua mostra pessoal. Aceita a ideia, o III Salão Cearense de Pintura abria suas portas a vinte e dois de janeiro de 1944, dia seguinte ao fechamento da exposição de Chabloz.¹⁷⁸

Na solenidade de abertura do salão, Andrade Furtado, representante do governo estadual na cerimônia, inaugurava o livro de assinaturas da exposição com as seguintes palavras, citadas tanto por Chabloz¹⁷⁹ quanto por Estrigas. Aqui reproduzo a transcrição deste último:

O III Salão Cearense de Pintura, que ora se inaugura por iniciativa do brilhante espírito de Jean Pierre Chabloz, nesta luminosa cidade de Fortaleza, é bem um índice do nosso desenvolvimento cultural. Assegura-lhe pleno êxito a contribuição de R. Cela, glória viva da Terra de Alencar e que vemos cercado por jovens e promissores talentos. Enche-nos de sincera comoção a homenagem tributada a três epígonos do pincel em nossas plagas, nomes queridos e saudosos no seio do povo, Vicente Leite e Gerson Faria. Inaugurando as impressões deste livro, em nome do governo cearense, só tenho palavras de entusiasmo e elogio para tão patriótica e auspiciosa realização que fala tão alto da inteligência e da força de vontade de nossa gente.¹⁸⁰

Em meio aos expositores, destacavam-se, portanto, as participações dos veteranos Raimundo Cela, Gerson Faria e Vicente Leite, os dois últimos então recentemente falecidos. Durante a realização do salão, no dia oito de fevereiro de 1944, o pintor cearense Vicente Leite, que fizera carreira no Rio de Janeiro, recebeu uma homenagem pública na Casa de Juvenal Galeno.¹⁸¹

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 133, 135.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁰ FURTADO, Andrade, *apud* ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 21.

¹⁸¹ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 136.

Foram expostas, ao todo, cento e dez obras, dentre óleos, aquarelas e desenhos.¹⁸² Chabloz fala em quatorze expositores¹⁸³, mas, na obra mencionada de Estrigas, contam-se dezesseis: Aldemir Martins, Angélica, Antonio Bandeira, Barboza Leite, Clidenor Capibaribe (“Barrica”), Delfino Silva, Francisco da Silva, Hermógenes Gomes da Silva, Jean-Pierre Chabloz, João Siqueira, Mário Baratta, Raimundo Feitoza¹⁸⁴, Raimundo Kampos, além de três homenageados, os artistas veteranos acima citados.¹⁸⁵ Como Francisco da Silva já lhe havia apresentado, a essa altura, algumas obras que muito o satisfaziam, Chabloz propôs a seus colegas que estas fossem expostas no salão. Dessa forma, menos de um ano após o início das relações entre Chabloz e Silva, fazia este já sua primeira aparição pública no ambiente artístico fortalezense.¹⁸⁶

Em *Revelação do Ceará*, Chabloz destacou a ampla cobertura da imprensa para mais esse empreendimento artístico, assim como o sucesso moral, e também material, conquistado pelos expositores ao longo das quatro semanas de duração do salão. A fim de registrar oficialmente o encerramento do evento, o suíço propôs a realização de um grande sarau lítero-musical. A *soirée*, ocorrida pomposamente no Theatro José de Alencar, o principal teatro do Fortaleza, contou com a proferição de discursos valorizadores dos esforços e das iniciativas dos artistas locais, bem como com a execução de números musicais pela dupla Chabloz, ao violino, e Gerardo Parente, ao piano. Ao final, houve a atribuição de três prêmios: Antonio Bandeira ganhou o primeiro prêmio de pintura, Mário Baratta ficou com o segundo, e João Maria Siqueira recebeu o prêmio de desenho.¹⁸⁷

A vinte e sete de agosto de 1944, era fundada a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), que se instalava no prédio da antiga Intendência, na Praça do Ferreira, no centro de Fortaleza. A SCAP surgia a partir da reformulação do Centro Cultural de Belas-Artes (CCBA), a primeira entidade voltada ao desenvolvimento das artes plásticas no

¹⁸² *Ibid.*, p. 136.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 136.

¹⁸⁴ Estrigas grafa com “z” o nome de Feitosa, que, no entanto, aparece com “s” nas demais fontes pesquisadas, dentre as quais o *folder* divulgando a Exposição Cearense dos pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz, ocorrida na Galeria Askanasy, no Rio de Janeiro, em junho de 1945.

¹⁸⁵ ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 17.

¹⁸⁶ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 133.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

Ceará, criada em junho de 1941. Aos membros do CCBA, a SCAP acrescentava outros, artistas plásticos, escritores, médicos, dentistas, estudantes, etc., sensíveis aos problemas e às necessidades do campo das artes plásticas no estado. A nova entidade trabalhava em conjunto com o Grupo CLÃ (Clube de Literatura e Arte), possuindo ambas as sociedades vários membros em comum.¹⁸⁸

A primeira exposição organizada pela SCAP foi inaugurada em setembro de 1944, em cooperação com a Liga de Defesa Nacional, por ocasião da “Semana da Pátria”.¹⁸⁹ Tratava-se da mostra intitulada “Pintura de Guerra”, na qual os artistas manifestavam-se frente à Segunda Guerra Mundial, posicionando-se contra o nazi-nipo-fascismo. Chabloz foi um dos participantes, ao lado de mais dez artistas: Afonso Bruno, Aldemir Martins, Angélica Sousa, Antonio Bandeira, Barboza Leite, Delfino Silva, Inimá José de Paula, Maria Laura Mendes, Mário Baratta e Raimundo Kampos.¹⁹⁰ Nas palavras de Estrigas, “a exposição inicial da SCAP foi muito significativa não só pela qualidade dos trabalhos apresentados como pela tomada de posição que os artistas assumiram no momento colocando-se contra as ditaduras”¹⁹¹.

A fim de auxiliar na formação dos vários jovens artistas que se agregavam à SCAP, Chabloz ministrou, em janeiro e fevereiro de 1945, um curso intensivo de Figura, dividido em oito aulas noturnas concentradas. Nesse curso, disse o artista, “transmiti a meus jovens colegas todo um importante capítulo daquilo que julgava ser o melhor do meu saber e da minha experiência”.¹⁹² Pouco tempo após concluída essa atividade didática, Chabloz deixaria o Ceará com destino ao Rio de Janeiro.

¹⁸⁸ ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 12-22.

¹⁸⁹ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 138.

¹⁹⁰ ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 33.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹² CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 139.

1.2.2. O Ceará no Rio de Janeiro e na Suíça (1945-46)

Nos últimos meses de 1944, havia estado no Ceará o Adido Cultural da Embaixada na França no Rio de Janeiro, Sr. Raymond Warnier. Conhecendo de perto as múltiplas atividades que Chabloz exercia, como artista plástico, violinista, Diretor Artístico da Associação Cultural Franco-Brasileira, etc., Warnier convidou o suíço para tomar parte na campanha que ele então promovia em prol do revigoramento do prestígio cultural da França no Brasil, bastante abalado durante a ocupação daquele país por tropas nazistas. Aceito o convite, Chabloz partiu para o Rio de Janeiro, de navio, em março de 1945, acompanhado por três artistas, companheiros seus de atuação no cenário artístico cearense, decididos a aventurar-se na então capital do país: Antonio Bandeira, Inimá de Paula e Raimundo Feitosa.¹⁹³

Em junho, três meses apenas após a chegada ao Rio, os quatro artistas conseguiram realizar uma Exposição Cearense naquela cidade. A mostra teve lugar na Galeria Askanasy, localizada à Rua Senador Dantas. A obras de Chabloz, Bandeira, Inimá e Feitosa, somaram-se pinturas primitivas de Chico da Silva, que Chabloz havia levado consigo ao Rio e decidira expor.

Na apresentação do folder de divulgação da mostra, o crítico Ruben Navarra falava entusiasticamente a respeito do Chabloz artista e dinamizador cultural. Neste último caso, chegou ao ponto de afirmar que “um homem assim deveria ser declarado de utilidade pública, num país bem governado”¹⁹⁴. Navarra exaltava o fato de o estrangeiro ter-se imergido na vida cultural do Ceará, “uma das nossas províncias mais remotas”¹⁹⁵, segundo o crítico, e lá ter percebido e valorizado as boas iniciativas plásticas de sua gente. Manifestações culturais pululariam nas “tradições regionais das províncias”, impregnadas de um “caráter brasileiro” bem mais autêntico e íntegro que “nas cidades cosmopolitas e

¹⁹³ *Ibid.*, p. 139-140.

¹⁹⁴ NAVARRA, Ruben. Apresentação. Folder de divulgação da “Exposição Cearense dos Pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz (recentemente chegados do Ceará)”. Rio de Janeiro, Galeria Askanasy, jun. 1945. Arquivo do artista. MAUC.

¹⁹⁵ *Ibid.*

dissolventes”¹⁹⁶. O grande problema encontrar-se-ia na dispersão e no isolamento a que estariam submetidas essas manifestações culturais, desprovidas do adequado apoio oficial que lhes estimulasse a realização e a divulgação. O estrangeiro teria, assim, com seu olhar objetivo, assumido o importante papel de agitador, aglutinador e expositor das riquezas culturais de um ambiente marcado pelo descaso e a indiferença dos órgãos governamentais.

Seria maravilhoso que em cada capital de província brasileira, houvesse um dinamizador como J.-P. Chabloz, plenamente apoiado pelos poderes públicos. Haja vista o documentário desta exposição, em que o europeu, num generoso espírito de cooperação artística, trouxe do Ceará os trabalhos de três pintores que com ele e vários outros artistas moços, se reuniram e organizaram um núcleo de arte em Fortaleza. A exibição dos trabalhos de J.-P. Chabloz e seus camaradas brasileiros do norte nos oferece uma lição duplamente valiosa: define a importância dos bons elementos europeus para a ambientação dos nossos valores culturais dispersos, e mostra ao mesmo tempo a situação de abandono em que esses valores se esterilizam nas províncias, com prejuízo mortal para a cultura nacional brasileira.¹⁹⁷

Navarra seguia sua apreciação crítica elogiando as qualidades artísticas do Chabloz desenhista e pintor. Afirmava tratar-se de uma arte que se recusara a enveredar pelos modismos do modernismo, permanecendo, “em sua honestidade a tôda prova”¹⁹⁸, “concientemente (*sic*) aferrada a seus meios”¹⁹⁹, sob a primazia da manutenção de um “jôgo franco com o expectador (*sic*)”²⁰⁰. O crítico observava a predileção de Chabloz pelo desenho, decorrente de sua maior afinidade com a sutileza do tratamento dos valores do que com “grandes explorações de colorido”²⁰¹.

Nesse sentido, não seriam as paisagens o ponto mais alto de sua expressão plástica, uma vez que a fidelidade aos motivos exigiria a captação da luz ofuscante dos trópicos, propiciadora de intensos contrastes de cores e inimiga da sutil gradação de valores, condição natural à qual não se adaptou o olhar do artista. “O europeu não se deixou

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.*

encandeiar (*sic*) pela luz equatorial – praticamente não tomou conhecimento dela. Suas paisagens guardam a luz cinzenta dos céus distantes dos trópicos”²⁰², afirmava Navarra.

Assim, numa investigação que parecia tangenciar a antropologia, entregou-se Chablos ao registro de diferentes tipos humanos, tanto ordinários como pitorescos, que povoavam os recantos cearenses que presenciaram suas andanças. “Aqui é onde sua retina se fixa com uma penetração de garra de rapina”²⁰³, enfatizava Navarra. Chablos parecia fixar-se ao seu modelo não apenas em busca do exótico, do extra-europeu, mas, sobretudo, objetivando captar a alma daquele indivíduo em particular, o drama de sua existência. Essa particularidade do seu modo de trabalhar foi já apontada por alguns comentadores que vimos até aqui. A esse respeito, disse Navarra:

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 êle dêsses 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.²⁰⁴

Navarra sugeria que essa exploração das características raciais do povo brasileiro poderia ser um importante passo em direção à construção de uma plástica brasileira autêntica. Lembrando os mexicanos, que “souberam cultivar suas tradições não-européias”²⁰⁵, o crítico propunha que os artistas brasileiros teriam vasto cabedal de matéria-prima pictórica se apenas se dispusessem a olhar para sua gente: não faltariam negros e caboclos autenticamente brasileiros.²⁰⁶

Com os seus retratos de tipos regionais do Ceará, J.-P. Chablos chama a atenção para êsse problema, a meu ver, de interesse vital. De que vale quebrarmos a

²⁰² *Ibid.*

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

cabeça com procuras abstratas e intelectualizadas de uma pintura “blasée”, quando nem exploramos ainda a plástica viva da nossa gente? Para destruir o academismo ou o cerebralismo, basta olhar o povo brasileiro.²⁰⁷

Aqui coincidiam os pensamentos de Navarra e do próprio Chabloz²⁰⁸ a respeito de uma exagerada intelectualização que se teria instaurado, de modo geral, nas manifestações artísticas dos grandes centros brasileiros, a despeito de um desenvolvimento mais profundo da sensibilidade dos artistas nacionais. Embriagando-se de importações sucessivas, e apenas superficialmente internalizadas, de correntes artísticas europeias, a arte brasileira não se teria permitido semear o próprio solo e gerar os próprios frutos, delineando uma fisionomia particular.

Na Exposição Cearense, Chabloz, Bandeira e Feitosa expuseram, cada um, dezesseis obras, enquanto Inimá expôs quinze.²⁰⁹ Dentre as obras expostas por Chabloz, conforme relacionadas no folder de divulgação da mostra, figuravam os retratos *Flagelado*, cujo registro fotográfico foi mostrado acima, e *Velha cearense*. Acredito que este último equivalha à imagem apresentada da senhora de rosto marcado, datada de 1943, conforme já apontado. A obra intitulada *Dormindo na rua* pode corresponder a um desenho de figura humana impresso no catálogo da exposição “Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos”, da Galeria Multiarte [Fig. 46]. No catálogo, o desenho é identificado pelo título *Menino dormindo (José)*. Nele, vemos um garoto deitado, em posição encolhida, sobre um pedaço de pano. Seus olhos estão cerrados, sugerindo que está adormecido. Na parte inferior direita da composição, Chabloz identificou o modelo – “José” – e, no lado oposto, deixou registrado que a obra foi realizada em uma praia de Fortaleza, a vinte e cinco de janeiro de 1943, portanto três dias apenas após sua chegada a Fortaleza. É somente através da indicação do local de realização da obra (e talvez também em virtude da posição fetal do modelo, indicando desamparo) que somos levados a deduzir que o menino adormeceu em

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ CHABLOZ, Jean-Pierre. O Brasil e o Problema Pictural. *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 31-48, p. 39-48.

²⁰⁹ Folder de divulgação da “Exposição Cearense dos Pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz (recentemente chegados do Ceará)”. Rio de Janeiro, Galeria Askanasy, jun. 1945. Arquivo do artista. MAUC.

espaço público, e não privado, uma vez que não há qualquer referência imagética ao local onde ele se encontrava.



[Fig. 46] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Menino dormindo (José)* – jan. 1943
Grafite sobre papel – 24 x 33 cm²¹⁰

Com relação às paisagens, considero mais difícil promover a aproximação entre títulos presentes do folder e motivos de fotografias expostas na mostra “Revelações: J. P. Chabloz”. Duas fotografias de obras datadas de 1943 encaixam-se na descrição *Casebre na praia* [Figs. 47 e 48]. Para o título *Depois da chuva (Acarape)*, posso pensar em uma imagem que apresenta uma paisagem cuja vegetação aparenta revolta, agitada pelo vento

²¹⁰ Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003, p. 41.

[Fig. 49]. A obra é datada de 1944; abaixo da assinatura do artista, a inscrição “Acarape” indica o local onde a pintura foi realizada. Dentre as composições cujos motivos coincidem com o título *Fortaleza (Trecho)*, destaco uma paisagem urbana que representa uma esquina da capital cearense, onde vemos várias edificações, um automóvel, um poste de iluminação e algumas pessoas em trânsito pelas ruas [Fig. 50]. Abaixo da assinatura de Chabloz, os registros “Ceará - 1945” documentam local e ano de execução da obra. Todas as paisagens retratadas nas fotografias mencionadas parecem constituir-se em pinturas a óleo sobre tela.



[Fig. 47] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – 1943
Fotografia de obra – 16 x 19,5 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 48] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – 1943
Fotografia de obra – 17 x 23 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 49] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – 1944
Fotografia de obra – 17,5 x 21,5 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 50] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – 1945
Fotografia de obra – 17,5 x 21,2 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

Durante sua estada no Rio de Janeiro, em 1945, Chabloz proferiu conferências e realizou apresentações de violino a serviço da já mencionada campanha em prol da elevação do prestígio cultural francês no Brasil. Porém, antes do fim do ano, precisou regressar à Suíça, em virtude do falecimento de seu pai.²¹¹

Em maio de 1946, realizou uma exposição individual em Genebra, na sociedade Mutuelle Artistique, onde mostrou, dentre outras obras, paisagens e retratos executados no Ceará.²¹² Outra mostra individual ocorreu entre outubro e novembro de 1946, na Galerie M. O. Schmidlin, em Zurique: mais uma vez, Chabloz expunha retratos e paisagens realizados no Brasil e, dentre eles, várias obras com temas cearenses.²¹³

Quando da mostra de Genebra, Chabloz concedeu, ao semanário *L'Illustré*, uma entrevista cujo artigo resultante tornou-se o estopim de um mal-entendido que acabou por culminar no fim da amizade entre Chabloz e Baratta. Segundo a versão do episódio narrada por Chabloz em *Revelação do Ceará*, uma das imagens que ilustravam a reportagem era a fotografia do quadro *Mulher Cearense*, de sua autoria, obra na qual se via retratada uma camponesa vestida com um turbante [Fig. 51]. Baratta teria considerado a obra ofensiva, uma generalização grosseira da mulher cearense, pois, a partir dessa imagem, imaginava-se que “a mulher, no Ceará, era uma criatura de pele escura, tipo rústico, um pouco viril e de turbante”²¹⁴. Chabloz argumentou que jamais tivera a intenção de denegrir a imagem das mulheres do estado, apenas ressaltando que:

Não resta dúvida que são, antes de tudo, os tipos primitivos amatutados, tanto femininos quanto masculinos, que haviam impressionado e entusiasmado, em mim, o europeu, o civilizado e o pintor; foi a imagem deles que, mais do que qualquer outra, ficou intimamente ligada à minha clara lembrança da terra cearense.²¹⁵

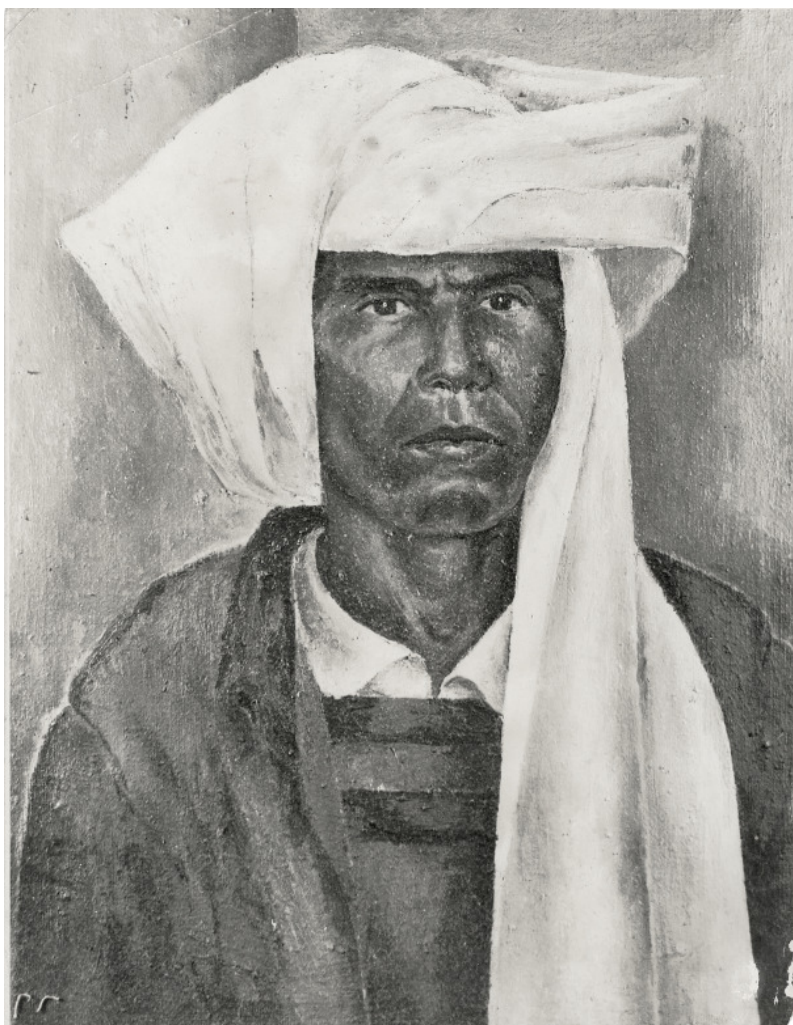
²¹¹ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 140. Nessa página do livro, Chabloz cita apenas a “notícia de uma morte na família” como a causa de seu regresso à Europa. Perguntei, no entanto, a Ana Maria Chabloz Scherer que membro de sua família teria falecido naquele período, ao que ela respondeu: “Foi a morte do meu avô suíço, que morreu logo após a guerra” (SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 2 maio 2012.).

²¹² Folder de divulgação da referida exposição. Arquivo do artista. MAUC.

²¹³ Folder de divulgação da referida exposição. Arquivo do artista. MAUC.

²¹⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 142.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 142.



[Fig. 51] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Mulher cearense* – 1943
Fotografia de obra – 24,5 x 18 cm - MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

Também um equívoco cometido pelo jornalista teria sido tomado por Baratta como uma falta brutal de Chabloz. Este se havia referido, na entrevista, a Antonio Bandeira e a Chico da Silva, exaltando as qualidades artísticas de ambos. Ao escrever a matéria, porém, o jornalista invertera as descrições dos pintores citados, caracterizando Bandeira como índio e analfabeto. Ao ler a reportagem, Baratta teria tomado Chabloz por traidor, que, alhures, denegria a imagem dos habitantes do Ceará. Mesmo tendo o suíço fornecido suas

explicações para o episódio, e retornado ao Ceará, em 1947, a amizade não foi restabelecida, o que Chablos lamentou profundamente, uma vez ter sido Baratta seu primeiro contato artístico em Fortaleza, além de tratar-se de alguém que ele dizia muito admirar.²¹⁶

1.2.3. A segunda estada no Ceará (1947-48)

Em meados de 1947, estava Chablos de volta a Fortaleza. Nessa ocasião, porém, trabalhou mais como músico do que como desenhista e pintor. Durante uma turnê musical, visitou outras cidades nordestinas, nas quais estabeleceu proveitosos contatos. Em São Luís, conheceu o Núcleo Eliseo Visconti, liderado por J. G. Figueiredo, e composto por Benedita Ribeiro, Cadmo Silva, Cláudio C. Branco, Floriano Teixeira e Rosa Waquim.²¹⁷ Esses jovens artistas iriam inaugurar em breve um pequeno salão, no qual Chablos foi convidado a expor. Em Natal, o suíço realizou uma série de retratos, alguns de eminentes personalidades locais, tais como o prefeito e sua esposa, o Secretário de Educação e o diretor do Teatro Municipal.²¹⁸

A dezessete de abril de 1948, no amplo *hall* do ex-Cinema Majestic, inaugurava-se em Fortaleza o IV Salão de Abril, do qual Chablos participou como organizador e expositor. Segundo o artista, esse salão abrigou duzentas e trinta e uma obras, da autoria de trinta e cinco artistas, dentre os quais quatorze eram naturais de outros estados ou constituíam cearenses residindo fora de seu estado natal. A exposição esteve aberta ao público durante vinte dias, em horário que se estendia das nove horas da manhã às onze da noite. Trinta mil visitantes prestigiaram o evento, cujas vendas somaram trinta mil cruzeiros.²¹⁹

²¹⁶ *Ibid.*, p. 141-142.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 148.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 143.

Através dos números, Chabloz pretendia mostrar aos leitores de *Revelação do Ceará* o sucesso do IV Salão de Abril, o que, mais adiante no texto, manifestou através de um depoimento que mesclava dados objetivos com a doce nostalgia de suas lembranças:

Na verdade, sob todos os pontos de vista, este salão era um novo grande sucesso. E tudo havia contribuído para isso, a quantidade, qualidade e a variedade das obras expostas, a excelente localização, em pleno centro de Fortaleza; situado no térreo, por três grandes portas arqueadas dava para a Praça do Ferreira, o que explica, em parte, o grande número de nossos visitantes; finalmente, o horário corrido, diurno e noturno, foi um excelente trunfo, cujo valor foi constatado pelas grandes vendas feitas entre vinte e vinte e três horas. Percebe-se que nessas condições esse Salão de Abril tornou-se uma das mais gratas recordações do Ceará; ainda hoje não posso lembrá-lo sem ver uma demonstração extraordinária do que podem as forças vivas quando elas sabem unir-se com inteligência sob o signo do ideal e da amizade.²²⁰

Convidados por Chabloz, todos os membros do Núcleo Eliseo Visconti, de São Luís do Maranhão, expuseram no IV Salão de Abril. Também foram enviadas obras do Rio de Janeiro (Barboza Leite, Carmélio Cruz e Inimá de Paula), de São Paulo (Aldemir Martins), de Manaus (Branco da Silva) e de Belo Horizonte (Antônio Fragoso).²²¹

Esse salão foi amplamente comentado pela imprensa, sendo tema de várias notas e apreciações críticas, quase todas bastante elogiosas. Dentre as muitas vozes que se levantaram para comentar o salão, aqui destaco a do escritor Aluizio Medeiros (um dos mais importantes poetas do Grupo CLÃ, destacando-se, também, como crítico literário), justamente por representar uma visão contrária às numerosas manifestações de exaltação e entusiasmo que vinham permeando as páginas dos periódicos locais. Um trecho da apreciação de Medeiros foi transcrita por Estrigas, em obra já citada, sendo essa a fonte a que aqui me remeto:

Por um lado gostei que o IV Salão de Abril apresentasse uma tão numerosíssima quantidade de trabalhos, pois isso serve para mostrar a exuberância dos artistas cearenses que, persistentes e entusiastas, não desfalecem diante dos inumeráveis

²²⁰ *Ibid.*, p. 144-145.

²²¹ *Ibid.*, p. 143.

obstáculos hostis que se lhes antepõem. Mas, por outro lado, essa grandíssima quantidade de óleos principalmente possui um aspecto negativo e até mesmo prejudicial às artes pictóricas no Ceará. Estou informado que uma comissão selecionadora anterior ao próprio Salão procedeu a uma apreciação dos trabalhos apresentados por cada pintor. Acho, porém, que tal comissão agiu com uma certa magnanimidade. Não por deixarem de possuir os membros dela sensibilidade e visão artísticas. Não. Mas talvez, para que o Salão, apresentando aquele mundo de óleos, desse ao visitante, porque não dizer muitas vezes incauto, um verdadeiro espetáculo de grandiosidade espetacular tão ao gosto do nosso tempo. Ora, no meu entender, uma boa porção daquelas telas que estão expostas nas velhas paredes do velho Majestic deveriam estar pendendo nas paredes das casas... dos próprios autores delas. Sim, pois não passam as mesmas de simples exercícios iniciais de artistas empunhando os pincéis e a paleta ficaram atarantados e perplexos com tantas cores e formas a serem fixadas na virgem tela branca. Se a comissão selecionadora tivesse procedido com mais rigor – não era necessário uma exigência muito grande, mas apenas um rigor que tivesse estabelecido a diferença entre trabalhos verdadeiramente artísticos e os simples exercícios, teria lucrado muito mais o público que acorreu ao Salão com uma avidez como ainda na havíamos presenciado até então. Porque, na verdade, a grande maioria do público que afluíu ao Salão, sem um gosto artístico formado e nem ao menos experimentado, em virtude da raridade das manifestações artísticas em nossa terra, não estava capacitada para separar a verdadeira obra de arte do exercício, muitas vezes primário.²²²

A quantidade e a variedade grandes de obras que compunham o IV Salão de Abril, vistas por muitos, inclusive Chabloz, como o grande mérito desse salão, são consideradas por Medeiros como um fator negativo no que concerne ao processo de construção e sedimentação de critérios de julgamento artístico por um público em sua maioria ainda leigo. O desmesurado ecletismo seria incongruente com o desenvolvimento da capacidade crítica por parte do público. Na opinião do autor, teria sido necessária uma atuação mais rigorosa por parte da comissão de seleção das obras para que apenas figurassem na mostra aquelas merecedoras de tal posição.

1.2.4. Idas, vindas e homenagens recebidas (1948-84)

Meses após a realização do IV Salão de Abril, partia Chabloz novamente para a Europa. Lá escreveu o livro *Revelação do Ceará*, tantas vezes citado neste tópico. Originalmente concebida em francês, a obra seria publicada em Paris, pelas Edições Albin

²²² MEDEIROS, Alúzio, *apud* ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 60.

Michel. Por razões em parte desconhecidas, no entanto, os editores acabaram por declinar da publicação, devolvendo os originais a Chablos.²²³

No primeiro capítulo do livro, à guisa de conclusão, o artista escrevia:

O rio corre para o mar... É um bem ou um mal? Não sei. O que é certo é que a vida se escoia em sentido único: nela não há retorno. Por duas vezes, minha rota confundiu-se com a do Ceará. Não sei se os caminhos de meu destino a isso me levarão uma terceira vez. Seria para mim uma alegria que eu não poderia provocar. Pois pressinto, desde já, que um terceiro encontro, friamente calculado, teria todas as possibilidades de chegar a resultados negativos.

Na vida, como na arte, toda verdadeira obra-prima é uma peça única, um dom da divina graça. E faço questão de conservar, na clara recordação de meus anos cearenses, esse caráter precioso de peça única. Ao Ceará muito dediquei; do Ceará muito recebi. Estamos quites. Se, por acaso, no 'Grande Livro de Contos do Senhor', se verificar que eu ainda lhe sou devedor, espero que este livrinho, verdadeiro testemunho, valerá também como homenagem e, como tal, apagará essa última dívida.²²⁴

Apenas em 1993, nove anos, portanto, após a morte do artista, foi publicada a obra, em versão traduzida para o português, pela Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará. O livro apresenta um interessante panorama do Ceará na década de 1940: nele, Chablos não se restringiu a abordar questões relativas à vida plástica e musical do estado, mas, tendo pesquisado aspectos históricos do Ceará e de sua capital, além de, obviamente, fiar-se em seu apurado senso de observação, conseguiu apreender particularidades muito sutis do ritmo de vida e das características psicológicas dos habitantes do local - particularidades decorrentes tanto de fatores naturais quanto culturais. Nesse sentido, observou, por exemplo, com argúcia, a rotina, as dificuldades e a tenacidade dos jangadeiros, dos vaqueiros e dos comerciantes do Mercado Central de Fortaleza. Chablos conseguiu penetrar profundamente nos objetos de sua observação, captando o âmago de existências ao mesmo tempo ordinárias e grandiosas. De todos os fenômenos aos quais

²²³ LEITE, Barboza. *Jean-Pierre Chablos: a perseverança ofendida, mas não dominada*. Obra não publicada. MAUC.

²²⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 16.

dirigiu o olhar, procurou extrair significações profundas que permaneciam à espreita sob as camadas mais aparentes.

Após o falecimento de Chabloz, seu amigo Barboza Leite, pintor e escritor (dentre outras atividades que exercia), cearense que viveu grande parte de sua vida no Rio de Janeiro, escreveu um livro cujo título seria *Jean-Pierre Chabloz: a perseverança ofendida*, mas não dominada. Os originais da obra, ainda não publicada, encontram-se sob a guarda do MAUC.

O livro de Barboza Leite é um grande elogio a Chabloz e a sua atuação no cenário artístico-cultural do estado do Ceará. Usando uma linguagem que se encontra no limiar entre o ensaio e a prosa poética, Barboza Leite narra a trajetória de vida de Chabloz, permeada de obstáculos materiais e morais, mas também de gratificantes descobertas, muito entusiasmo e disposição para o trabalho, e ideais e sonhos que persistiram às mais difíceis circunstâncias. Barboza Leite foi uma das vozes através das quais tive acesso às atividades de Chabloz no Ceará - e alhures, mas com vínculo direto com o estado - ocorridas posteriormente aos registros presentes em *Revelação do Ceará*.

Entre os anos de 1950 e 1951, Chabloz residiu em Lisboa. Nessa cidade, realizou uma exposição - organizada pelo Embaixador Antônio Ferro - na qual vários quadros abordavam o Ceará. Também em Lisboa, proferiu a conferência *Revelação do Nordeste Brasileiro*, já ministrada anteriormente tanto na Universidade de Genebra quanto em Berna, no Hotel Bristol. Vários artigos seus a respeito do Ceará foram publicados em revistas e jornais europeus.²²⁵

De volta a Fortaleza em fins de 1962, Chabloz foi convidado, em março do ano seguinte, pelo então governador do estado, Parsifal Barroso, para lecionar um curso de desenho básico e artístico. O curso, que teve início a vinte e dois de abril de 1963, realizou-

²²⁵ LEITE, Barboza. *Op. cit.*

se no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, em períodos diurno e noturno. Foram ofertadas oito turmas, cada uma com vinte e cinco alunos.²²⁶

Essa atividade didática, no entanto, precisou ser interrompida em virtude de um acidente sofrido por Chabloz no último dia do mês de abril. Caindo desastrosamente de uma lambreta, sofreu fraturas da perna e do polegar esquerdos, hemorragia nasal interna e externa, além de outras complicações. Devido à lenta recuperação do artista, o curso somente pôde ser retomado a partir de vinte e três de setembro do mesmo ano.²²⁷

Em conversa mantida comigo²²⁸, Pedro Eymar Barbosa Costa afirmou ter sido aluno de Chabloz no curso acima mencionado, cuja promoção deveu-se à Universidade Federal do Ceará e ao Governo do Estado. Assim teria o atual diretor do MAUC travado conhecimento com o suíço, de quem se tornou admirador e discípulo. Segundo Pedro Eymar, Chabloz seguia à risca, nos cursos de desenho que lecionava, o método desenvolvido pela educadora suíça por quem, durante toda a vida, conservou a admiração e o apreço: Mme. Artus-Perrelet.

Paralelamente, Chabloz continuava desenvolvendo suas atividades habituais: desenho, pintura, violino e conferências, ministradas em Fortaleza, João Pessoa, Natal e Campina Grande, na Paraíba. Atuou como violista do Quarteto de Cordas do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno e da Orquestra Sinfônica de Fortaleza. Em 1964, foi congratulado com o título de “Cidadão Honorário de Fortaleza”, outorgado pela Câmara dos Vereadores da capital do estado, “por serviços relevantes prestados ao Ceará”²²⁹.

Em dezembro de 1965, Chabloz foi condecorado com a “Medalha do Mérito Cultural”, concedida pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Em documento do dia sete daquele mês, o suíço era comunicado da decisão, tomada por unanimidade pela congregação dos professores do referido conservatório, de conceder-lhe a medalha, “considerando os relevantes serviços prestados por V. Sa. à causa do alevantamento

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 maio 2011.

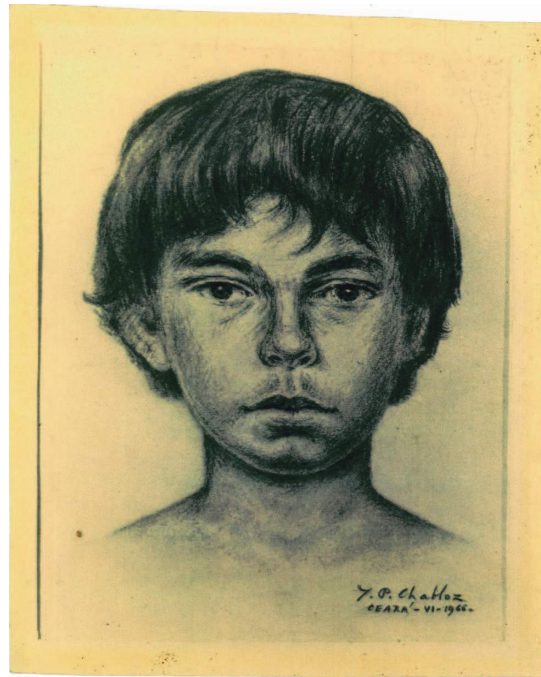
²²⁹ *Jean-Pierre Chabloz* (cursos e atividades). Documento não publicado de autoria de Pedro Eymar Barbosa Costa. MAUC.

artístico-cultural de nossa terra”²³⁰. A condecoração foi entregue a Chabloz pelas mãos de Antônio Martins Filho, fundador da Universidade Federal do Ceará e então reitor daquela instituição.²³¹

Do terceiro período de permanência do artista no Ceará, tive acesso a dois retratos. Um deles, datado de 1965, representa uma menina em semi-perfil e pertence a um colecionador particular de Fortaleza que me solicitou anonimato [Fig. 52]. Quanto ao outro, uma fotocópia em cores do desenho foi-me enviada por correio por Ana Maria Chabloz Scherer [Fig. 53]. Na imagem, vemos, de frente, um menino cujos traços fisionômicos acusam sua descendência indígena. Aliás, como veremos no segundo capítulo, grande parte da população do Ceará constituiu-se a partir da miscigenação entre brancos e índios, originando os indivíduos denominados “caboclos”²³².



[Fig. 52] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – mar. 1965
Grafite sobre papel - 40,5 x 30 cm - Coleção particular
(Fotografia da autora)



[Fig. 53] CHABLOZ, Jean-Pierre – Sem título – jun. 1966
Coleção particular Ana Maria Chabloz Scherer
(Fotocópia em cores fornecida pela colecionadora)

²³⁰ Fotocópia do comunicado endereçado a Chabloz, datado de 7 de dezembro de 1965, e assinado por Orlando Vieira Leite, então diretor do Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Arquivo do artista. MAUC.

²³¹ *Ibid.*

²³² Esse termo será problematizado no terceiro capítulo.

Em 1970, o suíço deixava novamente Fortaleza, desta vez com destino a Niterói, no Rio de Janeiro.²³³ Em 1974, partia, uma vez mais, para a Europa. A respeito das sucessivas mudanças de Chabloz, comentou Barboza Leite:

Ia e vinha de um lado para o outro, sempre com suas tralhas às costas: violino, cavalete, caderno de desenho e um sonho inconquistado suspenso na sua vontade e na sua imaginação. Trabalhava infatigavelmente, como se tivesse nos póros a incandescência do fogo.²³⁴

A propensão de Chabloz ao trabalho árduo e disciplinado, comentada acima por Barboza Leite, pode ser bem observada ao lermos as páginas dos diários de serviço que o artista escreveu no período em que trabalhou para o SEMTA. A cada momento, Chabloz relatava as atividades realizadas em seu ofício, com precisão e riqueza de detalhes, deixando à mostra tanto a sua enorme disposição para o trabalho quanto a sua preocupação em registrar com cuidado os pormenores dos caminhos percorridos. Tais diários serão comentados e analisados no segundo e no terceiro capítulos deste trabalho.

Em 1980, Chabloz foi homenageado no XXX Salão de Abril. Não se encontrando em Fortaleza na ocasião, foi representado pelo jornalista e bancário Cláudio Pereira na solenidade de inauguração da exposição. Em documento de vinte e nove de abril de 1980, Pereira dirigia-se a Chabloz com admiração e respeito, participando-lhe a honra de tê-lo representado na cerimônia. “Homenagem das mais justas, é a opinião unânime da cidade”²³⁵, escreveu no referido documento.

Outra homenagem, esta de maior porte, seguiu-se em 1982, quando Chabloz recebeu o título de “Cidadão do Ceará”, outorgado pela Assembleia Legislativa do estado.

²³³ Perguntei a Ana Maria Chabloz Scherer se ela saberia dizer o motivo pelo qual, em 1970, Chabloz deixou Fortaleza, transferindo-se para Niterói. A resposta que obtive foi: “Não sei dizer. Meu pai fez várias mudanças entre Fortaleza e Suíça mas como não gostava do Rio de Janeiro, foi surpresa para nós ele se instalar em Niterói. Talvez porque (antes da Ponte) ela era uma cidade calma, pequena, lembrando um pouco Fortaleza da sua época” (SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 2 maio 2012.). O motivo da mudança, portanto, permanece desconhecido.

²³⁴ LEITE, Barboza. *Op. cit.*

²³⁵ Fotocópia do referido documento. Arquivo do artista. MAUC.

Também quando da ocorrência do XXXIV Salão de Abril, o nome do suíço foi atribuído a uma das salas da Galeria Antonio Bandeira.²³⁶

A respeito das homenagens concedidas a Chabloz, comentou Barboza Leite: “Nada mais justo, mas ainda pouco para quem tanto deu de si sem exigir retorno, a uma terra da qual tornou-se um fiel e apaixonado intérprete”.²³⁷ Evidentemente, a opinião do amigo de Chabloz deve ser levada em consideração, porém relativizada. Perpassa todo o livro de Barboza Leite um tom de afetividade para com o suíço, decorrente da amizade e da admiração que ambos nutriam um pelo outro, tendo desejado o cearense, através da escrita daquelas páginas, prestar uma homenagem póstuma ao amigo estrangeiro. Prestar homenagem significa, na maioria dos casos, tecer elogios, e, às vezes, construir uma verdadeira epopeia, desejo que se revela na leitura do texto romanceado de Barboza Leite. É natural, obviamente, que a tristeza pela perda do amigo e a saudade dela decorrente aflorassem sentimentos emocionados no escritor, prejudicando seu distanciamento na visão dos fatos.

Em 1984, Chabloz transferiu-se novamente para o Ceará. Em março daquele ano, escrevia a Barboza Leite uma carta informando-lhe seu novo endereço e reafirmando sua disposição para dar continuidade à luta em prol do salutar desenvolvimento das atividades culturais em território cearense. À revelia de seus planos, entretanto, essa nova estada no Ceará teve ínfima duração: a nove de junho de 1984, falecia Jean-Pierre Chabloz.²³⁸

Para a escrita deste capítulo, baseei-me em uma parte dos documentos que compõem o arquivo de Chabloz no MAUC – parte ainda pequena se confrontada ao todo do acervo. Procurei delinear aqui uma escrita análoga, em muitos momentos, à construção paciente e minuciosa de uma colcha de retalhos. No capítulo a seguir, dirigirei o olhar a um momento específico da trajetória profissional do artista: sua experiência como desenhista publicitário de um dos organismos institucionais vinculados à “Batalha da Borracha”, o SEMTA. Tal experiência teve lugar majoritariamente na cidade de Fortaleza, ao longo do

²³⁶ LEITE, Barboza. *Op. cit.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

primeiro semestre do ano de 1943. A discussão acerca dessa experiência, bem como dos acontecimentos históricos que a alicerçaram, preparará o terreno para a análise dos cartazes que escolhi como objetos desta pesquisa, produções oriundas da atuação de Chabloz naquele órgão estatal.

2. A atuação de Chablos no SEMTA e seu contexto histórico

2.1. Chablos e a “Campanha da Borracha”: a experiência do artista como desenhista publicitário do SEMTA (janeiro a julho de 1943)

Neste item, discutirei a participação de Chablos na “Campanha da Borracha”, como desenhista publicitário de um dos organismos brasileiros vinculados ao esforço das nações aliadas na Segunda Guerra Mundial: o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA). Por hora, não comentarei os cartazes destinados à reprodução litográfica ou fotolitográfica que o suíço concebeu como funcionário daquela instituição. Como foco principal desta dissertação, tais cartazes serão detalhadamente analisados no terceiro capítulo.

Valho-me aqui, sobretudo, das informações contidas nos dois diários de serviço que Chablos escreveu durante o período em que trabalhou para o SEMTA. Trata-se de dois cadernos de pequenas dimensões, repletos de informações manuscritas e desenhos ilustrativos. Neles, Chablos relatou dia após dia suas atividades no SEMTA, com a clareza e a riqueza de detalhes que lhe eram peculiares. Os diários foram escritos em francês, língua-mãe do artista, mesmo após cerca de três anos de permanência no Brasil. Aos textos e desenhos, acrescentam-se alguns anexos, como bilhetes endereçados a Chablos, instruções para a realização de trabalhos, recortes de jornais, anotações e desenhos realizados pelo artista em separado ao texto principal, cartões de visitas de personagens que surgem no texto, um telegrama e uma carta redigida por Chablos.

O primeiro diário recebe o título de “*Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A.. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz (sic) – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943*”²³⁹, e compreende o período entre o início de janeiro e o final de maio de 1943. Quanto ao segundo caderno, embora seu título esteja em português – “DIARIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta

²³⁹ “Enumeração dos TRABALHOS executados para o S.E.M.T.A.. Desenhos etc. em relação + - Direta com esse serviço. – S. Luís – BELÉM – TERESINA – FORTALEZA. desde 2 de janeiro de 1943”

em Fortaleza (CÉARA) (*sic*). desde o 1º. de junho de 1943”, todo o restante do texto foi escrito em francês, a exemplo do diário anterior. Temporalmente mais restrito, o segundo texto engloba o intervalo entre primeiro de junho e meados de julho daquele ano. Embora Chablos tenha pedido demissão do SEMTA no primeiro dia de julho de 1943, como veremos em páginas posteriores, o artista continuou, ainda que de modo mais esporádico, a escrita de seu segundo diário ao longo daquele mês.

Também faço uso do conteúdo de anotações presentes em um diário pessoal que Chablos escreveu no início do ano de 1943, referindo-se, de modo retrospectivo, às circunstâncias que culminaram em seu engajamento ao SEMTA. De maneira intercalada ao relato e à discussão dos dados presentes nos diários, imagens que documentam as atividades de Chablos na “Campanha da Borracha” serão apresentadas e comentadas no decorrer deste tópico.

Ao atentarmos para a relação dos documentos que embasaram as reflexões que aqui desenvolvo, percebemos que ela prima por apresentar, sobretudo, a versão do próprio Chablos a respeito de sua experiência como funcionário de um dos organismos vinculados à dita “Batalha da Borracha”. Os textos e as imagens aqui analisados pertencem a um conjunto de documentos selecionados e guardados pelo próprio artista, documentos que hoje constituem o seu acervo no MAUC. Tal como toda seleção, esta também não é inocente, e reflete o posicionamento, a visão de mundo, as preferências e as recusas do agente selecionador. Assim, não pondo em xeque a validade da análise desses documentos, pouco explorados até o momento, ressalto que eles desnudam apenas uma versão dos acontecimentos: a versão de um de seus participantes, o personagem principal desta dissertação.

Chablos parece viver com intensidade seu período de atuação como funcionário do SEMTA, quer propondo e executando atividades, quer queixando-se da lentidão e da indiferença de outros funcionários do órgão, no que deixa entrever sua disposição para o trabalho. Sua ânsia de escrever é notória, tendo em vista as inúmeras páginas que manuscreeu nos diários e o corpo denso de cartas datilografadas. Mesmo em relação aos

seus diários de serviço – documentos diretamente vinculados a uma atividade profissional -, parece-me claro que a escrita em Chabloz atende a várias finalidades: em alguns momentos, é mero ato de registro de acontecimentos; em outros, é instrumento para descarga de frustrações e angústias; em mais alguns outros, assume finalidade cognitiva, como forma de tentar organizar, conectar e assimilar os fenômenos, compreendendo-os em maior profundidade.

Segundo registrou em um diário pessoal, Chabloz teria recebido, em fins de 1942, a informação de que Georges Rabinovitch, velho conhecido seu de Lausanne, havia galgado rápida ascensão social, passando a trabalhar para uma grande empresa norte-americana.²⁴⁰ Rabinovitch havia-se tornado o representante da Rubber Reserve Company (RRC) no Brasil, agência inicialmente responsável pelo financiamento e pela assistência do programa de extrativismo da borracha amazônica durante a Segunda Guerra Mundial. Na tentativa de obter dele algum apoio financeiro, Chabloz havia tentado telefonar-lhe, porém sem encontrá-lo. Na manhã de vinte e três de dezembro de 1942, no entanto, o artista havia sido despertado por um telefonema do próprio Rabinovitch, que lhe oferecia trabalho, durante alguns meses, como desenhista publicitário da “Campanha da Borracha”. Teria poucos dias para decidir-se e, em caso de aceite, deveria viajar sem demora para o “Norte”²⁴¹ do Brasil.²⁴²

Poucas horas após o telefonema inicial, em entrevista com Rabinovitch no escritório deste, ficara ciente de que seria preciso partir dentro de oito dias, abandonando todas as atividades em curso. Chabloz hesitou: duvidava de sua capacidade de atender às exigências do desafio que se apresentava. Visitou uma médium amiga sua, que, no entanto, não lhe ofereceu grandes esclarecimentos. Disse ela apenas que seria aquele um parêntese em sua

²⁴⁰ Diário pessoal do início do ano de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁴¹ Nesse início de contato com a questão, o termo “Norte” é utilizado por Chabloz de modo genérico, englobando, de fato, as regiões Norte e Nordeste.

²⁴² *Ibid.*

vida, nem positivo nem negativo, apenas um intervalo em seus planos e projetos. Só deveria aceitar se valesse a pena a recompensa financeira.²⁴³

Na tarde do mesmo dia, travou contato com Paulo de Assis Ribeiro, chefe do organismo para o qual trabalharia, o SEMTA, e tomou ciência da amplitude do projeto: encaminhar para a Amazônia em torno de cinquenta mil homens de alguns estados do “Norte”, dentro de quatro ou cinco meses, a fim de trabalharem na produção de borracha para suprir a enorme demanda da indústria bélica norte-americana. Sua participação consistiria em registrar a exploração da borracha através de desenhos, bem como em elaborar peças de propaganda destinadas a convencer grande quantidade de indivíduos a migrar para a Amazônia.²⁴⁴

Chabloz ainda não se tinha decidido. Temia a viagem de avião e a magnitude da responsabilidade. Mas Rabinovitch encorajou-o e insistiu para a sua aceitação. Sugeriu, inclusive, o engajamento de sua esposa Regina, que trabalharia no setor de assistência social às famílias dos homens que partissem.²⁴⁵

Animada, a mãe de Regina via um “futuro” para a filha, enquanto Chabloz era encorajado por amigos. A resposta definitiva foi dada já no dia seguinte ao telefonema inicial de Rabinovitch, em reunião com este e Paulo de Assis Ribeiro: Chabloz e Regina decidiam engajar-se. Chabloz descobria então que Ribeiro havia sido colega de trabalho do pai de Regina no Ministério da Educação; não era de todo estranho, portanto. Os salários foram estabelecidos: Chabloz receberia 4.000,00 cruzeiros por mês; Regina, 3.000,00. Além disso, teriam pagos os custos com deslocamento, as diárias do hotel onde ficariam alojados, dentre outras despesas. Deveriam partir dentro de poucos dias.²⁴⁶

A partida de Chabloz, junto a companheiros do sexo masculino, teria ocorrido na manhã de trinta e um de dezembro de 1942, em um avião norte-americano. Por razões que o artista não esclareceu no diário, as mulheres foram impedidas de viajar na companhia dos

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

homens, devendo partir alguns dias depois. Dentre aqueles que viajaram com Chabloz, estava Alexandre Zalszupin, um suíço conhecido de seu pai, que havia sido contratado por Rabinovitch como chefe de propaganda. Segundo plano inicial, Chabloz e Zalszupin responderiam juntamente pela propaganda do SEMTA.²⁴⁷

O grupo parou primeiramente na Bahia²⁴⁸, depois em Recife e, finalmente, em Natal, onde conheceram a base aérea norte-americana, que deixou Chabloz positivamente impressionado. No primeiro dia de janeiro de 1943, chegavam os homens a São Luís do Maranhão, onde foram recebidos por um dos engenheiros-chefes do SEMTA, a quem Chabloz se referiu como Dr. Javes. O primeiro contato com todo o grupo do organismo deu-se em uma reunião informal ocorrida em uma pequena pensão. Ensaíram um encontro musical protagonizado por uns poucos que tocava instrumentos.²⁴⁹

Em São Luís, os escritórios do SEMTA foram instalados em um grande edifício de estilo colonial. Chabloz e Zalszupin ocuparam uma pequena sala que estava sendo restaurada. No entanto, escrevendo ao final de janeiro de 1943, Chabloz reclamava que outros setores, como o de assistência médica, o de obras e o de transporte, organizavam-se com rapidez, enquanto o Departamento de Propaganda ainda não havia conseguido inserir-se adequadamente no todo do órgão.²⁵⁰ Essa reclamação ressurgirá em diversos momentos de sua permanência no SEMTA.

O primeiro diário de serviço de Chabloz remete-se inicialmente à estada em São Luís. Logo no início de suas atividades, foi informado a respeito de reticências e desconfianças, quanto à migração para a Amazônia, reinantes entre os indivíduos alojados em hospedarias do Departamento Nacional de Imigração (DNI) em Fortaleza, em virtude de conhecimentos compartilhados acerca da situação dos seringueiros no primeiro ciclo da borracha. Dessa conversa, Chabloz concluiu a necessidade de neutralizar essas percepções, devotando, assim, sua primeira semana de trabalho à elaboração, na companhia de Zalszupin, de um plano de conferências - a serem ilustradas com projeções de imagens -

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ No diário, Chabloz não especificou a cidade baiana.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

que deveriam apresentar a proposta de migração do SEMTA como idônea e atraente. Tais palestras deveriam ser ministradas nas hospedarias²⁵¹ de Fortaleza e, eventualmente, em municípios do interior do Ceará.²⁵²

O plano de conferências foi esboçado a despeito do desconhecimento da dupla acerca de dados essenciais da questão: o público-alvo da campanha, o tipo de trabalho que os seringueiros desenvolveriam na Amazônia, as condições do contrato proposto aos migrantes. Esses conhecimentos seriam adquiridos em momentos posteriores da atuação de Chabloz no SEMTA. Na tarde de quinze de janeiro, o plano foi complementado por um programa de propaganda a ser veiculado no rádio e na mídia impressa. A dupla planejava também a elaboração e a distribuição de cartazes, e Chabloz realizou então o primeiro esboço para o cartaz *Mais borracha para a vitória*²⁵³, que será analisado no terceiro capítulo.

Na manhã de doze de janeiro de 1943, Chabloz partia de São Luís a Belém, na companhia de Paulo de Assis Ribeiro e do Dr. Manoel Ferreira²⁵⁴, médico que chefiava o Departamento de Mobilização do SEMTA²⁵⁵. Essa viagem tornou-se relevante para o processo de elaboração de alguns *layouts* para cartazes, pois foi ao longo dela que Chabloz adquiriu conhecimentos acerca dos procedimentos de incisão nos troncos das seringueiras e de defumação da borracha, conforme veremos no terceiro capítulo. No Instituto Agrônomo do Norte, em Belém, o suíço expôs sua ideia de realizar um pequeno livreto, o “Breviário do Seringueiro Modelo 1943”, a ser entregue aos migrantes antes da partida. O opúsculo conteria informações sobre o trabalho do seringueiro, além de “conselhos higiênicos, médicos, morais etc.”. Seriam impressos entre cinquenta e sessenta mil

²⁵¹ As hospedarias eram os locais onde o DNI mantinha as famílias de emigrantes antes de partirem para a Amazônia. Veremos adiante que se instaurou uma competição entre SEMTA e DNI pelo comando dos negócios de migração.

²⁵² *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 190.

exemplares²⁵⁶, número condizente com a quantidade de homens que o SEMTA pretendia levar para a Amazônia. Embora, em momento posterior, Chabloz tenha-se dedicado com entusiasmo a essa cartilha, ela não chegou a ser impressa durante o período em que o suíço trabalhou para o SEMTA, como veremos mais adiante.

Um incidente acontecido em São Luís, durante a estadia de Chabloz em Belém, teria resultado na separação da dupla Chabloz-Zalszupin no setor de propaganda do SEMTA. Contou Chabloz que Zalszupin e outros membros do SEMTA, inclusive Regina, devendo embarcar em um trem para Teresina às cinco horas da manhã, não acordaram cedo o suficiente e acabaram por perder o trem. Julgando que o transporte deveria tê-los esperado, Zalszupin dirigiu-se colericamente ao diretor da companhia ferroviária e a seus funcionários, atitude que lhe valeu uma punição por parte das autoridades do SEMTA: apartado do grupo que seguiria para Fortaleza, foi enviado a Belém, com a missão de estudar a “História da Borracha” em bibliotecas e museus da cidade.²⁵⁷

De Belém, Chabloz seguiu para Bragança, município paraense, onde Ribeiro e o Dr. Ferreira iriam discutir com autoridades locais a construção de um “pouso”²⁵⁸ do SEMTA. De Bragança, o grupo retornou a São Luís, onde Chabloz teria realizado alguns desenhos artísticos enquanto aguardava a partida para Fortaleza, agendada para vinte de janeiro às cinco horas da matina.²⁵⁹

Segundo o suíço, o trabalho efetivo para o SEMTA teria começado a vinte e oito de janeiro de 1943, quando iniciou a realização de uma série de desenhos de biotipologia, sob a solicitação do Dr. Ferreira. Tais desenhos destinavam-se aos médicos da instituição, para auxílio na seleção dos indivíduos que migrariam para a Amazônia.²⁶⁰ Como veremos no

²⁵⁶ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Chamavam-se “pousos” aos alojamentos do SEMTA para onde eram encaminhados os homens alistados a fim de aguardarem o momento da partida para a Amazônia. Também em “pousos” os migrantes eram alojados em determinados pontos da viagem até Belém.

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

último tópico deste capítulo, com base em apontamentos de Morales²⁶¹ e na análise do documento “Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas”,²⁶² presente no acervo do MAUC, tal seleção baseava-se em critérios de raça e ambicionava avaliar tanto aspectos tangíveis - vinculados ao corpo físico - quanto intangíveis - relacionados à personalidade e ao nível intelectual - dos candidatos à migração.

Dr. José Rodrigues da Silva, assistente do Dr. Ferreira, teria emprestado a Chablos o livro “Biotipologia do Homem do Nordeste”, com base no qual o suíço desenhara cinco tipos de homem de frente e de perfil, utilizando, sobre papel vegetal, nanquim para o contorno e lápis para o modelado. A realização de documentos visuais para a seleção médica acompanhou Chablos com bastante frequência até meados de abril, ressurgindo ainda uma vez em maio. As tarefas ligadas à biotipologia eram sempre executadas segundo a solicitação, as orientações e a supervisão do Dr. Rodrigues, que fora designado como o responsável pelo assunto.²⁶³

Vários desenhos biotipológicos teriam sido realizados do natural, diante do modelo vivo, conforme registrou o suíço em algumas passagens do diário. “*Samedi matin 30 janvier = 5 dessins 3 faces-2 profils d’hommes, d’après nature, sélection médicale*”^{264,265}, por exemplo. De modo semelhante, em notas atribuídas ao dia seis de fevereiro, escreveu: “*Sélection médicale: une nouvelle planche: un longiligne asthénique – Face – profil (d’après nature)*”^{266,267}. Assim como os trechos citados, há outros, ao longo desse diário, que indicam a execução de desenhos diante do modelo para a seleção médica. Portanto, para a realização da série biotipológica, Chablos parece ter-se baseado tanto em desenhos

²⁶¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 195-207.

²⁶² Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas. Documento datilografado contendo sete páginas. Arquivo do artista. MAUC.

²⁶³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chablos. Arquivo do artista. MAUC.

²⁶⁴ “Sábado de manhã 30 de janeiro = 5 desenhos 3 faces-2 perfis de homens, diante do modelo, seleção médica”

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ “Seleção médica: uma nova prancha: um longilíneo astênico – Face – perfil (diante do modelo)”

²⁶⁷ *Ibid.*

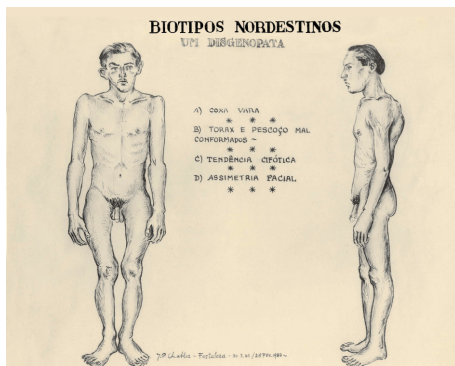
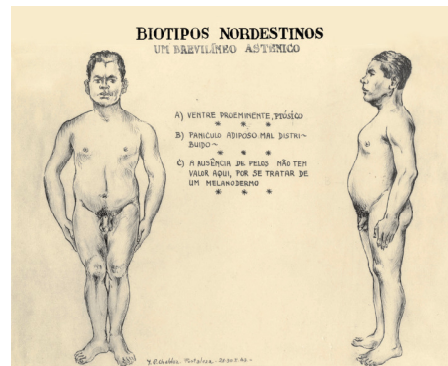
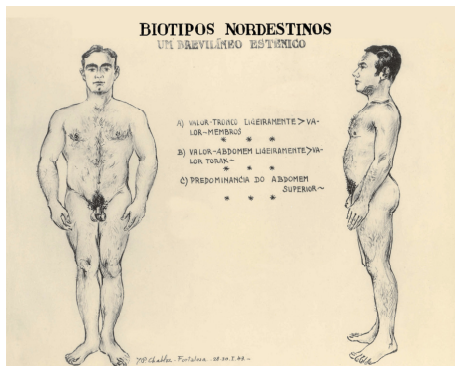
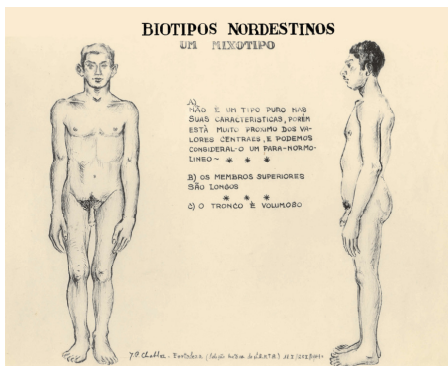
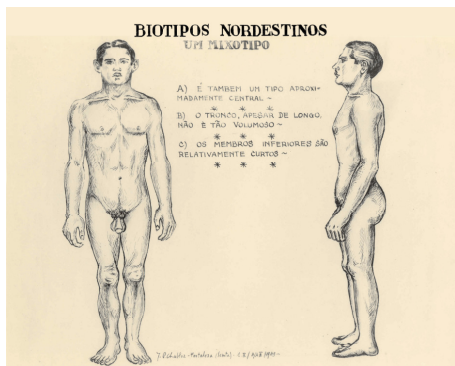
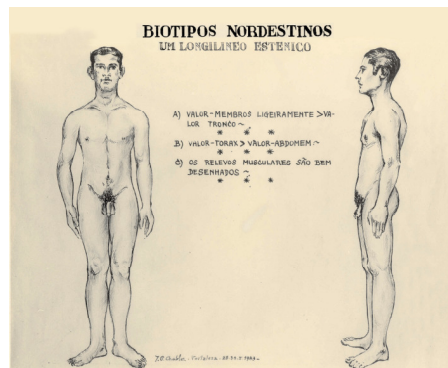
didáticos, como aqueles presentes no livro que o Dr. Rodrigues lhe emprestara, quanto em modelos vivos.

Conforme já comentado acerca dos primeiros desenhos biotipológicos que realizou, ao passar a limpo as imagens, o suíço fazia uso dos seguintes materiais: nanquim, aplicado com bico-de-pena, para o delineamento dos contornos, e lápis para a elaboração dos modestos jogos e luz e sombra. O suporte escolhido era papel vegetal, a fim de permitir a realização posterior de cópias heliográficas.²⁶⁸

Cada biótipo era desenhado de frente e de perfil, sempre em completa nudez, a fim de facilitar a classificação pelos médicos dos indivíduos examinados [Fig. 54]. O desenho do indivíduo posicionado de frente para o espectador está situado próximo a uma das laterais do papel, enquanto a imagem do modelo de perfil localiza-se do lado oposto. Na parte superior central, encontra-se, à guisa de título, a expressão “Biótipos Nordestinos”, seguida por um subtítulo designador do biótipo ali apresentado. Descendo o olhar na direção central do papel, observamos enumeradas algumas características peculiares àquele biótipo. Tal texto preenche parte do intervalo entre as duas representações do mesmo sujeito.

Os textos contendo aspectos identificadores de cada biótipo eram manuscritos pelo Dr. Rodrigues em papeis que Chabloz anexava às páginas de seu diário. Ao realizar as composições definitivas, o suíço desenhava-os com letras em caixa-alta, ocupando cada espaço intervalar entre as características por três asteriscos. Mais abaixo, perto da extremidade inferior do papel, encontramos a assinatura do artista, o local e a(s) data(s) de realização da composição.

²⁶⁸ *Ibid.*



[Fig. 54] CHABLOZ, Jean-Pierre – Série *Biótipos nordestinos* – jan.-mar. 1943
Nanquim e grafite sobre papel vegetal²⁶⁹

²⁶⁹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 152-153.

A designação dos biótipos seguia a “Classificação da Escola Brasileira”, conforme ficamos cientes ao lermos as “Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas”. Tal classificação dividia os indivíduos nos seguintes tipos: “normolíneo”, “mixótipo”, “longilíneo estênico”, “longilíneo astênico”, “brevilíneo estênico”, “brevilíneo astênico”, “disgenopatas”. Ao todo, Chabloz parece ter realizado nove composições como as acima descritas, uma vez que executou duas qualidades diferentes de “mixótipos”, bem como dois “disgenopatas” diversos. As imagens aqui apresentadas incluem todos os biótipos mencionados à exceção do “longilíneo astênico”²⁷⁰, que, no entanto, está presente no grande quadro sinóptico de biótipos que Chabloz elaborou posteriormente, como comentarei adiante.

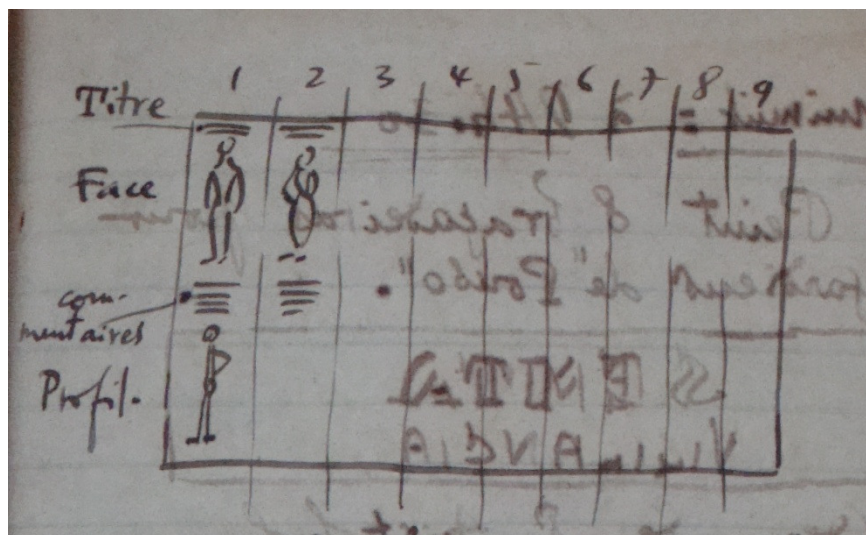
Em anotações atribuídas a sete de março, Chabloz registrou ter concluído a série completa de desenhos biotipológicos. No entanto, antes disso, o Dr. Rodrigues teria feito já uma nova solicitação: um grande quadro agrupando, em redução, nove biótipos. Seriam dezoito imagens ao todo, pois cada tipo deveria, como de costume, ser representado de face e de perfil.²⁷¹

Conforme definida pela dupla Chabloz e Rodrigues, a disposição do quadro sinóptico dos biótipos seria a seguinte: um papel retangular, de comprimento superior à altura, seria dividido em nove colunas, cada uma das quais destinada a um dos biótipos [Fig. 55]. Na parte superior do papel, os indivíduos seriam desenhados de frente, e, na parte inferior, o seriam de perfil. Ao centro de cada coluna, ocupando o intervalo entre os dois desenhos, estaria posicionado o texto que resumiria as características do biótipo em questão.²⁷²

²⁷⁰ No livro *Mais borracha para a vitória* (GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*), de onde retirei as imagens dos oito biótipos aqui mostrados, não há reprodução do desenho chabloziano relativo ao tipo “longilíneo astênico”.

²⁷¹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁷² *Ibid.*



[Fig. 55] CHABLOZ, Jean-Pierre – Esboço para quadro sinóptico de biótipos nordestinos – mar. 1943
 Página do primeiro diário de serviço do artista²⁷³ – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

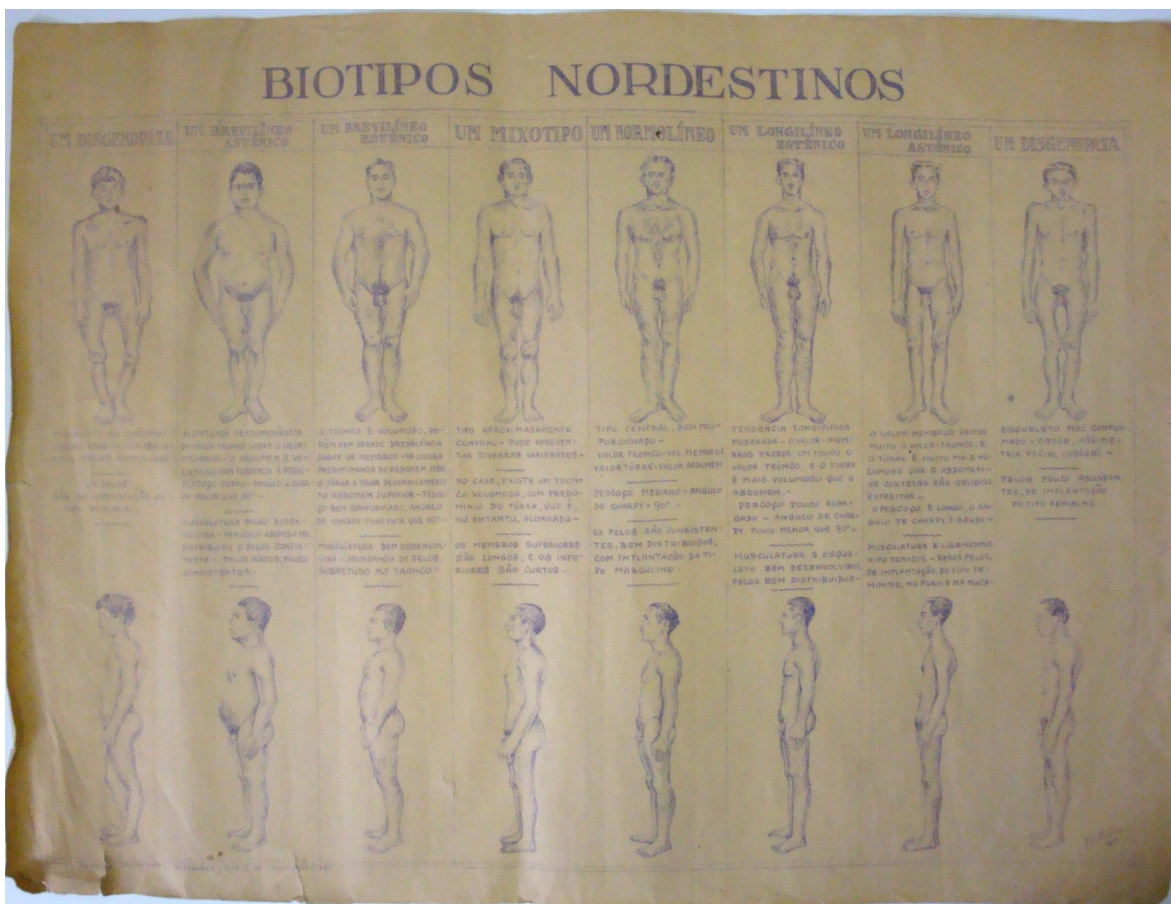
Desse quadro, deveriam ser produzidas em torno de vinte cópias, destinadas, provavelmente, à distribuição entre os médicos do SEMTA encarregados da seleção dos migrantes²⁷⁴. Chabloz teria discutido com funcionários da Abafilm - tradicional empresa cearense especializada em fotografia - soluções para a reprodução do grande quadro. Diante das duas soluções propostas pela empresa, ambas baseadas em cópias fotográficas, Chabloz teria apresentado uma terceira, a ser realizada através de cópias heliográficas. Por resultar mais econômica que as sugestões da Abafilm, sua solução teria sido escolhida pelo Dr. Rodrigues. Segundo a proposta de Chabloz, primeiramente a Abafilm realizaria reduções fotográficas das nove composições biotipológicas. Com as cópias em mãos, Chabloz decalcaria os desenhos sobre um grande papel vegetal (utilizando novamente nanquim e lápis), no qual também escreveria os nomes e as descrições de cada biótipo. Dessa composição original, seriam produzidas quantas cópias heliográficas se fizessem necessárias.²⁷⁵

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ O destino das cópias não é especificado no diário: trata-se de dedução minha.

²⁷⁵ *Ibid.*

Em momento posterior, Chabloz e Rodrigues teriam decidido elaborar o quadro com oito biótipos, em vez dos nove inicialmente previstos.²⁷⁶ Ao olharmos para a composição final [Fig. 56], percebemos ter sido retirado um dos “mixótipos” anteriormente realizado por Chabloz. Permaneceu, no entanto, a dupla de “disgenopatas”.



[Fig. 56] CHABLOZ, Jean-Pierre – Quadro sinóptico de biótipos nordestinos – abr. 1943
Cópia heliográfica – 55 x 75 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

²⁷⁶ *Ibid.*

Decididas as dimensões do quadro – 55 x 75 cm -, Chabloz o teria elaborado na primeira quinzena de abril. Segundo o suíço, o produto final de seu trabalho obtivera a aprovação do Dr. Rodrigues.²⁷⁷

Ao examinarmos a imagem do quadro, percebemos que a própria disposição dos indivíduos na composição aponta para uma predileção por determinados tipos humanos. Ao centro, encontramos um “normolíneo”, “tipo central, bem proporcionado”, e um “mixótipo”, “tipo aproximadamente central”. Aparentemente, esses tipos deveriam ser privilegiados na seleção médica, sobretudo o “normolíneo”. À esquerda e à direita, os homens representados têm corpos progressivamente menos harmônicos quanto às proporções das partes no conjunto, culminando nos “disgenopatas”, figuras que apresentam assimetria e desproporção anatômica em alto grau. Como se torna claro pela organização dos desenhos, o SEMTA visava a evitar o recrutamento de “disgenopatas”.

Essa observação foi já feita por Morales, que percebeu tratar-se de um “disgenopata”, em sua versão de perfil, a única figura mostrada com os cabelos despenteados. Todos os outros biótipos são apresentados com os cabelos devidamente alinhados. Como mostra a autora, através do zelo com a aparência dos migrantes, em especial no momento de sua partida em caminhões para a Amazônia, o SEMTA visava a construir, junto à opinião pública, uma imagem positiva de sua atuação. Em virtude disso, a vinte e cinco de janeiro de 1943, uma semana antes da primeira partida de homens do Ceará para a Amazônia (ocorrida a primeiro de fevereiro), uma matéria do jornal *Unitário*, de Fortaleza, teria convocado barbeiros a comparecerem, naquela mesma data, ao escritório central do SEMTA.²⁷⁸

No último dia de janeiro, Chabloz teria sido responsabilizado pela execução de outra atividade: a realização de braçadeiras para os chefes das turmas de migrantes. Cada contingente que partia para a Amazônia era composto por duzentos e trinta e cinco homens, distribuídos em seis caminhões, aos quais se somava um sétimo caminhão, destinado ao

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 196-197.

transporte das bagagens e dos mantimentos.²⁷⁹ Para cada veículo transportando homens, era designado um chefe de turma, responsável por manter a ordem no grupo e falar em nome dos demais.²⁸⁰ Cada um desses líderes era identificado por uma braçadeira de tecido branco, na qual Chabloz pintava a óleo a sigla da organização - “S.E.M.T.A.” -, a letra inicial do município de origem do grupo - “F” para Fortaleza, “R” para Rio de Janeiro, “S” para Sobral, etc. - e o número correspondente à ordem do caminhão que partia com homens provenientes daquele local. A braçadeira “S.E.M.T.A. F. 1” [Fig. 57], por exemplo, designava o chefe do primeiro grupo de homens oriundos de Fortaleza a partir para a Amazônia; já a peça “S.E.M.T.A. R. 6” referia-se ao líder do sexto grupo de migrantes cariocas, e assim por diante.²⁸¹



[Fig. 57] CHABLOZ, Jean-Pierre - “S.E.M.T.A. F.1”- Braçadeira de identificação de chefe de turma – jan. 1943
Óleo sobre tecido – MAUC, Fortaleza²⁸²

²⁷⁹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸⁰ Deduzi as responsabilidades dos chefes de turma a partir do depoimento de um dos entrevistados de Morales (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 269-270).

²⁸¹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸² A imagem foi retirada do livro *Mais borracha para a vitória* (GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 231.). A informação sobre a técnica foi obtida a partir da leitura do primeiro diário de serviço do artista (*Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.).

Na tarde de nove de fevereiro, Chabloz resolveu elaborar um *pochoir* com recortes das letras da sigla da instituição, bem como da letra “F” (inicial de “Fortaleza”, cidade de onde partia a maior quantidade de indivíduos), a fim de agilizar e padronizar a execução das braçadeiras. Estas passaram a ser costumeiramente pintadas nas noites de véspera das partidas, ocorridas, em geral, bem no início das manhãs.²⁸³

A realização de braçadeiras para os chefes de turma foi bastante intensa nos meses de fevereiro e março. Somando as quantidades mencionadas no diário, Chabloz teria pintado, em fevereiro, setenta e oito braçadeiras, e, em março, oitenta e quatro. Em abril e maio, o ritmo parece ter diminuído: Chabloz registrou a execução de vinte e cinco braçadeiras no mês de abril, além de trinta e três em maio. Não foram, portanto, executadas com a mesma intensidade dos meses pioneiros. O próprio Chabloz chegou a mencionar, em notas referentes ao mês de abril, que o alastramento das chuvas pelo interior do Ceará teria acabado por dificultar o recrutamento de homens pelo SEMTA.²⁸⁴ Em junho, o suíço teria retomado a realização intensa de braçadeiras, executando, ao todo, sessenta e oito.²⁸⁵

Além daquelas que serviam à identificação dos chefes de turma, outro tipo de braçadeiras foi realizado por Chabloz: as que deveriam identificar os guardiões dos “pousos”. Esse material era elaborado sob a solicitação de Aristóbulo de Castro²⁸⁶, chefe do Departamento de Assistência Social do SEMTA²⁸⁷. Cada braçadeira era composta pela sigla do órgão, adicionada à palavra “Vigilância”. Um *pochoir* constituído pelo recorte das letras de “Vigilância” foi realizado no início de março, a fim de facilitar o feitiço de tais

²⁸³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸⁴ *Ibid.* Esse assunto será discutido mais adiante neste capítulo.

²⁸⁵ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸⁶ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸⁷ Encontrei a informação de que posto Aristóbulo de Castro ocupava no SEMTA no livro *Mais borracha para a vitória*, mais especificamente na legenda da reprodução do retrato de Castro feito por Chabloz (GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 260.).

peças. Ao todo, o suíço parece ter realizado vinte e cinco braçadeiras com tal finalidade, todas no mês de março.²⁸⁸

Outra frente de atuação de Chabloz no SEMTA esteve voltada para a sinalização e a decoração do escritório da instituição. A maior parte desses projetos não era solicitada por nenhum outro funcionário do órgão, constituindo-se em ideias e iniciativas do próprio suíço. Algumas dessas ideias não chegaram a ser postas em prática, por falta de adesão dos altos funcionários. Outras o foram, porém, na maioria das vezes, não da maneira como Chabloz gostaria, tendo em vista que, sobretudo a partir do mês de maio, tornaram-se frequentes suas queixas quanto à indiferença e ao descaso que sofriam seus projetos no interior do órgão.²⁸⁹

Um dos projetos realizados foi a elaboração de um grande painel para a identificação do escritório do SEMTA. Em anotações atribuídas a doze de fevereiro, Chabloz assim descreveu a proposta: “*un projet de grande enseigne, avec 2 portraits de travailleurs / Amazone + une bannière brésilienne + Portrait Président*”^{290,291}. No diário, logo abaixo dessa descrição, a ideia foi apresentada pelo artista em rápidos rabiscos [Fig. 58]. Por meio desse esboço descompromissado, percebemos o modo como Chabloz pretendia distribuir os elementos na composição. Acima e ao centro, estaria posicionada a bandeira do Brasil, abaixo da qual haveria uma faixa retangular contendo o nome completo do SEMTA e das instituições às quais o organismo se encontrava vinculado. Mais embaixo, uma área com a inicial “G.” parece indicar o local onde o suíço pensava em situar o retrato do então presidente Getúlio Vargas. Em ambas as extremidades laterais da composição, duas áreas retangulares conteriam retratos de migrantes.

Uma fotografia do painel afixado a um trecho de parede no ambiente interno do escritório mostra, no entanto, que algumas alterações ocorreram entre a ideia inicial e o

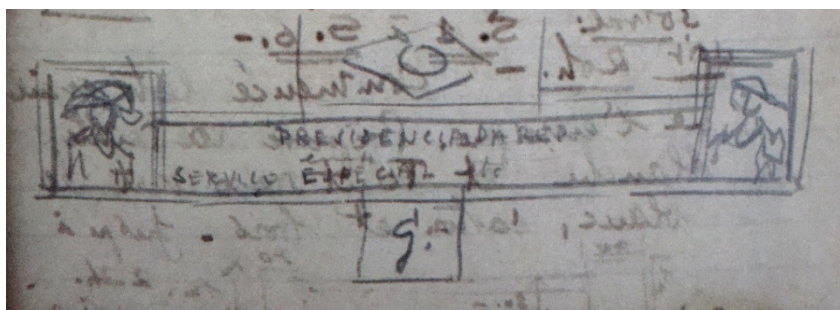
²⁸⁸ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ “um projeto de grande placa, com 2 retratos de trabalhadores / Amazônia + uma bandeira brasileira + Retrato Presidente”

²⁹¹ *Ibid.*

resultado final [Fig. 59]. Percebemos que foram abolidos o retrato de Vargas e a reprodução da bandeira brasileira. Restou a grande faixa retangular contendo o nome do organismo e das instituições que lhe eram hierarquicamente superiores, assim como permaneceram os dois retratos de migrantes a ladear o texto.



[Fig. 58] CHABLOZ, Jean-Pierre – Esboço para painel de identificação para escritório do SEMTA – fev. 1943
Página do primeiro diário de serviço do artista²⁹² – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 59] Painel afixado nos interiores do escritório do SEMTA, em Fortaleza – jul. 1943
Fotografia Abafilm - MAUC, Fortaleza²⁹³

²⁹² *Ibid.*

Como esboço para um dos retratos de migrantes, Chabloz registrou ter realizado, na manhã de treze de fevereiro, um desenho, diante do modelo, de um homem recrutado pelo SEMTA. O desenho teria sido feito no grupo escolar José de Alencar, um dos locais de agrupamento dos homens alistados. A elaboração definitiva de toda a composição do painel teria sido realizada entre a noite de treze de fevereiro e a manhã do dia dezessete do mesmo mês.²⁹⁴

O suporte do painel era madeira. Diretamente sobre o suporte, pintado de branco por Chabloz, o artista desenhou e pintou as letras que compunham os nomes das instituições. O nome do órgão ali instalado teve suas iniciais pintadas em vermelho, enquanto os restantes das palavras o foram em preto. Cada retrato de migrante foi executado sobre papel retangular, de dimensões 95 x 65 cm, utilizando como materiais carvão e giz coloridos. Depois de terminados, os dois desenhos foram colados sobre o grande painel de madeira.²⁹⁵

Além dessa grande placa, destinada à sinalização do escritório, Chabloz realizou uma composição tridimensional - que denominou de “museu amazônico” – voltada à decoração do interior do estabelecimento [Fig. 60]. O artista teria trabalhado nesse projeto decorativo sobretudo ao longo do mês de junho. Reunira cartazes, caixas, algodão, pregos, martelo para a montagem da sua “instalação”. O projeto era composto por sete caixas, que foram revestidas pelo artista de algodão de malha rústica. As caixas, que apresentavam dimensões diferentes entre si, foram posicionadas sobre esteiras de palha.²⁹⁶ Acima e ao redor das caixas inferiores, figuravam vários produtos, provavelmente relacionados à Amazônia: havia latas, garrafas, amostras diversas de couros. No diário, Chabloz não especificou quais produtos estavam expostos no mostruário, mas acredito que os rótulos das garrafas e latas deveriam remeter a bebidas e especiarias típicas da região. As amostras de couros, obviamente, aludiam a produtos oriundos da caça de animais na floresta. Acima da

²⁹³ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 100.

²⁹⁴ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

caixa inferior central, foi posicionada outra caixa em posição vertical, na superfície da qual vemos afixada uma reprodução do cartaz *Mais borracha para a vitória*. Há ainda outra caixa, superior às demais, em cuja superfície Chabloz afixou a ampliação do retrato fotográfico de um migrante, que olha em direção lateral com expressão de serenidade e confiança. Toda a composição é rodeada por colunas de madeira, ligadas entre si por pedaços de corda.



[Fig. 60] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Museu amazônico* – jul. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza²⁹⁷

²⁹⁷ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 97.

O “museu amazônico” representou uma tentativa de Chabloy de particularizar o escritório do SEMTA: se se tratava de um órgão destinado a encaminhar homens para a Amazônia, então que houvesse, nos seus interiores, uma apologia à floresta, à produção de borracha e aos migrantes. Na fotografia em que aparece o painel de identificação do organismo, anteriormente apresentada, figura também um trecho do mostruário decorativo. Em ambas as peças de identidade visual, há uma exaltação da figura do migrante: ele é o protagonista do trabalho do SEMTA. Chabloy procurou trabalhar essa constatação em termos visuais, apresentando, em grandes dimensões, retratos manuais e fotográficos dos homens em trânsito para a Amazônia. As grandes dimensões das representações visavam a elevar o status dos migrantes, com a intenção óbvia de despertar o desejo de mais pessoas de aderir à condição de passante. Havia ainda a intenção, menos óbvia, de, elevando o status dos migrantes, fazer o mesmo em relação ao trabalho do SEMTA aos olhos da opinião pública local.

Quanto aos cartazes que Chabloy elaborou no âmbito da “Campanha da Borracha”, além daqueles que concebeu para o SEMTA, o suíço também realizou *layouts* para cartazes sob demanda do Serviço Especial de Saúde Pública (SESP), outro organismo institucional criado no período, ao qual retornarei no último tópico deste capítulo. No início de março, Charles Wagley, antropólogo norte-americano que então respondia como diretor do projeto de migração do SESP, solicitou a Paulo de Assis Ribeiro autorização para dispor temporariamente dos serviços do suíço. A autorização lhe foi concedida e o antropólogo logo demandou a Chabloy a elaboração de um grupo de cartazes trazendo esclarecimentos médicos e conselhos higiênicos aos futuros seringueiros.²⁹⁸

Ao todo, Chabloy realizou três *layouts* para o SESP.²⁹⁹ O primeiro deles visava a trazer esclarecimentos sobre os modos de contração e prevenção da malária. Apenas dois fragmentos, recortados de modo irregular, do *layout* aparentemente finalizado pertencem ao acervo do MAUC, por motivos que desconheço. Um deles apresenta uma informação

²⁹⁸ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloy. Arquivo do artista. MAUC.

²⁹⁹ *Ibid.*

completa, não parecendo ter sido aleatoriamente cortado [Fig. 61]. Nele, vemos escrito, com letras em caixa-alta, o texto: “É o mosquito! que traz a malária”. Por trás do texto, vemos parte do desenho: um trecho de manga de camisa, um punho e uma mão que aponta para baixo, em direção diagonal, além de um grande mosquito que pousa sobre o dorso da mão. Percebemos que o desenho procura mostrar, de maneira didática, aquilo que diz o texto: a malária é contraída através da picada de um mosquito. O outro fragmento é menos independente, apresentando apenas a quase totalidade da palavra “peçam”, desenhada também em letras maiúsculas [Fig. 62].

A observação de um estudo casual, no entanto, aparentemente realizado em estágio inicial de concepção da peça, permite-nos ter uma ideia do provável conjunto da composição final [Fig. 63]. À esquerda do desenho da mão, um círculo parcialmente preenchido com uma simulação de líquido é cortado por um grande “x” negro, simbolizando uma negação. O círculo é margeado pela frase “Não é a água!”, de modo a corroborar em palavras a negação expressa na imagem. Reunindo as duas informações complementares, compreendemos, portanto, que, ao contrário do que pensavam muitos, a malária não se transmitia pela água, e sim pela picada de um mosquito. Continuando a leitura do estudo, percebemos que o dedo indicador da mão, cortado no primeiro fragmento de imagem analisado, aponta para três formas circulares que representam comprimidos. À esquerda do dedo e dos comprimidos, surge o texto “Peçam atebрина grátis”, arrematando a mensagem. A atebрина era uma droga eficaz no combate aos sintomas da malária, tendo sido aperfeiçoada por pesquisas norte-americanas após a invasão japonesa, durante a Segunda Guerra, das colônias holandesas na Ásia responsáveis pela produção de quinino, substância, até então, mais utilizada no combate à doença.³⁰⁰ Em anotações atribuídas a dezessete de março, Chabloz registrou que o SESP ter-lhe-ia solicitado que complementasse a mensagem, escrevendo no *layout*: “(Peçam) ao SESP”.³⁰¹ O cartaz que

³⁰⁰ CAMPOS, André Luiz Vieira de. Combatendo nazistas e mosquitos: militares norte-americanos no Nordeste brasileiro (1941-45). *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, nov. 1998/fev. 1999, p. 603-620. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701999000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 18 jun. 2012.

³⁰¹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service.* – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Chabloz elaboraria, portanto, iria afirmar que o SESP distribuiria atebriina gratuitamente aos futuros seringueiros. Segundo registros no diário, esse *layout* teria sido elaborado entre os dias doze de março e dois de abril, incluindo nesse período algumas pequenas modificações solicitadas por Wagley.³⁰²



[Fig. 61] CHABLOZ, Jean-Pierre – Fragmento do primeiro *layout* para cartaz realizado para o SESP – mar.-abr. 1943
32,4 x 50,8 cm (formato irregular) – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 62] CHABLOZ, Jean-Pierre – Fragmento do primeiro *layout* para cartaz realizado para o SESP – mar.-abr. 1943
MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 63] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para o primeiro cartaz concebido para o SESP – mar. 1943
20,9 x 26,5 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

³⁰² *Ibid.*

A ideia para o segundo cartaz que Chabloz elaborou para o SESP teria sido do próprio Wagley. O *layout* teria sido realizado entre os dias vinte e sete de abril e dois de maio, tendo os personagens sido elaborados a pastel. A peça apresentaria três “caboclos humorísticos”³⁰³, transmitindo conselhos higiênicos.³⁰⁴ Em uma fotografia acromática do *layout* finalizado³⁰⁵, pertencente ao acervo do MAUC, percebemos o teor desses conselhos [Fig. 64]. Da esquerda para a direita, o primeiro estimula a aquisição de hábitos higiênicos no momento das refeições, por meio do asseio do corpo e do uso de utensílios específicos à disposição e à condução dos alimentos à boca, como pratos e talheres. O segundo incita à higienização adequada das feridas, através do uso de desinfetante e ataduras. Por fim, o terceiro ensina modos de prevenção e combate aos vermes.

A imagem central, por sua vez, mostra homens conduzindo-se de maneira contrária às orientações transmitidas. Continuando a leitura da esquerda para a direita, o primeiro homem conduz o alimento à boca com as mãos e, tendo em vista as moscas que o rondam, parece não estar com o corpo asseado. Já o segundo apresenta uma folha na perna direita e um pedaço de papel na esquerda, ambos com a finalidade de cobrir feridas. Por fim, o terceiro, assim como os demais, não está calçado. O interessante é que o homem à esquerda aponta para as feridas do colega ao centro, que, por sua vez, aponta para a boca do companheiro à esquerda. Ou seja, cada um condena a falta do vizinho, sem reconhecer a sua própria. Desse modo, além de transmitir conselhos higiênicos, o cartaz, de modo menos explícito, apresentava conteúdo moralizante.

No acervo do MAUC, há um estudo em cores para esse cartaz [Fig. 65]. Tal estudo contém rasuras no texto e alterações realizadas a lápis por Chabloz. Segundo anotações do suíço, atribuídas aos dias nove e dez de abril, esse projeto de cartaz, ao lado de outro que

³⁰³ No terceiro capítulo, abordarei o uso por Chabloz do termo “caboclo” em referência aos migrantes. Problematizando significados do termo, discutirei ideologias implícitas na escolha dessa palavra naquele contexto.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Tal registro foi provavelmente efetuado por um fotógrafo da Abafilm a três de maio de 1943, conforme registros no diário de Chabloz.

comentarei a seguir, teria sido aprovado pelo SESP, porém com algumas alterações no texto e em detalhes da composição.³⁰⁶ Provavelmente é esse o motivo das rasuras.



[Fig. 64] CHABLOZ, Jean-Pierre – Segundo layout para cartaz realizado para o SESP – abr.-maio 1943
Fotografia – MAUC, Fortaleza (Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Barbosa Costa, diretor do MAUC)



[Fig. 65] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para o segundo cartaz concebido para o SESP – abr. 1943
53 x 69,2 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

³⁰⁶ *Ibid.*

Naqueles mesmos dias, Chabloz registrou ter elaborado o projeto de mais um cartaz para o SESP. Teria realizado duas versões: a primeira a carvão, em preto e branco, e a segunda utilizando giz coloridos.³⁰⁷ Ambas as versões pertencem ao acervo do MAUC. A primeira consiste em um esboço rápido, realizado para situar os elementos na composição [Fig. 66]. O segundo é um trabalho mais elaborado, podendo, ao primeiro olhar, ser confundido com uma peça acabada [Fig. 67]. A presença, no entanto, de um trecho textual a lápis na parte inferior esquerda, sugerindo alterações no texto imediatamente superior, assim como a pouca definição dos homens que tomam banho de rio ao fundo, são alguns dos indícios de que a imagem tem ainda caráter de estudo. Na peça, que estimula o asseio do corpo e do ambiente doméstico, vemos, à esquerda, um homem que se banha sob o galho de uma árvore. Suas roupas repousam ao pé da árvore, enquanto o chapéu apóia-se em um pequeno galho. Curioso é o “chuveiro” criado por Chabloz: uma pequena caixa pendurada ao galho, apresentando, em um dos lados, uma torneira de onde jorra a água que banha o indivíduo. Não sei informar se essa modalidade de banho era fruto da imaginação de Chabloz ou se ele havia sido informado de que algo assim era utilizado na Amazônia. Tendo a ficar com a primeira hipótese. Por trás dessa pequena cena, outros homens banham-se no rio ao fundo da imagem. Dividindo a composição ao meio, surge o longo tronco da árvore que serve de suporte ao “chuveiro”. À direita, na entrada de um casebre, um homem devidamente vestido e calçado varre os detritos de sua casa em direção a uma lixeira. A mensagem textual da peça enfatiza os conteúdos transmitidos pela imagem.

O *layout* desse terceiro cartaz para o SESP teria sido iniciado a trinta de abril e concluído a dois de maio, mesma data de término do *layout* anteriormente comentado. Não disponho, no entanto, de nenhum registro da composição finalizada por Chabloz, embora o artista afirme no diário que, a três de maio, fez fotografar na Abafilm os dois últimos *layouts* elaborados para o SESP.³⁰⁸ No acervo do MAUC, consta apenas a já aludida fotografia do *layout* que apresenta os três personagens caricatos.

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ *Ibid.*



[Fig. 66] CHABLOZ, Jean-Pierre - Estudo para o terceiro cartaz concebido para o SESP – abr. 1943
Carvão sobre papel – 45,4 x 59,9 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 67] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para o terceiro cartaz concebido para o SESP – abr. 1943
Carvão e gizes coloridos sobre papel – 53,1 x 69,2 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Como pagamento pelos serviços prestados ao SESP, Chabloz teria proposto a Wagley que lhe compensasse não em dinheiro, mas em material de pintura, cuja oferta afirmava ser inexistente em Fortaleza. O americano, que partiria ao Rio de Janeiro a nove de maio, adquiriria naquela cidade o material solicitado e o enviaria ao suíço. Durante a conversa sobre o assunto da remuneração, ocorrida na véspera da viagem do antropólogo, Wagley teria proposto a Chabloz um possível engajamento ao SESP após seu desligamento do SEMTA.³⁰⁹ Em seus diários e cartas, o suíço frequentemente retornaria à lembrança dessa oferta, especialmente quando de seus períodos de maior frustração no SEMTA, em virtude da alegada indiferença dos altos funcionários do órgão em relação ao seu trabalho.

No SEMTA, Chabloz também trabalhou com afinco na confecção de ilustrações para conferências que deveriam ser realizadas em municípios do interior do Ceará. Conforme comentado no início deste tópico, um plano de conferências havia sido já esboçado por Chabloz, em parceria com Zalszupin, em janeiro de 1943, quando a dupla se encontrava em São Luís. Em conversa entre Chabloz e Paulo de Assis Ribeiro, a dezenove de abril, o chefe do SEMTA teria autorizado o suíço a iniciar a realização das ilustrações que seriam projetadas nas palestras. A princípio, o conferencista seria Vicente Medeiros³¹⁰, e uma primeira tentativa de operacionalização do plano seria efetuada em município próximo a Fortaleza, como Maranguape, por exemplo.³¹¹

Segundo Chabloz, em abril, todos no SEMTA concordavam com a necessidade de realização dessas conferências no interior do estado, tendo em vista dois motivos: a chegada e a disseminação das chuvas, que estava a ocasionar um movimento de retorno de indivíduos a seus municípios de origem, bem como os boatos que circulavam acerca das “verdadeiras intenções” do SEMTA. Dizia-se que, em vez de encaminhar os recrutados para a Amazônia, conforme prometido, o organismo, na verdade, os enviava aos campos de batalha na África, onde lutariam ao lado dos americanos. Também circulava que todo o processo de seleção médica do SEMTA visava a escolher os homens mais fortes a fim de

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ Chabloz não transmite informações que permitam situar esse indivíduo no contexto, e também não as encontrei em nenhuma fonte pesquisada.

³¹¹ *Ibid.*

enviá-los aos Estados Unidos, deixando enfraquecido o Brasil. As conferências no interior do Ceará, portanto, serviriam para dirimir as desconfianças acerca do trabalho do SEMTA, esclarecendo as bases em que o organismo atuava.³¹²

Em conversa com Vicente Medeiros, teria ficado decidido que o novo plano seria parecido com aquele anteriormente concebido por Chabloz e Zalszupin: cada conferência teria duração de quarenta e cinco a sessenta minutos e contaria com quarenta ilustrações. Ao longo de todo o mês de maio, o suíço ter-se-ia dedicado à preparação dessas conferências.³¹³ Apesar de seus esforços, no entanto, tais apresentações não teriam chegado a ser efetivadas, pelo menos durante seu período de permanência no SEMTA.³¹⁴ A atuação de Chabloz teria englobado a elaboração das ilustrações que seriam projetadas, a procura e a aquisição do equipamento necessário à projeção epidiascópica das imagens, bem como a providência dos reparos de que necessitavam partes desse equipamento. Teria trabalhado praticamente sozinho a maior parte do tempo, o que rendeu longas reclamações nas páginas do diário, acusando o isolamento, a indiferença e o desdém de que se via como vítima. Já no fim daquele mês, teria recebido a colaboração de Nogueira de Carvalho, que teria vindo trabalhar consigo nos assuntos relativos à propaganda do SEMTA³¹⁵, porém sem ter sido oficializado como funcionário regular do órgão.³¹⁶

Dentre as imagens que deveriam ilustrar as conferências, Chabloz elaborou a ilustração cujo texto clamava “Cada um no seu lugar para a vitória” [Fig 68]. Tal peça aproximava o trabalho dos seringueiros na floresta àquele dos militares que defendiam a costa brasileira, pondo-os no mesmo patamar de valor. Ambos estariam contribuindo para a vitória das forças aliadas na Segunda Guerra. É importante ressaltar que o discurso oficial do período correntemente chamava os seringueiros de “Soldados da Borracha”, atribuindo-

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³¹⁵ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³¹⁶ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

lhes, portanto, uma denominação militar. Essa expressão, entretanto, era apenas uma das estratégias retóricas do governo, que costumava fazer uso da linguagem bélica a fim de revestir de importância e solenidade as medidas empreendidas e os atores envolvidos. No entanto, como aponta Secreto, os indivíduos recrutados para a produção de borracha na Amazônia não ficavam equiparados, em termos legais, aos soldados de fato. Aos primeiros, era concedida isenção do serviço militar, bem como igualdade de direitos em relação aos trabalhadores urbanos protegidos pela legislação trabalhista, recém-surgida na década de 1940.³¹⁷ Legalmente, portanto, os seringueiros eram civis, e não militares, como clamavam os meios de comunicação. Assim, a equiparação valorativa, na imagem em questão, entre seringueiros e soldados - aqueles que literalmente defendiam a pátria, sendo então vistos como heróis - visava a elevar o status do trabalho do seringueiro aos olhos da opinião pública, estimulando mais homens a alistarem-se no SEMTA.



[Fig. 68] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Cada um no seu lugar para a vitória* – Ilustração para conferências – maio 1943
Nanquim, gizes coloridos e colagem sobre cartão – 11,5 x 14 cm – MAUC, Fortaleza³¹⁸

³¹⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 11. Retornarei brevemente, no último tópico deste capítulo, à questão da inclusão/exclusão de indivíduos pela legislação trabalhista dos anos 1940.

³¹⁸ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 71.

Na parte inferior direita da ilustração, vemos ainda a letra inicial da palavra “vitória” estampada nos dedos indicador e médio de uma mão. O “v” da vitória tornou-se estratégia retórica visual recorrente na propaganda governista do período, conforme perceberemos através de alguns dos cartazes analisados no terceiro capítulo.

Também para as planejadas conferências, Chabloz realizou a ilustração intitulada *Meios de transporte dos trabalhadores*. Essa imagem será explorada no próximo capítulo, quando da análise do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*. Por ora, basta dizer que tal ilustração apresenta, de modo didático e simplificado, o trajeto percorrido pelos migrantes desde Fortaleza até Belém (cidade onde se concluíam as responsabilidades do SEMTA, como será comentado mais adiante), assim como a multiplicidade de meios de transporte utilizados até a chegada àquele destino.

Outra ilustração, *O equipamento de viagem fornecido pelo SEMTA*, mostrava os objetos que o SEMTA oferecia aos migrantes antes da partida para a Amazônia: chapéu, camisa, calças, prato, caneca, garfo e colher atados, rede, mochila e sandálias [Fig. 69]. No entanto, ao observarmos fotografias de migrantes pouco antes de partirem para a Amazônia, percebemos que suas bagagens eram conduzidas no interior de sacos de pano, e não em mochilas [Figs. 70 e 71]. Como não se tratava de desconhecimento da parte de Chabloz, que havia já assistido a rituais de partidas de indivíduos recrutados, como veremos no terceiro capítulo, a mochila possivelmente constituía mais uma estratégia retórica visual utilizada pelo suíço, nesse caso com a provável finalidade de conferir um “*upgrade*” ao visual dos migrantes. Desse modo, Chabloz contribuía novamente, através da substituição de um acessório rudimentar por outro mais oneroso e adequado ao transporte de pequenas bagagens, para construir uma imagem persuasiva da condição de migrante aos olhos de indivíduos nos quais se visava a despertar o desejo pela migração.



[Fig. 69] CHABLOZ, Jean-Pierre – *O equipamento de viagem fornecido pelo SEMTA* – Ilustração para conferências – maio 1943 - Nanquim e gizes coloridos sobre cartão – 17 x 13,5 cm – MAUC, Fortaleza³¹⁹



[Fig. 70] Migrantes momentos antes da primeira partida do Ceará para a Amazônia – Fortaleza, 1º. fev. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)



[Fig. 71] Migrantes preparando-se para a partida - Fortaleza, 1º. fev. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza
(Imagem digitalizada cedida por Pedro Eymar Costa)

³¹⁹ *Ibid.*, p. 190.

A quatro de maio, Chabloz apresentou a seu chefe um projeto de cartaz tipográfico, esboçado em página do seu diário [Fig. 72]. Por meio de anotações atribuídas ao final daquele mês, ficamos cientes de que Chabloz havia decidido fazer uso da imagem desse cartaz como a última ilustração a ser projetada durante as conferências.³²⁰ A impressão do cartaz foi aprovada por Ribeiro no início de junho, conforme apontou Chabloz no início de seu segundo diário de serviço.³²¹ Encontrei, no acervo do MAUC, várias reproduções do cartaz em questão, constituído apenas de texto [Fig. 73]. Sua imagem, portanto, diz respeito às formas, às cores e ao tamanho das letras, assim como à disposição dos elementos textuais na composição. A distribuição horizontal do texto, dividido, a certos intervalos, por linhas, e a escassez de espaço em branco³²² entre os elementos, põem-nos diante de uma composição estática, densa e sobrecarregada de informações visuais. Chabloz faz uso de uma grande quantidade de famílias tipográficas diferentes, com e sem serifa, o que também age em detrimento de uma maior organização e unidade visual do conjunto.

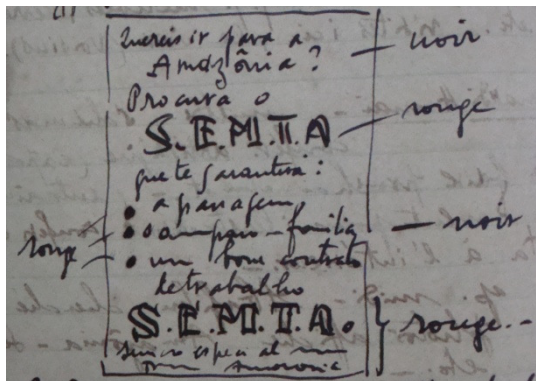
O texto exorta os indivíduos a alistarem-se no SEMTA, por meio de promessas de benefícios que o órgão ofereceria aos seus recrutados. Dentre os benefícios citados, estavam o equipamento de viagem - ilustrado por Chabloz em imagem acima comentada -, o contrato de trabalho e a assistência médica de que os migrantes usufruiriam. Em anotações no primeiro diário, mencionava o suíço que fotografias do contrato de encaminhamento e de indivíduos sendo assistidos pelo serviço médico do SEMTA também constituiriam ilustrações a serem projetadas durante as conferências.³²³

³²⁰ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³²¹ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA), desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³²² Em comunicação visual, segundo definição de Robin Williams, “espaço em branco é o espaço de página que não é preenchido por textos ou figuras” (WILLIAMS, Robin. *Design para quem não é designer: noções básicas de planejamento visual.* Tradução de Laura Karin Gillon. 2ª. ed. rev. e ampl.. São Paulo: Callis, 2005, p. 10).

³²³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.



[Fig. 72] CHABLOZ, Jean-Pierre – Esboço para cartaz tipográfico – maio 1943
 Página do primeiro diário de serviço do artista³²⁴ - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 73] CHABLOZ, Jean-Pierre – Cartaz *Nordestino: queres ir trabalhar na Amazônia? Alista-te no S.E.M.T.A.* – jun. 1943 - Impressão tipográfica – 65,5 x 47,5 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Ainda em relação ao trabalho na preparação dessas conferências, Chabloz propôs a elaboração de um breviário a ser distribuído ao público masculino ao final de cada apresentação. Conforme comentado no início deste tópico, a ideia de um “Breviário do Seringueiro Modelo 1943” havia surgido já em janeiro de 1943, quando da estadia de Chabloz em Belém. Durante meses, a ideia teria permanecido adormecida, tendo em vista outros compromissos mais imediatos. No entanto, a meados de maio, à medida que a preparação das conferências começava a ganhar corpo, Chabloz teria novamente proposto o projeto do breviário, desta vez a Hyder Corrêa Lima, chefe de escritório do SEMTA, que o teria aprovado. No fim daquele mês, Chabloz teria recebido o apoio de Nogueira para a confecção do livreto. Este elaboraria o texto, enquanto o suíço seria responsável pela

³²⁴ *Ibid.*

concepção do projeto gráfico e pela feitura das imagens, atividades que, a essa altura, encontravam-se já em andamento, segundo seus registros.³²⁵

O livreto conteria dez páginas, nas quais figurariam nove ilustrações. Deveria ser impresso tipograficamente em papel jornal e reproduzido a milhares de exemplares, entre dez e vinte mil.³²⁶ Percebemos que, nesse momento, as pretensões de Chabloz já são mais modestas do que em seu primeiro mês de atividades, quando planejava uma tiragem de cinquenta a sessenta mil exemplares para o livreto.

Dentre as nove ilustrações realizadas para o guia, oito seriam desenhos, realizados a nanquim, aplicado com bico-de-pena, enquanto a última consistiria em uma fotografia do contrato de encaminhamento firmado entre o SEMTA e os migrantes. Por duas vezes no diário, Chabloz enumerou os oito desenhos que elaborou para o pequeno breviário. A imagem da capa do livreto consistiria em uma redução manual da composição do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*, o quarto concebido por Chabloz para o SEMTA³²⁷, a ser analisado no terceiro capítulo. Uma vez que não tive acesso a exemplares impressos desse cartaz, não encontrados até o momento, a imagem da capa do breviário será de suma importância para o desenvolvimento da análise, em virtude do que reservarei seu comentário para o momento oportuno.

Duas das ilustrações internas do livreto foram decalcadas de imagens já elaboradas para as projeções luminosas: aquela que mostra o equipamento de viagem [Fig. 74] e outra que equipara valorativamente os seringueiros aos soldados [Fig. 75].³²⁸ Uma imagem que compunha o breviário do seringueiro, mas que não parece coincidir com alguma das ilustrações das conferências – pelo menos disso não encontrei registros –, consiste em uma vista aérea de um “pouso” do SEMTA [Fig. 76]. Segundo registros de Chabloz, tal desenho consiste em uma redução manual da cópia heliográfica de outro desenho, realizado pelo artista em janeiro, em São Luís. O desenho original teria sido elaborado com base no segundo projeto de “pouso” executado pelo engenheiro e arquiteto Álvaro Vital Brazil,

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

destinado à concentração máxima de mil e duzentos migrantes.³²⁹ Este e outro desenho que Chabloz realizou tomando por base projetos de “pouso” de Vital Brazil serão comentados no último tópico deste capítulo, quando da discussão acerca dos “pousos” do SEMTA.



[Fig. 74] CHABLOZ, Jean-Pierre – *O equipamento de viagem fornecido pelo SEMTA* – Página do primeiro breviário – jun. 1943 - Impressão tipográfica – 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza³³⁰



[Fig. 75] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Cada um no seu lugar para a vitória* – Página do primeiro breviário – jun. 1943 - Impressão tipográfica – 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza³³¹



[Fig. 76] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Vista aérea de “pouso” do SEMTA* – Página do primeiro breviário – jun. 1943 - Impressão tipográfica – 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza³³²

Conforme comentou Chabloz no começo de seu segundo diário de serviço, em anotações atribuídas ao início de junho, Paulo de Assis Ribeiro havia decidido pelo desdobramento do breviário em duas brochuras menores.³³³ A capa da primeira brochura, como já mencionei, consistiria em uma redução acromática do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*. De modo semelhante, na capa da segunda brochura, figuraria uma redução manual, feita a nanquim, do cartaz *Vida nova na Amazônia*, o terceiro concebido por

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 129.

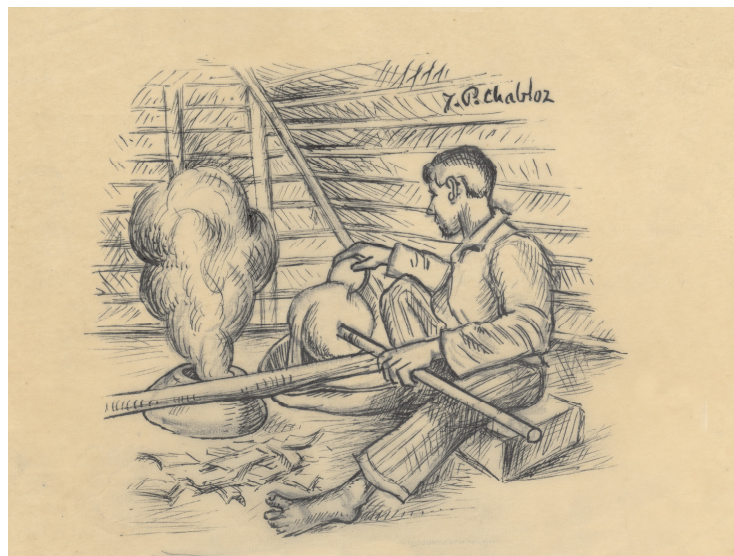
³³¹ *Ibid.*, p. 129.

³³² *Ibid.*, p. 129.

³³³ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Chabloz para o SEMTA³³⁴, a ser analisado no próximo capítulo. Durante a primeira quinzena de junho, o artista teria realizado as ilustrações que comporiam a segunda brochura.³³⁵ Diferentemente de como agiu em relação ao primeiro livreto, Chabloz não chegou a enumerar, no diário, todas as ilustrações que estariam presentes no segundo. Além da capa, referiu-se apenas a “bolas de borracha e folhas” e “defumação (bolas)”.³³⁶ Tratava-se, portanto, de atividades relacionadas à defumação da borracha; logo, vinculadas ao trabalho do seringueiro na Amazônia.

No acervo do MAUC, há desenhos provavelmente realizados por Chabloz para o segundo breviário. São desenhos bastante didáticos, apresentando os instrumentos necessários ao trabalho de produção da borracha e ensinando o modo adequado de utilizá-los [Figs. 77 e 78]. Segundo registros do artista, essa brochura, no entanto, não chegou a ser impressa, embora os clichês tivessem sido produzidos e Nogueira houvesse elaborado o texto que acompanharia as ilustrações.³³⁷



[Fig. 77] CHABLOZ, Jean-Pierre – Ilustração para o segundo breviário – jun. 1943
Nanquim (bico-de-pena) sobre papel – 9 x 13 cm – MAUC, Fortaleza³³⁸

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 124.



[Fig. 78] CHABLOZ, Jean-Pierre – Ilustração para o segundo breviário – jun. 1943
 Nanquim (bico-de-pena) sobre papel – 11 x 15,5 cm – MAUC, Fortaleza³³⁹

Quanto ao primeiro livreto, por duas vezes, provas teriam sido realizadas na Tipografia Minerva, em Fortaleza. Na primeira vez, Chabloz manifestou insatisfação com o resultado das provas, por ter considerado difusa e empastada a versão impressa de seus desenhos. Teria reclamado aos responsáveis e obtido a promessa de um melhor resultado na segunda tentativa, o que parece ter de fato ocorrido, tendo em vista o registro de satisfação do suíço diante da segunda leva de provas. No entanto, a tiragem que acabou por ser acordada – dez mil exemplares populares e mil de luxo – não teria chegado a ser efetivada. Em notas atribuídas a vinte e cinco de junho, Chabloz afirmou ter apresentado a primeira brochura impressa tanto a Ribeiro como a Rabinovitch. Este teria manifestado reticências em relação a alguns desenhos e conteúdos do livreto. Teria implicado com a técnica de

³³⁹ *Ibid.*, p. 125.

corte da seringueira, ensinada a Chabloz, em janeiro, pelo diretor do Instituto Agronômico do Norte, Felisberto Camargo, com quem Rabinovitch tinha algumas desavenças. Também não teria considerado conveniente a menção de que a produção de borracha destinava-se aos Estados Unidos, informação que poderia afugentar trabalhadores desejosos de dedicar seus esforços em benefício da própria pátria, e não de nação estrangeira. Em consequência, a brochura teria permanecido na tipografia à espera de aprovação para a tiragem, o que não teria ocorrido até o pedido de demissão de Chabloz, no início de julho.³⁴⁰

Durante o mês de junho, Chabloz também trabalhou na montagem de grandes composições constituídas basicamente por cartazes, letreiros e painéis compostos por fotografias e textos.³⁴¹ Tais composições foram dispostas em locais da cidade de Fortaleza caracterizados pela grande circulação de pessoas. Conforme o artista registrou em segundo seu diário, foi prevista a afixação desse material em cinco locais diferentes: a agência dos Correios, o Cine Diogo, o Excelsior Hotel, a Estação Ferroviária João Felipe e o Palácio do Comércio. No entanto, até o fim de suas atividades no SEMTA, suas anotações documentam a montagem das composições em quatro dos cinco locais previstos, à exceção do Excelsior Hotel.³⁴²

A realização dessas composições teria sido solicitada a dez de junho por Hyder Corrêa Lima, tendo em vista a iminente visita a Fortaleza de uma comissão presidida por Valentim Bouças, diretor executivo da Comissão de Controle dos Acordos de Washington (CCAW), o organismo brasileiro responsável por supervisionar todos os outros órgãos vinculados ao “programa da borracha”, como veremos mais adiante neste capítulo. Em virtude da chegada dessa comissão, Lima demandava a intensificação das atividades de propaganda do SEMTA, a fim de construir uma boa imagem da instituição aos olhos do outro órgão. A visita da comissão teria acabado por ser cancelada, porém a realização e a montagem dessas grandes composições foram mantidas.³⁴³

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

A fim de reunir o material a ser afixado nas localidades citadas acima, Chabloz registrou ter encomendado ao desenhista de Nogueira, George Miranda, cinco letreiros contendo a frase “Mais borracha para a Vitória”, nas dimensões de 210 x 25 cm. O suíço também teria preenchido painéis de papelão com fotomontagens, fotografias e textos de propaganda e de artigos jornalísticos.³⁴⁴ No entanto, apesar de conter vários elementos em comum com as demais, cada composição disposta em um local diferente apresentava particularidades, como veremos.

Fotografias do material disposto nas quatro localidades indicadas no diário de Chabloz constam no acervo do MAUC. A agência dos Correios consistiu no primeiro local onde Chabloz afixou seu material³⁴⁵ [Fig. 79]. Na fotografia, observamos o letreiro “Mais borracha para a Vitória” pendendo no teto à entrada da agência, assim como dois exemplares de cartazes litográficos concebidos por Chabloz afixados na fachada do edifício, à direita e à esquerda da entrada da agência. Abaixo de cada um desses cartazes, há um exemplar do cartaz tipográfico concebido em princípios de maio e impresso no início de junho, conforme comentado em páginas anteriores. Segundo anotações de Chabloz no diário, seu painel com fotografias e textos foi posicionado no interior de uma moldura de madeira, pintada de branco, sendo o conjunto afixado no centro de uma porta falsa.³⁴⁶ A fotografia não nos permite uma visão nítida desse painel; percebemos, no entanto, sua presença, afixado à terceira porta a partir da entrada da agência. Segundo plano inicial de Chabloz, registrado no diário, a composição incluiria ainda outros cartazes e panfletos, além do que todos os elementos seriam dispostos em conjunto, ao longo de uma grande parede. No entanto, a inexistência de uma parede nas dimensões desejadas levou à fragmentação da composição, dispersando os elementos visuais em superfícies distintas. Chabloz ressentiu-se do fato, lamentando a perda do efeito visual de conjunto.³⁴⁷

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*



[Fig. 79] CHABLOZ, Jean-Pierre – Composição com letreiros, cartazes e painel na agência dos Correios, em Fortaleza – jul. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza³⁴⁸

Já na Estação Ferroviária João Felipe, Chabloz conseguiu obter o “efeito global” que havia planejado, conforme comemorou no diário³⁴⁹ [Fig. 80]. Em uma grande parede, afixou o letreiro “Mais borracha para a Vitória” acima de três exemplares de seus cartazes litográficos: ao centro, figurava um exemplar de *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, ladeado por dois exemplares de *Mais borracha para a vitória*, cartazes que serão analisados no próximo capítulo. De ambos os lados da tríade de grandes cartazes, Chabloz posicionou dois exemplares de um pequeno cartaz em prol da “Campanha da Borracha Servida”, que estimulava a população a coletar produtos de borracha já gastos para entregá-los ao governo. Esses pequenos cartazes não foram elaborados por Chabloz: foram entregues ao suíço por Fran Martins, diretor do Departamento Estadual de Imprensa

³⁴⁸ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 98.

³⁴⁹ DIÁRIO N°. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1°. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

e Propaganda (DEIP) do Ceará, para que fossem afixados, juntamente ao restante do material, nos locais onde se previa a montagem das composições.³⁵⁰ Logo abaixo de cada uma dessas pequenas peças, figuravam dois exemplares do cartaz tipográfico elaborado por Chabloz.



[Fig. 80] CHABLOZ, Jean-Pierre – Composição com letrero e cartazes na Estação Ferroviária João Felipe, em Fortaleza (da esquerda para a direita, Chabloz é o quarto homem sentado) – jul. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza³⁵¹

A composição montada no Palácio do Comércio permite-nos observar, ao centro, o painel composto por fotografias e textos ao qual Chabloz fez alusão no diário³⁵² [Fig. 81]. Nessa montagem, à usual utilização de elementos bidimensionais, somava-se a presença de um pneu cercado por cordas e colunas de madeira. O pneu assumia ares de objeto aurático,

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 99.

³⁵² DIÁRIO N.º. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1.º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

único, uma vez que protegido e cercado por outros objetos como se não pudesse ser tocado ou maculado por mãos humanas. Assim como o material elaborado para os interiores do escritório do SEMTA visava a elevar o status do migrante, conforme discutido acima, a composição realizada para o Palácio do Comércio pretendia elevar o status da borracha enquanto material precioso em tempos de guerra.



[Fig. 81] CHABLOZ, Jean-Pierre – Composição com letreiro, painel, cartazes, panfletos, pneu, colunas e corda no Palácio do Comércio, em Fortaleza – jul. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza³⁵³

No Cine Diogo, a composição foi realizada em uma das laterais do edifício, conforme Chablotz registrou no diário.³⁵⁴ Na fotografia pertencente ao acervo do MAUC,

³⁵³ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 102.

³⁵⁴ DIÁRIO N°. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1°. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chablotz. Arquivo do artista. MAUC.

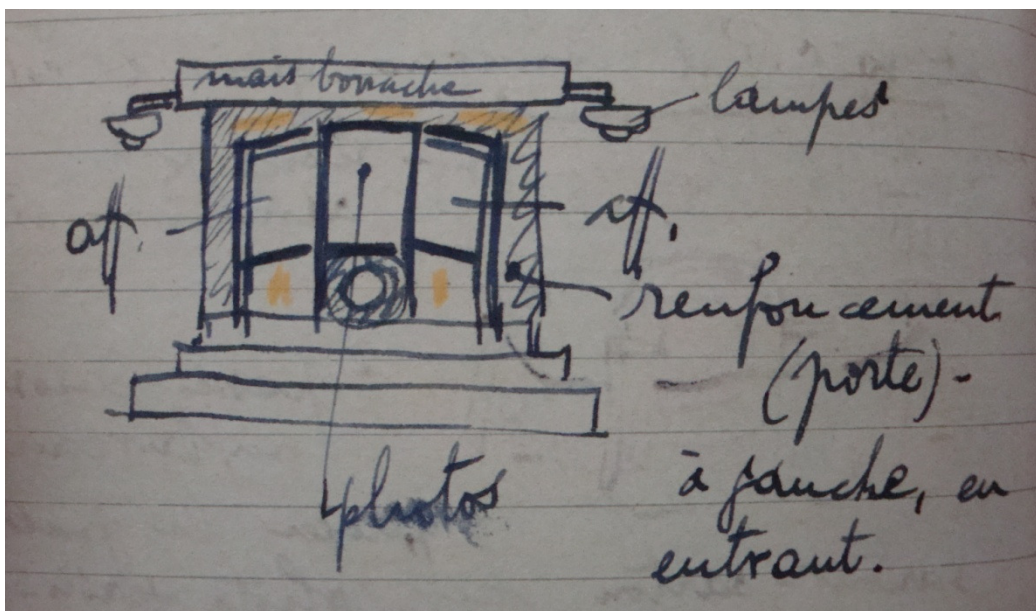
observamos o material distribuído em três paredes justapostas: duas oblíquas ladeando uma frontal [Fig. 82]. No diário, Chabloz mencionou ter encontrado dificuldades para afixar os papéis nas paredes oblíquas³⁵⁵; na fotografia, observamos que o material se descola em alguns locais. Embora dispostos de maneira diferente, os elementos presentes nessa composição são semelhantes àqueles que compunham as composições anteriormente comentadas. Através de um esboço feito no diário, vemos que Chabloz previa a inserção de um pneu na parte inferior central do conjunto [Fig. 83]. Por motivo que desconheço, o pneu foi substituído por um cartaz tipográfico, como percebemos na fotografia.



[Fig. 82] CHABLOZ, Jean-Pierre – Composição com letreiro, painel e cartazes no Cine Diogo, em Fortaleza – jul. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza³⁵⁶

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 103.



[Fig. 83] CHABLOZ, Jean-Pierre – Esboço para composição disposta no Cine Diogo – jun. 1943
Página do segundo diário de serviço do artista³⁵⁷ – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

O último grande esforço de Chabloz no SEMTA teria consistido na preparação do material de propaganda destinado à participação do órgão na “Grande Parada do Mês da Borracha”, promovida pelo governo federal. Inicialmente previsto para vinte de junho, o evento acabou por ser adiado para o dia primeiro de julho, uma vez que o governo havia decidido situar sua “Campanha Nacional da Borracha Usada” na primeira quinzena de julho de 1943. Em conversa com Fran Martins, Chabloz teria sido informado acerca do itinerário da manifestação: concentrando-se na Praça José de Alencar, a multidão seguiria em direção ao Consulado da Inglaterra e, em seguida, ao Consulado dos Estados Unidos. Passaria ainda pela Praça do Ferreira, de onde continuaria até a sede do SEMTA. De lá, o grupo seguiria até o Palácio da Interventoria Federal³⁵⁸ e, em seguida, até a Praça Getúlio Vargas, onde ocorreria a dispersão do cortejo.³⁵⁹

³⁵⁷ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³⁵⁸ No segundo diário de Chabloz, esse ponto do trajeto é identificado apenas como “governo”.

³⁵⁹ *Ibid.*

Em anotações atribuídas a vinte e quatro de junho, Chabloz registrou ter especificado, juntamente com seu chefe, todos os elementos que comporiam a participação do SEMTA na “parada”: mil homens, quatro caminhões, vinte e quatro cartazes (dentre impressos e manuais), revestimentos para as laterais e as traseiras dos caminhões, além de quatro grandes cartazes, feitos à mão, que seriam posicionados na parte superior dianteira de cada veículo. Dentre os vinte e quatro cartazes previstos, haveria oito reproduções do cartaz *Mais borracha para a vitória*, oito exemplares do *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, além de oito “letreiros slogans”, segundo palavras de Chabloz.³⁶⁰ A ausência de exemplares dos cartazes *Vida nova na Amazônia* e *Rumo à Amazônia, terra da fartura* devia-se ao fato de que, em julho, versões finalizadas dessas peças, impressas no Rio de Janeiro, ainda não haviam chegado a Fortaleza, conforme veremos no terceiro capítulo.

Dos quatro grandes desenhos que Chabloz realizou para figurarem na parte dianteira dos caminhões, o primeiro consistia em uma ampliação manual de uma das ilustrações elaboradas para as planejadas conferências no interior do Ceará: a imagem intitulada *Cada um no seu lugar para a vitória*³⁶¹, já comentada. Segundo registros do artista no diário, a ampliação teria sido realizada com o auxílio de uma lanterna epidiascópica: ou seja, Chabloz teria desenhado por cima da imagem luminosa da ilustração conforme projetada em uma superfície, já nas dimensões desejadas (120 x 140 cm).³⁶² O grande desenho pode ser observado na parte superior direita de uma fotografia que retrata o evento [Fig. 84].

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Ibid.*

³⁶² *Ibid.*



[Fig. 84] Detalhe da “Grande Parada do Mês da Borracha”. Acima, à direita, o cartaz manual *Cada um no seu lugar para a vitória*, realizado por Chabloz – 1º. jul. 1943 - Fotografia Diários Associados – MAUC, Fortaleza³⁶³

O segundo grande desenho também foi realizado tomando como base uma pequena imagem, igualmente ampliada a partir de projeção luminosa.³⁶⁴ A pequena ilustração clama textualmente “Mais pneus para a vitória!”, frase encimada por um conjunto de pneus, volumosos e robustos, que se sobrepõem entre si [Fig. 85]. Trechos da marca Goodyear são entrevistados na superfície de alguns pneus. Talvez a presença dessa informação esteja relacionada ao fato de Valentim Bouças, o já citado diretor executivo da CCAW, ser também diretor da subsidiária brasileira da Goodyear.³⁶⁵ O desenho ampliado que Chabloz realizou a partir dessa imagem, destinado a ilustrar um dos caminhões da “parada”, pode ser observado em outra fotografia que ilustra o evento [Fig. 86].

³⁶³ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 70.

³⁶⁴ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³⁶⁵ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 148.



[Fig. 85] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Mais pneus para a vitória* – 1943
Nanquim e colagem sobre papel – 12 x 16 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

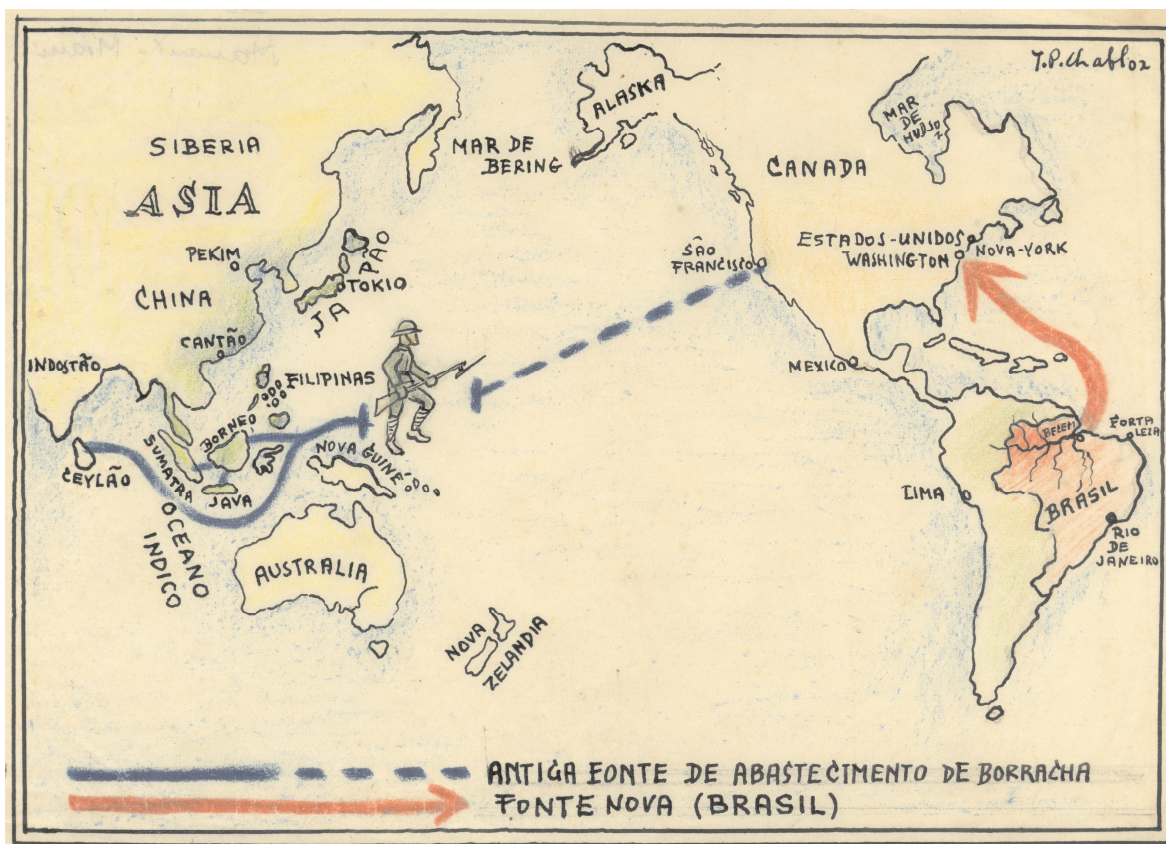


[Fig. 86] Detalhe da “Grande Parada do Mês da Borracha”. Acima, ao centro, o cartaz manual *Mais pneus para a vitória*, realizado por Chabloz – 1º. jul. 1943 - Fotografia Diários Associados – MAUC, Fortaleza³⁶⁶

³⁶⁶ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 76.

Para o terceiro grande desenho, a ideia inicial de Chabloz e Ribeiro, conforme registrado no diário do artista, teria sido apresentar um caminhão ou um avião em chamas, em virtude de ataques bélicos, e a conseqüente demanda por uma enorme produção de borracha a fim de compensar o vertiginoso consumo em tempos de guerra. Em vez desse motivo, no entanto, Chabloz posteriormente sugeriu outro, que acabou prevalecendo, após aprovação de Ribeiro. O suíço propôs a apresentação de parte do mapa-múndi atravessado por linhas e setas, que indicariam os caminhos percorridos entre as fontes produtoras de borracha e os Estados Unidos, maiores consumidores mundiais do produto³⁶⁷ [Fig. 87]. Através das linhas azuis, até certo ponto contínuas, e pontilhadas após a representação de um soldado, o suíço indicava o bloqueio, na Ásia, dos principais centros produtores de borracha por tropas japonesas, e a conseqüente interrupção do fluxo do produto para os Estados Unidos, via São Francisco - suspensão representada pela presença de linhas pontilhadas. Na legenda da imagem, a cor azul é associada à “antiga fonte de abastecimento de borracha”. Em compensação, a “fonte nova (Brasil)” é representada por uma grossa linha contínua vermelha que parte do Norte do Brasil e culmina em uma seta apontando para Washington. A imagem, portanto, intentava mostrar que, a partir do bloqueio japonês, o Brasil deveria reassumir a posição de principal fonte produtora de borracha para o suprimento da indústria norte-americana. Não tive acesso, infelizmente, a nenhuma fotografia da ampliação manual que Chabloz realizou desse desenho, tampouco a algum registro dessa versão ampliada disposta sobre um dos caminhões do SEMTA na “Parada da Borracha”.

³⁶⁷ DIÁRIO N.º. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA), desde o 1.º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.



[Fig. 87] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Antiga fonte de abastecimento de borracha / Fonte nova (Brasil)* – jun. 1943
 Nanquim e gizes coloridos sobre cartão – 12 x 16,5 cm – MAUC, Fortaleza³⁶⁸

Segundo registros do artista, o quarto grande desenho tinha como mote “Soldado e Seringueiro Iguais Perante a Pátria”.³⁶⁹ Como modelos, Chabloz teria utilizado, para o seringueiro, um homem alojado no “pouso” do Prado, em Fortaleza, e, para o soldado, o filho de Aristóbulo de Castro em vestes militares. No diário, Chabloz afirmou ter realizado primeiramente um desenho em dimensões reduzidas para, em seguida, executar a composição em grandes dimensões (120 x 150 cm), o que teria ocorrido nos últimos dias do mês de junho.³⁷⁰ Embora o artista não o explicita em seus escritos, é provável que, tal como se dera em relação às três imagens anteriormente mencionadas, a ampliação manual

³⁶⁸ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 112.

³⁶⁹ DIÁRIO N°. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1°. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

³⁷⁰ *Ibid.*

do quarto desenho também tenha sido realizada a partir do auxílio de uma lanterna epidiascópica. Infelizmente, não encontrei registros da grande composição, tampouco do desenho reduzido. Tenho apenas a informação, fornecida por Chabloz no diário, de que a imagem ampliada, posicionada sobre um dos caminhões, teria sido “toda destruída” ao longo do percurso da “parada”.³⁷¹

O cortejo aconteceu na manhã do dia primeiro de julho de 1943. Tendo passado a noite anterior em claro, realizando o trabalho de disposição e afixação dos cartazes nos caminhões – para o que contou com alguns ajudantes –, Chabloz relatou ter sido repentinamente “promovido”, na chegada à Praça José de Alencar, a “chefe de organização” do evento, a despeito de suas vestes amassadas e das manchas de tinta que marcavam seu corpo empoeirado, indiciando um trabalho recém-concluído: “*un ‘directeur’ sale, à la vue étonnée du nombreux public déjà rassemblé là*”^{372,373}. O suíço teria disposto os homens e os caminhões, que teriam, então, partido a fim de cumprir o trajeto previsto.³⁷⁴

Na chegada do cortejo ao escritório do SEMTA, altos funcionários do órgão teriam cumprimentado e parabenizado Chabloz por todo o trabalho realizado. “*Récompense, rarement obtenue, de mon effort pour le Semta, seul au ‘Département de Propagande’!*”^{375,376}, fez questão de acrescentar.

Apesar do sucesso obtido na “Parada da Borracha”, Chabloz teria resolvido pedir demissão do SEMTA na noite do mesmo dia.³⁷⁷ As queixas relativas à indiferença dos chefes para com o seu trabalho, à burocracia excessiva que atrasava seus afazeres, à lentidão para a tomada de decisões efetivas que direcionassem suas ações, à solidão e ao isolamento em que trabalhava – a maior parte do tempo em sua própria casa, uma vez que não dispunha de sala reservada às suas atividades no escritório do SEMTA –, dentre outras reclamações, acompanhavam-no por mais de dois meses, contundentemente registradas em

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² “um ‘diretor’ sujo, diante da visão surpresa do numeroso público já ali reunido”

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ “Recompensa, raramente obtida, pelo meu esforço para o Semta, só no ‘Departamento de Propaganda!’”

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

várias páginas de seus dois diários de serviço. Não se sentia confortável em receber mensalmente um salário que nem sempre correspondia a atividades úteis, aproveitadas pelo organismo. Sentia-se trabalhando sozinho, sem ordens nítidas e objetivas – que, quando existiam, muitas vezes eram revogadas algum tempo depois, deixando-o confuso e frustrado -, bem como, quase sempre, sem o apoio, a colaboração e o reconhecimento de seus superiores. Reclamava que o previsto “Departamento de Propaganda” não existia, uma vez que não havia um grupo de funcionários designados para cumprir tarefas relacionadas à comunicação propagandística da instituição. No início, trabalharia em parceria com Zalszupin; porém, com o afastamento do colega do serviço, ainda em janeiro, Chabloz teria continuado sozinho, ao longo dos meses que se seguiram, o trabalho relacionado ao planejamento e à criação de material de propaganda destinado a posicionar o SEMTA frente aos possíveis migrantes e à opinião pública em geral. Apenas no final de maio, teria passado a receber a colaboração de Nogueira, que, no entanto, pelo menos durante o período de atuação de Chabloz no órgão, não chegou a ser incorporado como funcionário efetivo da instituição. O suíço registrou ter chegado a solicitar aos superiores que o fizessem, propondo, inclusive, a divisão de seu salário com o colega, o que lhe teria sido negado.³⁷⁸

Por várias vezes, Chabloz registrou ter conversado com altos funcionários do SEMTA a respeito da situação de seu trabalho no órgão, comunicando-lhes sua insatisfação diante dela. Segundo o suíço, durante as conversas com Paulo de Assis Ribeiro, este costumava ouvi-lo atentamente e garantir-lhe que o SEMTA ainda precisaria dos seus serviços. Dizia estar apenas à espera de decisões advindas das instâncias superiores localizadas no Rio de Janeiro.³⁷⁹ De fato, como veremos no último tópico deste capítulo, o acordo entre o SEMTA e a Rubber Development Corporation (RDC) - instituição norte-americana que veio a substituir a RRC como fonte financiadora do “programa da borracha” - findava no último dia do mês de maio de 1943, e, quando das negociações para a renovação do acordo, o organismo administrado por Ribeiro enfrentou a concorrência de outro organismo, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA), pela

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ *Ibid.*

hegemonia nos negócios de migração para a Amazônia. O SEMTA, portanto, enfrentava disputas políticas e incertezas quanto à continuidade de suas operações. É provável que este constitua um dos motivos pelos quais seus altos funcionários constantemente hesitavam, conforme as queixas de Chabloz, em empreender medidas ligadas à propaganda da instituição.

Quando de seu pedido de demissão do SEMTA, a primeiro de julho, Chabloz teria reapresentado a Ribeiro proposta de uma nova forma de atuação no órgão, sobre a qual havia já conversado com o chefe em ocasiões anteriores: seria não mais um funcionário efetivado, recebendo salário fixo por mês, mas um trabalhador autônomo, contratado e remunerado para realizar determinados serviços específicos. Acreditava que, assim, por um lado, gerava economia nos cofres do SEMTA, e, por outro, desfrutaria de maior liberdade moral para realizar também atividades desvinculadas daquele serviço. Após esse momento, no entanto, realizou apenas dois trabalhos relacionados ao SEMTA: preparação de material de propaganda destinado a uma festa comemorativa da Independência dos Estados Unidos, ocorrida na noite de três de julho, no Praia Clube, em Fortaleza, e afixação de cartazes em dois caminhões que figurariam em um evento em prol da coleta de borracha usada, promovido pela Legião Brasileira de Assistência, a sete de julho. No restante daquele mês, não teriam ocorrido outros chamados.³⁸⁰

Descrente do surgimento de novas propostas advindas do SEMTA, Chabloz escreveu, a dezenove de julho, a Charles Wagley, do SESP, comunicando-lhe seu desligamento da agência migratória e perguntando-lhe sobre a viabilidade de sua incorporação ao SESP, no Rio de Janeiro³⁸¹, ideia aventada pelo antropólogo no início do mês de maio, conforme já comentado. Tal incorporação, contudo, não chegou a ser efetivada.

Mesmo após desligado do SEMTA, Chabloz preocupou-se com a organização de um arquivo dos trabalhos que havia realizado para aquele órgão. Os já comentados registros fotográficos que retratam a grande placa destinada à identificação do escritório, o “museu

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ Carta de Chabloz a Charles Wagley. Fortaleza, 19 jul. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

amazônico” e as composições com cartazes, letreiros, painéis, etc., dispostas em quatro locais distintos da cidade de Fortaleza, foram, por exemplo, realizados após o dia vinte de julho, por um fotógrafo da Abafilm, de nome Antônio, chamado por Chabloz para executar o serviço de documentação.³⁸² Tal atitude da parte do suíço exemplifica seu zelo para com os produtos dos esforços que empreendera ao longo daqueles seis meses de experiência no SEMTA, a despeito das frustrações que vivenciou.

Toda a discussão até aqui desenvolvida, acerca da participação de Chabloz na “Campanha da Borracha”, deixou latentes questões relacionadas aos campos da História Social e da História Econômica: a história da exploração da borracha na região amazônica, os trâmites das relações internacionais que resultaram na assinatura, entre Brasil e Estados Unidos, dos Acordos de Washington, em março de 1942, e o esforço migratório decorrente daqueles acordos, que ficou conhecido como “Batalha da Borracha”. A seguir, portanto, distanciar-me-ei momentaneamente do universo específico do trabalho de Chabloz na “Campanha da Borracha” para adentrar uma discussão mais ampla de contextualização histórica, amparada pela leitura de obras de referência sobre os assuntos tratados.

2.2. Apogeu e crise da borracha amazônica

Nos séculos XVI e XVII, viajantes europeus pela América do Sul ficaram intrigados com o material que utilizavam alguns grupos indígenas para fabricar objetos como bolas, calçados e capas de chuva. Tratava-se de um material elástico e impermeável, bem mais adequado à constituição daqueles produtos do que o couro - pesado e não totalmente eficaz no isolamento à água -, tradicionalmente usado pelos europeus. O século XVIII assistiu ao desabrochar de pesquisas científicas direcionadas à exploração das possibilidades da borracha. Dentre elas, um trabalho inovador do francês François Fresneau designava, em 1747, um grande leque de potenciais usos para o material - usos que, no entanto, só viriam a tornar-se viáveis aproximadamente um século depois, com a descoberta do processo de

³⁸² DIÁRIO N°. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1°. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

vulcanização pelo americano Charles Goodyear e pelo inglês Thomas Hancock, entre 1839 e 1842. A vulcanização solucionava o obstáculo que, até então, se interpunha à conformação de uma indústria de processamento de borracha: impedia que a goma mudasse de consistência diante de variações de temperatura. De agora em diante, quer no frio quer no calor, a borracha apresentaria um aspecto único.³⁸³

Em decorrência dessa conquista, no decorrer no século XIX, variados produtos fabricados com borracha foram lançados no mercado dos países industrializados: borrachas-de-apagar, tubos, luvas, capas, mangueiras, botas, produtos cirúrgicos, etc. Outras descobertas oitocentistas viriam a acrescentar aplicabilidades para a borracha: com a transmissão da eletricidade (1873), ela passava a isolar fios condutores de energia; com o telefone (1876), ela vinha a revestir os cabos transmissores de informação. Foi, porém, com o nascimento e a expansão da indústria automobilística que a demanda por borracha passou a crescer exponencialmente. “Em 1891 era fabricado o primeiro pneu nos Estados Unidos e a produção de borracha na Amazônia saltou de 8.679.00 toneladas para 16.394”,³⁸⁴ afirma Morales.

Nessa época, a Amazônia, maior reservatório mundial de seringueiras nativas, detinha o monopólio na produção de borracha em larga escala. A crescente demanda da Europa e dos Estados Unidos, que importavam a matéria-prima para alimentar suas indústrias em ascensão, era suprida unicamente pela borracha oriunda do processo extrativo nas seringueiras amazônicas. O solicitado aumento na produção exigia o incremento da mão-de-obra nos seringais. Por volta de 1850, iniciava-se a migração de nordestinos para a Amazônia, que, nas décadas seguintes, não só se tornaria costumeira como mobilizaria elevadas cifras de contingentes humanos.³⁸⁵ Não há consenso sobre o número exato de nordestinos que se deslocaram para a floresta no período entre 1850 e 1912, ascensão e auge do ciclo econômico da borracha na Amazônia, uma vez que a distância e o isolamento dos seringais, bem como a ausência de um aparato administrativo que supervisionasse o empreendimento extrativista, não favoreciam o controle da mão-de-obra atuante na

³⁸³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 25-26.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

extração de látex. Pedro Martinello apresenta cifras de migrantes apontadas por diferentes autores. Das mais infladas (500.000 nordestinos entre 1872 e 1910, segundo Celso Furtado) às mais modestas (160.125 pessoas entre 1877 e 1900, nas contas de Benchimol)³⁸⁶, parece certo que esse número atinge as seis casas decimais: centenas de milhares de nordestinos teriam migrado para a Amazônia durante o dito período áureo da economia da borracha.

As secas periódicas que assolavam o sertão nordestino, deixando grande parcela da população rural não apenas sem trabalho, mas em condições de miséria, constituíam o principal motivo arrolado para justificar a transferência de mão-de-obra do Nordeste para o Norte do país. No entanto, as secas não explicavam o porquê de os nordestinos dirigirem-se preferencialmente para a Amazônia, quando os cafezais do Sudeste, fontes do principal produto de exportação da economia brasileira no período, recorriam a trabalhadores vindos da Europa para suprir sua carência de mão-de-obra.³⁸⁷ Remetendo-se a Roberto Santos³⁸⁸, Martinello procura explicar o fenômeno da migração nordestina para a Amazônia com base em razões como: “preconceito do trabalhador nordestino pela labuta dos cafezais, considerada tradicionalmente uma ocupação de escravos”, “as ilusões de enriquecimento rápido a que o *boom* da borracha expunha o nordestino”, “propaganda e arregimentação realizada pelos pré-postos de seringalistas do Pará e do Amazonas em Fortaleza, Recife e Natal”, “subsídios que os governos do Pará e Amazonas concediam ao transporte de imigrantes”, “maior proximidade e facilidade do transporte de cabotagem até o porto de Belém, em relação ao Sul do país”, “ruptura da resistência dos senhores de terras nordestinas à saída de homens”, em virtude das secas.³⁸⁹

O fato é que, com a grande injeção de mão-de-obra nordestina, a Amazônia manteve o monopólio da produção mundial de borracha durante a segunda metade do século XIX e, mesmo quando já submetida à concorrência asiática, permaneceu na dianteira do mercado até o ano de 1912. Na primeira década do século XX, a borracha firmou-se como o segundo

³⁸⁶ MARTINELLO, Pedro. A “*batalha da borracha*” na segunda guerra mundial e suas conseqüências para o vale amazônico. Rio Branco: Cadernos UFAC, série “C”, n. 1, 1988, p. 41-42.

³⁸⁷ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 38.

³⁸⁸ A obra à qual Martinello se remete intitula-se *História econômica da Amazônia, 1880-1920*, de Roberto Araújo de Oliveira Santos (São Paulo: T. A. Queiroz, 1980).

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

mais importante produto brasileiro de exportação, superado apenas pelo café.³⁹⁰ Entre 1900 e 1915, a produção amazônica oscilou aproximadamente entre vinte e quarenta mil toneladas de borracha, atingindo os picos de 42.000 toneladas em 1909 e 43.370 em 1912.³⁹¹ A grande quantidade de migrantes garantia o volume da goma produzida a despeito da obsolescência, apontada por vários autores, dos métodos e das relações de produção que vigoravam na economia da borracha amazônica.

Em relação aos métodos de produção, utilizava-se, como instrumento de corte da seringueira, a chamada “machadinha”, que, penetrando no tronco sem prévio planejamento, gerava a rápida depredação das árvores³⁹², obrigando os extratores a desbravarem continuamente novas regiões da floresta.³⁹³ Já as relações de produção estavam organizadas em torno do tradicional sistema de aviamento, que, remontando aos tempos coloniais, baseava-se na dependência contínua e na dívida interminável dos elementos da cadeia produtiva em relação ao capital externo, principal financiador da produção e grande beneficiário da comercialização da borracha amazônica naqueles tempos.³⁹⁴

Na cúpula do sistema, encontrava-se um pequeno número de comerciantes exportadores, responsáveis pelas chamadas “casas aviadoras”. Nesse nível hierárquico, havia o predomínio do capital inglês. As “casas aviadoras” forneciam a crédito bens de consumo e bens de produção aos seringalistas, garantindo para si altos lucros nessas transações. Os seringalistas, por sua vez, forneciam aos seringueiros, também a crédito, utensílios de trabalho e gêneros de primeira necessidade, como alimentos e remédios, transferindo os juros cobrados pelas “casas aviadoras” para essas novas transações, além de nelas imputar seus próprios lucros. Por último, os seringueiros, não dispostos da opção de consumir fora do barracão do patrão, deveriam pagar com a borracha produzida pelas mercadorias adquiridas. Neles recaíam todos os juros acrescidos em cada transação anterior. Como consequência, precisavam produzir uma quantidade crescente de borracha a

³⁹⁰ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 24.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 36.

³⁹² *Ibid.*, p. 35.

³⁹³ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 36.

³⁹⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 31-32.

fim de saldar sua dívida, o que, pela própria natureza do sistema, nunca chegava a ocorrer. Tratava-se, portanto, de uma cadeia de relações comerciais em que mercadorias não eram trocadas por dinheiro, mas por outras mercadorias: um esquema de sucessivos escambos, gerador relações de dependência que impediam a mobilidade das partes integrantes do sistema na hierarquia social.³⁹⁵

O sistema de aviação resistiu enquanto o extrativismo da borracha amazônica esteve confortável pela detenção do monopólio mundial de produção e distribuição do produto. Confrontado, no entanto, com a concorrência de um sistema produtivo baseado em métodos científicos e relações de produção capitalistas, facilmente sucumbiu.³⁹⁶

A passagem da primazia das seringueiras nativas para a das seringueiras cultivadas teve início com experiências de coleta e plantio de sementes coordenadas pelo Jardim Botânico Real inglês. Na década de 1870, expedições foram realizadas para a Amazônia com o objetivo de coletar sementes da *hevea brasiliensis*. A experiência decisiva ocorreu em 1876, quando o inglês Henry Wickham, fixando-se em terra situada entre os rios Tapajós e Madeira, selecionou as espécies de seringueiras mais desenvolvidas e delas coletou mais de setenta mil sementes, embarcando-as em pacotes para a Inglaterra.³⁹⁷ Em Londres, as sementes foram plantadas em estufas e, algum tempo depois, as mudas obtidas (cerca de duas mil e setecentas sementes germinaram) foram transferidas para um jardim experimental no Ceilão. As trezentas e vinte árvores que vingaram tiveram suas sementes replantadas ao longo dos anos seguintes até que, em 1881, iniciou-se a extração de látex nas seringueiras cultivadas.³⁹⁸

Inicialmente tímida, a produção inglesa nas colônias asiáticas cresceu muito rapidamente no início do século XX. De três toneladas produzidas em 1900, passou-se a 1.323 toneladas já em 1907, e a 8.753 em 1910. No ano seguinte, já eram 15.800 toneladas produzidas e, em 1912, 28.194. Este foi o último ano em que a Amazônia esteve na liderança. Em 1913, a produção brasileira era ultrapassada pela asiática: 39.560 toneladas

³⁹⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 31-32.

³⁹⁶ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 53.

³⁹⁷ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 49-50.

³⁹⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 34-35.

de borracha amazônica contra 47.618 de borracha oriental. Em 1914, já se produzia na Ásia quase o dobro da borracha obtida na Amazônia: 71.380 toneladas asiáticas contra 36.700 brasileiras. Daí em diante, a diferença só viria a acentuar-se, não deixando dúvidas quanto à nova supremacia na produção mundial de borracha.³⁹⁹

Vários fatores concorriam para a superioridade da produção asiática: substituição da “machadinha” pela faca, fazendo com que o corte ficasse restrito à casca da seringueira; delimitação da porção do tronco da árvore em que seriam realizados os cortes, pois se constatou que a insistência da ação sobre um mesmo local fazia o látex jorrar em maior abundância; modificação no processo de coagulação do látex, etc.⁴⁰⁰ No quesito mão-de-obra, havia, nos arredores das plantações orientais, grande quantidade de trabalhadores disponíveis a baixo custo, tendo em vista que as áreas cultivadas situavam-se em regiões pobres e populosas da Ásia. Utilizava-se, portanto, mão-de-obra local (inclusive feminina)⁴⁰¹, sem a necessidade de gerar migrações, o que contribuía para reduzir custos. O trabalho era assalariado, portanto a remuneração ocorria em espécie.⁴⁰²

Além disso, na Ásia, as seringueiras encontravam-se bem mais condensadas do que na Amazônia, que contava com uma enorme quantidade de árvores, porém dispersas na imensa floresta. A diferença de proporção era da ordem de 1,5 pés por hectare na Amazônia contra 200 pés por hectare na Ásia.⁴⁰³ Afora as árvores estarem mais próximas umas das outras, nas plantações orientais o terreno era seguro às incursões humanas, em oposição às trilhas irregulares e acidentadas da Amazônia.⁴⁰⁴

Com todas essas facilidades, era natural que o volume de látex explorado na Ásia fosse muito maior do que no Brasil e, similarmente, que os custos de produção fossem bastante reduzidos nos seringais cultivados. No entanto, embora se gastasse, na produção asiática, menos da metade que na amazônica, o preço com o qual os ingleses lançavam a

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 36-37.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁰¹ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁰² MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 39.

⁴⁰³ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 52.

⁴⁰⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 40.

borracha no mercado era apenas infimamente menor que o brasileiro. Dessa forma, os britânicos não apenas garantiam a preferência do mercado consumidor pelo seu produto, já que ofereciam o menor preço, como asseguravam para si as melhores vantagens na relação entre despesas e receitas.⁴⁰⁵

A impossibilidade de concorrência acarretou, em pouco tempo, a derrocada da economia da borracha amazônica. Grande número de extratores deslocou-se em direção às capitais mais próximas, Manaus, Belém e Rio Branco, em busca de trabalho, cuja oferta, no entanto, em virtude da retração econômica, não era suficiente. Foi comum também a migração de elementos da parcela economicamente mais favorecida das capitais nortistas rumo a outras regiões do país. Assim, a Amazônia, que, nas décadas anteriores, havia atraído numerosos contingentes humanos para a vida em torno do comércio da borracha, assistia agora ao êxodo de levas de habitantes, impulsionado pela falência de sua principal atividade econômica.⁴⁰⁶

Diferentemente do café, que contribuiu para a industrialização das regiões próximas ao seu cultivo e para a conformação de um mercado interno, a borracha amazônica pouco havia concorrido para o desenvolvimento econômico do Norte do país. O *boom* da borracha não foi acompanhado por investimentos eficientes em outras atividades econômicas que contribuíssem para o crescimento e a maior estabilidade financeira da Amazônia. A rápida desvalorização da borracha brasileira no mercado internacional deixava a descoberto as carências de um modelo produtivo que beneficiava primordialmente o capital externo.⁴⁰⁷

Ao longo das décadas de 1910, 1920 e 1930, outras atividades desenvolvidas no ambiente rural vieram a garantir o sustento da população remanescente da Amazônia. As culturas de subsistência, sacrificadas durante a mono-extração da borracha, voltaram a ganhar terreno: plantava-se arroz, feijão, milho, mandioca. A exploração de madeira, da essência de plantas odoríferas e de peles e couros de animais também contribuíram para a

⁴⁰⁵ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 53-54.

geração de renda. Mas foi a produção de castanha a atividade que mais concorreu para movimentar a economia amazônica após o fim do ciclo da borracha.⁴⁰⁸

Ao longo de toda a década de 1930, não só a produção anual de borracha na Amazônia decresceu bastante como o preço do produto no mercado atingiu índices muito baixos. Em 1932, produziu-se cerca de seis mil toneladas de borracha.⁴⁰⁹ Tratava-se do mais baixo volume registrado desde a década de 1870.⁴¹⁰ Em 1933, a produção foi de 9.453 toneladas e, no restante da década, pouco ultrapassou as dez mil toneladas, alcançando o limite máximo de 14.792 em 1937. Se pensarmos que, em 1912, havia-se produzido mais de quarenta mil toneladas em um ano, teremos uma ideia do decréscimo no volume de produto originado. Paralelamente, em 1931 e 1932, a borracha foi posta no mercado a 32 e a 34 libras por tonelada respectivamente. Esse preço havia atingido o pico de 655 libras por tonelada em 1910, caindo para 412 em 1911 e 380 em 1912.⁴¹¹ Dessa forma, afigurava-se muito grande o intervalo entre os anos de apogeu e os de crise no que tocava à produção da borracha amazônica e à sua valorização no mercado internacional.

No entanto, como veremos a seguir, o contexto das relações internacionais durante a Segunda Guerra Mundial viria a buscar ressuscitar a produção nos seringais amazônicos. Os Estados Unidos infiltrar-se-iam continuamente na política, na economia e na cultura brasileiras, lograriam eliminar a influência comercial da Alemanha no país, arregimentariam os países latino-americanos em torno da causa aliada, e veriam a borracha amazônica como solução para o suprimento de sua indústria bélica, após a conquista da quase totalidade dos seringais asiáticos por tropas japonesas.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 58-60.

⁴⁰⁹ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 48. Essas constatações foram efetuadas com base na observação de uma tabela reproduzida por Martinello à página 48 de sua obra. Conforme cita o autor, os dados devem-se a Samuel Benchimol, em *Amazônia: um pouco-antes e além-depois* (Manaus: Umberto Calderaro, 1977, p. 252).

⁴¹⁰ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 39.

⁴¹¹ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 48. Continuo aqui o comentário dos dados de Benchimol, na obra supracitada, conforme reproduzidos por Martinello.

2.3. O quadro das relações internacionais: agenciamentos que culminaram na assinatura dos Acordos de Washington

No século XIX e no início do XX, as relações entre os Estados Unidos e os países latino-americanos foram pautadas pela doutrina Monroe. Também chamada de “política do *big stick*” ou “porrete grande”, tratava-se de um posicionamento baseado na ideia de uma grande distância entre os primeiros e os segundos, não apenas no que respeita ao poderio econômico e militar como também no que toca à capacidade de discernimento e decisão. Segundo essa doutrina, os Estados Unidos tinham o direito de intervir militarmente sempre que a soberania do território americano fosse ameaçada, bem como poderiam interceder em assuntos internos de países latinos. Rio Branco, ministro brasileiro das Relações Exteriores entre os anos de 1902 e 1912, fez uso dessa doutrina a fim de preservar os limites territoriais da região amazônica, ameaçados, em momentos distintos, pela França e pela Inglaterra.⁴¹²

Em 1933, quando Franklin Delano Roosevelt assumiu a presidência dos Estados Unidos, a orientação do “porrete grande” foi substituída por uma política de dominação mais sutil, disfarçada de boa camaradagem, que agia no sentido de fazer com que a influência norte-americana se entranhasse em domínios diversos da cultura dos países latinos. A “política da boa vizinhança” baseava-se na igualdade de direitos de todos os países da América. Os Estados Unidos não mais poderiam intervir militarmente, uma vez que todos os países do continente teriam igual direito à salvaguarda da soberania nacional. No entanto, como continuavam intactos os objetivos americanos de liderança na América, a intervenção pela força daria lugar à disseminação da cultura ianque e à construção de imagens idealizadas do “*american way of life*” para consumo dos povos latinos.⁴¹³ A “boa vizinhança” foi a orientação ideológica que permeou as relações entre Brasil e Estados Unidos antes e durante a Segunda Guerra Mundial, como veremos nas páginas seguintes.

Durante a década de 1930, o Brasil manteve intensas relações comerciais tanto com os Estados Unidos quanto com a Alemanha. O posicionamento brasileiro foi designado por

⁴¹² MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 46-48.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 54-57.

alguns como de “equidistância pragmática”⁴¹⁴, ou seja, o país não optava abertamente por nenhum dos dois parceiros e direcionava as relações comerciais de modo que pudesse obter vantagens maiores nas exportações.⁴¹⁵ As trocas com americanos e alemães estavam, contudo, pautadas em pressupostos intercambiais distintos. Os Estados Unidos defendiam os benefícios do livre comércio, que se efetuava por meio de trocas monetarizadas entre os países. A Alemanha propunha o comércio bilateral ou compensado, no qual mercadorias eram permutadas entre si: o Brasil fornecia matérias-primas em troca de produtos alemães manufaturados ou industrializados. O comércio compensado solucionava o problema de carência de divisas de ambos os países e concorria para a ampliação da influência germânica sobre o Brasil, facilitada pela presença de colônias alemãs no Sul do país.⁴¹⁶ Os Estados Unidos não viam com bons olhos a expansão comercial e ideológica da Alemanha em território brasileiro, uma vez que a ascensão do partido nacional-socialista alemão ao poder, em 1932, e a consequente implantação de um regime antidemocrático, nacionalista e economicamente protecionista feriam os princípios básicos do discurso político-econômico americano: a democracia e o liberalismo econômico.⁴¹⁷ Além disso, os americanos temiam que a disseminação alemã no Brasil ameaçasse sua hegemonia no continente.

Mesmo apesar das várias tentativas americanas de diálogo e negociação com autoridades brasileiras, não houve o declínio das transações comerciais com os germânicos ao longo de toda a década de 1930. Pelo contrário, no período entre 1934 e 1938, o comércio compensado com a Alemanha chegou inclusive a suplantiar o livre comércio com os Estados Unidos.⁴¹⁸ Além de constituir-se em significativa compradora de matérias-primas brasileiras como algodão de fibras curtas, tabaco, madeira e citros⁴¹⁹, a Alemanha era o principal país importador da borracha amazônica em meados da década de 1930, absorvendo quase setenta e cinco por cento da produção dos tipos inferiores de goma.

⁴¹⁴ Martinello (*Op. cit.*, p. 66) faz uso da expressão “equidistância pragmática” remetendo-se a Gerson Moura, na obra *Autonomia na dependência: a política externa brasileira de 1935 a 1942* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980).

⁴¹⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 53.

⁴¹⁶ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 63-65.

⁴¹⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 51-52.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹⁹ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 67.

Estados Unidos e Grã-Bretanha compravam apenas a borracha de melhor qualidade, oriunda dos seringais do Acre, e, por isso, consumiam o produto em menor quantidade.⁴²⁰

A terceira década do século XX viu também eclodir regimes nacionalistas e ditatoriais em vários países latino-americanos, uma vez que, com a crise de 1929, punha-se em xeque a validade da liberal-democracia.⁴²¹ No Brasil, em 1937, entrava em cena o Estado Novo, regime caracterizado pelo centralismo em torno da figura de Getúlio Vargas. Criava-se um governo fortemente nacionalista, autoritário e conservador, que buscava exercer controle sobre a população tanto através de regras antidemocráticas como de estratégias de dominação mais subliminares, dentre as quais a propaganda constituía poderoso instrumento. Objetivando fortalecer o Poder Executivo, fechou-se o Congresso Nacional e as Assembleias Estaduais, eliminaram-se os partidos políticos e os direitos individuais, bem como se aprimoraram as Forças Armadas, de modo a incrementar os recursos repressivos de que dispunha o governo.⁴²² Instaurou-se a censura aos órgãos de imprensa, que foram obrigados a desenvolver uma linha editorial alinhada com os objetivos do regime. Criou-se o Departamento de Imprensa e Propaganda, aparelho governamental encarregado de fiscalizar as informações transmitidas pelos veículos de comunicação, além de eventualmente punir os responsáveis pela divulgação de conteúdos dissonantes em relação às diretrizes oficiais.⁴²³ O jornalismo resultava, enfim, em propaganda oficial dissimulada. Textos de jornais e revistas, assim como noticiários transmitidos pelo rádio, somavam-se a cartazes, cartilhas e outras peças explicitamente propagandísticas, com vistas a divulgar valores e ideologias comuns. Enfim, tal como era comum às ditaduras, não apenas se agia pelo aparato repressor e punitivo como também se procurava disseminar as estratégias persuasivas oficiais pelas malhas da cultura.

Havia, portanto, afinidades políticas entre os governos de Vargas e Hitler, e a Alemanha sabia aproveitar sua leva de simpatizantes brasileiros para tentar ampliar seu raio de influência em território nacional. Especialmente no interior das Forças Armadas

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 86-87.

⁴²¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 52.

⁴²² *Ibid.*, p. 50-51.

⁴²³ *Ibid.*, p. 65.

brasileiras havia germanófilos, pois, além das afinidades de um grupo de militares com o nacional-socialismo, era nas trocas do comércio compensado com a Alemanha que os brasileiros conseguiam armamentos.⁴²⁴ Os alemães, inclusive, chegaram a enviar ao Brasil representantes do partido nazista, com o objetivo de aqui também construir o partido. Essa pretensão, no entanto, foi barrada pela proibição, instituída pelo governo Vargas, relativa à constituição de partidos políticos.⁴²⁵

Assustados com a penetração ideológica germânica no Brasil e em outros países latino-americanos, os Estados Unidos empenhavam-se continuamente em frear e eliminar esse movimento, que, certamente, ia de encontro ao ideal do “pan-americanismo”. Esta corrente, por sua vez, justificava a necessidade de união política, militar, comercial e ideológica entre todos os países da América com base no fato de pertencerem ao mesmo continente.⁴²⁶ Elaboravam-se discursos inflamados nos quais se advogava que todos os povos da América possuíam interesses comuns e que, como bons vizinhos, deveriam unir-se em prol da conquista desses objetivos.⁴²⁷ Ressaltavam-se afinidades territoriais, em detrimento das afinidades políticas alegadas pelos alemães. É evidente que tanto o discurso americano quanto o germânico procuravam enfatizar aspectos da realidade que se coadunassem com seus objetivos de maior domínio sobre o continente americano.

Nos meses que antecederam a eclosão da Segunda Guerra e nos primeiros anos de lutas, várias tentativas de acordo foram feitas entre autoridades brasileiras e norte-americanas. Mantendo-se neutro no conflito, o Brasil apegava-se à grande extensão de seu território e à sua localização geográfica privilegiada para aumentar seu poder de barganha nas negociações.⁴²⁸ As questões em pauta dividiam-se, sobretudo, em econômicas e militares. Do lado brasileiro, solicitava-se o fornecimento de um completo arsenal bélico às Forças Armadas Brasileiras, cujos armamentos, em grande parte, datavam da Primeira Guerra Mundial. Além disso, o governo brasileiro, empenhado na industrialização do país,

⁴²⁴ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 69.

⁴²⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 53.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁴²⁷ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 71-72.

⁴²⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 63.

demandava o financiamento de um complexo siderúrgico. Quanto ao primeiro ponto, nem os americanos nem os alemães tinham interesse em que o Brasil se tornasse um país belicamente forte: em primeiro lugar, porque não sabiam ao certo de que lado ele estava e, em segundo, porque desejavam manter a condição histórica brasileira de país fornecedor de matérias-primas e consumidor de bens industrializados. Quanto ao financiamento da usina siderúrgica, por sua vez, os Estados Unidos viam-no como uma demanda não diretamente vinculada ao esforço de guerra e, àquele momento, todas as suas atitudes deveriam estar direcionadas à vitória no conflito. Houve, portanto, demora e impasse nas negociações.⁴²⁹

Do lado americano, os estrategistas militares tinham os olhos voltados ao Nordeste brasileiro e ao arquipélago de Fernando de Noronha. Em virtude da localização estratégica dessas regiões, mais próximas aos campos de batalha na África, os Estados Unidos ali desejavam instalar bases militares e ocupá-las com suas tropas, a fim de defender o continente americano de um possível ataque de tropas do Eixo.⁴³⁰ Além disso, os ianques dedicavam-se com persistência a eliminar a influência germânica no Brasil, cujo setor de aviação era controlado pela Alemanha⁴³¹ e cuja borracha e outras matérias-primas estratégicas eram crescentemente exportadas para o país de Hitler.⁴³² Dentre outras questões, essas duas preocupavam particularmente os americanos.

Em janeiro de 1939, Osvaldo Aranha, então ministro brasileiro das Relações Exteriores, foi convidado pelo presidente Roosevelt para um encontro de negociações em Washington, evento que, no Brasil, recebeu o nome oficial de “Missão Aranha”. Nesse encontro, o incremento na produção brasileira de borracha foi considerado um assunto a ser discutido com o Departamento de Estado americano, e não com o Tesouro. Tratava-se, portanto, de uma questão política, relativa à segurança nacional, em vez de um assunto econômico. Do lado brasileiro, Osvaldo Aranha, dentre outros pontos, solicitava o

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 59.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴³² *Ibid.*, p. 63.

reequipamento bélico das Forças Armadas brasileiras. As negociações, entretanto, não avançaram.⁴³³

Seguiram-se outras tentativas frustradas de acordo. Em maio do mesmo ano, um encontro entre duas autoridades militares, o chefe do Estado-Maior do Exército dos Estados Unidos, general George C. Marshall, e o chefe do Estado-Maior das Forças Armadas Brasileiras, general Góes Monteiro, também não se encaminhou para um denominador comum.⁴³⁴ Os acordos militares demoraram a ter um desfecho satisfatório para ambos os países, em virtude das desconfianças recíprocas. Nem os americanos propunham-se a armar o Brasil da forma como requeriam os militares brasileiros nem estes queriam permitir a instalação de bases militares americanas em seu país.⁴³⁵ Os acordos econômicos caminharam mais depressa, como veremos a seguir.

Em junho de 1940, dois discursos proferidos pelo presidente Vargas causaram *frisson* em autoridades americanas. Vargas declarou-se aberto a acordos com o país que se dispusesse a atender às duas exigências básicas brasileiras: financiar a siderurgia e equipar as Forças Armadas. Os Estados Unidos, então, perceberam a firmeza de propósitos do Brasil.⁴³⁶ A Alemanha conquistava sucessivas vitórias e, caso o Brasil se alinhasse aos países do Eixo, as forças aliadas ficariam impedidas de navegar pelo Atlântico Sul. Embora, nesse momento, os Estados Unidos ainda não tivessem enviado suas próprias tropas aos campos de batalha, os americanos auxiliavam os britânicos que lutavam na África através da remessa de armas e mantimentos. Caso o Atlântico Sul fosse bloqueado, esse auxílio seria bastante dificultado.⁴³⁷

Em virtude dos efeitos produzidos por esses dois discursos, os Estados Unidos resolveram financiar parte do projeto da usina siderúrgica brasileira. Em setembro de 1940, assinaram o acordo para a instalação de Volta Redonda. Desde então, o governo brasileiro mostrou-se mais favorável ao atendimento de demandas americanas. Nos primeiros meses

⁴³³ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁴³⁷ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 68-69.

de 1941, os Estados Unidos conseguiram que o governo brasileiro suspendesse a concessão para a Condor - companhia aérea alemã que atuava na Amazônia, bastante conhecida entre os habitantes da região - e a transferisse para a Panair, companhia americana que, a partir de então, passou a controlar as comunicações aéreas brasileiras.⁴³⁸

Os acordos militares, como já aludido, foram mais trabalhosos para os Estados Unidos. Em abril de 1941, os americanos ofereceram um crédito de doze milhões de dólares para a compra de material bélico pelo Brasil. A proposta não foi aceita pelas Forças Armadas brasileiras, uma vez que o montante disponibilizado estava muito aquém das suas pretensões. Em outubro do mesmo ano, os americanos ampliaram sua oferta para um crédito de cem milhões de dólares. Mesmo assim, os militares brasileiros continuaram discordando da ocupação do Nordeste por tropas americanas.⁴³⁹

No que respeita à borracha, uma vez que ela possuía o status de matéria-prima estratégica, os Estados Unidos desejavam eliminar a Alemanha da aquisição da goma brasileira, muito embora, nessa época, a produção nos seringais amazônicos fosse bastante reduzida.⁴⁴⁰ Três eram os produtos básicos que sustentavam a indústria de guerra: o petróleo, o aço e a borracha.⁴⁴¹ Portanto, afastar a Alemanha do comércio da borracha amazônica significava, assim como em relação às comunicações aéreas, inibir a influência alemã no continente americano em um setor estratégico à campanha bélica.

Em 1941, os Estados Unidos firmaram um convênio com o Brasil no intuito de restringir a exportação de matérias-primas estratégicas a países do continente americano. Além da borracha, uma série de minerais foi incluída nesse convênio: “manganês, cromato, berilo, titânio, mica, cristais de quartzo, diamantes industriais”⁴⁴². Os comerciantes da borracha amazônica, no entanto, aproveitando-se da competição que se havia instaurado entre Estados Unidos e Alemanha, decidiram reter os estoques do produto, visando a

⁴³⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 61-62.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁴⁰ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 87.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁴² MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 88.

valorizá-lo ainda mais. O resultado foi a desistência momentânea, por parte dos americanos, do intuito de deslocar a Alemanha da importação da borracha brasileira.⁴⁴³

Nesse momento, as investidas americanas no sentido de retirar a Alemanha do comércio da borracha amazônica constituíam-se ainda em atitudes puramente estratégicas, que visavam à manutenção da hegemonia ianque na América.⁴⁴⁴ Embora o governo americano não possuísse domínio sobre os seringais cultivados da Ásia, que permaneciam preponderantemente em mãos inglesas, tampouco pudesse contar com sua incipiente produção de borracha sintética para as imensas demandas de uma guerra, os estoques de borracha americanos eram garantidos pelas importações do produto advindo do Oriente, em transações realizadas com os ingleses.

A possibilidade de eclosão da guerra no Extremo Oriente e a inviabilização do escoamento de matérias-primas, sobretudo borracha e estanho, para os Estados Unidos haviam sido aventadas pelo subsecretário de Estado norte-americano Summer Welles em carta ao Presidente Roosevelt.⁴⁴⁵ Em virtude da carta, uma série de medidas foi adotada pelo governo americano com o objetivo de adquirir e armazenar produtos considerados estratégicos, dentre os quais a borracha. O aumento das permutas com a Inglaterra e a aprovação de uma lei para a criação de corporações responsáveis pela aquisição e estocagem de produtos estratégicos constituíam algumas dessas medidas.⁴⁴⁶ No final de 1941, os estoques americanos de borracha eram superiores a quinhentas mil toneladas⁴⁴⁷, volume satisfatório às necessidades bélicas do país, segundo estimativa realizada pela Junta de Armamento do Exército e da Marinha no ano de 1939.⁴⁴⁸

No entanto, a sete de dezembro de 1941, tropas japonesas atacaram a base militar norte-americana de Pearl Harbor, no Havaí. O bombardeamento marcou o início da

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 87-88.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 87.

⁴⁴⁵ Martinello não informa a data de tal carta. No entanto, pelo contexto, pode-se inferir que ela foi redigida entre meados de 1940 e princípios de 1941.

⁴⁴⁶ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 74-75.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

participação direta dos Estados Unidos na guerra contra o Eixo.⁴⁴⁹ Pouco tempo depois desse ataque, que acarretou o alastramento da guerra pelos Oceanos Pacífico e Índico, os japoneses tinham já ocupado a quase totalidade dos territórios dos seringais asiáticos: em princípios de 1942, apenas três por cento deles permaneciam livres de suas tropas.⁴⁵⁰

Tendo a guerra atingido diretamente o continente americano, o Brasil terminou por permitir a ocupação de localidades nordestinas e do arquipélago de Fernando de Noronha por tropas ianques. O primeiro grupo de militares norte-americanos chegou a Recife a vinte e três de dezembro de 1941, cidade onde instalaram as primeiras bases.⁴⁵¹

Agitação instaurou-se entre as autoridades americanas em virtude da perda do acesso às zonas produtoras de borracha no Oriente. Algumas medidas restritivas deixaram ver à população estadunidense a intensidade do problema: em janeiro de 1942, foi decretado o racionamento de borracha em todo o país e suspensa a produção e a comercialização de veículos automotores. Em fevereiro, houve a proibição da produção de artigos feitos com borracha, à exceção de uma pequena lista de objetos considerados essenciais.⁴⁵²

Longe de restringir-se apenas aos Estados Unidos, o problema da ocupação dos seringais asiáticos pelos japoneses atingia todos os países aliados. Em 1942, a soma dos estoques da Inglaterra, do Canadá e da Austrália, por exemplo, era inferior a duzentas mil toneladas.⁴⁵³

Nesse mesmo ano, o Presidente Roosevelt nomeou uma comissão especial para avaliar as condições de aquisição e armazenamento de materiais indispensáveis à indústria bélica. O relatório final da Comissão Baruch, apresentado a dez de novembro de 1942, designava a borracha como o material cujo fornecimento e estocagem mostravam-se mais críticos para os Aliados àquele momento. O relatório propunha medidas a serem implementadas em todo o território norte-americano, como restrição à velocidade de

⁴⁴⁹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁵⁰ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁵¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁵² MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 77.

automóveis e caminhões, redução no percurso médio anual por carro e racionamento de gasolina, tudo visando a economizar pneus, prolongando sua vida útil. A Comissão afirmava acreditar no sucesso do programa americano de produção de borracha sintética, mas enfatizava não poder confiar os esforços de guerra nacionais a essa incipiente indústria.⁴⁵⁴

Afora as medidas relacionadas ao racionamento de borracha, a primeira atitude dos Aliados para aumentar a aquisição do material foi ampliar ao máximo sua produção nos seringais que se mantiveram livres da ocupação japonesa. A Inglaterra ocupou-se do incremento da produção no Ceilão, na Índia e em Burma, na Ásia, e nos seringais africanos, à exceção daqueles localizados na Libéria. Os Estados Unidos, por sua vez, responsabilizaram-se pela América Central, pela América Latina e pela Libéria, onde a empresa norte-americana Firestone detinha vastas zonas com plantações de seringueiras. No entanto, apesar de todo o esforço dos Aliados, o aumento da produção nas áreas citadas permaneceu longe de atingir a estimativa de demanda de mais de oitocentas mil toneladas de borracha, que, segundo a Comissão Baruch, faziam-se necessárias para suprir as exigências militares e civis, no período entre junho de 1942 e janeiro de 1944, apenas nos Estados Unidos.⁴⁵⁵

Outra atitude norte-americana foi investir na instalação de um complexo industrial, de grandes dimensões, para a produção de borracha sintética.⁴⁵⁶ A tecnologia para o controle molecular da semente da *hevea brasiliensis* já existia desde antes da Primeira Guerra Mundial; naquele primeiro momento, no entanto, a produção fazia-se muito onerosa e a qualidade do produto quimicamente manipulado apresentava-se inferior em relação ao vegetal.⁴⁵⁷ A situação crítica em que se achavam os Estados Unidos durante a Segunda Guerra, contudo, levou-os a investir grandes somas em pesquisas destinadas a reduzir os custos de produção e aumentar a qualidade do produto. Inicialmente ínfima, a produção americana cresceu a passos tão largos que, em 1945, ano que marcou o fim da guerra,

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 77-82.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 82-83.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 41.

atingia o enorme volume de um milhão de toneladas anuais.⁴⁵⁸ Foi apenas nesse momento que os Estados Unidos tornaram-se capazes de auto-suprir seus estoques de borracha.

Na busca de aumentar a produção nos seringais da América Latina, a Amazônia, maior reservatório mundial de seringueiras nativas, surgiu aos olhos americanos como fonte potencial de grande volume de borracha, que poderia ser reativada com esforços e investimentos.⁴⁵⁹ Naquele momento, o incremento da produção amazônica, sob controle americano, significava para os Estados Unidos não apenas uma boa alternativa para o problema do suprimento de borracha como também uma eficiente estratégia para assegurar sua posição de domínio sobre o continente americano, afastando cada vez mais a influência alemã.

Em janeiro de 1942, ocorria no Rio de Janeiro a Terceira Conferência de Ministros das Relações Exteriores. Nesse encontro, os países latino-americanos posicionaram-se oficialmente a favor dos Aliados, assinando conjuntamente um documento que recomendava o fim das relações diplomáticas com os países do Eixo.⁴⁶⁰ O Brasil também rompeu relações comerciais com a Alemanha e com os companheiros de guerra daquele país.⁴⁶¹ Durante a conferência, acordou-se que os países latino-americanos empenhar-se-iam em suprir a indústria bélica ianque de matérias-primas estratégicas, bem com em preservar a ordem interna, a fim de que os compromissos assumidos com os norte-americanos fossem assegurados.⁴⁶² Quanto à borracha, os Estados Unidos solicitaram ao Brasil que aumentasse a produção nos seringais amazônicos e se comprometesse a vender-lhe todo o produto resultante.⁴⁶³

No mês seguinte, o Ministro da Fazenda Arthur Souza Costa foi enviado a Washington pelo Presidente Vargas, a fim de discutir com autoridades americanas as questões levantadas durante a conferência.⁴⁶⁴ Esses encontros, que ficaram conhecidos

⁴⁵⁸ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 83.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶² MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 70.

⁴⁶³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 64.

oficialmente como “Missão Souza Costa”⁴⁶⁵, resultaram na assinatura dos chamados Acordos de Washington, a três de março de 1942.⁴⁶⁶

Segundo esses acordos, assinados entre o Ministro Souza Costa, do lado brasileiro, e o subsecretário de Estado Summer Welles, do lado americano, os Estados Unidos comprometiam-se a fornecer ao Brasil, até janeiro de 1948, duzentos milhões de dólares em equipamentos bélicos, em cujo pagamento os brasileiros obteriam um desconto de sessenta e cinco por cento.⁴⁶⁷ Outros quatorze milhões de dólares seriam aplicados no desenvolvimento das minas de ferro de Itabira e na infra-estrutura da estrada que as unia ao porto de Vitória. Mais cem milhões de dólares seriam investidos no incremento da produção de matérias-primas importantes à indústria bélica norte-americana, como babaçu, café, castanha, mamona, etc. No que toca especificamente à borracha amazônica, cinco milhões de dólares seriam aplicados na melhoria das condições de produção do material, ao passo que outros cinco milhões seriam investidos em saúde e saneamento na região amazônica.⁴⁶⁸ O acordo relativo à borracha, firmado entre Souza Costa e a agência estatal americana Rubber Reserve Company, rezava:

1º.) o Brasil concorda em vender e a Rubber Reserve Company em comprar toda a borracha excedente às necessidades do consumo interno;

2º.) o preço básico fixado foi de 39 cents por libra-peso FOB Belém, para a qualidade acre-fina-lavada;

3º.) a Rubber Reserve Co. concederá um prêmio de 2,1/2 cents, por libra-peso, para toda borracha exportada que exceder a 5.000 toneladas, até o limite de 10.000 toneladas; ultrapassado este limite, a importância do prêmio será elevada 5 cents por libra-peso;

4º.) o produto destes prêmios será aplicado, conjuntamente com o crédito de cinco milhões de dólares concedido ao Brasil, no imediato desenvolvimento da produção, considerando-se não somente a melhora da sua qualidade como das condições gerais da região e do trabalhador, através de um plano sistematizado;

5º.) o Brasil tudo fará para aumentar a produção e, tendo em vista as necessidades da América do Norte, lhe venderá também a produção de borracha manufaturada

⁴⁶⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁶⁶ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 95.

⁴⁶⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 68.

⁴⁶⁸ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 95.

excedente ao consumo interno; nesse sentido já se assentaram bases para a venda de pneus e câmaras de ar;

6º.) o Brasil designará uma única agência de compra e venda para adquirir no interior e colocar no exterior e nas fábricas nacionais toda a produção de goma elástica;

7º.) o prazo do Acordo assinado em Washington será de cinco anos; findos, entretanto, os dois primeiros, se procederá a um reajustamento periódico de preços, tendo-se em conta as circunstâncias que venham a afetar o custo de produção.⁴⁶⁹

Através desse acordo, portanto, o Brasil concordava em exportar para os Estados Unidos, ao longo de cinco anos, todo o volume de borracha bruta e manufaturada produzida no país que excedesse as demandas de sua indústria e de seu mercado interno. Os Estados Unidos, por sua vez, valorizavam a borracha amazônica, comprando-lhe a preços atrativos e oferecendo prêmios em dinheiro ao governo brasileiro sempre que o volume produzido ultrapassasse certos patamares. O Brasil, novamente, comprometia-se a aplicar toda a renda oriunda dessas premiações na melhoria do aparato produtivo e das condições de vida e trabalho na região amazônica. Também o governo brasileiro propunha-se a montar um órgão responsável por comprar toda a produção de borracha amazônica e revender o excedente aos Estados Unidos. Nesse sentido, criou-se o Banco de Crédito da Borracha, que veio a assumir as funções tradicionalmente exercidas pelas casas aviadoras⁴⁷⁰, conforme será comentado mais adiante.

Do lado americano, a vinte e três de fevereiro de 1943, a RRC foi substituída pela Rubber Development Corporation, agência que, de fato, veio a atuar na Amazônia nos anos que se seguiram.⁴⁷¹ Até então, os Estados Unidos sofriam com a multiplicidade de diretrizes e objetivos entre as corporações criadas com o fim de implementar programas para a produção e compra de borracha em países da América Latina e da África: a Rubber Reserve Company e o Board of Economic Warfare.⁴⁷² Criada com o objetivo de dirimir

⁴⁶⁹ *Observador econômico e financeiro*, Rio de Janeiro, n. LXXIV, mar. 1942, p. 106, *apud* MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 96.

⁴⁷⁰ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 69.

⁴⁷¹ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 111.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 86.

conflitos e estabelecer uma unidade para o “programa da borracha”, a RDC tornar-se-ia, a partir da data supracitada, a única empresa responsável por todas as questões relativas à produção e à comercialização de borracha fora do território dos Estados Unidos.⁴⁷³

Do lado brasileiro, a vinte e cinco de junho de 1942, criou-se a Comissão de Controle dos Acordos de Washington, órgão subordinado ao Ministério da Fazenda, tendo como presidente o próprio ministro Arthur de Souza Costa. À CCAW foram conferidos amplos poderes para organizar a execução da empreitada extrativista. Deveria administrar a aplicação dos créditos concedidos pelos Estados Unidos, bem como dos prêmios, previstos nos acordos, conferidos pelos americanos como incentivo à produtividade de borracha na Amazônia. Outro encargo da CCAW era planejar a criação e o funcionamento de todos os órgãos estatais que se fizessem necessários para desempenhar funções específicas no âmbito do “programa da borracha”.⁴⁷⁴ As instituições criadas e suas funções, com ênfase no Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia, agência na qual trabalhou Chabloz, serão objetos do tópico a seguir.

2.4. A “Batalha da Borracha” e seus organismos institucionais

Há certo consenso entre estudiosos do tema acerca da significativa influência que a RDC veio a exercer na vida sócio-econômica da região amazônica nos poucos anos que presenciaram a “Batalha da Borracha”. Segundo os Acordos de Washington, caberia à sua antecessora, RRC, questões relativas apenas ao financiamento e à assistência do “programa da borracha”, ficando o governo brasileiro encarregado de todas as medidas pertinentes à operacionalização do projeto.⁴⁷⁵ Na prática, no entanto, há registros de que a atuação da RDC veio a extrapolar bastante os limites prescritos.

A RDC instalou-se no Brasil através de duas divisões: a Divisão Amazônica, com escritórios em Belém e em Manaus, estando o escritório central situado nesta última cidade,

⁴⁷³ *Ibid.*, 111.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁷⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 70.

e a Divisão Não-Amazônica, com escritórios no Rio de Janeiro e em São Paulo, divisão chefiada pelo pessoal localizado na então capital do país. O escritório do Rio de Janeiro tinha como função agenciar-se com a embaixada americana, bem como com as demais instituições ianques então atuantes em território brasileiro, de modo a estabelecer as diretrizes para a atuação de ambas as divisões da RDC. O escritório de São Paulo, por sua vez, visava a comprar os itens necessários ao abastecimento de todas as instalações da empresa no Brasil.⁴⁷⁶ Já os escritórios de Manaus e de Belém lidavam mais de perto com o “programa da borracha”. Morales chama a atenção para o peso simbólico intrínseco ao fato de que, em Manaus, a diretoria da RDC instalou-se nos camarins do Teatro Amazonas, uma grande edificação inaugurada a trinta e um de dezembro de 1896, portanto no auge do dito período áureo da borracha amazônica. Através da suntuosidade daquela obra arquitetônica, a elite amazonense marcava, no final do século XIX, o poder de ação do homem frente à grande floresta com a qual se deparava. Instalando-se nos camarins daquele teatro, a diretoria da RDC apontava, em meados do século XX, para o poder e a extensão de sua atuação por todo o Vale Amazônico.⁴⁷⁷

Martinello afirma que, além de atuar no financiamento do programa da borracha, a RDC encarregou-se também do abastecimento do Vale quanto a víveres e equipamentos, especialmente no biênio 1943-44, bem como da modernização do setor de transportes, reequipando o SNAPP (Serviço de Navegação e Administração dos Portos do Pará), construindo estaleiros, aeroportos e rodovias, instalando estações de rádio, dentre outras medidas.⁴⁷⁸ Apesar do poderio da RDC na Amazônia, autores também apontam para desorganizações na estrutura física e no funcionamento da empresa. Martinello cita que, em Belém, a empresa trabalhava com pessoal em excesso, carência de bons alojamentos e de condução apropriada. Em Manaus, além da precariedade dos alojamentos, havia inconvenientes oriundos da dispersão das repartições da RDC por diversos edifícios da cidade, uma vez que nela não existia um prédio único capaz de abrigar todos os setores da

⁴⁷⁶ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 112-116.

⁴⁷⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 72-73.

⁴⁷⁸ MARTINELLO, Pedro. *Op. cit.*, p. 117.

instituição.⁴⁷⁹ Dean acrescenta a pouca habilidade da empresa para administrar seus recursos financeiros, citando como exemplo a compra da safra de castanhas de 1942 pela quantia de um milhão de dólares e sua posterior venda, em virtude do insucesso no escoamento do produto, pelo valor bastante inferior de setenta e cinco mil dólares.⁴⁸⁰

A RDC financiava quarenta por cento do capital do Banco de Crédito da Borracha, sendo o governo brasileiro o acionista majoritário. Tal instituição foi criada a nove de julho de 1942, pelo decreto-lei número 4.451, e tinha na presidência o major Oscar Passos, que já havia sido interventor do estado do Acre. O Banco de Crédito da Borracha seria responsável por comprar toda a produção de borracha amazônica: parte da borracha adquirida deveria abastecer a indústria brasileira, ao passo que o maior volume do material gerado deveria, logicamente, ser exportado aos Estados Unidos, com o fim primordial de suprir as demandas de sua indústria bélica. Ao estabelecerem um comprador único para o produto, os governos brasileiro e norte-americano visavam a erradicar o tradicional sistema de aviamento, que regia as relações comerciais na Amazônia desde meados do século XIX⁴⁸¹, conforme já abordado em páginas anteriores. O Banco de Crédito da Borracha recebeu também a incumbência de fiscalizar o cumprimento do contrato de trabalho, estabelecido pelo SEMTA, por seringalistas e seringueiros.⁴⁸²

Outro organismo oficial criado no âmbito do “programa da borracha” foi a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA). Seu surgimento deu-se a quatro de dezembro de 1942, de acordo com o decreto-lei número 5.044.⁴⁸³ A chefia do órgão ficou a cargo de Dória de Vasconcelos, diretor do DNI.⁴⁸⁴ As funções previstas para a SAVA eram abastecer os seringais e as cidades da região amazônica de gêneros de primeira necessidade, bem como realizar a segunda etapa do processo migratório, responsabilizando-se pela condução dos homens recrutados de Belém a Manaus e,

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 112-113.

⁴⁸⁰ DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 141.

⁴⁸¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 69.

⁴⁸² SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 94.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁸⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 186.

posteriormente, até os diversos seringais de destino.⁴⁸⁵ O SEMTA encarregar-se-ia da primeira etapa do processo, encaminhando os migrantes até Belém, conforme veremos mais adiante.

Segundo Morales, a SAVA parece ter surgido do conflito de competências entre o SEMTA e o DNI. Até a criação do SEMTA, o DNI dominava os assuntos relativos à ocupação de regiões desabitadas do território brasileiro, assumindo, dentre outras responsabilidades, o encaminhamento de nordestinos para a Amazônia. Com a criação do SEMTA, o poder de ação do DNI ficou bastante reduzido. Logo após o seu surgimento, o SEMTA já dispunha de ampla atenção de vários setores da administração pública para discutir e planejar a migração para a Amazônia. Detinha recursos financeiros e status na hierarquia das relações de trabalho para realizar a missão para a qual fora criado.⁴⁸⁶ Foi inicialmente pensado para constituir-se no único órgão governamental responsável pela transferência de mão-de-obra para a Amazônia, em todas as suas etapas. Preterido, o DNI ter-se-ia articulado para readquirir uma fatia do negócio da migração. A partir de negociações com esferas superiores do governo, teria conseguido angariar o controle sobre o espaço amazônico. Nesse contexto, foi criada a SAVA, cuja chefia foi entregue ao diretor do DNI. Desse modo, este último órgão firmava seu poder na Amazônia e restringia a atuação do SEMTA. Todas as ações no espaço amazônico, quer de encaminhamento de trabalhadores quer de abastecimento dos seringais, ficariam sob a responsabilidade da SAVA. Paulo de Assis Ribeiro teria sido informado do surgimento da segunda agência migratória quando esteve em Belém, em janeiro de 1943.⁴⁸⁷ Portanto, a SAVA havia sido criada a partir de agenciamentos nos quais o SEMTA não tomara parte.

Tendo analisado um contrato firmado entre a SAVA e a RDC, Morales destaca que, em nenhuma cláusula, estaria posto que a SAVA assumiria a função de abastecer os seringais amazônicos. Segundo a autora, o documento estabelecia que caberia ao órgão chefiado por Dória de Vasconcelos encaminhar os migrantes até os seringais, assim como

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 183-184.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

“zelar pelo contrato de trabalho entre seringalista e seringueiro etc.”⁴⁸⁸. “Se não havia um conflito na divisão de competência entre RDC e Sava, é curiosa a criação de um órgão de abastecimento que não abastecia mas fornecia força de trabalho para os seringais”⁴⁸⁹, reflete a autora. Dean esclarece que teria havido uma tentativa da própria RDC de fornecer suprimentos diretamente aos seringueiros, sem o intermédio dos patrões. Tentando driblar o sistema de aviação, a RDC aumentara em quase três vezes o pagamento conferido aos seringueiros, na esperança de estimulá-los a produzirem mais borracha⁴⁹⁰. Cientes da ascensão econômica de seus subalternos, no entanto, os seringalistas teriam resolvido subir os preços das mercadorias nos barracões, retendo, assim, boa parte do investimento da RDC. Esta, contudo, não teria desistido prontamente e, numa segunda tentativa de arrefecer o sistema, decidira fornecer aos seringueiros, além de mais dinheiro, gêneros de primeira necessidade, de modo que eles não precisassem adquiri-los nos barracões dos seringais. Essa nova tentativa também não teria sido bem sucedida, uma vez que a RDC não contava com uma quantidade suficiente de barcos para o transporte das mercadorias. Como resultado, em outubro de 1943, após a constatação de que a produção de borracha na Amazônia vinha resultando muito aquém do esperado, a embaixada americana teria recomendado ao secretário de Estado que desistisse do intento de alterar as relações de trabalho historicamente estabelecidas, por mais desiguais e injustas que fossem.⁴⁹¹ Os episódios narrados por Dean talvez expliquem o porquê da não inclusão do fator abastecimento no âmbito de competências da SAVA, conforme constatado por Morales: a RDC ter-se-ia incumbido também da função de abastecer os seringais.

O Serviço Especial de Saúde Pública (SESP) foi criado a dezessete de julho de 1942, como órgão dotado de dupla nacionalidade: brasileira e norte-americana. Inicialmente, a instituição estaria incumbida de garantir a melhoria das condições de saneamento da região amazônica, atuação que logo foi expandida para a região do Vale do

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁹⁰ Postura semelhante teria sido adotada em Costa Rica, com sucesso para a RDC, uma vez que, com o incentivo extra aos coletores, a produção de borracha havia aumentado cinco vezes (DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 140).

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 140-141.

Rio Doce.⁴⁹² Conforme mencionado no início deste capítulo, a chefia do SESP ficou a cargo do antropólogo norte-americano Charles Wagley. Renovato e Bagnato abordam a atenção que o organismo concedeu, desde o início, à educação sanitária como instrumento primordial na prevenção de doenças em regiões marcadas por baixos níveis de escolaridade e renda.⁴⁹³ A fim de transmitir seus conteúdos educativos, o SESP teria investido, em seus anos pioneiros, na afixação de cartazes, na distribuição de folhetos, na proferição de palestras, bem como na exibição de filmes. A respeito das atividades iniciais de propaganda do SESP, comentam os autores:

Em relatório sobre as atividades da educação sanitária, verificamos o investimento no emprego da propaganda sanitária, como o principal dispositivo para levar aos habitantes do Amazonas e do Vale do Rio Doce, os saberes da higiene. Até agosto de 1947, foram confeccionados 133 mil cartazes, cuja distribuição deu-se por intermédio das unidades sanitárias do SESP. Esses cartazes tratavam de temas locais, como a malária e a opilação ou ancilostomíase e de higiene – “Mãos sujas”, “Matem as moscas” e “Alimente-se bem”. A produção de folhetos e boletins alcançou um total de 722 mil exemplares, tratando também de temas regionais ou narrativas de pequenas histórias, como a “História de Maria Pernilonga”, que contava o processo de transmissão da malária pelo mosquito anófeles.⁴⁹⁴

É nesse contexto que podemos compreender os cartazes que Chabloz concebeu para o SESP, discutidos no primeiro tópico deste capítulo. Eles constituem peças de propaganda que transmitem conteúdos de educação sanitária: esclarecem o modo de contração da malária, ressaltam a importância da higiene das mãos no momento das refeições, ensinam a forma adequada de realizar o tratamento das feridas e de prevenir-se dos vermes, estimulam o asseio do corpo e do ambiente doméstico. São peças que se coadunam com a ênfase conferida pelo SESP à educação sanitária como principal ferramenta em prol da medicina preventiva, conforme análise dos autores citados.

⁴⁹² Como apontam Renovato e Bagnato, a partir de 1948, o raio de ação do SESP foi ainda ampliado para alguns estados do Nordeste e do Centro-Oeste (RENOVATO, Rogério Dias; BAGNATO, Maria Helena Salgado. Educação Sanitária e o Serviço Especial de Saúde Pública (1942-1960): a doença não conhece fronteiras. *História da Enfermagem: Revista Eletrônica*, Brasília, v. 2, fac. 2, dez. 2011, p.105-125, p. 107. Disponível em: <<http://www.abennacional.org.br/centrodememoria/here/vol2num2artigo8.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012).

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 108-109.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 118.

Finalmente, o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) foi criado a trinta de novembro de 1942, pelo decreto-lei número 4.750⁴⁹⁵ e a portaria número 28.⁴⁹⁶ Tratava-se de um órgão subordinado à Comissão de Mobilização Econômica (CME), surgida a vinte e oito de setembro de 1942 e dirigida pelo ministro João Alberto Lins de Barros. A CME, por sua vez, subordinava-se diretamente à Presidência da República.⁴⁹⁷

A chefia do SEMTA ficou a cargo de Paulo de Assis Ribeiro, geógrafo e engenheiro civil, com experiência anterior na chefia de órgãos públicos relacionados à área de Educação. Entre 1934 e 1935, Ribeiro havia assumido a presidência da Associação Brasileira de Educação e, entre 1936 e 1937, exercido o posto de delegado da Educação de São Paulo. Após sua experiência na diretoria do SEMTA, entre 1942 e 1943, continuou a dedicar-se ao ofício de administrador público, assumindo a chefia de algumas instituições por curtos períodos de tempo: entre 1944 e 1945, foi diretor executivo da Fundação Getúlio Vargas; entre 1961 e 1962, foi também diretor do Centro Pan-Americano de Aperfeiçoamento para Pesquisa de Recursos Naturais; por fim, entre 1968 e 1970, esteve à frente do Instituto Brasileiro de Reforma Agrária, na posição de presidente. Faleceu no ano de 1974, na capital do Rio de Janeiro, mesma cidade onde nascera, em 1906.⁴⁹⁸ Morales chama a atenção para o fato de Paulo de Assis Ribeiro ter permanecido em cada um dos postos mencionados por períodos que não ultrapassaram dois anos. A autora formula a hipótese de que esse indivíduo “talvez seja um exemplo de administrador público talhado para o ofício de gerir provisoriiedades”⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 86.

⁴⁹⁶ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 163.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁹⁸ Aqui apresento o currículo de Paulo de Assis Ribeiro conforme descrito por Morales (*Ibid.*, p. 167), que investigou documentos presentes no Fundo Paulo de Assis Ribeiro, no Arquivo Nacional. Morales explica que os documentos que compõem esse fundo foram doados pela viúva, Vera de Assis Ribeiro, entre 1974, ano da morte do marido, e 1990, período no qual, após a instituição da aposentadoria para os ex-“soldados da borracha” pela Constituição de 1988, os remanescentes da migração, instruídos por auxiliares de advogados, passaram a coletar provas de sua participação na empreitada extrativista da Segunda Guerra a fim de receberem o benefício (*Ibid.*, p. 167-168).

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 169.

O SEMTA foi delineado para desempenhar funções que se dividiam em três grandes momentos: a mobilização de mão-de-obra para o trabalho nos seringais amazônicos, a seleção dos trabalhadores aliciados, de acordo com uma suposta “metodologia científica”, e, por fim, o encaminhamento dos selecionados, segundo uma complexa logística, até a cidade de Belém, a partir de onde a condução dos homens ficaria a cargo da SAVA⁵⁰⁰, conforme já aludido. A fim de executar essas funções, o órgão chefiado por Paulo de Assis Ribeiro seria dividido em três grandes seções: uma que cuidava da mobilização, outra responsável pelas obras e pelo transporte e uma última relacionada à assistência social.⁵⁰¹

Nos cargos mais altos do SEMTA, encontravam-se engenheiros, médicos sanitaristas e membros da Igreja Católica.⁵⁰² Morales realça a atuação significativa que os médicos tiveram no funcionamento do órgão: o raio de ação de suas atividades extrapolava o âmbito da medicina.⁵⁰³ Vimos, no início deste capítulo, por exemplo, que, segundo relato de Chablotz, o Dr. Manoel Ferreira teria acompanhado Paulo de Assis Ribeiro em viagem a Bragança, em meados de janeiro de 1943, onde discutiriam assuntos relativos à construção de um “pouso” naquela cidade. Morales também comenta o relatório escrito por um médico, identificado como Dr. Lins, de dezoito de março de 1943, no qual ele descreve as atitudes que adotou, em quatro cidades do interior do Ceará, a fim de persuadir indivíduos a alistarem-se no SEMTA.⁵⁰⁴

O Dr. Manoel Ferreira, médico sanitarista, era chefe do Departamento de Mobilização, conforme mencionado no início deste capítulo. Tal departamento constituía-se de quatro divisões, segundo enumeração de Morales: “*divisão de propaganda, divisão de recrutamento, divisão de saúde e divisão de encaminhamento*”⁵⁰⁵. Portanto, esse

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 167.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 189.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 163.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 196.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 207-208.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 190 (grifos da autora).

departamento era responsável por planejar e executar as tarefas primordiais do SEMTA, aquelas que justificavam a existência do órgão.⁵⁰⁶

Sobre a “divisão de propaganda” do SEMTA, muito já foi discutido no primeiro tópico deste capítulo, quando comentei a experiência de Chabloz nessa atividade. Contudo, cabe aqui acrescentar algumas informações. Como aponta Morales, a “divisão de propaganda” foi planejada para representar o órgão em determinados eventos, divulgar sua existência e atuação, realizar relatórios de suas ações e preparar documentos a ele relacionados para publicação em periódicos. Mas não eram apenas essas suas funções. Essa divisão também deveria atuar como amplo aparato informativo para o Estado Novo, como um “banco de dados” que o manteria a par “dos resultados obtidos com a mobilização de trabalhadores, tanto na região Amazônica como nas zonas de recrutamento”⁵⁰⁷, conforme rezava um trecho do “Regulamento do SEMTA” citado pela autora. Tal como o Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN) e o Conselho de Imigração e Colonização (CIC) teriam agido, em outros momentos, como “bancos de dados” para o respaldo de políticas migratórias, a “divisão de propaganda” do SEMTA deveria, naquela conjuntura específica, reunir informações acerca de determinados grupos sociais brasileiros, de modo a respaldar o deslocamento em massa posto em prática pelo governo.⁵⁰⁸

Há indícios, no entanto, de que a pesquisa e o arquivamento de dados relativos aos “resultados obtidos com a mobilização de trabalhadores” não tenham chegado a ser efetivados pelo SEMTA – pelo menos não de modo sistemático –, tendo em vista as controvérsias quanto ao número de indivíduos de fato encaminhados e a imprecisão acerca da quantidade de mortos e desaparecidos na Amazônia, conforme discutirei mais adiante. Além disso, por várias vezes, em seus diários de serviço, Chabloz reclamou que trabalhava sozinho nas atividades ligadas à propaganda do SEMTA, inexistindo um “Departamento de

⁵⁰⁶ Não abordarei aqui todos os departamentos e divisões do SEMTA, uma vez que não tive acesso à totalidade do organograma da agência. Comentarei apenas os setores sobre os quais obtive informações, sobretudo através da citada obra de Morales.

⁵⁰⁷ Regulamento do SEMTA, *apud* MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 190.

⁵⁰⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 190-191.

Propaganda”. Como não há nenhuma referência, em seus registros, à realização de algum tipo de investigação acerca dos grupos em migração e das regiões afetadas, acredito que a planejada faceta de atuação da “divisão de propaganda” do SEMTA no âmbito da pesquisa e da construção de um “banco de dados” a serviço do governo não tenha chegado, de fato, a ser concretizada.

Outra divisão, a de encaminhamento, era responsável pelas “operações de ‘marcha’, ‘manutenção dos pousos’ e ‘embarque’”⁵⁰⁹. Ou seja, essa divisão deveria cuidar tanto do deslocamento dos trabalhadores (“marcha”) como dos locais nos quais estes ficariam hospedados nos intervalos das viagens (“pousos”). Abordarei a “marcha” no próximo capítulo, quando estiver tratando dos conteúdos suscitados pela observação da imagem que, segundo Chablos, constitui-se em uma redução manual acromática do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*. Quanto ao funcionamento dos “pousos”, o “Regulamento do SEMTA” estabelecia regras para a manutenção da disciplina, a realização das refeições, o armazenamento e a aquisição de alimentos, etc.⁵¹⁰ Esses alojamentos eram correlatos às hospedarias onde o DNI mantinha as famílias que, em futuro próximo, migrariam para a Amazônia: também serviam à aglomeração e à espera desses indivíduos. A diferença primordial é que o DNI, integrado ao programa varguista de povoamento e colonização da Amazônia na década de 1930, propunha-se a encaminhar famílias inteiras de nordestinos para habitarem as terras amazônicas, onde sobreviveriam através da instalação de colônias agrícolas. O SEMTA, por sua vez, não se destinava a encaminhar famílias, mas sim homens sozinhos.⁵¹¹ De seu acordo com a RDC, firmado em fins de 1942, ficara estabelecido que o organismo teria como meta encaminhar para os seringais amazônicos cinquenta mil trabalhadores em cinco meses⁵¹², desde janeiro de 1943 até trinta e um de maio do mesmo ano⁵¹³, homens que deveriam produzir o maior volume possível de borracha, de modo a suprir as enormes demandas da indústria bélica norte-americana. Assim, o projeto varguista

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 209.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 211.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 85.

⁵¹² *Ibid.*, p. 166.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 188.

de colonização a longo prazo da região amazônica foi subitamente substituído por um projeto emergencial de migração de homens aptos ao trabalho na extração de látex.⁵¹⁴

Portanto, nos “pousos” do SEMTA, hospedavam-se apenas homens. Um conjunto de fotografias da época, registradas pela Abafilm, mostra indivíduos no Pouso do Prado, localizado em Fortaleza. Em uma dessas imagens, uma aglomeração de homens volta-se para uma capela, onde, supostamente, está sendo realizada uma celebração religiosa [Fig. 88]. Outras imagens apresentam indivíduos praticando exercícios físicos: jogam vôlei, alongam-se, correm, fazem ginástica [Figs. 89 a 92]. Em mais uma fotografia, três homens estão sentados sobre o telhado de uma modesta construção, onde preenchem com palha as estruturas de madeira [Fig. 93].



[Fig. 88] Futuros migrantes de frente para uma capela no Pouso do Prado, em Fortaleza – 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵¹⁵



[Fig. 89] Jogo de vôlei no Pouso do Prado – 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵¹⁶

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵¹⁵ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 136.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 174.



[Fig. 90] Alongamento no Pouso do Prado – 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵¹⁷



[Fig. 91] Corrida no Pouso do Prado – 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵¹⁸



[Fig. 92] Ginástica no Pouso do Prado – 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵²⁰



[Fig. 93] Futuros migrantes trabalhando na construção de alojamento no Pouso do Prado
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵¹⁹

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 176-177.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 178-179.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 184-185.

Algumas dessas imagens foram utilizadas como matérias-primas de uma colagem realizada por Chabloz [Fig. 94]. Além de fotografias dos homens no “pouso”, essa colagem apresenta ainda imagens de indivíduos sendo examinados por médicos do SEMTA, submetidos a tratamentos de imunização, tendo a barba e os cabelos cortados, alistando-se, partindo para a Amazônia em caminhões do órgão, etc. Alguns desses tópicos serão abordados nas páginas que se seguem. Por ora, interessa-me ressaltar que as imagens que apresentam os indivíduos nos “pousos” claramente desejavam mostrar à opinião pública que atividades de naturezas diversas eram realizadas no interior desses alojamentos: atividades físicas, religiosas, laborais. Intentava-se transmitir a imagem de que a energia desses indivíduos estava sendo canalizada para tarefas consideradas dignas e nobres. O SEMTA estaria encarregando-se de manter as mentes e os corpos dos migrantes ocupados com atividades sãs antes que estes chegassem a seus destinos e começassem a trabalhar naquilo para o que foram recrutados. Mesmo nos momentos de “pouso”, eles continuariam física e mentalmente ativos. Não ficariam ociosos. Remetendo-se a Angela de Castro Gomes e Maria Helena Capelato, Secreto aponta o vínculo existente entre as categorias cidadão e trabalho (ou trabalhador) durante a era Vargas. Para que alguém fosse considerado cidadão, era necessário que realizasse um ofício produtivo e digno.⁵²¹ Assim, os “Soldados da Borracha”, trabalhadores a serviço da pátria, não poderiam estar entregues ao ócio. Deveriam apresentar-se, aos olhos da nação, como indivíduos dignos da alcunha de cidadãos.

⁵²¹ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 114.



[Fig. 94] CHABLOZ, Jean-Pierre – Composição com recortes fotográficos – 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁵²²

Morales ressalta, no entanto, que todos os ex-“Soldados da Borracha” que entrevistou, ao serem perguntados sobre o que faziam quando estavam nos “pousos”, responderam que ali nada realizavam de útil, além de comer, conversar e dormir.⁵²³ Com relação à prática de exercícios físicos, contudo, a autora pondera não ser possível, a partir dos depoimentos dessa pequena amostra de ex-migrantes, concluir que tais atividades não

⁵²² GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 96.

⁵²³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 177.

se tenham consumado no interior dos alojamentos, tendo em vista que alguns documentos por ela analisados indiciam o contrário.⁵²⁴

Os “pousos” eram em número de quatorze⁵²⁵ e localizavam-se tanto nas capitais dos estados por onde se dava o deslocamento dos migrantes – Fortaleza, Teresina, São Luís e Belém – como em algumas cidades interioranas.⁵²⁶ Sua construção cabia ao Departamento de Engenharia do SEMTA, que previa dois tipos de alojamentos: “pousos destinados às concentrações”, onde os homens seriam mantidos por períodos de até sete dias, e “pousos de passagem”, onde ficariam por não mais que dois dias.⁵²⁷ Como mencionei em momento anterior, o projeto dos “pousos” foi realizado pelo arquiteto e engenheiro Álvaro Vital Brazil, que, conforme contou Chabloz em seu primeiro diário de serviço, executou o projeto definitivo na segunda tentativa.⁵²⁸ Em anotações presentes na sexta e na sétima páginas do diário, referentes ao início de janeiro de 1943, Chabloz relatava:

Un des travaux les plus immédiats étant la projection et la construction des “pousos” (abris d’étapes) pour le voyage des ouvriers, du Ceará à Belem, le Dr. Vital-Brazil se met aussitôt à l’ouvrage et réalise sans tarder un premier plan de “Pouso”, pour 6.800 hommes. On me charge de tracer un aspect perspectif de ce projet et Dona Regina confectionne même une intéressante “maquette” en carton, de ce “pouso”.

Mais ce premier projet révèle sans tarder des déficiences graves et le Dr. Brazil conçoit un second projet, nettement supérieur, et dont la disposition spéciale (des “dortoirs”) permet une extension illimitée des “ailes”.

La veille de mon départ pour Belem, l’on me charge, au dernier moment, de dessiner en perspective, de façon picturale et attrayante, ce nouveau type de “Pouso”^{529 530}.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 177-181.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 163.

⁵²⁶ COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011. Considero esta entrevista com Costa a fonte mais esclarecedora a respeito da localização dos “pousos” do SEMTA.

⁵²⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 212.

⁵²⁸ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁵²⁹ “Um dos trabalhos mais imediatos sendo a projeção e a construção de ‘pousos’ (abrigos de etapas) para a viagem dos trabalhadores, do Ceará a Belém, o Dr. Vital-Brazil põe-se imediatamente à obra e realiza sem tardar um primeiro plano de ‘Pouso’, para 6.800 homens. Encarregam-me de traçar um aspecto perspectivo desse projeto e Dona Regina confecciona mesmo uma interessante ‘maquete’ de papelão, desse ‘pouso’.

Pertencem ao acervo do MAUC o primeiro desenho mencionado por Chabloz no texto [Fig. 95], bem como uma fotografia do segundo desenho citado [Fig. 96]. Através dessas imagens, podemos perceber que os “pousos” consistiam em construções rústicas, assemelhando-se a cabanas estendidas, uma vez que as fileiras de dormitórios eram compridas e estreitas. Comparando os dois desenhos, podemos compreender por que o segundo projeto – aquele com capacidade para mil e duzentos homens – foi considerado à época como “claramente superior” ao primeiro: através de um prolongamento do eixo central, poderiam ser construídas quantas fileiras de dormitórios se fizessem necessárias, tal como Chabloz registrou no diário. Em duas fotografias comentadas anteriormente, que apresentam homens sentados sobre o telhado do alojamento a participarem de sua construção, percebemos que os “pousos” eram constituídos basicamente de madeira e palha, obedecendo, assim, ao critério de economia na seleção dos materiais que, segundo Morales, estava prescrito no “Regulamento do SEMTA”.⁵³¹

Mas esse primeiro projeto revela sem tardar deficiências graves e o Dr. Brazil concebe um segundo projeto, claramente superior, e no qual a disposição especial (dos ‘dormitórios’) permite uma extensão ilimitada das ‘asas’.

Na véspera de minha partida para Belém, encarregam-me, no último momento, de desenhar em perspectiva, de maneira pictural e atraente, esse novo tipo de ‘Pouso’”.

⁵³⁰ *Ibid.* (grifos do autor)

⁵³¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 213.



[Fig. 95] CHABLOZ, Jean-Pierre – Aspecto perspectivo de “pouso” a partir do primeiro projeto de Álvaro Vital Brazil – jan. 1943 - Nanquim sobre papel – 60 x 50 cm - MAUC, Fortaleza⁵³²



[Fig. 96] CHABLOZ, Jean Pierre - Aspecto perspectivo de “pouso” a partir do segundo projeto de Álvaro Vital Brazil – jan. 1943 - Fotografia – MAUC, Fortaleza⁵³³

O SEMTA contava ainda com um Departamento de Assistência Religiosa, que tinha na chefia o padre Helder Câmara. A Igreja Católica propunha-se a intervir na “Batalha da Borracha” por meio de medidas como a realização de “missas”, ‘convenções’, ‘confissões’, ‘comunhões’, ‘batismo’, ‘crisma’, ‘extrema-unção’⁵³⁴, etc. A assistência religiosa prevista deveria cobrir três instâncias: os migrantes durante a viagem, o trabalhadores já assentados nos seringais, as famílias que permaneciam nos locais de origem. Padre Helder Câmara pregava que, ainda que a política migratória governista implicasse a separação de chefes de família de seus lares, a Igreja Católica deveria marcar sua presença na empreitada, uma vez que era preciso lutar contra a influência, nas terras amazônicas, tanto do protestantismo como de outras ordens no interior do catolicismo. Para o sacerdote, as ameaças estariam

⁵³² GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 134.

⁵³³ *Ibid.*, p. 135.

⁵³⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 216.

circunscritas à Amazônia: no Nordeste, a hegemonia da Igreja Católica estaria assegurada, restando apenas preservá-la.⁵³⁵

A sede do SEMTA foi instalada na cidade de Fortaleza.⁵³⁶ Essa simples escolha remete a complexas questões, levantadas por algumas autoras. No âmbito da retórica governista, a seca de 1942 constituía o principal motivo levantado para justificar a escolha.⁵³⁷ Aliás, as periódicas estiagens que assolavam o Nordeste haviam servido historicamente como justificativa moral para a transferência de parcela da população nordestina para a região amazônica. Durante a década de 1930 e no início dos anos 1940, o governo Vargas manifestava a intenção de transferir levas de habitantes de regiões que contavam com população “em excesso” para outras que dispunham de vastos “espaços vazios”.⁵³⁸ No quesito “superpopulação”, o foco recaía sobre o Nordeste - em especial, sobre o Ceará -, não se aludindo, com isso, necessariamente à quantidade de habitantes, mas ao fato de haver percentuais significativos deles não absorvidos pelas oportunidades de trabalho locais.⁵³⁹ Sobretudo em relação ao Ceará, afirmava-se que as secas periódicas deixavam grandes contingentes de indivíduos improdutivos, sem alternativas de subsistência em seu território de origem. Desprovido de zona da mata e agreste, “áreas mais úmidas cujo solo pode reservar mais água”⁵⁴⁰, o Ceará conta apenas com litoral e sertão, possuindo, assim, dentre os estados nordestinos, os mais escassos recursos naturais de proteção contra as secas.⁵⁴¹

A seca de 1942, no entanto, não teve a intensidade das estiagens que a precederam no último quarto do século XIX e nas primeiras três décadas do século XX. Em 1877-1879, cento e quatorze mil retirantes, advindos do interior do Ceará, dirigiram-se a Fortaleza, que, à época, contava com apenas vinte e cinco mil habitantes. Na ocasião, o Império ofereceu passagens para que a população excedente deixasse o estado, com destino a São Paulo,

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 215-218.

⁵³⁶ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 90.

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁵³⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 93-101.

⁵³⁹ *Ibid.* 134-136.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 136.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

Maranhão, Amazonas ou Pará. O mesmo ocorreu durante a seca que atravessou o biênio 1888-1889. Calcula-se que essas duas grandes secas, somadas a uma terceira que se estendeu entre os anos de 1896 e 1902, tenham resultado em cerca de trinta milhões de mortes. Durante a seca de 1915, tornada popular através do romance *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, trinta e uma mil pessoas deixaram o Ceará em direção à Amazônia - mesmo diante da conjuntura de crise em que se encontrava a economia da borracha -, enquanto nove mil emigrantes rumaram para São Paulo. Muitos “flagelados” – termo inaugurado naquela seca, segundo Secreto – foram mantidos no campo do Alagadiço, em Fortaleza, marcando o início da assistência via “campos de concentração”⁵⁴². Esse tipo de assistência foi expandido durante a seca de 1932, com novos campos instalados pelo interior do estado. Naquele ano, as circunstâncias não se afiguravam favoráveis para a emigração, pois, além da crise da borracha, impunha-se também a derrocada do café, iniciada com a crise de 1929. Cerca de cento e oitenta e cinco mil retirantes foram alojados nos “campos de concentração” ou receberam trabalho através da Inspectoria Federal de Obras Contra a Seca (IFOCS).⁵⁴³ Outros continuaram a emigrar, principalmente para os estados de Pará e Goiás.⁵⁴⁴ Quanto à seca de 1942, Morales remete-se a Hirschman⁵⁴⁵, que a teria qualificado de “seca branda”. Ou seja, não teria assolado de maneira uniforme toda a região semi-árida nordestina, comprometendo apenas uma parte da colheita.⁵⁴⁶

No Ceará, a religiosidade popular atribui a chegada das chuvas às bênçãos de São José. O dia dezanove de março, dia do santo, é feriado estadual, pois se espera que ali se inicie o período que, no estado, chama-se de “inverno”, caracterizado não pelo frio – sensação térmica praticamente inexistente ao longo de todo o ano -, mas pela presença de chuvas. Quando, nesse dia, as águas não caem, vislumbra-se iminência da seca.⁵⁴⁷ No ano

⁵⁴² Vastos locais criados pelo governo a fim de abrigar os “flagelados” da seca. Segundo Secreto, “a idéia apregoada era que, ao isolá-los, seria mais fácil administrar os socorros. Mas o certo é que o campo se transformou em centro de difusão de doenças e morte”. (*Ibid.*, p. 56)

⁵⁴³ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 36-56.

⁵⁴⁴ RIOS, Kênia Sousa. A Batalha de João nas Terras do Sem Fim. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 52.

⁵⁴⁵ Morales refere-se à obra de Albert Hirschman intitulada *Política econômica na América Latina* (Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965).

⁵⁴⁶ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 136-150.

⁵⁴⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 30.

de 1942, a seca foi anunciada, porém sua duração estendeu-se por poucos meses. Segundo Rios, enquanto em 1932, “o tema fora estampado nas primeiras páginas de todos os jornais locais”, a seca de dez anos depois “raras vezes ocupou lugar de destaque na imprensa, e em junho quase não se via o assunto nos periódicos”.⁵⁴⁸

Ainda de acordo com a autora, o mês de outubro de 1942 presenciou inclusive inundações.⁵⁴⁹ Portanto, quando o SEMTA foi criado, ao final de novembro daquele ano, o argumento governista de socorro aos “flagelados” da seca já encontrava precário respaldo em dados meteorológicos. Não obstante, persistiu enquanto instrumento retórico há muito conhecido e naturalizado como verdade por vários setores da opinião pública brasileira.

O ano de 1943, por sua vez, não trouxe seca. Morales comenta uma série de documentos datados de março e abril daquele ano, como reportagens e matérias de jornais, além de relatórios vinculados ao SEMTA, que registravam a chegada e a difusão das chuvas por todo o estado do Ceará.⁵⁵⁰

Chegadas as chuvas, em março de 1943, o SEMTA passou a encontrar maiores dificuldades para cumprir sua meta.⁵⁵¹ Conforme mencionei no primeiro tópico deste capítulo, Chabloz registrou, em anotações atribuídas ao mês de abril, que, naquele momento, o SEMTA encontrava obstáculos para dar continuidade ao recrutamento de homens, em virtude do alastramento das chuvas por todo o estado. Como consequência, haveria consenso, entre os funcionários do órgão, quanto à necessidade de pôr em prática a

⁵⁴⁸ RIOS, Kênia Sousa. A Batalha de João nas Terras do Sem Fim. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 53.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 55.

⁵⁵⁰ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 207-209.

⁵⁵¹ Secreto ressalta o apego dos habitantes do ambiente rural a seus locais de origem, o que se evidenciava em dois momentos: primeiro, a resistência em deixar suas terras quando instalada a seca, o que podia ser percebido por meio das condições de miséria em que geralmente chegavam à capital (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 54.); e segundo, o retorno a seus lares tão logo ocorressem as primeiras chuvas (*Ibid.*, p. 44.).

série de conferências no interior do Ceará, planejada por Chabloz e Zalszupin em janeiro de 1943, o que, como vimos, não veio a ocorrer.⁵⁵²

Dessa forma, o socorro aos retirantes da seca constituía o motivo mais alardeado pelo qual o SEMTA se instalava em Fortaleza. No entanto, diante do exposto, é pouco provável que fosse o único. Morales aponta outras razões que considera mais decisivas. Em primeiro lugar, a tradição histórica de migração cearense para a Amazônia fazia com que esse deslocamento há muito estivesse presente no imaginário dos sertanejos e dos agentes que promoviam a migração. Portanto, havia um *know-how* instituído nos modos de proceder. Muitos cearenses possuíam parentes que, em outros momentos, haviam migrado para a Amazônia, o que facilitava novas migrações. Portanto, o Ceará apresentava-se como um lugar propício a ações de recrutamento em que o quesito pressa era fundamental.⁵⁵³ Não se tratava de inculcar uma ideia nova no imaginário dos potenciais migrantes, mas sim de reativar anseios há muito internalizados, como, por exemplo, a possibilidade de enriquecer nas terras fartas da Amazônia.

O outro fator levantado pela autora remete a questões raciais. Na constituição da população cearense, o elemento negro teve pouca expressão. O fato de o estado não possuir zona da mata nem agreste não permitiu o desenvolvimento da monocultura da cana-de-açúcar, o que reduziu bastante a imigração de escravos negros. Com isso, na constituição da mestiçagem, predominou o surgimento do “caboclo”, na acepção antropológica do termo, que o define como o indivíduo originado das relações amorosas entre brancos e índios⁵⁵⁴. A elite amazonense, por sua vez, desde o período colonial, ter-se-ia mostrado avessa a relações entre brancos e negros, tendo criado inclusive uma legislação que proibia tais enlances afetivos. A preferência dirigia-se à união entre o homem branco e a mulher índia, resultando também em “caboclos”. Dessa forma, acreditava-se que o cearense seria o

⁵⁵² *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁵⁵³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 188.

⁵⁵⁴ No terceiro capítulo, tal acepção do termo “caboclo” será problematizada a partir da análise de um elemento iconográfico presente no segundo cartaz que Chabloz concebeu para o SEMTA.

migrante ideal para a Amazônia, uma vez que não alteraria a constituição étnica dos habitantes da região.⁵⁵⁵

Contudo, nem todos os cearenses - assim como nem todos os indivíduos provenientes de outros estados - que se alistassem no SEMTA seriam considerados aptos à migração para a Amazônia e ao trabalho nos seringais. Antes de iniciar as operações de encaminhamento, o SEMTA previa uma rigorosa seleção médica entre os indivíduos recrutados. O já citado documento “Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas”⁵⁵⁶, pertencente ao arquivo de Chabloy no MAUC, fornecia uma extensa série de parâmetros a partir dos quais os médicos do SEMTA deveriam examinar os homens alistados, com o objetivo de selecionar aqueles que fossem diagnosticados como os mais aptos para a migração.

O item VI do documento, intitulado “Tipo Racial”, solicitava que se definisse o tipo racial do indivíduo com base na classificação do antropólogo Roquete Pinto. Nesse momento, os pacientes seriam identificados como “leucodermos”, “faiodermos”, “melanodermos” ou “xantodermos”, categorias que levavam em consideração a cor da pele, dos cabelos e dos olhos, bem como o tipo do crânio, dos cabelos, do nariz e da face. Já o item VII chamava-se “Estabelecer o Tipo Constitucional, Usando-se a Classificação da Escola Brasileira”, e designava, para a classificação dos indivíduos examinados, os sete biótipos mencionados no primeiro tópico deste capítulo, desenhados por Chabloy segundo as orientações do Dr. José Rodrigues da Silva. Mas antes de vir a destrinchar cada um dos sete biótipos, o texto do documento registrava, a título de preâmbulo:

Os elementos para se apurar o biótipo serão obtidos sobretudo à custa do exame somatoscópico (face morfológica do biótipo), devendo-se no entanto levar em consideração também a face dinâmico-humoral (temperamento), a face volutiva

⁵⁵⁵ Morales remete-se ao trabalho de Arthur César Ferreira Reis, *O seringueiro e o seringal* (Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura/Serviço de Informação Agrícola, 1953), que, segundo ela, apresenta e defende as ideias comentadas (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 198-199).

⁵⁵⁶ Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas. Documento datilografado contendo sete páginas. Arquivo do artista. MAUC.

(caráter) e a face intelectual, tendo-se em conta a harmonia do Sistema endocrínico, S.N. vegetativo etc., na composição de cada tipo.⁵⁵⁷

Desse modo, os médicos do SEMTA propunham-se não apenas a realizar um minucioso exame físico dos indivíduos, como também pretendiam, a partir desse exame, inferir aspectos de natureza intangível, como temperamento, caráter e nível intelectual. Morales ressalta que, através do emprego da “tipologia de Roquete Pinto” e da “biotipologia constitucional” no processo seletivo do SEMTA, o Estado Novo visava a “dotar a migração, por ele patrocinada, de um instrumental ‘técnico’ e ‘científico’”.⁵⁵⁸ Como Vargas costumeiramente denegria as políticas migratórias empreendidas durante a Primeira República, por considerá-las improvisadas e rotineiras, cuidava para que, em seu governo, a improvisação cedesse lugar à racionalização.⁵⁵⁹

No entanto, é de se pensar se, de fato, houve tanto critério na seleção dos candidatos à migração. Se o “inverno” havia chegado e, com as chuvas, os homens haviam voltado a trabalhar na agricultura e na pecuária no interior do Ceará, será que o SEMTA poderia dar-se ao luxo de realizar uma seleção tão minuciosa, com base em tantos detalhes tangíveis e intangíveis, entre os indivíduos que se dispusessem a migrar para a Amazônia? Se a meta inicial era encaminhar cinquenta mil trabalhadores em cinco meses, é óbvio que o fator rapidez era essencial.

Por outro lado, devemos levar em consideração também que, como vimos, a realização por Chabloz dos desenhos e das pranchas de biotipologia estendeu-se por meses, sempre sob a solicitação do Dr. José Rodrigues da Silva. Se tanto empenho foi posto nessas atividades, é de se supor que tais desenhos e pranchas tenham servido a alguma finalidade prática, ou seja, de algum modo tenham auxiliado na seleção de migrantes.

Depois de selecionados, os futuros migrantes deveriam assinar um contrato. Por meio deste documento, o governo Vargas buscava marcar oposição entre a transferência de

⁵⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁵⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 206.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.

indivíduos executada sob sua tutela e os processos migratórios levados a cabo durante o primeiro ciclo econômico da borracha.⁵⁶⁰ No mesmo ano em que o SEMTA operacionalizava sua política migratória, era instituída a CLT (Consolidação das Leis do Trabalho), que assegurava uma série de direitos aos trabalhadores urbanos. Os indivíduos que trabalhavam no ambiente rural não foram inicialmente incluídos no rol dos beneficiados com as leis trabalhistas.⁵⁶¹ No entanto, através do contrato do SEMTA, o governo Vargas garantia direitos trabalhistas a uma parcela da população camponesa, aquela que se disponibilizasse a migrar para a Amazônia. Secreto salienta que tal contrato estava conectado com o valor que o Estado Novo conferia ao trabalho.⁵⁶²

Segundo o “contrato de encaminhamento”, firmado entre o Estado e o trabalhador, o primeiro deveria garantir ao segundo assistência médica, alimentação, vestuário, transporte e alojamento até sua chegada ao seringal de destino.⁵⁶³ O contrato sofria algumas variações no item “assistência às famílias”, podendo o trabalhador optar entre diferentes tipos de assistência, conforme será discutido no próximo capítulo.⁵⁶⁴ Em anexo a esse contrato, constavam as cláusulas gerais que normatizavam as relações de trabalho nos seringais. Rezavam essas cláusulas que o seringalista deveria:

entregar ao seringueiro as estradas⁵⁶⁵ arrendadas em condições que permitissem sua exploração imediata; fornecer adiantamento em gêneros alimentícios, peças de roupa e medicamentos de uso comum, utensílios e ferramentas necessários ao serviço e à extração de látex, inclusive arma e munição de caça.⁵⁶⁶

⁵⁶⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 93.

⁵⁶¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 258-259.

⁵⁶² SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 96.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 93.

⁵⁶⁴ A imagem do cartaz *Vida nova na Amazônia*, o terceiro concebido por Chabloz para o SEMTA, traz à tona questões relativas à assistência familiar. Por isso, optei por reservar a discussão desse assunto para quando da análise desse cartaz.

⁵⁶⁵ Uma estrada constituía-se num conjunto de cem a cento e cinquenta seringueiras. Cabia ao seringueiro percorrer a estrada duas vezes ao dia. Na ida, realizava incisões nas árvores, nelas afixando os recipientes nos quais o látex joraria. Na volta, recolhia os recipientes com látex. (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 67)

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 93.

Retornarei à discussão do contrato no terceiro capítulo, quando da análise do cartaz *Vida nova na Amazônia*. Por hora, faz-se importante enfatizar que, como em muitos aspectos da legislação vigente, parece ter havido uma grande distância entre aquilo que estava prescrito no contrato e o modo como as relações se desenvolveram na prática. Há unanimidade entre os autores que estudei em ressaltar que, apesar de todas as tentativas do Estado Novo de racionalizar as relações de trabalho durante a “Batalha da Borracha”, predominou, na prática, o antigo sistema de aviamento, em vigor desde o século XIX.

O SEMTA foi oficialmente extinto a trinta de novembro de 1943, de modo a constar nos registros que a agência teria existido durante um ano.⁵⁶⁷ Na prática, no entanto, sua vida foi mais curta. A quatorze de setembro de 1943, era criada a CAETA, que, a partir de então, atuaria como a única agência migratória da “Batalha da Borracha”, assumindo todas as responsabilidades antes divididas entre o SEMTA e a SAVA. A justificativa para a instituição da CAETA era a necessidade de concentrar em um único órgão estatal a administração do empreendimento migratório, dirimindo a fragmentação dos serviços e a diluição de poder decorrente das disputas entre as duas agências anteriormente ativas.⁵⁶⁸

Assim como o SEMTA, do qual incorporou o acervo material, a CAETA fixou sua sede em Fortaleza. Seu presidente era Valentim Bouças, ex-diretor executivo da Comissão de Controle dos Acordos de Washington. A nova agência migratória dividia-se em dois setores: o de imigração, que ficaria a cargo do DNI, e o administrativo e financeiro, que estaria sob o comando da própria CAETA. Desse modo, através da CAETA, o DNI reassumia sua posição hegemônica nos negócios de migração para a Amazônia, pondo fim à participação SEMTA no processo.⁵⁶⁹

Conforme já apontado, o acordo do SEMTA com a RDC, segundo o qual o primeiro encaminharia para a Amazônia cinquenta mil trabalhadores em cinco meses, findava a trinta e um de maio de 1943. Nessa ocasião, parece ter o DNI conseguido exercer influência junto a altos representantes do governo a fim de que o acordo com o SEMTA

⁵⁶⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 223.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 221.

não tivesse renovação e, no lugar, fosse instituído um novo acordo que designasse o DNI, sob a sigla da CAETA, como o parceiro da RDC a partir de então.⁵⁷⁰

Após o breve período de tempo em que o SEMTA dominou os assuntos migratórios, o deslocamento de indivíduos para a Amazônia, sob o comando do DNI, voltou a ter o antigo perfil de encaminhamento de famílias inteiras.⁵⁷¹ Como veremos no capítulo seguinte, quando a RDC cancelou o pagamento da cota de assistência familiar, em junho de 1944, a CAETA passou a conceder passagens para que os dependentes dos indivíduos encaminhados pudessem juntar-se a eles nos locais em que habitavam no Norte do país.

Entre os meses de julho e setembro de 1946, instaurou-se uma Comissão Parlamentar de Inquérito a fim de avaliar a dimensão dos danos acarretados pela “Batalha da Borracha” e propor medidas de reparo aos indivíduos lesados. Segundo Secreto, os depoimentos colhidos traziam à tona os maus-tratos a que foram submetidos os trabalhadores, a falta de planejamento dos órgãos administrativos, resultando no desperdício de dinheiro e alimentos, a baixa produtividade de borracha, dentre outras questões.⁵⁷² A conclusão do relatório da “CPI da Borracha” era que se fazia mister o imediato auxílio aos indivíduos encaminhados e às suas famílias, sugerindo o desenvolvimento de um plano assistencial sócio-econômico.⁵⁷³ No entanto, como ressalta a autora na introdução do livro, tal auxílio não foi posto em prática, embora órgãos de imprensa de todo o mundo estivessem, a essa altura, empenhados em denunciar os efeitos danosos do empreendimento migratório.⁵⁷⁴

Não há consenso a respeito da quantidade de indivíduos que foi encaminhada para a Amazônia durante a “Batalha da Borracha”. Dean fala em uma estimativa de trinta e duas mil pessoas.⁵⁷⁵ Morales, por sua vez, ressalta a imprecisão dos dados. Paulo de Assis

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 221.

⁵⁷² SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 118.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵⁷⁵ DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 142.

Ribeiro teria afirmado, em depoimento prestado em agosto de 1946, durante a “CPI da Borracha”, que treze mil indivíduos teriam sido conduzidos à Amazônia. Já em relatório datado de dezembro de 1945, a CAETA dizia que o SEMTA teria encaminhado dez mil cento e vinte e três indivíduos aos seringais, enquanto a própria CAETA teria deslocado para a Amazônia dezesseis mil duzentos e trinta e cinco homens, além de oito mil e sessenta e cinco dependentes. Aumentando a discrepância dos números, o deputado federal Paulo Sarasate, afirmando citar dados elaborados pelo DNI, teria assegurado, em sessão da Assembleia Constituinte em meados de 1946, que cinquenta e três mil trezentos e noventa e nove nordestinos, dentre trabalhadores e dependentes, teriam sido deslocados para a Amazônia. A autora, por fim, chama a atenção para os jogos de interesse presentes nas entrelinhas desses números.⁵⁷⁶

Também não se sabe ao certo o número de indivíduos encaminhados que morreram durante o trajeto ou quando já alocados nos seringais. Segundo Dean, a “CPI da Borracha” teria estimado entre dezessete e vinte mil o número de desaparecidos.⁵⁷⁷ Secreto, por sua vez, afirma que “de aproximadamente 50 mil soldados da borracha – entre trabalhadores e dependentes – que foram para a Amazônia entre 1943 e 1944, estima-se que quase a metade morreu ou desapareceu”⁵⁷⁸. Assim, a autora calcula em torno de vinte e cinco mil o número de mortos e desaparecidos. Cifra semelhante é apresentada por Silva Filho, que conta entre quinze e vinte e cinco mil o número de trabalhadores mortos nos seringais, vítimas das más condições de trabalho a que foram submetidos, bem como da subnutrição, da malária e da febre amarela.⁵⁷⁹

Com relação à produtividade nos seringais amazônicos, a “Batalha da Borracha” também não obteve sucesso. Segundo Dean, uma equipe de estudos americana que avaliava *in loco* as condições do vale do Amazonas para a extração de borracha, estimou, em relatório escrito em princípios de 1941, a viabilidade da produção de cerca cem mil

⁵⁷⁶ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 89-93.

⁵⁷⁷ DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 151.

⁵⁷⁸ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁷⁹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. Estilhaços de uma Guerra. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 26.

toneladas anuais de goma nas seringueiras existentes, que, segundo calculavam, deveriam contar em torno de duzentos milhões de pés.⁵⁸⁰ Entretanto, não obstante os organismos institucionais criados e o esforço migratório empreendido, toda a produção do ano de 1943 teria totalizado tão somente vinte e quatro mil toneladas, das quais apenas dez mil teriam sido exportadas para os Estados Unidos, conforme aponta o autor, remetendo-se a um relatório redigido pela RDC.⁵⁸¹ Em 1944, o volume de borracha produzido pouco teria aumentado, atingindo um total de trinta mil toneladas⁵⁸², das quais somente onze mil novecentas e setenta e três teriam seguido para os Estados Unidos. No ano seguinte, as exportações não teriam ultrapassado esta última cifra.⁵⁸³

Foi em meio a esse contexto social e econômico que Chabloz desenvolveu suas atividades ligadas à propaganda do SEMTA, trabalhando com afinco, porém constantemente desiludindo-se com a conjuntura de desorganização que presenciava no interior da máquina administrativa do organismo. Tal conjuntura, como vimos, estava inserida em um cenário mais amplo de disputas políticas e conflitos de interesses, que, em última instância, caracterizou todo o mecanismo engendrado para pôr em prática a “Batalha da Borracha”. A migração para a Amazônica parece ter constituído um pretexto para dar vida a um complexo jogo de negociações pelo poder. O trabalho de migração em si, como vimos e veremos, resultou, em muitos momentos, alvo de negligências e imprudências das autoridades responsáveis.

No próximo e último capítulo deste trabalho, analisarei os cartazes que Chabloz concebeu no âmbito de seu trabalho para o SEMTA. São peças que dialogam diretamente com os conteúdos discutidos neste capítulo. Mas, antes, comentarei um conjunto de *layouts* para cartazes da autoria de Chabloz, pertencente ao acervo do MAUC, todos provavelmente realizados pelo artista em momentos anteriores à sua experiência do SEMTA, a fim de fazê-los dialogar, em seguida, com os cartazes que constituem o foco deste estudo.

⁵⁸⁰ DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 138.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 141.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 150.

3. *Vai também para a Amazônia: os cartazes concebidos por Chabloz para o SEMTA*

3.1. Cartazes de Chabloz: percorrendo as trilhas do suíço como cartazista a partir do acervo do MAUC

Antes de iniciar as análises dos cartazes, e seus estudos preliminares, que Chabloz concebeu para o SEMTA, proponho-me a discutir aqui outro grupo de *layouts* para cartazes. Trata-se de um conjunto de vinte e quatro peças, pertencente ao arquivo do artista no MAUC. Deparei-me com essas peças pouco tempo depois de iniciada minha pesquisa de campo no museu, e considero importante abordá-las no corpo deste trabalho a fim de procurar traçar, com o material de que disponho, o percurso de Chabloz como cartazista.

Os *layouts* a que me refiro foram elaborados predominantemente na década de 1930. Cinco deles são datados de 1929, dois são, muito provavelmente, posteriores a 1940, quatro não apresentam registros de datas – mas, por suas composições, creio poder atribuir alguns deles a determinados períodos - e, por fim, treze cartazes apresentam datas entre 1931 e 1939.

Conforme vimos no primeiro capítulo, entre os anos de 1929 e 1933, Chabloz foi aluno da Escola de Belas-Artes de Genebra, tendo realizado, dentre outros, curso de Artes Gráficas, com ênfase em Publicidade. Segundo Ana Paula Simioni, o ensino das artes aplicadas gozava de prestígio na grade curricular da EBA de Genebra. “Basta que se observe o programa da escola para constatar que as artes ditas aplicadas ocupavam metade dos cursos oferecidos pela instituição”⁵⁸⁴, afirma a autora.

A estrutura pouco convencional do currículo da Escola de Belas-Artes de Genebra (com aulas de ornamento, composição decorativa e figura decorativa, por exemplo⁵⁸⁵) - pelo menos em contraste com o modelo das Escolas de Belas-Artes francesas, que

⁵⁸⁴ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 87-106, p. 99. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n45/a06n45.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2011.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

privilegiava o ensino das artes ditas puras - refletia uma conjuntura mais ampla de orientação nacional no campo artístico. Já em finais do século XIX, o governo suíço incentivava a produção no terreno das artes aplicadas, promovendo concursos entre criadores e investindo na fundação de escolas técnicas. Tratava-se de uma tentativa de posicionar a Suíça em meio ao embate estético e ideológico em cujos pólos encontravam-se duas grandes potências culturais: de um lado, a França, priorizando uma produção luxuosa e requintada, em pequena escala e voltada para um público seletivo; de outro, a Alemanha, adepta das exigências “modernas” de mecanização da produção, não se furtando a simplificar e padronizar formalmente os seus produtos, de modo a facilitar sua reprodução em larga escala. Em meio a esse panorama, o governo suíço estrategicamente decidiu marcar a atuação de seu país no setor das artes aplicadas, buscando garantir a visibilidade dos produtos nacionais no mercado externo, sem se propor a adentrar uma competição, provavelmente estéril, contra algum dos dois titãs.⁵⁸⁶

Mesmo assim, os dois modelos instalaram-se firmemente no imaginário suíço, assim como em grande parte da Europa. Particularmente a Suíça, parte germanófono e parte francófono (dentre outras línguas minoritárias), era um terreno propício à proliferação daqueles confrontos estéticos. No interior do país, intensificava-se a delimitação de duas facções:

Genebra, em função de sua situação geográfica, inspirou-se no exemplo francês, ao passo que a Basileia e Zurique seguiram o modelo das academias alemãs. De um modo geral, a arte na Suíça românica adquiriu uma feição mais tradicional, ao passo que na Suíça alemã o espírito reinante foi o de uma abertura às inovações artísticas e também tecnológicas.⁵⁸⁷

Não é em nada estranha, portanto, a incursão de Chabloz, aluno da Escola de Belas-Artes de Genebra, no campo das artes aplicadas, em especial a Publicidade. Tampouco é inusitada sua aproximação, nos cartazes desenvolvidos em fins dos anos 1920 e início da década de 1930, à vertente de *Art Déco* reinante nas artes gráficas francesas do período.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 98-99.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 99.

Como mostra Simioni, também o suíço John Graz e a brasileira Regina Gomide Graz, ambos alunos da Escola de Belas-Artes de Genebra na década de 1910, enveredaram decididamente, durante décadas, pelas artes aplicadas, especialmente após fixarem-se em São Paulo no início dos anos 1920, quando começaram a trabalhar conjuntamente em projetos decorativos para interiores de residências de luxo do estado – ele se encarregando da concepção geral dos projetos, bem como dos móveis, das pinturas, das portas, das luminárias; ela confeccionando os artefatos têxteis, como as almofadas, as cortinas e os tapetes. Considerados os pioneiros do *Art Déco* no Brasil, John e Regina também teriam optado, segundo a autora, pela abordagem francesa do estilo decorativo, embasada “em produções únicas, exclusivas e elegantes realizadas por artistas-decoradores de alta qualificação técnica e estética para uma clientela seleta, mantendo assim o culto da obra de arte única e aurática”⁵⁸⁸.

Esse, no entanto, não era o único modelo de *Art Déco* vigente na França no período entre-guerras. Como mostram Bevis Hillier e Stephen Escritt, enquanto os designers da *Société des Artistes Décorateurs* primavam pelo luxo e o requinte dos móveis e dos adereços nos sofisticados ambientes que criavam⁵⁸⁹, a *Union des Artistes Modernes* (UAM), fundada em 1929 por uma facção dissidente da *Société*, levantava a bandeira de uma democratização do *Art Déco*. Os autores apontam, no entanto, incongruências entre o discurso e a prática de grande parte dos membros da UAM - como, por exemplo, o arquiteto Robert Mallet-Stevens e o joalheiro Jean Puiforcat -, que, estilisticamente, aproximavam-se da estética funcionalista, defendida por Le Corbusier e pelos designers da Bauhaus, porém continuavam a fazer uso, nos objetos criados, de materiais luxuosos, permaneciam refratários à produção em massa e, mesmo com a crise econômica que assolou a França na década de 1930, persistiam em produzir para um reduzido número de abastados clientes.⁵⁹⁰

Ainda segundo Hillier e Escritt, a retórica funcionalista foi realmente posta em prática, no âmbito da UAM, pelos artistas gráficos (mais do que por arquitetos, moveleiros,

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸⁹ HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. *Art Deco Style*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1997, p. 111-121.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 121-130.

etc.), cujos principais representantes eram Adolphe Mouron Cassandre e Jean Carlu. Cassandre é louvado como “*unusual in the context of inter-war French decorative arts in that he actually practised what he preached*”^{591,592}. A abordagem do *Art Déco* levada a cabo pelos artistas gráficos franceses é apresentada como verdadeiramente democrática, uma vez que os cartazes eram afixados nas ruas, onde conviviam com as pessoas, enquanto marcas e embalagens adentravam as casas da população francesa de classe média. Havia ainda os anúncios de publicidade, os programas de teatro, os rótulos de produtos.

This type of work represented the most unproblematic union between commerce and modernity. Serving both a decorative and functional purpose, the commercial logos were stylized and simple, a far cry from the increasingly figurative decorative schemes so much in evidence in the work of the Société members. This version of Art Deco, of modern decoration, was not concerned with communicating luxury and status (...). Instead, it provided a stylistic vehicle for a modern consumer society’s discourse between manufacturer and consumer^{593 594}.

Percebemos, no texto, certo tom de apologia à “moderna sociedade de consumo”, à simplificação das formas, à aproximação entre os produtos de *design* e o grande público. Descurando de juízo de valor, percebo que é desse tipo de *Art Déco*, de formas mais estilizadas e maior apelo popular, desenvolvido por artistas gráficos na França no período entre-guerras, que se aproximam os mais antigos *layouts* para cartazes de Chablotz que encontrei no MAUC, datados de 1929 e 1931, realizados, portanto, quando de seus estudos na Escola de Belas-Artes de Genebra.

Nos cinco *layouts* para cartazes datados de 1929, observamos, como características recorrentes, a repetição de motivos e a simplificação das formas nas composições. Dentre

⁵⁹¹ “incomum no contexto das artes decorativas francesas do período entre-guerras, no qual ele realmente praticava o que pregava”

⁵⁹² *Ibid.*, p. 122.

⁵⁹³ “Esse tipo de trabalho representava a união menos problemática entre comércio e modernidade. Servindo a um propósito tanto decorativo como funcional, as logomarcas comerciais eram estilizadas e simples, um grito distante dos esquemas decorativos cada vez mais figurativos tão em evidência no trabalho dos membros da *Société*. Essa versão de *Art Deco*, de decoração moderna, não estava preocupada em comunicar luxo e status (...). Em vez disso, ela proporcionava um veículo estilístico para um discurso da moderna sociedade de consumo entre fabricante e consumidor”.

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 123.

eles, há dois estudos para divulgar o *Salon international de l'automobile et du cycle*, que ocorreria em Genebra, em março de 1929, e três para propagar a ocorrência do décimo *Comptoir Suisse*, que teria lugar em Lausanne, em setembro de mesmo ano. Acredito que tais estudos tenham sido desenvolvidos como exercícios no âmbito da Escola de Belas-Artes de Genebra, uma vez que Chabloz contava, à época, apenas dezenove anos de idade.

Em um dos estudos para o *Salon international de l'automobile et du cycle* [Fig. 97], observamos três carros posicionados em fileira vertical. Suas formas são reduzidas a poucas estruturas geometrizadas. Certa ilusão de profundidade é fornecida pelo progressivo escurecimento da imagem em sentido ascendente, de modo que temos a impressão de que o carro situado no terço inferior da composição encontra-se à frente de seu sucessor de cima, e assim por diante. O veículo inferior está posicionado sobre um pentágono, cujas linhas diagonais são um prolongamento de linhas que constituem o próprio veículo. O padrão formal repete-se para os demais veículos, de modo que a composição resulta fortemente geométrica, angular e simétrica. A angularidade das linhas diagonais é levemente suavizada pelas formas em semicírculo que constituem os pneus e por pequenos círculos situados na parte dianteira dos carros. Poucas cores são utilizadas: basicamente o azul, o vermelho e o preto, além do uso eficaz da cor própria do papel (aos nossos olhos atuais, um bege). A aplicação das cores segue rigidamente os contornos do desenho. Na parte inferior da imagem, encontramos o título do evento, bem como o local e a data de sua realização.

No outro estudo elaborado para divulgação do mesmo evento [Fig. 98], percebemos também largamente o recurso à geometria, à simetria, à angularidade e à aplicação das cores em áreas claramente definidas. Mais uma vez, Chabloz faz uso de carros como motivos, com formas reduzidas a poucos padrões geométricos. Os dois veículos, formalmente semelhantes, estão posicionados em pólos opostos de um grande globo, situado ao centro da composição. O globo é dividido em quatro círculos concêntricos, preenchidos numa gradação acromática que varia do branco ao preto. As diminutas dimensões dos veículos contrastam com a potência dos focos de luz emitidos por seus faróis, focos estes que assumem a forma de grandes triângulos agudos, interrompidos pelas margens da composição. Em termos cromáticos (e acromáticos), encontramos apenas o

marrom, uma cor que posso definir vagamente como “cor de terra”, o branco, o preto e valores de cinza. Na parte superior da composição, vislumbramos o nome do evento, e, na porção inferior, o local e a data de sua ocorrência.



[Fig. 97] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Salon international de l'automobile et du cycle* – 1929 127,5 x 89,8 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 98] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Salon international de l'automobile et du cycle* – 1929 129 x 90,5 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Ainda datados de 1929, há três *layouts* para cartazes divulgando a décima edição do *Comptoir Suisse*, uma grande feira, de variados setores do comércio, ocorrida anualmente na cidade de Lausanne. Em 2012, terá lugar a nonagésima terceira edição do evento, que é assim apresentado em seu site oficial: “*Le Comptoir Suisse est depuis toujours le lieu de rendez-vous de la ville et de la campagne*”^{595,596}. Acredito que a ideia de encontro entre

⁵⁹⁵ “O Comptoir Suisse é desde sempre o lugar de encontro entre a cidade e o campo”.

⁵⁹⁶ Le Comptoir Suisse en quelques mots. Site oficial do evento. Disponível em: <<http://www.comptoir.ch/go/id/ss/>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

cidade e campo seja o mote utilizado por Chabloz em seus *layouts*, ao buscar reunir, nas imagens, elementos rurais e urbanos.

Em um dos *layouts*, três casas estão situadas na parte inferior da composição [Fig. 99]. Seus telhados apresentam formas triangulares, enquanto portas e janelas são representadas por quadrados e retângulos. Acima das casas, vemos partes de três círculos concêntricos, cada um deles preenchido por uma cor distinta. A composição é cortada ao centro por uma grande linha amarela, que representa o caule de um ramo de trigo cuja folha encontra-se no terço superior da imagem. Ao encontrar a folha, a linha que representa o caule bifurca-se em duas linhas diagonais, que seguem em direções opostas até as margens laterais do papel. Mais uma vez, a composição prima pela simetria, pela angularidade e pela redução dos motivos a padrões decorativos, que são repetidos ao longo da imagem, permitindo a criação de ritmo visual. Também nesta imagem, as cores são aplicadas em zonas nitidamente delimitadas pelo desenho.

As mesmas características estilísticas são válidas para outro *layout* elaborado para a mesma edição do evento [Fig. 100]. Nele, novamente casas mesclam-se a ramos de trigo como forma de representar a união entre arquitetura e agricultura, entre cidade e campo. Como na imagem anterior, as casas são reduzidas a padrões geométricos que, repetidos, conferem ritmo à composição. Ao centro da imagem, uma cruz de cor clara alude, em contraste com o fundo vermelho, à bandeira da Suíça. A cruz é ladeada por dois ramos de trigo longilíneos que emergem por trás das construções.

No terceiro *layout* realizado para o evento, pneus aludem à ideia de urbanidade, enquanto o trigo continua representando o ambiente rural [Fig. 101]. As folhas de trigo apresentam-se bastante estilizadas, ao passo que os pneus receberam tratamento mais figurativo. É nesse grau um pouco maior de descrição naturalista, assim como na ausência de uma perfeita simetria, que essa imagem, em termos estilísticos, distingue-se levemente das demais, embora as características de repetição dos motivos e simplificação das formas (das folhas de trigo, em especial) continuem presentes.



[Fig. 99] CHABLOZ, Jean-Pierre –
 Layout para cartaz 10e Comptoir Suisse – 1929
 129,2 x 89,5 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 100] CHABLOZ, Jean-Pierre –
 Layout para cartaz Xe Comptoir Suisse – 1929
 129,05 x 89,8 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 101] CHABLOZ, Jean-Pierre – Layout para cartaz 10eme Comptoir Suisse – 1929
 129 x 89,5 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Os atributos dominantes nesse grupo de cartazes de 1929 – a serialização, a estilização formal, a aplicação das cores em regiões claramente definidas – são recorrentes em cartazes franceses realizados nas décadas de 1920 e 1930. Em cartaz datado de 1927, elaborado para a divulgação de um aperitivo [Fig. 102], por exemplo, Jean Carlu faz uso de três silhuetas, formalmente parecidas, mas distintas quanto ao tamanho e à cor de preenchimento. A organização das silhuetas em ordem crescente de tamanho, bem como as graduais alterações em suas expressões faciais, sugerem aquisição de saúde, força e felicidade à medida que o aperitivo é ingerido. As três silhuetas podem representar três pessoas diferentes ou um mesmo indivíduo, que cresce e regozija-se à medida que consome o produto. As cores distintivas de cada silhueta – o amarelo, o vermelho e o preto – são uniformemente aplicadas no interior do espaço reservado a cada figura. A tríade de elementos visuais parecidos entre si cria uma composição ritmada e harmônica.

Similarmente, Cassandre, em cartaz de 1933 [Fig. 103], duplica o motivo, de maneira a criar duas figuras humanas semelhantes, representadas de modo esquemático, distinguíveis entre si unicamente pela cor – marrom ou azul – com que são preenchidas. Mais uma vez, a aplicação das cores dá-se, majoritariamente, no interior de zonas bem definidas. A reprodução da figura humana de uniforme – representando um funcionário da empresa -, além de reiterar a ideia transmitida pelo texto de que a companhia está em toda parte a serviço do cliente, segue um determinado gosto pela repetição de motivos, em vigor no período, como estamos percebendo.

Carlu teria afirmado, em conferência realizada em março de 1930: *“Pour rester gravée dans l’esprit du passant, l’affiche doit être une composition fermée, rythmée par un système géométrique simple, qui accrochera l’œil plus facilement qu’une composition non limitée et amorphe*^{597,598}. As imagens até aqui analisadas parecem ilustrar de modo contundente as palavras do artista gráfico francês.

⁵⁹⁷ “Para permanecer gravado no espírito do passante, o cartaz deve ser uma composição fechada, ritmada por um sistema geométrico simples, que reterá a atenção do olho mais facilmente que uma composição não limitada e amorfa”.

⁵⁹⁸ CARLU, Jean, *apud* BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 31.



[Fig. 102] CARLU, Jean – Cartaz Pousset Spatenbräu – 1927
Litogravura – 80 x 60 cm – Musée de la publicité, Paris⁵⁹⁹



[Fig. 103] CASSANDRE, Adolphe Mouron –
Cartaz Wagons-Lits Cook – 1933
Litogravura – 100 x 61,5 cm – Musée de la publicité,
Paris⁶⁰⁰

A característica de repetição de motivos também está presente nos *layouts* para cartazes de Chabloz datados de 1931. No *layout* para a loja de móveis La Samaritaine [Fig. 104], observamos a serialização das cédulas monetárias, nas quais estão escritos os meses do ano. Também são repetidas a cama, a gaveta da penteadeira, as unidades decorativas da cortina e da haste da luminária. De modo semelhante, nos *layouts* realizados para Blanc⁶⁰¹ [Figs. 105 e 106], embora a grande flor que ocupa a parte superior da imagem constitua um elemento único, cada uma de suas três pétalas é composta por uma combinação de padrões decorativos que se repete nas demais.

⁵⁹⁹ BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 31.

⁶⁰⁰ BARGIEL, Réjane. Le voyage et la vie au grand air. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 116.

⁶⁰¹ No acervo do MAUC, há dois *layouts* parecidos divulgando o mesmo produto. Um deles é datado de 1931 [Fig. 9] e o outro não apresenta data [Fig. 10].



[Fig. 104] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz La Samaritaine* – 1931
127,6 x 90,3 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 105] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz Blanc – 1931
127,2 x 90,1 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 106] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz Blanc – s/d.
127 x 89,9 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

No cartaz elaborado para o aperitivo XYZ [Fig. 107], Chabloz duplica o rosto estilizado da figura humana, posicionando as faces uma contra a outra, de modo a criar um efeito de espelhamento. Uma vez que o desenho não é realizado com compasso e régua, percebemos sutis diferenças entre os dois rostos; no entanto, ao fitarmos a imagem, predomina a impressão de similaridade entre eles, apesar das leves imperfeições (propositais ou não) na duplicação do motivo. A imagem desenvolve-se em simetria, sendo a taça central o eixo para o qual se voltam ambas as faces.



[Fig. 107] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout* para cartaz XYZ – 1931
128 x 90,5 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

No *layout* para divulgação do décimo terceiro *Comptoir Suisse* [Fig. 108], que teria lugar em setembro de 1932, vemos o tórax e os braços de um homem apoiados sobre um conjunto que remete à bandeira suíça. Embora a figura humana seja una, a simetria com

que a imagem é construída implica repetição entre elementos situados dos lados esquerdo e direito da composição. O mesmo recurso visual é empregado por Cassandre em cartaz de 1935, elaborado para a divulgação da viagem inaugural do transatlântico Normandie, o luxuoso navio francês cujos interiores foram decorados por *designers* da *Société des Artistes Décorateurs* [Fig. 109]. Contrastando com os sofisticados ambientes da embarcação, Cassandre elabora uma imagem simples, na qual as formas do navio são sintetizadas a poucas estruturas necessárias ao reconhecimento do motivo. O desenho do transatlântico prima pela simetria, sendo predominantemente constituído por elementos visuais que se repetem em ambos os lados de uma semi-explícita linha central.



[Fig. 108] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz *XIIIe Comptoir Suisse* – 1931
127,6 x 89,8 cm - MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

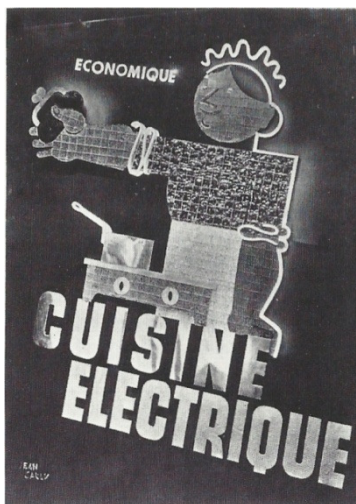


[Fig. 109] CASSANDRE, Adolphe Mouron –
Cartaz *Normandie. Compagnie Générale Transatlantique. French Line* – 1935
Litogravura – 100 x 62 cm –
*Musée de la publicité, Paris*⁶⁰²

⁶⁰² *Ibid.*, p. 121.

Nos *layouts* de Chabloz para Blanc, além da repetição de elementos visuais, o artista utiliza-se do recurso de interação entre imagem e letra, levando esta a confundir-se sutilmente com o motivo. A haste do “b” constitui o caule da flor, enquanto uma pétala abriga parte da letra “l”. Esse recurso torna-se mais facilmente perceptível na versão não-datada do cartaz, uma vez que o contraste cromático mais intenso amplia a legibilidade do conjunto.

Segundo John Barnicoat, a estratégia de integrar imagem e letra era comumente utilizada por Jean Carlu em cartazes da década de 1930, como, por exemplo, no cartaz para Cuisine Electrique, datado de 1935⁶⁰³ [Fig. 110]. Nesta imagem, os pingos das letras “i” da palavra *cuisine* são, ao mesmo tempo, botões do fogão. Também Cassandre utilizava-se do recurso: no cartaz para o aperitivo Bonal [Fig. 111], por exemplo, o abridor de garrafas que penetra o ventre da silhueta é constituído pela justaposição das letras “o” e “l”, iniciais de “*Ouvre l’appetit*”⁶⁰⁴, *slogan* do produto. Outro exemplo de uso dessa estratégia visual é encontrado no cartaz de Roger Perot para o décimo segundo *Salon des Arts Ménagers*, que ocorreria em inícios de 1935, no *Grand Palais*, em Paris [Fig. 112]. Imbuída de seu ofício, a empregada doméstica estilizada da imagem decide limpar as letras do título do evento.



[Fig. 110] CARLU, Jean – Cartaz *Cuisine Électrique* – 1935⁶⁰⁵

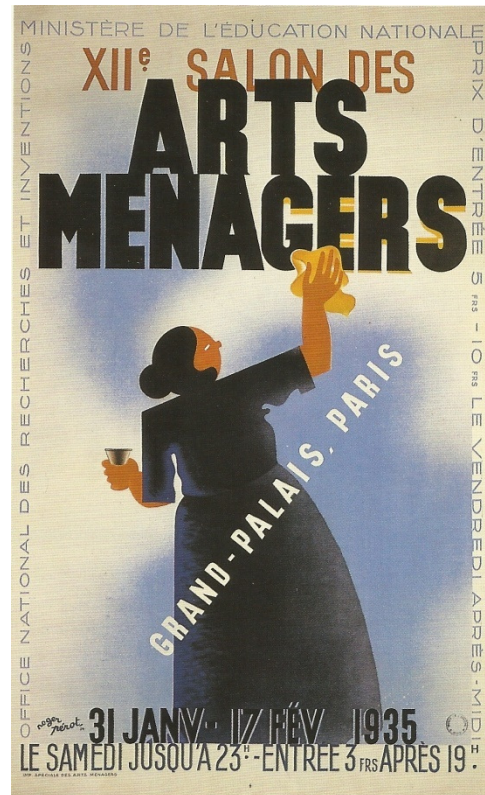
⁶⁰³ BARNICOAT, John. *Posters: a concise history*. Londres: Thames & Hudson, 1972, p. 96.

⁶⁰⁴ “Abre o apetite”

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 98.



[Fig. 111] CASSANDRE, Adolphe Mouron – Cartaz *Bonal* – 1933
Litogravura – 159 x 120 cm – Musée de la publicité, Paris⁶⁰⁶



[Fig. 112] PEROT, Roger – Cartaz *XIIe Salon des Arts Ménagers* – 1935
Litogravura – 100 x 60,5 cm – Musée de la publicité, Paris⁶⁰⁷

Em Chabloz, a experimentação tipográfica iniciada em 1931 ganha força no ano seguinte, quando, em alguns cartazes, a imagem é eliminada – ou reduzida a uma vaga sugestão -, enquanto as letras assumem a primazia da composição. No *layout* para o décimo *Salon international de l'automobile et du cycle*, que teria lugar em Genebra em março de 1933, Chabloz trabalha os algarismos do número ordinal e as letras da palavra “salon” de modo a criar ilusão de volume [Fig. 113]. O texto em diagonal confere dinamismo à composição, o que vai ao encontro da ideia de movimento suscitada pelas peças que estariam expostas no salão: o automóvel e a bicicleta. Chabloz propõe-se a transmitir a

⁶⁰⁶ BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 33.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 51.

ideia trabalhando quase exclusivamente com a tipografia⁶⁰⁸, tirando proveito dos significados sugeridos pelo valor plástico dos caracteres, o uso de linhas oblíquas e a interrupção de letras pelas margens da composição.



[Fig. 113] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz 10e Salon international de l'automobile et du cycle* – 1932
127,1 x 90,3 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Lembrando que esse *layout* foi elaborado no mesmo ano em que Chabloz realizou o curso *Le Dessin au Service de l'Éducation*, ministrado por Mme. Artus-Perrelet, o aluno parece ter utilizado com destreza, nesta peça gráfica, os ensinamentos da educadora acerca da linha oblíqua:

⁶⁰⁸ Um desenho sutil é entrevisto por detrás das letras na palavra “salon”, o que, no entanto, não ameaça a primazia da tipografia na composição.

El niño vivirá la oblicua como las demás líneas. El sentirá entrar en él este gran valor de acción, de inestabilidad, de movimiento. La oblicua es lo que cae o se levanta, es el esfuerzo o la caída; es, sobre todo, lo momentáneo; nada puede permanecer en oblicua si no se le apoya; la oblicua es el paso entre la nada de la horizontal y la presencia augusta de la vertical; es de una a otra movimiento y vida, y por esto la oblicua es en toda la Naturaleza hija del perpetuo devenir⁶⁰⁹ ⁶¹⁰.

Com relação à disposição das letras em diagonal, devemos lembrar que, no início da década de 1920, El Lissitzky havia desenvolvido seu conceito dinâmico de espaço, segundo o qual o objeto seria retirado ao plano bidimensional e lançado em um espaço imaginário, de modo que o observador pudesse circundá-lo.⁶¹¹ Como aponta Dawn Ades, “*in the essentially ‘closed’ fields of pages and posters, Lissitzky’s concept of space led to the use of the diagonal, and floating arrangements of words, which were to have a profound influence on graphic design*”^{612,613}. As ideias de Lissitzky penetraram a Bauhaus principalmente por meio de Moholy-Nagy, profundamente impactado com a visão do russo.⁶¹⁴

A influência da Bauhaus, forte na Suíça alemã, é percebida, na porção românica do país, em cartazes do arquiteto e artista gráfico Henri-Robert Von der Mühll, com os quais relaciono o *layout* de Chabloz para o hebdomadário *Le Radio* [Fig. 114], também realizado em 1932. Tocado pelas derivações do cubismo, Von der Mühll abandona, no final da década de 1920, os desenhos e composições coloridas para focar-se detidamente nas possibilidades plásticas das letras.⁶¹⁵ Em cartaz de 1933, elaborado para divulgar uma exposição que ocorreria no *Musée d’Art Industriel*, em Lausanne [Fig. 115], Von der Mühll

⁶⁰⁹ “O menino viverá a oblíqua como as demais linhas. Ele sentirá entrar nele este grande valor de ação, de instabilidade, de movimento. A oblíqua é o que cai ou se levanta, é o esforço ou a queda; é, sobretudo, o momentáneo; nada pode permanecer em oblíqua se não se lhe apóia; a oblíqua é o passo entre o nada da horizontal e a presença augusta da vertical; é de uma a outra movimento e vida, e por isso a oblíqua é em toda a Natureza filha do perpétuo *devenir*”.

⁶¹⁰ ARTUS-PERRELET, L. *Op. cit.*, p. 81.

⁶¹¹ ADES, Dawn. *Function and Abstraction in Poster Design*. In: _____ (Org.). *The 20th-Century Poster. Design of the Avant-Garde*. 2ª. ed. Nova York: Abbeville Press, s/d., p. 23-69, p. 57-59.

⁶¹² “nos campos essencialmente ‘fechados’ de páginas e cartazes, o conceito de espaço de Lissitzky levou ao uso da diagonal, e arranjos flutuantes de palavras, que viriam a ter uma profunda influência no design gráfico”.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 59.

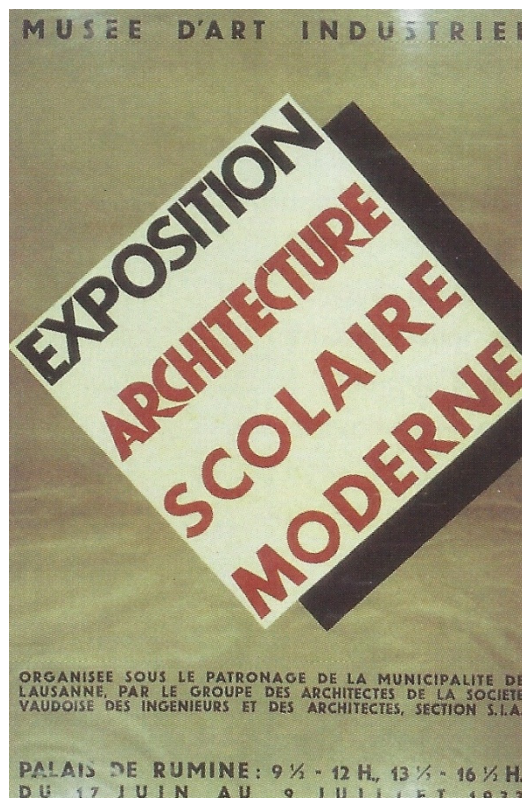
⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 59-62.

⁶¹⁵ PALLINI, Stéphanie. *Entre Tradition et Modernisme: La Suisse romande de l’entre-deux-guerres face aux avant-gardes*. Wabern, Bern: Benteli Verlags AG, 2004, p. 140-143.

atrai a atenção do observador para o título da exposição, elemento de maior peso visual na imagem. As letras do título são situadas no interior de um quadrado branco em primeiro plano, que adquire maior destaque em virtude dos elementos que conferem profundidade à composição: o quadrado preto e a textura ao fundo.



[Fig. 114] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz *Le Radio* – 1932
99,3 x 69,7 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 115] VON DER MÜHLL, Henri-Robert – Cartaz
Exposition Architecture Scolaire Moderne – 1933
Fonds VdM, ACM, Lausanne⁶¹⁶

Como aponta Pallini, em termos cromáticos, predomina nessa e em outras imagens correlatas de Von der Mühl o uso do vermelho e do preto, comum na Bauhaus. Em contrapartida, o uso do alfabeto em caixa alta mostra que o artista não aderiu à predileção

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 143.

da escola alemã pelas letras minúsculas, difundidas por meio do alfabeto criado por Herbert Bayer em 1925.⁶¹⁷

No *layout* para *Le Radio*, Chabloz utiliza-se de letras maiúsculas, coloridas em vermelho e preto, seguindo a trilha aberta por Von der Mühl em seu país, conforme observamos já em capa de revista datada de 1928 [Fig. 116]. No entanto, é pungente a sensação de poluição visual diante do *layout* de Chabloz, o que não ocorre nas composições de Von der Mühl, tampouco no *layout* chabloziano, anteriormente analisado, para o décimo salão do automóvel e do ciclismo, imagens mais dotadas de espaço em branco.



[Fig. 116] VON DER MÜHLL, Henri-Robert – Capa da revista *Internationale Schuh-Leder-Zeitung* – 1928
Fonds VdM, ACM, Lausanne⁶¹⁸

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 143-144.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 143.

Ainda datado de 1932, encontrei no MAUC um *layout* para os cigarros egípcios Naduz [Fig. 117]. Há também um *layout* não datado para o mesmo produto [Fig. 118], que, tendo em vista as características semelhantes, será analisado em conjunto com a primeira imagem mencionada. Em ambas as imagens, Chabloz baseia-se em um jogo de sugestão visual, no qual a disposição vertical dos cigarros busca aludir – de modo não muito convincente - a colunas da civilização egípcia: um recurso destinado a ressaltar a proveniência do produto.



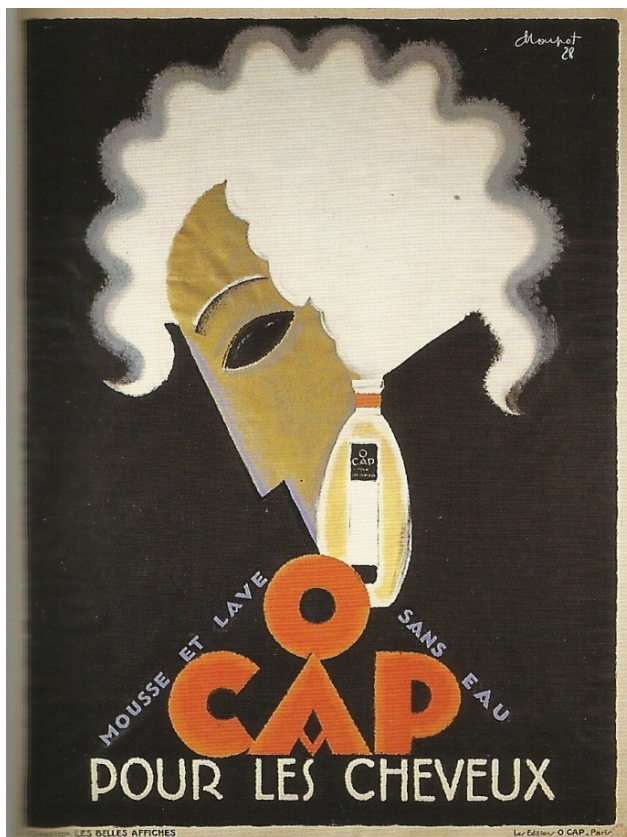
[Fig. 117] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz Naduz – 1932
90,7 x 64,2 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 118] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz Naduz – s/d.
127,7 x 90,4 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Recurso semelhante de substituição visual é utilizado por Charles Loupot no cartaz para o produto capilar O Cap [Fig. 119]. Na imagem, a *mousse* que emerge do frasco assume o formato dos cabelos da estilizada cabeça feminina que se destaca nos dois terços

superiores do cartaz. Aqui, o produto confunde-se com o seu suposto benefício: a própria *mousse* sugere os cabelos armados que ela promete proporcionar.



[Fig. 119] LOUPOT, Charles – Cartaz *O Cap* - 1928
Litogravura – 159 x 120 cm - Musée de la publicité, Paris⁶¹⁹

Especialmente na versão datada de Chabloz para Naduz, o cigarro situado ao centro e ao fundo da imagem encontra-se posicionado sobre um altar, o que confere ares de sacralidade ao produto, dignificando-o. Estaríamos diante de um templo, no qual o cigarro seria a entidade louvada.

Em ambos os *layouts*, sobretudo na versão não datada, Chabloz faz uso de motivos repetidos – no caso, o cigarro-coluna -, o que, como vimos, vai ao encontro do gosto

⁶¹⁹ BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 41.

vigente nas artes gráficas francesas no período entre-guerras. No entanto, a preocupação do artista em representar o volume dos objetos e a profundidade dos espaços aponta para um direcionamento rumo a uma abordagem menos estilizada e mais descritiva na representação dos motivos.

Quanto ao desenho das letras, na versão não datada do *layout*, Chabloz recorre a uma maior experimentação formal. O “z” é praticamente uma reprodução, horizontalmente invertida, do “n”. De modo semelhante, o “u” constitui-se em uma reprodução manual, verticalmente invertida, do “a”. A forma arredondada do “d”, com seu pequeno círculo ao centro, assume função centralizadora, de modo a equilibrar os dois fragmentos da palavra marcados por oposições formais. O “n” e o “z”, em específico, lembram alguns exercícios de composição decorativa, mostrados no primeiro capítulo, que Chabloz realizou a partir da dobra de certas superfícies, em curso ministrado por Mme. Artus-Perrelet no inverno entre os anos de 1931 e 1932, período semelhante ao da elaboração desse *layout* [Fig. 120].



[Fig. 120] Possível inspiração de letras de “Naduz” em exercícios de composição decorativa feitos com Mme. Artus-Perrelet

A onze de setembro de 1936, a *Società Italiana Pirelli*, de Milão, solicitava ao Senhor “Gian Piero” Chabloz a realização de um *layout* a cores para a bola de tênis Superextra [Fig. 121].⁶²⁰ Conforme já assinali, Chabloz vivia na Itália desde 1933, onde empreendia estudos em Academias de Belas-Artes italianas. Em 1936, o suíço havia-se transferido de Florença para Milão, a fim de continuar seus estudos naquela cidade, ocasião em que prestou serviço para a Pirelli, conforme aponta a ordem de serviço afixada ao verso do *layout*.

Apesar de elaborado aproximadamente após três anos de vivência na Itália, o *layout* resultante flerta com a tradição do “cartaz-objeto”, surgida na Alemanha (*Sachplakat*) e absorvida pela Suíça alemã ao final da Primeira Guerra Mundial. De acordo com essa tradição, a força da mensagem publicitária repousa sobre a exibição do próprio produto [Fig. 122]. Na Suíça alemã, em ateliês como Wolfensberger, em Zurique, exigia-se um alto grau de detalhamento na representação litográfica do produto, de modo que era comum que todo um ateliê trabalhasse sobre um único cartaz durante duas ou três semanas.⁶²¹

No *layout* de Chabloz, as linhas e a textura da bola, as cordas e as listras da raquete, os elementos constitutivos do seu cabo, tudo é detalhado pelo lápis e pelas tintas do artista. Evidentemente, não podemos equiparar o grau de descrição naturalista dessa imagem com o hiperrealismo do cartaz-objeto suíço, no qual o nível de detalhamento do objeto é muito maior. Há de se levar em consideração também o fato de que a imagem de Chabloz constitui ainda um *layout*, e não já uma litogravura, o que inviabiliza uma comparação ideal entre imagens realizadas segundo técnicas semelhantes.

⁶²⁰ No verso do *layout*, encontra-se afixada a ordem de serviço da *Società Italiana Pirelli*, de Milão, ao “*Signor Gian Piero Chabloz*”.

⁶²¹ BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 61.



[Fig. 121] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Layout para cartaz “Superextra”, Pirelli – 1936
100,2 x 70 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 122] LOUPOT, Charles – Cartaz *Sérodent* – 1935
Litogravura – 127 x 89,5 cm - Musée de la publicité, Paris⁶²²

Um dos *layouts* datados de 1938 aproxima-se conceitualmente do cartaz-objeto: para divulgar uma exposição de flores, mostram-se vasos com flores [Fig. 123]. No entanto, em termos de detalhamento na representação do motivo, essa imagem afasta-se do hiperrealismo do cartaz-objeto suíço. Nesse *layout*, Chabloz também se afasta do *Art Déco* francês, que, segundo Hillier e Escritt, com a Exposição Internacional de 1937, em Paris, deixava de existir como um estilo minimamente reconhecível.⁶²³

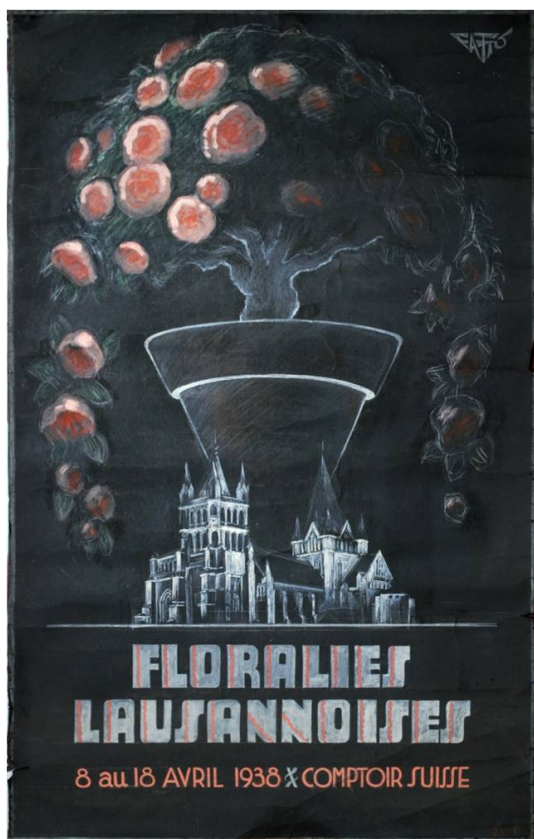
⁶²² *Ibid.*, p. 61.

⁶²³ HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. *Op. cit.*, p. 130.

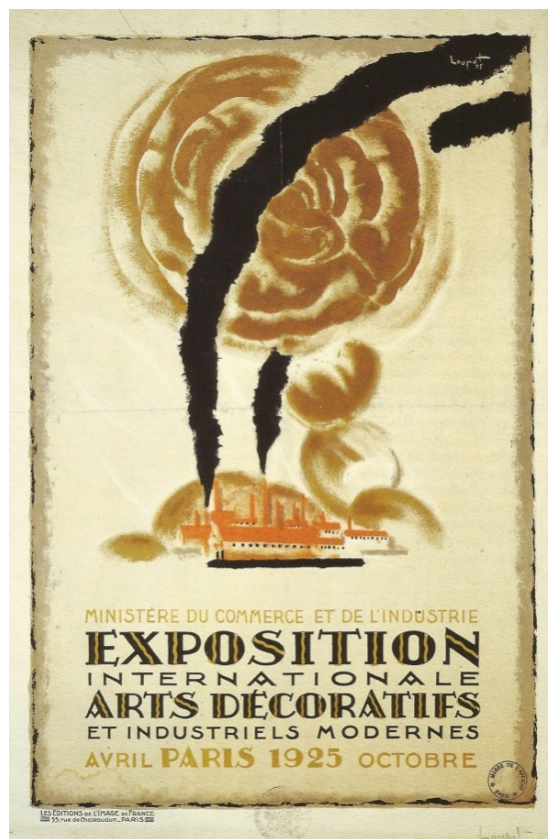


[Fig. 123] CHABLOZ, Jean-Pierre – Layout para cartaz *Floralies Lausannoises* – 1938
99,2 x 65 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

No outro *layout* que Chabloz realizou para o mesmo evento, um grande vaso de flores emerge por trás da catedral de Lausanne em pequena escala [Fig. 124]. Chabloz ilustrou literalmente o título da exposição – *Floralies Lausannoises* -, conferindo grande destaque aos objetos expostos: as flores. O destaque é garantido tanto pelo tamanho com que as flores são representadas quanto pela cor rósea que as faz sobressair na composição predominantemente acromática. Na parte inferior da imagem, o emprego de ornamentos nas letras (do título do evento) era um recurso comum em cartazes *Art Déco*, como pode ser percebido na peça que Loupot realizou para a divulgação da exposição que, em 1925, marcou o fortalecimento e o início da difusão internacional do *Art Déco* como estilo, com todo o seu ecletismo: a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, ocorrida em Paris [Fig. 125].



[Fig. 124] CHABLOZ, Jean-Pierre –
 Layout para cartaz *Floralies Lausannoises* – 1938
 99,5 x 64 cm – MAUC, Fortaleza
 (Fotografia de Pedro Humberto, fotógrafo do MAUC)



[Fig. 125] LOUPOT, Charles –
 Cartaz *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* – 1925
 Litogravura – 59,5 x 39 cm - *Musée de la publicité*, Paris⁶²⁴

O gosto pela ornamentação das letras adentrou a Suíça românica pela via francesa. Em outro cartaz do próprio Loupot, realizado durante sua estadia em Lausanne (aproximadamente entre 1919 e 1923)⁶²⁵, as letras da marca de chocolate ganham listras ornamentais de matiz semelhante ao das vestes da personagem, gerando um efeito de repetição visual [Fig. 126]. O suíço Jean-Jacques Mennet, que teve contato com Loupot, inspirou-se com frequência em recursos visuais empregados pelo francês.⁶²⁶ Em cartaz para uma empresa localizada na *Rue du Rhône*, rua comercial genebrina, Mennet utiliza-se de

⁶²⁴ BARGIEL, Réjane. Le voyage et la vie au grand air. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 138.

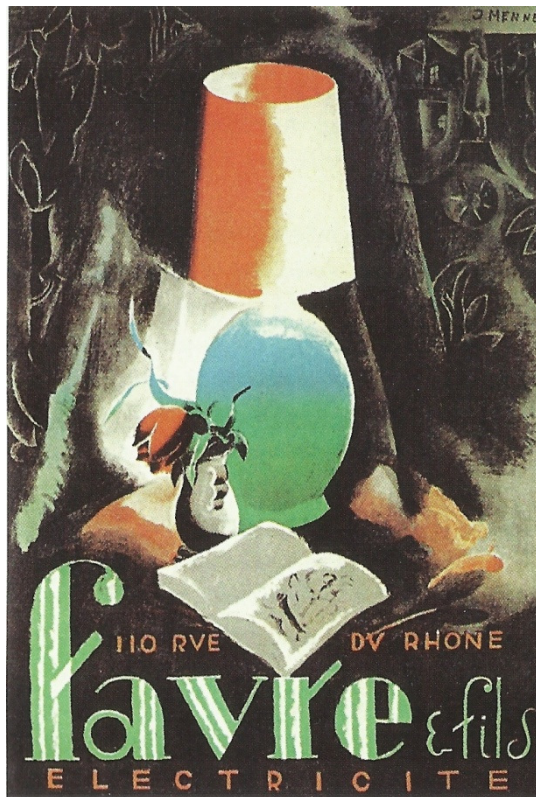
⁶²⁵ PALLINI, Stéphanie. *Op. cit.*, p. 137.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 137-140.

listras irregulares para a ornamentação das letras da palavra “Favre”, parte do nome da firma [Fig. 127].



[Fig. 126] LOUPOT, Charles –
Cartaz *Cailler, chocolat au lait* – 1921
Litogravura – 127 x 90 cm – Museum für Gestaltung,
Zurique⁶²⁷



[Fig. 127] MENNET, Jean-Jacques –
Cartaz *Favre & fils electricité* – c. 1930
Litogravura – 128 x 91 cm – BPU, Genebra⁶²⁸

Ainda datado de 1938, há, no acervo do MAUC, um *layout* de Chabloz para o sabão em pó Persil [Fig. 128]. Nessa peça, o suíço desenha um grande boneco de neve, que emerge de dentro da embalagem do produto vestido em roupas de lã. Dessa forma, Chabloz corrobora na imagem aquilo que está textualmente dito no cartaz: o sabão Persil é eficaz na lavagem de peças têxteis feitas com esse material.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 137.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 139.



[Fig. 128] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Persil* – 1938
127,8 x 90,4 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Do ano de 1939, tive acesso a dois *layouts*, ambos divulgando eventos que ocorreriam àquele ano na Suíça. Um deles anuncia a *Fête Cantonale de Gymnastique*, que teria lugar em Orbe no mês de julho [Fig. 129]. Nessa imagem, vemos uma grande figura humana, do sexo masculino, vestindo um macacão branco e uma coroa de louros, a segurar um estandarte cujo mastro ocupa aproximadamente quatro quintos da composição. Contrastando com as grandes proporções do personagem central e da bandeira que segura, cinco pequenas figuras humanas são dispostas em fila horizontal à altura das panturrilhas e dos pés do grande homem. À esquerda da composição, pouco acima dos pequenos personagens, vemos um reduzido trecho de cidade, encimado por linhas que marcam a

localização de um texto ausente, indicando que o *layout* não está concluído.⁶²⁹ Abaixo dos pés dos personagens, o título do evento, bem como o local e a data de sua realização, arrematam a composição.



[Fig. 129] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout* para cartaz *Fête Cantonale de Gymnastique* – 1939
99,7 x 65 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

O outro *layout* de 1939 divulga a *Exposition Nationale Suisse*, que se daria entre maio e outubro daquele ano, na cidade de Zurique [Fig. 130]. Nessa imagem, Chabloz posiciona uma cruz de cor clara sobre um mapa da Suíça colorido em vermelho. De locais

⁶²⁹ Anexado à peça, à esquerda, há um bilhete que o corrobora: “*Ce projet n’est qu’une première esquisse: la composition, dans ses grandes lignes, et le coloris général seront maintenus, à l’exécution définitive: le personnage central, les figurines et le paysage, cependant, seront complètement remaniés*”. (“Este projeto não é mais que um primeiro esboço: a composição, em suas grandes linhas, e o colorido geral serão mantidos, na execução definitiva: o personagem central, os figurinos e a paisagem, contudo, serão completamente modificados”.)

diversos da cruz, emanam focos de luz, um dos quais ilumina grande parte do título do evento. Ao fundo, vemos o céu de uma noite estrelada. Tal como em um dos *layouts* realizados para as *Floralies Lausannoises* do ano anterior – o segundo que comentei –, também nessa peça Chabloz ilustra o título do evento de maneira literal: os focos de luz aludem à ideia de exposição, enquanto a cruz clara sobre fundo vermelho remete à bandeira da Suíça. O país é ainda lembrado pela presença do contorno do mapa nacional, no interior do qual a cruz é situada.



[Fig. 130] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout* para cartaz *Exposition Nationale Suisse* – 1939
127,4 x 89,3 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

No arquivo de Chabloz no MAUC, há ainda dois *layouts* estimulando a prevenção à sífilis. As peças não estão datadas, mas o fato de que os textos foram escritos em português leva-nos a concluir que elas não foram realizadas antes de 1940, ano da primeira vinda de

Chabloz ao Brasil, já que foi aqui que o artista aprendeu a nossa língua. Posso inferir também que esses *layouts* foram elaborados durante o primeiro período de permanência do suíço no Brasil, entre 1940 e 1945, uma vez que, segundo a filha do artista, Chabloz não mais trabalhou com publicidade ou propaganda após a Segunda Guerra.⁶³⁰

Em uma das peças, vemos, em silhueta, os perfis de um homem e de uma mulher, voltados um contra o outro [Fig. 131]. Em meio às duas cabeças, surge uma grande maçã, que, partida ao centro, deixa ver, antiteticamente, uma parte adequada ao consumo e outra parte estragada pela ação de uma lagarta. Sobre a imagem, o texto clama que os jovens fiquem atentos para não contraírem sífilis.



[Fig. 131] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Jovens! Atenção à sífilis!* – s/d.
100,1 x 70,1 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

⁶³⁰ Perguntei a Ana Maria: “Gostaria de saber se, depois da ‘Campanha da Borracha’, Chabloz continuou a trabalhar como cartazista. Ele continuou a elaborar cartazes depois de 1943? Em caso afirmativo, você saberia dizer onde estão essas peças?”. A esse respeito, ela afirmou simplesmente: “Quando voltou a Suíça depois da guerra não fez mais publicidade” (SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 7 dez. 2011.).

Segundo Chevalier e Gheerbrant, no seu *Dicionário de Símbolos*, os diversos sentidos simbólicos que se concentram em torno da maçã encontram um denominador comum na ideia de que a fruta é “um meio de conhecimento”⁶³¹. Esse conhecimento, no entanto, apresenta um caráter dual: a maçã “ora é o fruto da Árvore da Vida, ora o da Árvore do Conhecimento do bem e do mal: conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda”⁶³².

Mais adiante no verbete, a maçã é identificada com “os desejos terrestres ou a complacência em relação a esses desejos”⁶³³, dentre os quais podemos inferir o desejo sexual. No entanto, conforme seguem os autores, a proibição efetuada por Jeová para que Adão não comesse a maçã implicaria também o apontamento da existência de dois caminhos: o do apego às coisas terrenas e o da espiritualidade, que significaria o progresso do homem. Dessa forma, também no mito da criação, “a maçã seria o símbolo desse conhecimento e a colocação de uma necessidade: a de escolher”⁶³⁴.

Na imagem de Chabloz, a maçã representa tanto o desejo sexual quanto a capacidade de discernimento dos jovens na vazão dada a esse desejo, que, dependendo do modo como empregado pelo indivíduo, pode trazer benefícios ou danos à saúde. A representação da fruta partida em duas metades antitéticas ilustra, de modo explícito, o caráter dual dos significados simbólicos da maçã: ela aponta dois caminhos opostos, o da saúde e o da doença, devendo o indivíduo estar atento para escolher o primeiro.

No outro *layout* para a prevenção à sífilis, Chabloz também se baseia em uma antítese visual [Fig. 132]. Para alertar futuros pais contra os perigos da sífilis, o artista posiciona lado a lado uma criança rechonchuda, sorridente, de pele rosada e cabelos fartos e outra raquítica, careca, com expressão de tristeza e sofrimento e preenchida em valores de cinza. A criança saudável e alegre é representada em grandes proporções, ocupando quase

⁶³¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault... [et al.]. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 23ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 572.

⁶³² *Ibid.*, p. 572.

⁶³³ *Ibid.*, p. 573.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 573.

todo o comprimento da composição, enquanto o desenho da criança doente restringe-se a pouco mais da metade do comprimento alcançado pela imagem da primeira. Através dessa oposição, a mensagem transmitida é de que, se o adulto tomar os cuidados necessários contra a sífilis, seu filho será uma criança sã, crescida, bonita, resistente e feliz, ao passo que, se a doença for contraída pelos futuros pais, os filhos gerados serão fracos, pequenos, feios, debilitados, tristes.



[Fig. 132] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Fuja da sífilis, se quer um filho sã* – s/d.
100 x 71 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Por fim, encontrei no MAUC quatro *layouts* não datados. Dois deles foram já comentados [Figs. 106 e 118], uma vez que cada uma das duas composições assemelha-se bastante a uma peça datada, o que me faz crer que cada par consista em duas versões realizadas para um mesmo trabalho. Há, no entanto, dois *layouts* sem data que ainda não

foram mencionados aqui. Isso se deve a uma maior dificuldade em localizá-los no tempo. No entanto, quanto a um deles, há indícios que me permitem chegar a algumas conclusões, conforme exporei a seguir.

Um dos *layouts* visa a constituir-se em cartaz turístico divulgando a comuna de Montreux, na Suíça românica [Fig. 133]. Na parte superior esquerda da composição, há a inscrição “*Ateliers Graphiques, Lausanne*”, muito provavelmente a gráfica em que o cartaz seria impresso. É de se supor, portanto, que Chabloz estivesse residindo em sua cidade natal quando da realização desse trabalho gráfico. Excluindo-se sua infância e adolescência, o artista lá residiu em dois períodos distintos antes de vir pela primeira vez ao Brasil: entre os anos de 1932 e 1933, durante aproximadamente um ano, após retornar de Genebra e antes de partir para a Itália, e entre 1938 e 1940, após conquistar o diploma da Academia Real de Belas-Artes de Milão e antes de embarcar para o Brasil. Acredito que o *layout* em questão tenha sido executado no segundo período mencionado, uma vez que a preocupação volumétrica na abordagem da figura humana distingue-se das pesquisas predominantemente voltadas a uma maior síntese formal, empreendidas nos primeiros cartazes analisados. Nos *layouts* de 1938 em diante, de modo geral, as figuras de Chabloz tornam-se mais volumosas: basta olharmos, por exemplo, para o boneco de neve do *layout* para o sabão Persil, ou para a criança rechonchuda de um dos cartazes de prevenção à sífilis.

No *layout* para a comuna de Montreux, vemos, em primeiro plano, uma menina, vestida em shorts brancos e camisa amarela, a segurar, com ambas as mãos, o caule de uma flor gigante, que está posicionada por trás e acima de sua cabeça. Atrás da menina, surge uma cadeia de montanhas, que se concentra à direita da composição, findando em um lago, do qual vemos uma parte à esquerda da imagem. Uma grande quantidade de flores brancas distribui-se ao longo da montanha mais próxima ao espectador, repetindo visualmente, em pequenas proporções, a grande flor situada na parte de cima do *layout*.



[Fig. 133] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout para cartaz Montreux* – s/d.
99,8 x 64,8 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Montreux situa-se às margens do Lago Léman (ou Lago de Genebra), no sopé dos Alpes Suíços. Desde o final do século XIX, o local destaca-se por suas áreas verdes: na década de 1890, criou-se, às margens do lago, um jardim público, que, ao longo dos anos, cresceu em tamanho, no sentido de oferecer uma maior área de passeio aos turistas (o turismo é a principal fonte de renda da região).⁶³⁵

Na imagem do cartaz, Chabloz ilustra o lago e as montanhas, numa cena primaveril. As grandes proporções da flor que a menina segura, assim como a abundância de flores sobre a superfície montanhosa, mostram que a beleza das áreas verdes de Montreux

⁶³⁵ Bref aperçu historique. Historique. Montreux. Disponível em: <<http://www.villesfleuries.ch/liste-des-villes/montreux/historique/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

consiste no principal instrumento de persuasão de que o artista se utiliza a fim de despertar o interesse do turista.

O último *layout* a ser comentado foi realizado para divulgar a localidade de Ouchy, em Lausanne, também com finalidades turísticas [Fig. 134]. A ausência de inscrições na peça que permitam identificar o local ou a data de sua realização dificulta sua contextualização.



[Fig. 134] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Layout* para cartaz *Ouchy, Lausanne* – s/d.
99,7 x 65 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Ouchy é uma região situada ao sul da cidade de Lausanne, na margem norte do Lago Léman.⁶³⁶ Na imagem, Chabloz representa um trecho do local, com áreas verdes e obras arquitetônicas, tendo, à frente, parte do Lago Léman e, ao fundo, a catedral de Lausanne em silhueta. Em primeiro plano, uma grande fita ondulada e flutuante abriga as palavras “Ouchy” e “Lausanne”, apresentando textualmente a localidade anunciada.

As composições para Montreux e Ouchy mostram uma preocupação do artista em representar os espaços em profundidade, observada em poucos *layouts* até aqui comentados: notadamente nas duas versões para os cigarros Naduz. Em virtude de as peças para localidades suíças objetivarem atrair viajantes até as regiões divulgadas, Chabloz parece não ter considerado adequada a tendência à planificação das formas dominante em seus primeiros *layouts*, decidindo-se por uma representação dos espaços em que se pode observar uma busca por uma maior ilusão de tridimensionalidade. No *layout* para Montreux, em especial, essa procura pode ser mais bem percebida.

Através do comentário dos vinte e quatro *layouts* para cartazes de Chabloz até aqui vistos, podemos buscar delinear uma visão do percurso trilhado pelo suíço como cartazista. De modo geral, nos primeiros *layouts* observados, o artista prima pela geometrização, a simplificação das formas, a repetição de motivos e a escassez de volume e profundidade na representação. Em 1932, nos *layouts* para Naduz, as formas geométricas ganham volume e saem do plano para adentrarem um espaço ilusoriamente tridimensional. Daí em diante, Chabloz tende a uma abordagem mais figurativa, adotando, em geral, uma representação mais volumétrica e detalhada dos motivos.

⁶³⁶ Ouchy, Lausanne. Visualização em Google Maps. Disponível em: <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=Ouchy,+Lausanne&gs_upl=1656114953101155161231141610101113751629812-1.5.2.2.1.111710&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&biw=1280&bih=599&wrapid=tlif132724696115610&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x478c2fd034a46879:0xbb3224685e291d71,Ouchy,+Lausanne,+Confedera%C3%A7%C3%A3o+Su%C3%AD%C3%A7a&gl=br&ei=fy4cT8mtH5HYtwe3k6GWCw&sa=X&oi=geocode_result&ct=title&resnum=1&ved=0CDUQ8gEwAA>. Acesso em: 22 jan. 2012.

A seguir, ao analisar os cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA, darei prosseguimento à construção dessa trajetória, buscando relacionar as imagens que compõem o *corpus* deste trabalho com os *layouts* comentados até aqui.

3.2. Cartaz 1: *Mais borracha para a vitória*

A partir da leitura do primeiro diário de serviço que Chabloz escreveu quando de sua atuação profissional no SEMTA, obtive informações preciosas a respeito do processo de elaboração dos cartazes que constituem os objetos deste estudo. Mesmo tendo o suíço trabalhado naquele órgão durante seis meses, as ideias para os quatro cartazes analisados neste capítulo surgiram já quando da curta permanência inicial dos membros do SEMTA em São Luís do Maranhão, no início de janeiro de 1943.⁶³⁷

Conforme vimos no início do segundo capítulo, no começo do primeiro diário, Chabloz apontou a ocorrência de três obstáculos fulcrais à realização de um desejado “programa de conferências ilustradas de projeções epidiascópicas”⁶³⁸, dirigido aos potenciais migrantes – obstáculos que, em última instância, interpõem-se à elaboração de qualquer plano de comunicação eficaz: desconhecimento tanto do público-alvo - “*manque total d’informations indispensables sur le ‘public’ auquel on s’adresse*”^{639,640} -, quanto do produto a ser oferecido - “*manque d’informations visuelles et techniques sur le travail de la ‘borracha’ (aspect de la seringueira, modes d’incision, vêtements du seringueiro, defumation du caoutchouc etc.)*”^{641,642} – e dos benefícios destinados ao público disposto a “consumir” tal produto - “*manque d’indications nettes sur le contrat proposé aux ‘recrues*

⁶³⁷ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ “falta total de informações indispensáveis ao ‘público’ ao qual nos dirigimos”

⁶⁴⁰ *Ibid.* (grifo do autor)

⁶⁴¹ “falta de informações visuais e técnicas sobre o trabalho da ‘borracha’ (aspecto da seringueira, modos de incisão, vestimentas do seringueiro, defumação da borracha etc.)”

⁶⁴² *Ibid.*

du caoutchouc: conditions/salaires, équipement, voyage, assistance médicale, ‘nucleos’ pour familles qui restent etc.^{643,,644}.

A ausência de informações, contudo, não impediu Chabloz de esboçar, já naquele momento, o primeiro cartaz de uma série que estava em vias de concepção.

Simultanément, (une propagande par affiches ayant été projetée), j’esquisse une première ébauche de grande affiche, avec le V de la Victoire, soutenu, par 2 seringueiros, s’enfonçant vigoureusement dans l’arbre. Ce motif de premier plan se reproduit au loin, par dégradation de perspective, tandis que le slogan proclame et appelle: ‘Mais Borracha para a Vitória’^{645 646}.

Tal estudo, iniciado em São Luís, foi concluído em Fortaleza na noite de quinta-feira, quatro de fevereiro de 1943. A vinte e três de fevereiro, a execução definitiva do cartaz foi aprovada por Paulo de Assis Ribeiro. No dia seguinte, após a compra de alguns materiais necessários, Chabloz iniciava o desenho do que chamou de “*l’affiche définitif*”^{647,,648}, tarefa que se estendeu pelos quatro dias subsequentes. As últimas alterações foram realizadas durante a madrugada do dia primeiro de março, tendo o cartaz sido enrolado, embalado e entregue a Ribeiro às quatro e meia, a fim de que pudesse ser levado ao Rio e Janeiro por um funcionário do SEMTA que embarcaria de avião cerca de meia hora depois.⁶⁴⁹

⁶⁴³ “falta de indicações nítidas sobre o contrato proposto aos ‘soldados da borracha’: condições/salários, equipamento, viagem, assistência médica ‘núcleos’ para famílias que ficam etc.”

⁶⁴⁴ *Ibid.* (grifo do autor)

⁶⁴⁵ “Simultaneamente, (uma propaganda por cartazes tendo sido projetada), eu traço um primeiro esboço de grande cartaz, com o V da Vitória, sustentado, por 2 seringueiros, mergulhando vigorosamente na árvore. Esse motivo de primeiro plano se reproduz ao longe, por degradação de perspectiva, enquanto o slogan proclama e chama: ‘Mais Borracha para a Vitória’”.

⁶⁴⁶ *Ibid.*

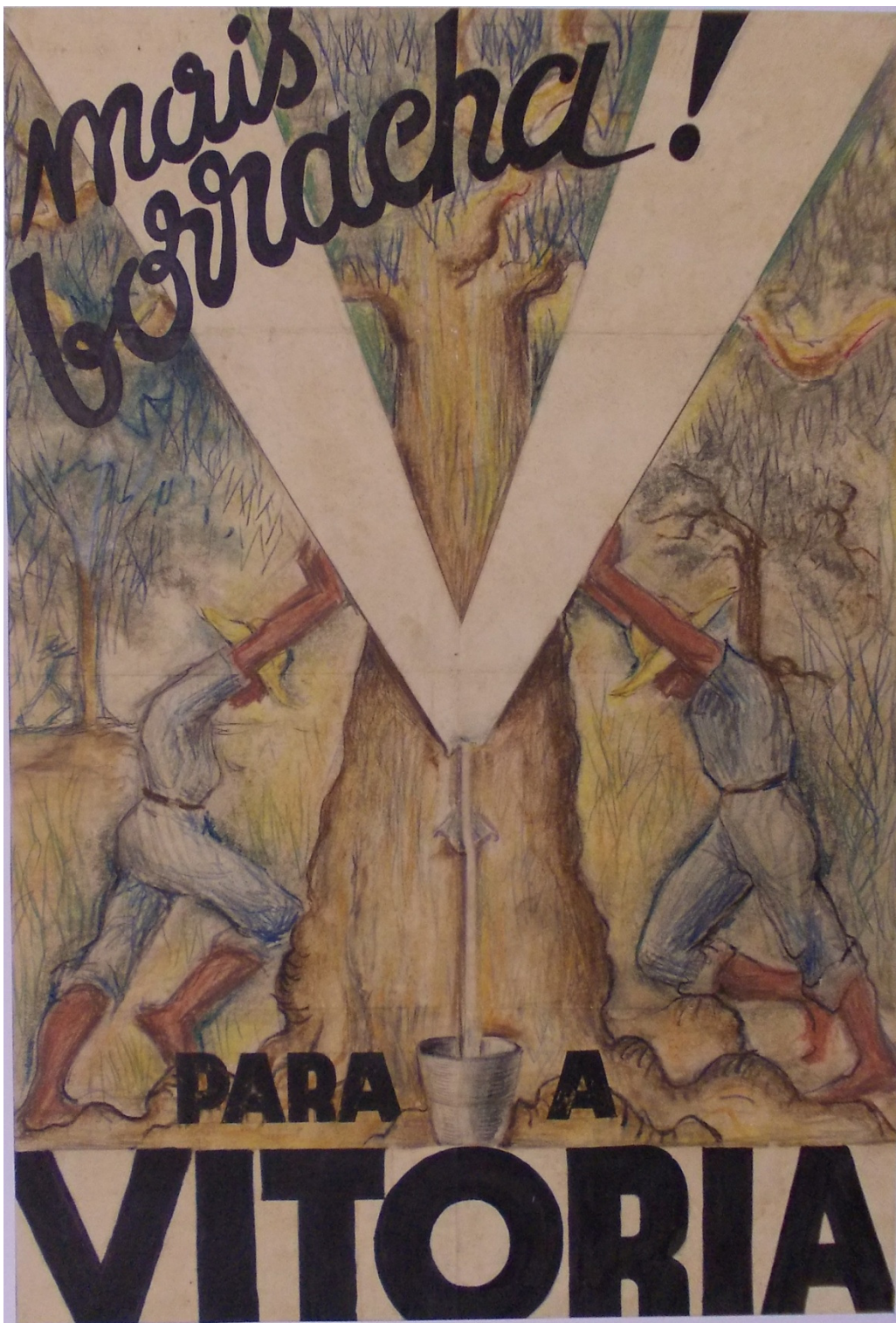
⁶⁴⁷ “o cartaz definitivo”

⁶⁴⁸ *Ibid.*

⁶⁴⁹ *Ibid.*

Segundo Pedro Eymar Barbosa Costa, curador da exposição “Vida Nova na Amazônia”⁶⁵⁰, o estudo mencionado [Fig. 135], iniciado em São Luís e terminado em Fortaleza, foi realizado a lápis de cor, aquarela e nanquim. Após a aprovação do projeto pelo chefe do SEMTA, Chabloz iniciou a realização do *layout* definitivo, concluído, conforme aludido, na madrugada do dia primeiro de março. A essa última versão, tal qual enviada ao Rio de Janeiro, não tive acesso. No entanto, disponho da fotografia de uma versão muito próxima à derradeira [Fig. 136].

⁶⁵⁰ Exposição transcorrida no MAUC, de maio a julho de 2010, como parte da programação da 8ª. Semana Nacional de Museus - evento promovido pelo IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus), em parceria com os Sistemas Estaduais de Museus.



[Fig. 135] CHABLOZ, Jean-Pierre - Estudo para cartaz *Mais borracha para a vitória* – jan.-fev. 1943
Lápis de cor, aquarela e nanquim – 95,5 x 65,3 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 136] CHABLOZ, Jean-Pierre – Fotografia de *layout* para cartaz *Mais borracha para a vitória* – fev. 1943
90 x 70 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁵¹

⁶⁵¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 79.

Conforme relatou em seu diário, na tarde de sábado, vinte e sete de fevereiro, Chabloz foi pressionado a concluir o cartaz, de modo que este pudesse ser fotografado para figurar em uma publicação de jornal. O artista escreveu o texto “mais borracha” no alto da composição e, em torno de dezoito e trinta, um fotógrafo da Abafilm apresentava-se para realizar o registro.⁶⁵² Tal é a fotografia do cartaz presente no acervo do MAUC.

Todavia, em reunião realizada na noite do mesmo dia, na qual estavam presentes altos funcionários do SEMTA, decidiu-se pela implementação de algumas modificações no cartaz, dentre elas: retirada da placa, contendo o nome “SEMTA”, pendurada em árvore à direita da composição; substituição do cacto – às costas do trabalhador à direita – por uma planta equatorial; adição de sandálias aos pés dos trabalhadores, originalmente descalços. Na noite do dia seguinte, Chabloz foi solicitado por Ribeiro a realizar com urgência as alterações definidas na véspera, a fim de que o *layout* pudesse ser transportado ao Rio de Janeiro no início da manhã seguinte. Provavelmente bastante cansado – o que, no entanto, não foi mencionado no diário -, Chabloz dormiu até as duas horas da madrugada, levantando-se, em seguida, para terminar o cartaz.⁶⁵³ No texto, a palavra “*terminé*” aparece sublinhada, o que indica a importância conferida ao ato pelo artista.

Além de substituir o cacto por uma planta tropical, e a placa “SEMTA” por um círculo vermelho contendo a sigla organizacional – o logotipo que havia criado para o SEMTA -, Chabloz reforçou os contrastes, criando sombras suaves, sobretudo sobre os trabalhadores, tornando-os, assim, “*plus plastiques, plus massifs*”^{654,655}. Concluída pouco antes do horário do embarque, a versão finalizada do *layout* seguiu para o Rio de Janeiro provavelmente sem ter sido submetida às lentes documentadoras da Abafilm, meio de registro do qual, conforme viemos percebendo, Chabloz tornou-se adepto para a grande maioria dos trabalhos que veio a desenvolver no Ceará. Talvez seja esse o motivo pelo qual não se dispõe de registros da versão do *layout* tal qual enviada para impressão.

⁶⁵² *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ “mais plásticos, mais massivos”

⁶⁵⁵ *Ibid.*

Na manhã de segunda-feira, oito de março, Chabloz foi solicitado a realizar uma reprodução, em grandes proporções, do cartaz *Mais borracha para a vitória*. Um painel de mais de dois metros de altura deveria decorar uma parede do Country Club – clube inglês situado no bairro da Aldeota, em Fortaleza – durante um baile que lá ocorreria na noite do mesmo dia. Trabalhando em condições bastante desfavoráveis ao longo do dia, o artista conseguiu concluir a tarefa pouco depois das vinte e uma horas, estando o início do evento marcado para vinte e uma e trinta. O resultado do trabalho, no entanto, apenas razoavelmente o satisfaz: “*Travail à peu près décent. Un peu mon et approximatif. TROP PRESSÉ*”^{656,657}. A rapidez com que Chabloz precisou realizar o grande painel – um único dia – e a falta de um local apropriado à execução do trabalho teriam prejudicado a qualidade da peça, conforme podemos inferir a partir dos comentários feitos no diário.

Dois meses após enviado o *layout* ao Rio de Janeiro, o cartaz *Mais borracha para a Vitória* [Fig. 137] retornava impresso a Fortaleza, juntamente com o segundo cartaz concebido por Chabloz, *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, que será analisado mais adiante. Na manhã do dia três de maio, o suíço recebia um exemplar impresso do primeiro cartaz. Na noite do dia seguinte, era confrontado com a versão finalizada do segundo. Ambos haviam sido impressos por processo litográfico na Gráfica Mendes Júnior, no Rio de Janeiro.⁶⁵⁸

⁶⁵⁶ “Trabalho mais ou menos decente. Um pouco meu e aproximativo. APRESSADO DEMAIS”.

⁶⁵⁷ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC. (grifos do autor)

⁶⁵⁸ *Ibid.*



[Fig. 137] CHABLOZ, Jean-Pierre (concepção) – Cartaz *Mais borracha para a vitória* – 1943
Litogravura – 109,3 x 67,4 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

A reação de Chabloz ao deparar-se com as duas peças foi de indignação e revolta. O autor dos *layouts* acreditara que as suas esmeradas criações seriam impressas por meio de processo fotolitográfico, de modo que seus desenhos fossem reproduzidos mecanicamente. Em vez disso, eles haviam sido copiados à mão sobre pedras litográficas. Chabloz sentiu-se traído e grandemente apartado do produto final do seu trabalho. Sensações indigestas de cisão, de distanciamento, de não se reconhecer em trabalhos que inicialmente eram “seus”, consumiam-no interiormente – sensações que foram fartamente registradas em páginas do diário que escrevia no período:

Trahison! Lisses, académiques, “Arts et métiers”, plates, sans vibration colorée: toutes mes nuances “émail”, impressionistes, ont été supprimées: travail de manoeuvre sans esprit, sans art: hommes de paie et non de Foi! (Rég.⁶⁵⁹ me freine dans la manifestation de ma déception, pour ne pas “blesser” (tj.⁶⁶⁰ ainsi Régina) D. Paulo et Mme., etc.⁶⁶¹

Mais ces affiches mal reproduits retomberont sur moi! Les gens compétents me jugeront à travers elles!

Patience! Jusqu’à ce que je puisse réaliser tout moi-même, de A à Z⁶⁶², vigilant et exigeant pour atteindre à la Perfection!^{663 664}

Mais uma vez, deparamo-nos com o modo caprichoso e perfeccionista com o qual Chabloz desenvolvia seus trabalhos, característica que vem sendo apontada desde o primeiro capítulo deste estudo. O sentimento de revolta contra o chefe do SEMTA (a

⁶⁵⁹ Aqui o artista refere-se à sua esposa Regina, nome que comumente aparece de forma abreviada nos diários: Rég. ou, simplesmente, R. Por meio do acento agudo, Chabloz afrancesa o nome de sua esposa brasileira: Regina torna-se Régina.

⁶⁶⁰ Abreviação da palavra “*toujours*”.

⁶⁶¹ No calor da escrita, o artista não fecha o parêntese aberto anteriormente.

⁶⁶² Para algumas palavras ou expressões, como nas letras A e Z desta passagem, o autor recorre a sublinhados duplos para dar uma ênfase ainda maior a determinadas partes do texto. No entanto, a limitação de recursos deste editor de textos obriga-me a homogeneizar todos os sublinhados em linhas simples.

⁶⁶³ “Traição! Lisos, acadêmicos, “Artes e ofícios”, planos, sem vibração colorida: todas as minhas nuances “brilho”, impressionistas, foram suprimidos: trabalho de operário sem espírito, sem arte: homens de remuneração e não de Fé! (Rég. me freia na manifestação de minha decepção, para não “ferir” (sempre Régina) D. Paulo e Sra., etc.

Mas esses cartazes mal reproduzidos recairão sobre mim! As pessoas competentes me julgarão através deles! Paciência! Até que eu possa realizar tudo por mim mesmo, de A a Z, vigilante e exigente para alcançar a Perfeição!”

⁶⁶⁴ *Ibid.* (grifos do autor)

esposa deste tornando-se também, por extensão, objeto da fúria do artista) demonstra que o ofício de desenhista publicitário não representava, para Chabloy, apenas um meio de sustento material, desprovido de significado afetivo. Antes, sua ira indica que ele depositava nos cartazes que criava algumas de suas aspirações de artista, envolvendo-se emocionalmente na concepção das peças.

Isso traz à luz a discussão sobre a visão do artista, apenas perifericamente expressa no artigo “O Brasil e o problema pictural”, de ser a publicidade uma arte menor, “mais vulgar, mais primária”⁶⁶⁵. Discutindo os obstáculos naturais que, em sua opinião, interpunham-se à germinação de uma profícua prática pictórica no Brasil, Chabloy chegava à questão da luz natural no país. A esse respeito, assim se manifestou:

Para um profano na matéria, quanto mais viva for a Luz, quanto mais intenso for o sol e violentas as cores, mais satisfeito deveria sentir-se o pintor. Na minha adolescência, eu próprio partilhei com tantos outros esta ilusão. É somente após uma longa prática da pintura, após uma profunda educação do olho, cada vez mais sensível às nuances, aos valores sutís, às tonalidades vizinhas; após um afinamento prolongado de toda a sensibilidade e do gosto – que se fica livre desta miragem. **Os grandes efeitos de luz brutal, os contrastes violentos dos claros e das sombras, as oposições agressivas das cores cruas, como que saindo do tubo, - tudo isto se torna então um dos sinais da arte mais vulgar, mais primária, mais grosseiramente decorativa ou publicitária.** Ora, é precisamente isto o que se encontra, as mais das vezes, (em aparência, pelo menos) na natureza e na luz brasileiras, e, por conseguinte, na produção da maioria dos pintores locais, despidos de verdadeira compreensão pictural e de sensibilidade estética.⁶⁶⁶

É necessário registrar que, ao escrever esse artigo, em janeiro de 1942, Chabloy dispunha apenas de conhecimentos sobre o meio artístico do Rio de Janeiro, onde se instalou com sua esposa e sua filha após a partida da Europa, em 1940. No entanto, mais relevante para a discussão que aqui desenvolvo é o fato de que, na passagem citada, o suíço situa a arte publicitária como “grosseira”, como um dos locais privilegiados de intensos

⁶⁶⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. O Brasil e o Problema Pictural. *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 31-48, p. 37.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 37. (grifo meu)

contrastes de matizes⁶⁶⁷ e valores⁶⁶⁸, objetivando – o que é implícito ao texto – despertar a atenção do potencial consumidor.

Não obstante, o primor pela sutil gradação de valores é trazido à tona na passagem anteriormente citada do diário de Chabloz. Nela, o artista reclama da ausência de vibração de cor nos cartazes impressos que acabara de receber, bem como da supressão das nuances que havia cautelosamente criado em seus *layouts*, em prol de cores planas, lisas, uniformizadas. Chabloz havia registrado em seu diário, como vimos, que, na madrugada anterior à entrega do *layout* do cartaz *Mais borracha para a Vitória* ao portador que o levaria ao Rio de Janeiro, despendera parte do seu tempo aprimorando o sutil contraste de valores na composição, em especial nos corpos dos trabalhadores. Essas anotações de Chabloz apontam para a ideia de que o suíço conferia aos seus cartazes certo “tratamento artístico”, neles fazendo uso de determinados recursos pictóricos que julgava esteticamente superiores. Na versão finalizada, o forte contraste dos matizes amarelo – dos chapéus – e azul – das roupas -, mesmo que atenuado pela generosa área verde da vegetação em segundo plano⁶⁶⁹, certamente feriu o manifesto gosto de Chabloz pelas nuances e pelos contrastes sutis.

Observando as duas imagens – a fotografia de que dispomos do *layout* quase finalizado de Chabloz e o cartaz impresso litograficamente -, percebemos que, na primeira delas, as figuras dos trabalhadores em primeiro plano apresentam maior ilusão de tridimensionalidade. Seus corpos parecem mais volumosos, seus pés são maiores e mais delgados, há maior gradação de valores em suas peles e em suas vestimentas, o que pode

⁶⁶⁷ Luciano Guimarães, baseando-se na classificação de Hermann von Helmholtz, conceitua matiz como “a própria coloração definida pela comprimento de onda”, ou ainda, o parâmetro de definição da cor que determina “a exata posição da cor no espectro eletromagnético”. (GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 54.)

⁶⁶⁸ Ainda nas palavras de Guimarães, valor é “a luminosidade da cor, ou o quanto a cor se aproxima do branco ou do preto”. Dito de outro modo, o valor determina “as atenuações ascendentes (clareamento) e descendentes (escurecimento) da cor”. (*Ibid.*, p. 54-55).

⁶⁶⁹ No âmbito das cores-pigmento, o verde é a cor secundária resultante da mistura subtrativa entre as cores primárias ciano e amarelo. (GOUVEIA, Anna Paula Silva. Material didático referente à disciplina “Imagem: meios e conhecimento - Cor: linguagem e informação”, lecionada no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, ao longo do segundo semestre do ano de 2010.)

ser verificado pela presença de uma grande variedade de valores de cinza⁶⁷⁰. Percebemos melhor o caimento do tecido em suas roupas. São homens mais verossímeis que os da segunda imagem, e o próprio esforço que depositam sobre o grande “V” central parece mais incisivo.

Observemos o trabalhador em primeiro plano à direita da composição. Sua posição de apoio – pernas mais abertas, costas mais inclinadas, cabeça mais “enterrada” no meio dos braços – transmite-nos a ideia de um esforço mais vigoroso que aquele executado pela figura equivalente do cartaz impresso. No caso do homem em primeiro plano à esquerda, o peso de seu corpo sobre a árvore parece ser tal que a pressão do joelho esquerdo sobre uma região do tronco parece afundá-la.

No cartaz impresso, por sua vez, as figuras dos trabalhadores em primeiro plano apresentam-se mais simplificadas, mais sintéticas. Podemos observar, por exemplo, que os contornos de suas formas são mais definidos, ao mesmo tempo em que, no interior dos contornos, as próprias formas são menos volumosas, mais planas. Há menor definição de detalhes: observemos, por exemplo, que, nos braços apoiados, não há descrição dos cotovelos, e que a perna direita do homem à esquerda é formada quase que por duas retas paralelas, sem as curvas naturais da anatomia humana.

A impressão de maior planificação das figuras deve-se também à menor gradação de valores em suas partes constituintes. A área que contém o uniforme do trabalhador à direita, por exemplo, é composta basicamente por três variações de valor: pequenas zonas de um azul bem claro, quase branco, que representam as porções iluminadas do conjunto; grandes extensões de um azul médio, consistindo na cor de base do uniforme; e, finalmente, as regiões preenchidas de um azul escuro, próximo ao preto, indicando as zonas da vestimenta situadas à sombra. No uniforme do homem à esquerda, a variação de valores é ainda menor, uma vez que foram suprimidas as zonas de luz.

⁶⁷⁰ Infelizmente, não disponho do seu estudo em si, com todos os seus matizes. Pois sendo a fotografia em questão acromática, apenas posso analisar a composição, no que concerne aos aspectos relativos à cor, em termos de contrastes de valores.

Devido às suas formas esquemáticas e às suas cores pouco nuançadas, os homens em primeiro plano no cartaz finalizado lembram-nos bonecos: temos a impressão de que alguém os colocou exatamente na posição em que estão, quase como numa pose para fotografia. A impressão de pose faz-nos pensar – com a permissão da divagação – que, se entrássemos na imagem e removêssemos os bonecos, o “V” permaneceria no mesmo lugar.

Comparando, por exemplo, o cartaz impresso a um dos *layouts* chablozianos comentados no primeiro tópico deste capítulo, aquele que divulga a comuna de Montreux, percebemos diferentes abordagens no tratamento da figura humana [Fig. 138]. A menina, personagem principal do *layout*, tem a pele de seu corpo colorida em uma maior gama de valores que a pele dos homens em primeiro plano no cartaz. Embora as vestimentas da garota apresentem poucas nuances, é na pele de seu rosto, seu pescoço e seus membros que observamos a preocupação volumétrica de Chabloz na abordagem do motivo. Os joelhos, por exemplo, têm seus lugares demarcados, diferentemente dos cotovelos dos homens na litogravura. No *layout* para Montreux, a figura humana é desenhada em formas abauladas: seu rosto é redondo, seus ombros são largos, seus braços e suas pernas, grossos e torneados. As panturrilhas, inclusive, por serem demasiadamente grossas, resultam desproporcionais em relação ao restante do corpo. Embora o tratamento dessa figura não apresente alto grau de naturalismo, as formas de seu corpo figuram bem mais volumosas – tanto em relação ao desenho quanto ao colorido da pele – do que as formas dos corpos dos homens do cartaz.



[Fig. 138] Comparação entre as abordagens da figura humana adotadas nas duas imagens

Por outro lado, se compararmos a figura humana do *layout* em questão com aquelas mostradas na fotografia do *layout* quase finalizado para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, percebemos inexistir tal discrepância no tratamento volumétrico das formas [Fig. 139]. Pelo contrário, os corpos modelados por Chablot no *layout* apresentado na fotografia aparentam tão - ou talvez mais - volumosos que o corpo da menina presente no *layout* para Montreux. Essas percepções apontam para a importância conferida por Chablot à obtenção de volume nas formas representadas, o que era conseguido pelo artista através de uma gradação progressiva nos valores dos motivos. Tal ênfase nos volumes é constantemente expressa em seus escritos, do que já observamos alguns exemplos, e ainda encontraremos outros ao longo deste capítulo.



[Fig. 139] Comparação entre as abordagens da figura humana adotadas nas duas imagens

A preocupação com a obtenção de volume na construção da figura humana pode ser observada também ao olharmos para a criança sadia, robusta e sorridente de um dos *layouts* voltados à prevenção contra a sífilis, comentado no tópico anterior. Mais uma vez, Chabloz consegue a ilusão de volume através do abaulamento das formas e de contrastes sutis entre claros e escuros, de modo a construir uma figura com forte aparência tridimensional. Tal abordagem volumétrica, no entanto, não pode ser observada nos *layouts* chablozianos datados de 1929 e 1931, realizados quando o artista ainda era aluno da Escola de Belas-Artes de Genebra. Próximo, à época, à vertente de *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas, como discutimos, Chabloz parecia valorizar então exatamente o contrário: a geometrização dos motivos e a planificação das formas, construindo imagens que pouco pareciam desejar dissimular seu caráter bidimensional. Se olharmos, por exemplo, para os perfis das figuras humanas do *layout* para o aperitivo XYZ, datado de 1931, perceberemos

que Chablotz claramente optou por não dotar de volume esses rostos, não lhes conferindo qualquer ilusão de tridimensionalidade. O desenho é sintetizado a poucas linhas e o colorido, reduzido a poucas intervenções de tintas branca, vermelha e preta sobre a cor bege - característica do papel – que identifica a pele das figuras. Se compararmos o tratamento conferido aos rostos humanos nesse *layout* àquele destinado às figuras no *layout* para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, aqui observado por meio do registro fotográfico da Abafilm, perceberemos que, no intervalo de doze anos que separou a realização das duas peças, ocorreu uma mudança substancial nos atributos pictóricos valorizados por Chablotz nos cartazes que concebia: em 1931, o artista agia em favor da síntese das formas e da planificação dos motivos; em 1943, por outro lado, privilegiava a obtenção de volume nos motivos representados, por meio da utilização de uma ampla gama de valores, destinada a criar sutis contrastes de luz e sombra [Fig. 140]. Como viemos percebendo, no entanto, tal deslocamento não veio a ocorrer apenas em 1943: já na segunda metade da década de 1930, encontramos *layouts* para cartazes que se direcionam rumo a uma abordagem mais volumétrica na representação dos motivos.



[Fig. 140] Diferentes tratamentos conferidos aos motivos nas duas imagens

Contudo, embora na composição para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, tal como naquelas para os demais cartazes que veio a conceber para o SEMTA, Chabloz estivesse já formalmente bastante distante do *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas no período entre-guerras, considero curiosa a relação de proximidade formal entre o logotipo que o artista desenvolveu para o SEMTA [Fig. 141] e aquele presente em um cartaz de Georges Léonnec, datado de 1939, realizado para divulgar os cigarros Naja [Fig. 142]. Para além da semelhança textual entre as siglas organizacionais, as letras acham-se, em ambos os logotipos, envolvidas por um círculo, cujo formato acompanham. A principal diferença reside no fato de que, no logotipo da marca SEITA, as letras encontram-se inteiramente contidas no interior do círculo, ao passo que, no logotipo criado por Chabloz, o “s” e o “t” da sigla SEMTA interagem com os limites da forma geométrica. No entanto, a impressão geral de similaridade predomina. Isso aponta para a ideia de que o gosto francês parecia ainda ecoar, mesmo de modo esparso, em trabalhos publicitários realizados pelo artista no Brasil.



[Fig. 141] CHABLOZ, Jean-Pierre –
Estudo para logotipo do SEMTA – 1943
15 x 10 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁷¹



[Fig. 142] LÉONNEC, Georges –
Cartaz *Cigarettes Naja. Tabac d'Orient* – 1939
Litogravura – 150 x 99 cm - Musée de la publicité, Paris⁶⁷²

⁶⁷¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 93.

Quanto ao *layout* de Chabloz para o cartaz *Mais borracha para a vitória*, certamente é limitador avaliá-lo apenas com base na fotografia em preto e branco. Sem dúvida, perdemos uma dimensão importante presente no universo dos matizes. No entanto, olhando apenas para a fotografia, percebemos certa poluição visual no fundo da imagem. As linhas que limitam as árvores não se apresentam bem definidas, e há certa confusão visual entre árvores e fundo. Essa confusão decorre tanto das linhas difusas como da imprecisão na definição dos valores que correspondem a cada elemento. Embora predomine a tônica “árvores brancas/fundo preto”, a sutileza na gradação dos valores, cara a Chabloz, obnubila a clara distinção entre figuras e fundo. Na imagem do cartaz finalizado, essa distinção torna-se bem mais evidente. As linhas que contornam os troncos das árvores são mais definidas, além de haver nítidos contrastes de matiz e valor entre as formas que representam esses troncos e o fundo da imagem. Provavelmente, foram esses os motivos que levaram Chabloz a queixar-se de que suas “nuances impressionistas” haviam sido suprimidas na versão impressa, conforme vimos em citação retirada de seu primeiro diário de serviço [Fig. 143].



[Fig. 143] No cartaz impresso, há maior delimitação dos motivos ao fundo da imagem que na fotografia do *layout* chabloziano quase finalizado

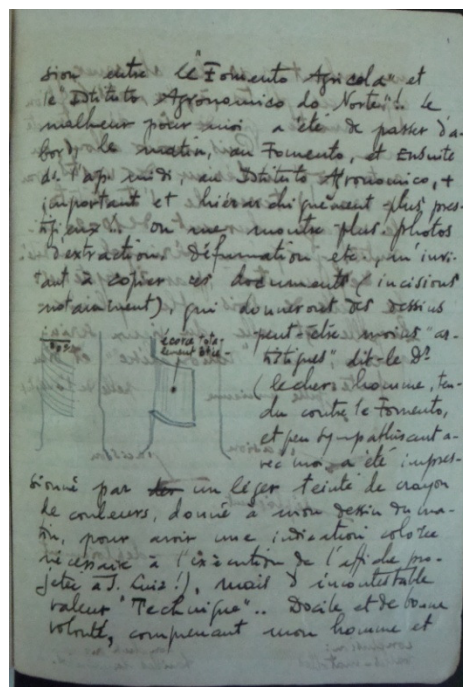
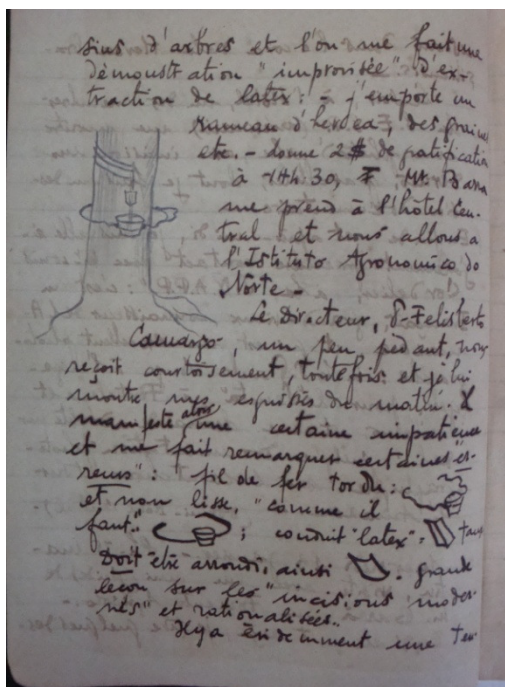
⁶⁷² BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Op. cit.*, p. 57.

Comparando o cartaz finalizado e a fotografia do *layout* de Chabloz com o primeiro estudo, aquele iniciado em São Luís no início de janeiro de 1943 e concluído em Fortaleza cerca de um mês depois, percebemos a existência de algumas diferenças significativas. No estudo, contamos duas seringueiras e apenas um trabalhador, cuja forma pouco se distingue em meio ao ritmo dinâmico do tracejado do artista. Já nas outras duas imagens – em especial no cartaz impresso – distinguimos treze seringueiras à direita e à esquerda da grande árvore ao centro - que, por sua vez, deve estar encobrindo outras, tendo em vista a regularidade com que se posicionam as seringueiras ao fundo. Nas treze árvores visíveis, observamos cinco homens desenvolvendo seus trabalhos.

Quando realizou o primeiro estudo, Chabloz ainda não havia entrado em contato com o processo de produção da borracha, desconhecimento que registrou, como vimos, logo nas primeiras páginas de seu diário de serviço. Sequer havia visto uma seringueira, ou látex sendo extraído, ou borracha sendo defumada. Essa ausência de informações específicas sobre aquele *metier* pode ser observada nas formas das árvores esboçadas, formas bastante genéricas que remetem à categoria “árvore”, mas não particularizam a subcategoria “seringueira”. Apenas o líquido que jorra em primeiro plano, que é expelido do vértice do “V” e atinge o balde ao solo, faz alusão ao látex derramado. Também a palavra “borracha” presente no título da peça de propaganda, em que se conclama o aumento da produção desse material “para a vitória” na guerra, permite que identifiquemos as árvores como seringueiras. Essa identificação, no entanto, não é possibilitada pela simples observação das árvores em si, como foi dito.

Nos dias doze e treze de janeiro de 1943, Chabloz esteve em viagem de trabalho a Belém, em companhia de outros membros do SEMTA e de funcionários de outras instituições ligadas ao “programa da borracha”. Naquela ocasião, visitou o pequeno parque público do Banco da Borracha, o Fomento Agrícola e o Instituto Agrônômico do Norte, tendo visto seringueiras “ao vivo”, em fotografias e em desenhos botânicos. Foi levado a visitar um “seringal modelo” em meio às vastas terras do Instituto Agrônômico do Norte. Foi instruído sobre os modos de incisão “mais modernos e racionalizados” nos troncos das árvores, sobre as facas mais eficazes para efetuar as incisões (as facas orientais), sobre o

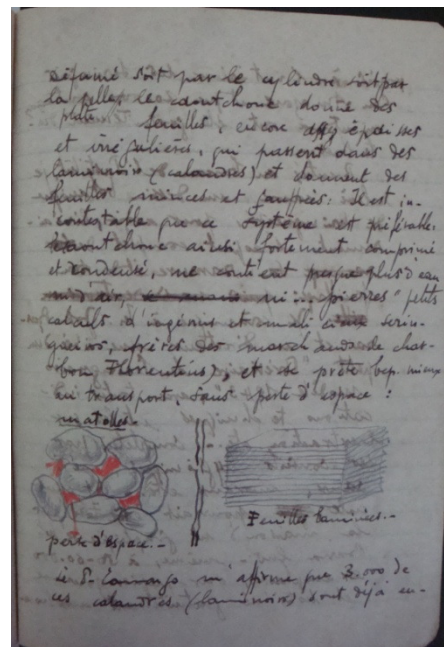
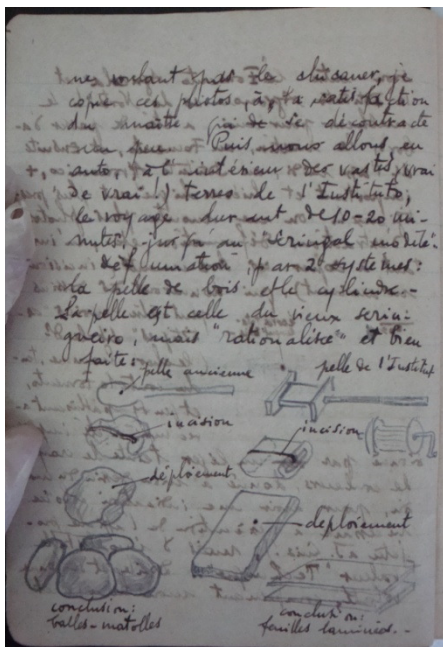
processo de extração do látex e os métodos em voga de defumação da borracha (através da pá de madeira ou do cilindro). Realizou desenhos das árvores, dos modos de incisão em seus troncos, dos utensílios de trabalho do seringueiro e das várias etapas do processo de defumação da borracha, tanto segundo o sistema antigo, utilizado no primeiro ciclo da borracha, quanto de acordo com os métodos então em vigor – mais racionalizados e eficazes, segundo o artista -, desenvolvidos pelo Instituto Agrônômico do Norte.⁶⁷³ Alguns desses desenhos ilustram páginas de seu diário [Figs. 144 e 145]. Outras imagens constituem desenhos avulsos, que pertencem ao arquivo do artista no MAUC, tendo sido publicados no livro *Mais borracha para a vitória* [Figs. 146 a 150]. Foram essas experiências que conferiram a Chabloz algum embasamento teórico e empírico acerca do processo de produção da borracha, embora o artista jamais tenha chegado a presenciar *in loco* o trabalho nos seringais na selva amazônica.



[Fig. 144] Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista⁶⁷⁴. Chabloz aprendia sobre o processo de extração do látex das seringueiras. (Fotografias da autora)

⁶⁷³ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁶⁷⁴ *Ibid.*



[Fig. 145] Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista⁶⁷⁵. Chabloz aprendia sobre o processo de defumação da borracha. (Fotografias da autora)



[Fig. 146] CHABLOZ, Jean-Pierre – Desenho de seringueira realizado no parque público diante do Banco de Crédito da Borracha – 12 jan. 1943. Grafite sobre cartão – 33 x 24 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁷⁶



[Fig. 147] CHABLOZ, Jean-Pierre – Desenho de seringueira realizado no Fomento Agrícola – 13 jan. 1943. Grafite sobre cartão – 33 x 24 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁷⁷

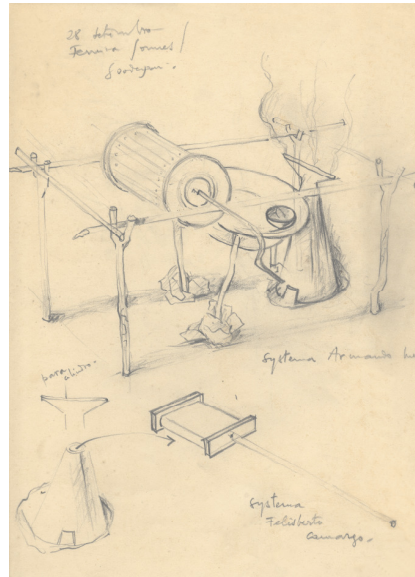
⁶⁷⁵ Ibid.



[Fig. 148] CHABLOZ, Jean-Pierre – Desenho de incisões no tronco da seringueira e instrumentos utilizados para a extração do látex, realizado no Fomento Agrícola – 13 jan. 1943
Grafite sobre cartão – 33 x 24 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁷⁸



[Fig. 149] CHABLOZ, Jean-Pierre – Desenho das vestimentas e dos instrumentos de trabalho do seringueiro, realizado no Instituto Agronômico do Norte – 13 jan. 1943
Grafite sobre cartão – 33 x 24 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁷⁹



[Fig. 150] Desenho dos instrumentos utilizados na defumação da borracha, realizado no Instituto Agronômico do Norte – 13 jan. 1943 - Grafite sobre cartão – 33 x 24 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁸⁰

⁶⁷⁶ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 120.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 121.

Além desses esboços, foi também publicado, na obra citada, um desenho acabado de seringueira. Embora não datada, tal imagem auxilia na compreensão do processo, vivenciado pelo artista, de construção de conhecimentos acerca daqueles fenômenos [Fig. 151]. No desenho, vemos o aspecto completo de uma seringueira, acompanhado, à esquerda, por um detalhe do seu tronco. Textualmente, a árvore é devidamente identificada tanto pelo nome de uso corrente quanto pela denominação científica. Conforme percebemos no detalhe, Chabloz estava particularmente preocupado em apresentar o aspecto do tronco após realizadas as incisões “modernas e racionalizadas” com as facas orientais, tal como, nos dias em Belém, haviam-lhe ensinado tratar-se do método mais eficaz de intervenção na árvore. Preocupou-se também em apresentar, logo abaixo das incisões, o utensílio destinado à coleta do látex, da forma como aprendera que deveria ser afixado no tronco.



[Fig. 151] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Uma seringueira (Hevea Brasiliensis)* – 1943
Nanquim e lápis de cor sobre cartão – 16,5 x 12 cm – MAUC, Fortaleza⁶⁸¹

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 114.

Ao compararmos o primeiro estudo de Chabloz à fotografia do *layout* quase finalizado, é nítida a aquisição desses conhecimentos [Fig. 152]. Na segunda imagem, as formas das seringueiras, os modos de incisão em seus troncos, as posições dos seringueiros ao fundo em seus trabalhos, o formato do balde central e a presença de recipientes ao fundo, presos às árvores, todos esses elementos indicam um artista mais ciente do que estava a desenhar. Os conhecimentos que Chabloz adquiriu em Belém, além, obviamente, do maior esmero e detalhamento empregados pelo artista, em virtude de estar realizando o *layout* que pretendia final, dão à segunda imagem um aspecto bem mais detalhado, se comparada à primeira.



[Fig. 152] Aquisição de conhecimentos em Belém pode ser percebida ao compararmos a segunda imagem à primeira

No entanto, se a imagem da fotografia é mais detalhada, não podemos disso concluir que ela seja mais verossímil. À exceção da composição central em torno do “V da vitória”, que assume, explicitamente, um caráter fantástico, poderíamos apressadamente supor que o

plano de fundo da imagem, composto de seringueiras e trabalhadores, estaria próximo da realidade do trabalho nos seringais amazônicos. A regularidade da disposição das árvores na imagem, no entanto, não condizia com a distribuição dos seringais nativos da floresta amazônica. Para se chegar até eles, segundo Morales, era necessário o exercício de longas caminhadas por entre as matas, através de caminhos tortuosos, acidentados e perigosos⁶⁸². A distância curta e regular entre as seringueiras, conforme apresentado na imagem da fotografia, estava mais de acordo com a realidade dos seringais cultivados no Sudeste Asiático, tal como discuti no segundo capítulo. Morales elucidada:

(...) as diferenças de produção por homem numa e noutra região são impressionantes. Um seringueiro na Ásia coleta no mínimo quatro vezes mais borracha do que um seringueiro na Amazônia. Porém, seu trabalho não é feito em caminho acidentado ou perigoso, as distâncias entre as árvores são racionalmente reguladas e no corte é usada a técnica da excisão.⁶⁸³

Sabemos, contudo, que a imagem em questão constitui uma peça de propaganda e, como tal, visava a direcionar pensamentos e sentimentos do receptor a convergirem com um determinado objetivo do emissor da mensagem. A proliferação de seringueiras e trabalhadores no fundo da composição, portanto, transmitia a ideia de produção de grande volume de borracha, o que estava em consonância com a meta do governo de transportar para a Amazônia, através do SEMTA, cinquenta mil trabalhadores em cinco meses⁶⁸⁴, além de angariar prêmios, concedidos pelos Estados Unidos, a cada cinco mil toneladas de borracha produzida⁶⁸⁵, conforme vimos no segundo capítulo.

Embora se discuta que os cartazes produzidos para o SEMTA tenham servido, sobretudo, para alavancar a imagem da instituição aos olhos da opinião pública fortalezense⁶⁸⁶, conforme será discutido mais adiante neste capítulo, a finalidade óbvia e imediata da peça de propaganda em questão – assim como dos demais cartazes produzidos

⁶⁸² MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 40.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 39-40.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, 166.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, 68.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 192.

nesse contexto - era o aliciamento de mão-de-obra. Para tanto, desejava-se mostrar ao migrante em potencial as facilidades que encontraria em seu trabalho: todos os seringueiros trabalhando em conjunto, em árvores bem próximas umas às outras, imersos em um ambiente de terras férteis e fartas. Sem dúvida, uma visão idealizada, tanto do local de trabalho quanto do trabalho em si.

A intenção de construir uma visão idealizada pode ser observada também na escolha dos matizes no cartaz impresso. Como não disponho do *layout* elaborado por Chabloz, enviado para impressão no Rio de Janeiro, e sendo acromática a fotografia do *layout* quase finalizado, a análise dos matizes será aqui realizada por meio de comparações entre o estudo criado em São Luís e o cartaz litográfico [Fig. 153].



[Fig. 153] Comparações cromáticas entre estudo e cartaz finalizado

No estudo, observamos o contraste das cores marrom, azul, azul esverdeado e preto, ao passo que, no cartaz finalizado, predomina o contraste cromático entre azul, verde, amarelo e cinza⁶⁸⁷. Ao olharmos para o estudo, temos a impressão de que o solo apresenta vegetação escassa, possuindo, inclusive, partes desprovidas de vegetação. Certamente não era esse o efeito desejado pelo discurso governamental. Conforme vimos no segundo capítulo, a grande maioria de migrantes era constituída de nordestinos e, no ano de 1942, o sertão havia sido acometido pela seca, embora esta seca específica tivesse sido qualificada como “branda”. O governo Vargas punha em cena, então, o “discurso do socorro”, clamando que o deslocamento para a Amazônia representava a solução de salvamento para homens vítimas da estiagem, que eram enquadrados, em falas oficiais, na categoria de “flagelados”⁶⁸⁸. Assim, uma das finalidades do cartaz deveria ser, evidentemente, opor, em termos climáticos, a Amazônia ao sertão, apresentando a floresta como um lugar de terras férteis e vegetação abundante.

Tal diferenciação era necessária a fim de despertar no público-alvo direto dos cartazes, os “flagelados” da seca apontados pelo discurso oficial, o desejo de deixar suas terras e migrar para a Amazônia, acreditando que lá, em virtude da natureza farta, encontrariam boa oportunidade de trabalho e conquistariam melhores condições de vida. Para o público-alvo indireto dos cartazes, a população fortalezense de modo geral, desejava-se justificar as ações empreendidas pelo governo, a fim de que fossem aprovadas pela opinião pública⁶⁸⁹. Para tanto, seria necessário mostrar como eram “dativosos” os gestos do governo, que, paternalisticamente, retirava uma enorme quantidade de homens à estiagem e os realocava em terras promissoras.

Provavelmente em virtude de tais necessidades comunicacionais, no cartaz finalizado, o solo que surge por trás da grande árvore central é inteiramente recoberto de vegetação. A presença significativa de matizes verdes na composição contribui para a

⁶⁸⁷ Logicamente, essas denominações de cores constituem generalizações grosseiras, mas, se eu resolvesse abordar a sutileza de cada matiz, recairia sobre o universo do comprimento de onda de cada um, detalhamento dispensável ao conjunto deste trabalho.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 144-153.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 192.

valorização da Amazônia enquanto lugar privilegiado ao qual estavam sendo destinados os trabalhadores. No estudo, as copas das árvores tendem, em meio ao ritmo dinâmico do tracejado do artista, para um matiz azul que, tanto por meio de mistura subtrativa quanto de síntese aditiva com o amarelo, torna-se levemente esverdeado. No cartaz, por sua vez, embora surja, em alguns locais, intercalado ao amarelo e ao azul, o verde predomina como cor que representa a vegetação: as copas das árvores, a grama e as plantas rasteiras. O verde que cobre o solo por trás dos trabalhadores em primeiro plano transmite a ideia de uma grama fértil, favorável à germinação, em alguns pontos, de plantas rasteiras próprias ao clima úmido. Essa grama contrasta, em muito, com o solo amarronzado do estudo preliminar.

No cartaz finalizado, a presença do sol é levemente sugerida, através de suaves manchas amarelas que tanto se intercalam ao verde das copas das árvores, principalmente do lado esquerdo da composição, quanto fulguram em alguns locais do gramado – como logo abaixo dos dois trabalhadores situados ao fundo à esquerda, entre pernas e pés do homem em primeiro plano à esquerda e a base do tronco da grande árvore central, bem como rente à base do lado direito dessa mesma árvore. Tal disposição das manchas amarelas sugere uma iluminação indireta, filtrada pela espessa massa de copas de árvores, não chegando a incidir impiedosamente sobre as cabeças e os corpos dos trabalhadores, tal como ocorre em relação ao sol castigador do sertão, principalmente em épocas de seca.

A intensificação do contraste entre os matizes verde, azul e amarelo no cartaz finalizado contribuía para uma maior valorização do trabalho dos “Soldados da Borracha” em relação ao estudo preliminar. Tendo consultado duas mil pessoas em toda a Alemanha, Eva Heller aponta o conjunto formado por esses matizes como o acorde cromático ao qual comumente se associa a noção de “esperança”⁶⁹⁰. No contexto brasileiro, certamente a ideia de “esperança” ia ao encontro do “discurso do socorro” conclamado pelo governo Vargas: diante da aridez da seca, oferecia-se o verde da floresta. Mais significativa, no entanto, era a associação das cores verde, azul e amarela à bandeira nacional, uma vez que o patriotismo

⁶⁹⁰ HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, s/p.

era uma das ideias seminais transmitidas pelo cartaz. Incitava-se o amor à pátria e, mais ainda, o sacrifício de interesses individuais em prol de um projeto nacional. O trabalho dos migrantes era, assim, dignificado, ao ser identificado como um ato de patriotismo.

Como nos mostra Morales, a imprensa de Fortaleza destacava, no período, as qualidades dos cearenses que se dispunham a deixar suas casas e mudar para o Norte, a fim de defender os interesses da nação. Características como desprendimento, altruísmo e patriotismo eram, nesses periódicos, exaltadas em primeiro lugar⁶⁹¹. Tendo em vista que a imprensa brasileira do período atuava sob estrito controle do DIP, conforme mencionei em momento anterior, podemos refletir sobre como o governo Vargas conseguia desenvolver, à época, algo que hoje poderíamos aproximar do conceito de “comunicação integrada”⁶⁹², com todas as ações de comunicação (jornalismo, propaganda, etc.) convergindo para o alcance dos mesmos objetivos: a captação de mão-de-obra para a labuta nos seringais amazônicos e a aprovação da opinião pública para o projeto oficial de migração em massa para o Norte do país.

3.3. Cartaz 2: *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*

A ideia para o cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA* [Fig. 154] parece ter já surgido em janeiro de 1943, em São Luís do Maranhão, conforme lemos em notas referentes ao dia vinte e oito de fevereiro de 1943, constantes do primeiro diário de serviço de Chabloz. Em anotações do mesmo dia, Chabloz afirmava que a decisão para a realização de tal cartaz, bem como dos outros dois que a ele se seguiriam - *Vida nova na Amazônia* e *Rumo à Amazônia, terra de esperança* (título posteriormente modificado para

⁶⁹¹ MORALES, *Op. cit.*, p. 152-153.

⁶⁹² “Conforme definição da American Association of Advertising Agencies, associação norte-americana de agências de propaganda, **comunicação integrada de marketing (CIM)** é um conceito de planejamento de comunicação de marketing que reconhece o valor agregado de um plano abrangente, capaz de avaliar os papéis estratégicos de uma série de disciplinas da comunicação – propaganda geral, resposta direta, promoção de vendas e relações públicas, por exemplo – e de combiná-las para oferecer clareza, coerência e impacto máximo por meio de mensagens integradas com coesão” (KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. *Administração de marketing*. Tradução de Mônica Rosenberg, Brasil Ramos Fernandes, Cláudia Freire. 12ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006, p. 556. (grifo dos autores)).

Rumo à Amazônia, terra da fartura, como veremos mais adiante) -, teria sido tomada na véspera: portanto, sábado, vinte e sete de fevereiro de 1943.⁶⁹³

Ainda em notas atribuídas a vinte e oito de fevereiro, podemos observar que, além do título, “Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA”, o cartaz continha, em sua ideia original, um subtítulo, “*Pourquoi hésiter?*”⁶⁹⁴, suprimido em etapas posteriores de criação da peça. Tal frase interrogativa aparece também, traduzida para o português, em página anterior do diário. Enumerando seus trabalhos vindouros, Chabloz citava, dentre outras tarefas: “1) *finir l’affiche* VITÓRIA. 2) *Composer l’autre*: ‘Por que hesitar?’^{695,696}. Naquele momento, a pequena frase ocupava o lugar do título do cartaz. O motivo da posterior retirada desse fragmento de texto não é mencionado por Chabloz em seus diários de serviço.

⁶⁹³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁶⁹⁴ “Por que hesitar?”

⁶⁹⁵ “1) terminar o cartaz VITÓRIA. 2) Compor outro: ‘Por que hesitar?’”.

⁶⁹⁶ *Ibid.*



[Fig. 154] CHABLOZ, Jean-Pierre (concepção) – Cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA* – 1943
Litogravura – 111,3 x 67,3 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Um grande esboço, feito a carvão e gizes coloridos, para o segundo cartaz teria sido realizado já na madrugada entre primeiro e dois de março – somente um dia após a conclusão do *layout* para o cartaz *Mais borracha para a vitória*. Infelizmente, não tive acesso a tal esboço ou a algum registro dele. A cinco de março, Chabloz teria começado a elaborar o *layout* do segundo cartaz, tarefa que se teria estendido, em alternância a outras atribuições, até a quinta-feira registrada como dezanove de março. No entanto, consultando calendários do ano de 1943, pude constatar que a data em questão correspondeu, em verdade, a uma sexta-feira. Como, entre os dias dezanove e vinte e quatro de março, ocorrem equívocos quanto às datas no diário de Chabloz⁶⁹⁷, creio que o *layout* foi de fato finalizado na quinta-feira correspondente ao dia dezoito de março.

Um engraxate de nome Raimundo teria servido de modelo para o personagem principal do cartaz, o homem que, encostado a uma parede, assiste à partida de companheiros seus. Chabloz registrou ter realizado, na tarde do domingo sete de março, um retrato de Raimundo na posição desse personagem. Em anotações atribuídas à noite do mesmo dia, comemorava o artista: “*Fortement avancé affiche: précisé silhouette homme, cadre – maison – ciel – nuages etc.- Plongé le tout d. une atmosphère – tête au point etc. Bonne avance – Affiche faite aux 3/5*”^{698,699}.

Os caminhões teriam sido desenhados sobre papel vegetal a nove de março, e, no dia seguinte, o foram em cores sobre o próprio cartaz. Ainda a dez de março, Chabloz teria retificado o busto do personagem principal da composição, por tê-lo considerado inicialmente muito curto.

Parte do título do cartaz teria sido desenhada entre os dias doze e treze de março de 1943, respectivamente sexta-feira e sábado. Chabloz registrou ter elaborado, nessas datas,

⁶⁹⁷ Esses equívocos talvez decorram do fato de que partes do diário não foram escritas exatamente nos dias a que estão relacionadas, mas em momentos subsequentes, em retrospectiva. Segundo Chabloz, a escrita do seu primeiro diário de serviço foi iniciada a onze de fevereiro de 1943, diante do conselho de seu chefe. O início do caderno, portanto, foi escrito de memória. É possível que outras partes também o tenham sido.

⁶⁹⁸ “Fortemente avançado cartaz: precisada silhueta homem, moldura – casa – céu – nuvens etc. Mergulhado o todo em uma atmosfera – cabeça no ponto etc. Bom avanço – Cartaz feito aos 3/5.”

⁶⁹⁹ *Ibid.*

as expressões “Vae⁷⁰⁰ (sic) também”, em azul escuro, e “para a Amazônia”, em verde, além da grande sigla SEMTA, também em azul escuro, na parte inferior direita da composição. A parte textual restante, “protegido pelo”, teria sido realizada na segunda-feira seguinte, quinze de março, quando também o suíço haveria desenhado a fina moldura verde clara que encerra as grandes letras da sigla “SEMTA”.

Na quarta-feira dezessete de março, Chabloz teria apresentado o *layout*, quase finalizado, a Paulo de Assis Ribeiro, que teria aprovado o trabalho e autorizado o suíço a terminá-lo no dia seguinte.

Os últimos retoques teriam sido feitos na quinta-feira, dezoito de março⁷⁰¹, quando Chabloz teria pintado, na parte inferior esquerda da composição, o logotipo da organização, e, nas laterais e traseiras dos caminhões, as letras da sigla SEMTA - além de elaborar, com tinta branca, a borda do cartaz, diminuir o pé do personagem principal, terminar as palmeiras, clarear o céu, dentre outros detalhes. Terminado o *layout*, ao fim da tarde daquele dia, Chabloz o teria levado à Abafilm para que fosse fotografado, conforme havia sido anteriormente acordado, segundo o artista. No entanto, ficou decepcionado ao deparar-se com a empresa já fechada. Nas linhas seguintes do diário, Chabloz exteriorizava sua preocupação em virtude da não realização de registro fotográfico do *layout* antes da partida deste para o Rio de Janeiro, bem como revelava suas expectativas em relação à impressão dos exemplares do cartaz em gráfica daquela cidade: “*L’affiche partira demain matin, avec Carlos, par avion (4h) – sans être photographiée (peut-être à Rio)! Sera imprimée, vraisemblablement à l’Imprensa Nacional (20.000 exemplaires, pour tout le Nord-Est)*”^{702,703}.

⁷⁰⁰ Parece que, em algum momento da execução da peça, o suíço deu-se conta do erro ortográfico e o corrigiu, pois o verbo no imperativo está grafado corretamente no cartaz finalizado. A isso, entretanto, Chabloz não se refere em seus diários de serviço. É possível também que a correção tenha sido feita na própria gráfica, onde os litógrafos que reproduziram o cartaz estavam, provavelmente, mais familiarizados com a língua portuguesa do que o suíço.

⁷⁰¹ No diário, a data que encabeça tais atividades é “*jeudi 19 mars 43*” (“quinta-feira, 19 de março de 43”). Porém, conforme já aponte, a partir desse dia, por um curto intervalo de tempo, as datas estão equivocadas.

⁷⁰² “O cartaz partirá amanhã de manhã, com Carlos, de avião (4h) – sem ser fotografado (talvez no Rio)! Será impresso, verossimilmente na Imprensa Nacional (20.000 exemplares, por todo o Nordeste).”

⁷⁰³ *Ibid.* (grifo do autor)

Tal como no caso anteriormente analisado, mais uma vez o *layout* realizado por Chabloz partia ao Rio de Janeiro sem ter sido submetido ao registro das lentes da Abafilm. O primeiro, pelo menos, o havia sido em estágio quase finalizado; quanto a este, parece não o ter sido em estágio algum. No acervo do MAUC, encontrei cerca de uma dezena de exemplares da versão finalizada do cartaz, a litogravura impressa pela gráfica carioca Mendes Júnior, mas não me deparei com nenhum registro do *layout*, a peça que, em si, trazia as “marcas da mão do artista”. Dessa forma, posso apenas registrar as reclamações de Chabloz, já citadas quando da abordagem do cartaz anterior, de que a litogravura resultara lisa, plana, sem vibração de cor, peça na qual suas depuradas nuances haviam sido suprimidas, contudo, infelizmente, não tenho a chance de analisá-la comparativamente em relação ao seu respectivo *layout*.

Em carta datada de oito de junho de 1943, endereçada a Thiers Martins Moreira, da Coordenação de Mobilização Econômica, Chabloz explicitava os fatores que o haviam particularmente desagradado na reprodução litográfica do seu segundo *layout*:

O colorido e o modelado do segundo cartaz VAE (*sic*) TAMBÉM, foram muito discutíveis: o jarro foi chapado, monótono no seu volume e no seu colorido. O chão cheio de sol que tinha colorido com capricho, de um amarelo pálido e vibrátil, foi traduzido-traído em um verde abacate bobbo (*sic*) detestável.⁷⁰⁴

Mais uma vez, Chabloz reclamava da escassez de volume resultante da diminuição da gama de nuances que havia cuidadosamente construído em seu *layout*, da simplificação da gradativa transição de valores na qual se havia esmerado. Sem esses recursos, o cartaz finalizado teria perdido boa parte do seu valor estético, na opinião do artista. A alteração de matizes do *layout* para a reprodução litográfica também se tornava alvo de suas críticas: o amarelo que afirmava ter cuidadosamente trabalhado no *layout* ganhava as qualificações de “pálido e vibrátil”, enquanto o matiz que o teria substituído no cartaz finalizado, designado pelo autor como “verde abacate”, parecia-lhe “bobo e detestável”. Torna-se claro, pelo teor das suas reclamações, que a redução da variedade de valores intermediários e a

⁷⁰⁴ *Ibid.*

simplificação cromática da peça, resultando em áreas preenchidas por matizes mais “chapados”, desagradavam plenamente o artista.⁷⁰⁵ Por “bobo”, parece-se entender plano, sem vibração de cor. Em resumo, Chabloz considerou que o produto de sua meticulosa criação havia sido copiado de modo displicente, simplificado e tecnicamente pouco apurado, transição na qual se lhe haviam tirado qualidades que julgava essenciais ao bom resultado estético da peça.

Na correspondência em questão, o suíço ainda solicitava a seu destinatário, residente no Rio de Janeiro, que providenciasse registros fotográficos do *layout* do segundo cartaz, em lhe enviando algumas cópias. No caso da impossibilidade de tal feito, afirmava-se disposto a elaborar novamente o *layout* apenas para que este pudesse ser fotografado, de modo que o registro da composição viesse a compor seu arquivo de trabalhos realizados para o SEMTA.⁷⁰⁶ Não há registros, no entanto, de que Chabloz tenha recebido as cópias fotográficas solicitadas, tampouco de que haja posto em prática a ideia de refazer o *layout*.

Outra queixa do artista dizia respeito à tiragem dos cartazes. Previstas a reprodução e a distribuição de vinte mil exemplares de cada cartaz por todo o Nordeste brasileiro, o suíço ressentia-se de que apenas um quarto desse número de exemplares, relativamente a cada um dos dois primeiros cartazes, houvesse chegado a Fortaleza. Em carta datada de dezenove de junho de 1943, endereçada à sua sogra no Rio de Janeiro, Chabloz reclamava que, dos quatro cartazes que havia criado até o momento, apenas dois tinham sido já reproduzidos (“mal reproduzidos”⁷⁰⁷, como gostava de salientar) e que, de cada um deles, o SEMTA havia recebido um número de exemplares bastante aquém do esperado: “*elles [les affiches] devaient être tirées à 20000 exemplaires chacune: nous en avons reçus à peine 5000 de chacune*”^{708,709}.

⁷⁰⁵ Não é à toa que o suíço não se adaptou à luz natural do Ceará, conforme mencionei no primeiro capítulo.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

⁷⁰⁷ Carta de Chabloz a Dona Zezé. Fortaleza, 19 jun. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁰⁸ “eles [os cartazes] deviam ser tirados a 20000 exemplares cada um: nós recebemos apenas 5000 de cada um deles.”

⁷⁰⁹ *Ibid.*

Através da leitura de cartas escritas por Chabloz, torna-se patente a dificuldade do artista em obter informações, relativas aos produtos de seu ofício, advindas das instâncias governamentais localizadas no Rio de Janeiro. O artista escrevia para funcionários oficiais solicitando informações sobre o paradeiro de seus cartazes, pedindo que lhe guardassem alguns exemplares destes, bem como que lhe enviassem material de desenho e pintura, cuja oferta dizia ser muito escassa no Ceará. Às vezes, um mesmo pedido figurava em mais de uma correspondência, o que indicia uma comunicação truncada e cheia de ruídos. Como o próprio Chabloz apontava em algumas cartas, os escritos, por vezes, não chegavam aos seus destinos (quer no Rio de Janeiro, quer em Fortaleza). Além disso, pelo tom de algumas cartas e a insistência dos pedidos, parece-me que, mesmo quando ali chegavam, as correspondências nem sempre obtinham respostas satisfatórias.

No cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, uma figura humana apresenta-se em primeiro plano. Sua lateral direita está voltada para o espectador, enquanto seu rosto direciona-se ao fundo da imagem. O jovem homem, de pele morena, corpo volumoso e grandes pés descalços, recosta-se a uma parede à esquerda da composição: perna direita apoiada no chão, braços e pé esquerdo pressionando levemente a parede. Ele veste chapéu amarelo queimado e blusa e calças rajadas. A camisa tem mangas curtas e a perna direita da calça é enrolada até logo abaixo do joelho. Também em primeiro plano, ao lado direito da composição, figura um vaso cor de terra.

O homem tem um olhar distante, que conduz o espectador ao fundo da imagem. Nessa parte mais remota do conjunto, vemos um caminhão verde, em cuja boleia se encontram vários homens. A maioria deles está sentada de costas para o espectador, sendo identificada apenas por seus chapéus amarelos. Dois deles, contudo, sobressaem-se do conjunto: posicionados de pé na boleia do caminhão, miram o companheiro que os observa e para ele acenam, com os braços estendidos em “v”. Um deles segura o chapéu com a mão direita, em sinal de acolhimento e receptividade. A sigla SEMTA aparece, em branco, tanto na lateral quanto na traseira do caminhão.

À esquerda desse veículo, figura a parte dianteira de outro, semelhante, parcialmente encoberto pelo corpo do homem em primeiro plano e pela parede na qual ele se encosta. Na boleia deste último caminhão, vemos apenas um homem, de pé, corpo ereto e braço esquerdo estendido, também a acenar para o colega que, de longe, observa o grupo. Por trás desse caminhão, dois coqueiros emergem: um maior e de tronco sinuoso à esquerda, e outro menor e de tronco mais reto à direita.

A dupla de coqueiros repete-se por trás do caminhão à direita, parcialmente encoberta pela parte dianteira do veículo. O tronco do coqueiro maior inclina-se levemente para a esquerda, enquanto o do menor, mais sinuoso, inclina-se para a direita. A configuração do espaço entre os dois coqueiros faz ecoar, de modo discreto, a abertura em “v” dos braços dos homens à sua frente.

Vemos ainda, à direita dos coqueiros, uma pequena casa, parcialmente encoberta, de um lado, pela dianteira do caminhão e, do outro, pela parede direita do ambiente interno onde se encontram o homem e o jarro. Por trás de todo o desenho, o céu azul aparece como fundo, e, um pouco abaixo da metade da composição, a linha do horizonte une o céu ao solo amarelado, que, em dois momentos, abriga as sombras dos caminhões. Esse pedaço de terra liga o fundo da imagem ao primeiro plano, onde é interrompido pelo chão de madeira que caracteriza o ambiente interno de onde o homem em repouso observa a cena ao ar livre.

À esquerda do rosto do homem, e logo abaixo da linha horizontal que separa os ambientes interno e externo, surge a primeira parte do título, “Vai também para a Amazônia”, com as letras finais “m” de “também” e “a” de “Amazônia” chegando bem próximas à extremidade esquerda da imagem. O trecho “Vai também”, de cor azul escura, posiciona-se acima do restante da oração, tendo a letra inicial maiúscula e as demais minúsculas. Já as letras de “para a Amazônia”, todas desenhadas em caixa-alta, apresentam cor verde, sendo contornadas por uma linha de cor escura (tenho dificuldade de decidir entre o azul e o preto nesse caso). Parte do “v” inicial da sentença é encoberta pela aba dianteira do chapéu do homem em primeiro plano, assim como a linha esquerda que

compõe essa letra acompanha o formato de sua cabeça. Desse modo, percebemos, logo de início, que a mensagem textual do cartaz dialoga estreitamente com esse personagem.

Na parte inferior da composição, à altura da panturrilha e do pé do homem, figura a segunda parte do título do cartaz, “protegido pelo SEMTA”, cujas letras são todas maiúsculas. Diferentemente da primeira metade do título, que apresenta uma pequena parte sobreposta por um elemento da imagem, o fragmento textual inferior surge à frente de todos os motivos: mesmo quando encontram a pele morena do personagem, as letras sobressaem-se, emolduradas por uma suave auréola de matiz semelhante ao da pele, porém de valor mais claro. As letras do trecho “protegido pelo” são pretas, enquanto aquelas da sigla SEMTA são azuis escuras, ladeadas por uma fina borda verde clara – esta, por sua vez, contornada por uma linha preta.

Na parte inferior esquerda da imagem, pouco acima da linha que marca a separação entre a parede e o chão, surge o logotipo institucional, cujas letras vermelhas são cercadas por fina linha preta. Por fim, no canto superior esquerdo do conjunto, encontramos a assinatura do artista e o ano de elaboração da peça.

O cartaz em questão aborda o momento em que os homens recrutados pelo SEMTA partiam para a Amazônia. Sentados ou de pé, na boleia de caminhões, iniciavam ali uma etapa nova em suas vidas. Alguns estendiam os braços em demonstração de ânimo e esperança. Outros permaneciam sentados nos caminhões, à espera do que estaria por vir.

Como Chabloz morava em Fortaleza – onde havia assistido à partida de caminhões, conforme comentarei adiante –, é muito provável que o suíço tenha buscado situar a cena do seu segundo cartaz na capital do Ceará. A paisagem plana, com vegetação escassa, difere em muito da mata cerrada do primeiro cartaz estudado, bem como do bucólico cenário, de vegetação abundante, do cartaz *Vida nova na Amazônia*, analisado mais adiante. A paisagem a céu aberto da peça ora estudada, onde o solo aparenta quente e a flora é escassa, indica que a cena foi construída no ponto de partida da jornada dos trabalhadores: as terras inférteis que eles deveriam deixar, de acordo com a retórica governista. Já as duas outras imagens mencionadas, o primeiro e o terceiro cartazes concebidos por Chabloz, foram

situadas já no ponto de chegada da epopeia varguista: as fartas terras amazônicas onde os ditos “Soldados da Borracha” produziram grande volume desse material para o sucesso das forças aliadas na guerra, transformando-se, assim, em heróis nacionais. O contraste de paisagens entre a imagem que representa o ponto de partida e aquelas que estampam o ponto de chegada é bastante revelador do teor do discurso oficial que se proferia àquele período.

A respeito da partida dos migrantes, Chabloz registrou, em seu diário de serviço, ter assistido à saída da primeira leva de trabalhadores de Fortaleza para a Amazônia, ocorrida a primeiro de fevereiro de 1943. O artista afirmou ainda ter realizado diversos croquis do episódio para eventuais usos posteriores (“*brochure sur le ‘Semta’, articles futures pour revues de Rio etc.*”⁷¹⁰),⁷¹¹

Em carta endereçada a um amigo, de nome Moser, datada de seis de fevereiro de 1943, o suíço também se refere a partidas de trabalhadores, em descrições permeadas por poéticas visões de saídas e chegadas:

Cette semaine a été chargée: lundi est parti, à 1e h. du matin, le premier contingent d’hommes pour l’Amazone: 235 hommes, en 6 camions, plus un camion de bagages et vivres. Ils allaient jusqu’à Teresina, et de là (deux jours plus tard, en train, jusqu’à St. Louis: de là, en avion, jusqu’à Bragança, d’où ils continueront, par voie aquatique, jusqu’à Belem.⁷¹² – Mardi, second départ, semblable, et le soir, arrivée, à 17 ou 18h, d’une troupe de 330 Cariocas et divers autres: gens du morro, de la favella, sambistas et “faquistas” enragés... Dûment et déceimment équipés, au départ de la Capitale, ils avaient vendu ou échangé leurs vêtements “officiels” et accessoires, contre un verre de pinga ou autre friandise, sinon contre quelque sourire féminin réconfortant... Aussi, leur arrivée fut-elle un poème: debout sur les toits, en caleçons de bain, accrochés aux wagons, ceux-ci débordant, par ailleurs de matériel humain, ces héros bruyants, mais sympathiques offraient un aspect dantesque, et digne d’une immense fresque... Parmi eux, se trouvaient des sortis de prison, libérés pour aller travailler au Nord, mais ils furent si incorrigibles, que 15 environ d’entre eux, sont mis à l’ombre ici, et attendent un bateau pour regagner leurs anciennes “résidences”... (...) Bref un évènement sensationnel, pour le brave petit peuple

⁷¹⁰ “brochura sobre o ‘Semta’, artigos futuros para revistas do Rio etc.”

⁷¹¹ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.*

⁷¹² O parêntese anteriormente aberto não é fechado.

local, tranquille, patient, calme et plein de véritables qualités morales: patience, résignation, affabilité etc. –

Mercredi, départ troisième groupe local, et jeudi, la plus grande partie des cariocas. Le reste partira lundi. Ces départs sont assez impressionnants: quoique bien soignés, et soutenus, entourés jusqu'au bout et même sur les lieux de travail, ces hommes vont au devant d'une aventure grave et quelques-uns, très probablement ne reviendront pas... Des destins de précisent, dans ces camions qui partent, des vies s'engagent... Notre chef, le Dr. Paulo de Assis Ribeiro, un magnifique chef, actif, cordial, présent en tout et d'un extraordinaire sens de responsabilité, avait les larmes aux yeux: car il est profondément humain, comme son collègue, le Dr. Javes: celui-ci a acheté pour les cariocas toute la série des instruments de musique nécessaires à la constitution d'un petit orchestre de sambas, et leur départ s'est effectué aux sons de la musique aimée...

J'ai pris une série de croquis de ces scènes, en vue de publications dans le service (sic) et au dehors (vida, par ex.-)^{713 714}.

O tom romantizado da carta de Chabloz condiz com os primeiros momentos de sua atuação no SEMTA, entusiasmado ainda pelas descobertas e expectativas em relação ao trabalho. Em poucos meses, essa visão viria a sofrer modificações profundas, marcadas pelas sucessivas decepções do suíço em relação à desorganização no funcionamento do

⁷¹³ “Esta semana foi atribulada: segunda partiu, à 1ª. hora da manhã, o primeiro contingente de homens para a Amazônia: 235 homens, em 6 caminhões, mais um caminhão de bagagens e víveres. Eles iam até Teresina, e de lá (dois dias mais tarde, de trem, até São Luiz: de lá, de avião, até Bragança, de onde eles continuarão, por via aquática, até Belém. Terça-feira, segunda partida, semelhante, e à noite, chegada, às 17 ou 18h, de uma tropa de 330 Cariocas e diversos outros: gente do morro, da favela, sambistas e “faquistas” furiosos... Devidamente e decentemente equipados, à partida da Capital, eles tinham vendido ou trocado suas vestimentas “oficiais” e acessórios, por um copo de pinga ou outra guloseima, se não por algum sorriso feminino reconfortante... Por isso, sua chegada foi um poema: de pé sobre os tetos, em calções de banho, pendurados nos vagões, estes transbordando, por outro lado, de material humano, esses heróis barulhentos, mas simpáticos, ofereciam um aspecto dantesco, e digno de um imenso afresco... Entre eles, encontravam-se saídos da prisão, liberados para irem trabalhar no Norte, mas eles foram tão incorrigíveis, que em torno de 15 dentre eles são postos à sombra aqui, e esperam um barco para retornarem às suas antigas “residências”... (...) Enfim, um evento sensacional, para o bravo pequeno povo local, tranquilo, paciente, calmo e pleno de verdadeiras qualidades morais: paciência, resignação, afabilidade etc. –

Quarta-feira, partida terceiro grupo local, e quinta, a maior parte dos cariocas. O resto partirá segunda. Essas partidas são bastante impressionantes: embora bem cuidadas, e apoiadas, cercadas até o fim e mesmo nos locais de trabalho, esses homens vão para uma aventura grave e alguns, muito provavelmente não voltarão... Destinos precisam-se, nesses caminhões que partem, vidas se engajam... Nosso chefe, o Dr. Paulo de Assis Ribeiro, um magnífico chefe, ativo, cordial, presente em tudo e de um extraordinário senso de responsabilidade, tinha lágrimas nos olhos: pois ele é profundamente humano, como seu colega, o Dr. Javes: este comprou para os cariocas toda a série de instrumentos de música necessários à constituição de uma pequena orquestra de sambas, e a partida deles se efetuou aos sons da música amada...

Eu tomei uma série de croquis dessas cenas, com vista a publicações no serviço e fora (vida, por ex.-).”

⁷¹⁴ Carta de Chabloz a Moser. Fortaleza, 6 de fevereiro de 1943. Arquivo do artista. MAUC.

organismo e ao desinteresse dos altos funcionários pelo seu trabalho, conforme acompanhamos no capítulo anterior.

Na carta, Chabloz descreve, com espanto, a chegada de um indisciplinado grupo de cariocas a Fortaleza, referindo-se, em seguida, à sua animada partida, ao som do samba, em caminhões do SEMTA. A quantidade de cariocas a partirem para Amazônia, no entanto, acabou por resultar significativamente menor que o de cearenses, como podemos inferir a partir de indicações no próprio diário de serviço do suíço. Em anotações atribuídas ao dia dez de fevereiro de 1943, por exemplo, Chabloz mencionava ter realizado, à noite, sete braçadeiras para turmas fortalezenses⁷¹⁵: seis peças apresentavam números entre vinte e nove e trinta e quatro, enquanto a última destinava-se à identificação do enfermeiro do grupo. Na manhã do dia seguinte, o artista teria confeccionado três braçadeiras para grupos cariocas: as peças “R. 9” e “R. 10”, além daquela que designava o enfermeiro.⁷¹⁶ As anotações de Chabloz permitem-nos deduzir que a saída de turmas fortalezenses era numericamente bastante superior à partida de grupos cariocas. Morales corrobora esse pensamento, afirmando que não encontrou registros de partidas de migrantes oriundos do Rio de Janeiro datadas de momento posterior ao mês de fevereiro de 1943.⁷¹⁷

É curioso observar as qualidades pictóricas presentes no relato de Chabloz. A riqueza das descrições dá-nos a sensação de estarmos diante da algazarra dos cariocas em sua chegada a Fortaleza e em sua partida para a Amazônia. O detalhamento descritivo dos eventos é um indício da importância que a eles se conferia, do caráter ritualístico de que eram revestidos. A chegada dos cariocas é descrita como “um evento sensacional, para o bravo pequeno povo local”. O próprio artista, autor das notas, considera a cena presenciada como “digna de um imenso afresco”.

⁷¹⁵ Como vimos no capítulo anterior, antes de cada partida, Chabloz era solicitado a confeccionar braçadeiras de identificação para os chefes de turma.

⁷¹⁶ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service.* – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷¹⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 220.

O relato das partidas dos grupos de homens, em caminhões do SEMTA, para o longo trajeto que os levaria até a Amazônia reveste-se de tom solene: “esses homens vão para uma aventura grave e alguns, muito provavelmente, não voltarão... Destinos precisam-se, nesses caminhões que partem, vidas se engajam...”. As lágrimas nos olhos do chefe, presentes no relato de Chabloz, exteriorizariam a emoção advinda da consciência dos significados atribuídos àquele momento. Ali se iniciava a etapa final da atuação do SEMTA: antes se havia mobilizado e selecionado homens; restava agora, finalmente, encaminhá-los rumo à Amazônia, etapa sem a qual as duas anteriores não se justificariam.

Morales analisa significados contidos no momento da “partida”. Tendo entrevistado, em Fortaleza e em Manaus, trinta e cinco ex-soldados da borracha, senhores que, na ocasião das entrevistas (ocorridas nos anos de 1996 e 1997), contavam entre setenta e quatro e setenta e oito anos de idade, a autora destaca o tom solene com o qual seus interlocutores referiam-se aos dias de suas “partidas”. Após mais de meio século, eram capazes de relatar o evento com riqueza de detalhes. Conforme salienta a autora, nas recordações desses senhores, a “partida” não era identificada com a ocasião em que deixavam a casa dos pais e alojavam-se nos “pousos” do SEMTA. Antes, a data que designavam como o dia da “partida” correspondia a um momento posterior, aquele em que saíam daqueles “pousos” e iniciavam oficialmente o demorado percurso em direção aos seringais amazônicos.

Baseando-se no pensamento de Van Gennep sobre os ritos de passagem⁷¹⁸, Morales identifica o momento da partida dos trabalhadores para a Amazônia como o terceiro e último movimento operado por esse tipo de ritual: a etapa em que, após ser apartado de seu convívio familiar – primeiro movimento – e exposto a uma situação de “liminaridade”, uma experiência de vazio, de suspensão, em virtude da perda de seu quadro de referências tradicional e da momentânea ausência de um arcabouço referencial alternativo – segundo movimento -, o indivíduo é reintegrado à sociedade, transformado, portador de novos significados. “É através da ‘partida’ que o indivíduo é proclamado publicamente um

⁷¹⁸ A autora refere-se à obra *Ritos de passagem*, de Arnold Van Gennep (VAN GENNEP, Arnold. *Ritos de passagem*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.).

migrante. Daí o porquê do tom solene com que são tratadas nas entrevistas”⁷¹⁹, afirma a autora. A partida proporcionaria ao indivíduo uma espécie de “vivência do sagrado”⁷²⁰, em que se afastaria de um grupo social – a família e os amigos, que, em geral, assistiam à partida – e se integraria a um outro grupo – um conjunto de indivíduos que a princípio lhe eram estranhos, mas aos quais estava ligado por um destino comum.⁷²¹

Em Fortaleza, a primeira partida de homens para a Amazônia foi largamente documentada por fotógrafos da Abafilm. Cópias dessas fotografias encontram-se no arquivo de Chablos no MAUC, tendo algumas delas sido reproduzidas no livro *Mais borracha para a vitória*⁷²². Em uma dessas imagens, temos uma visão diagonal dos sete caminhões que compunham o comboio [Fig. 155], número condizente com o relato feito por Chablos na carta acima citada. Na fotografia, os homens encontram-se de pé, amontoados nas traseiras dos caminhões. Eles erguem os braços e acenam com os chapéus em mãos. Presenciamos uma verdadeira algazarra dos migrantes, que demonstram ter consciência da câmera que os fotografa. Eles parecem querer mostrar-se, diante do olhar do outro, como felizes e eufóricos com a partida para a Amazônia. O comboio assume ares de carreata, e os migrantes portam-se como celebridades.

Outra fotografia mostra-nos a parte lateral da traseira de um dos caminhões do comboio [Fig. 156]. Nela, um grupo de homens distribui-se de modo desordenado e arruaceiro. Alguns estão voltados para a parte dianteira do caminhão, enquanto outros se aglomeram na lateral esquerda do veículo, a sorrir e acenar para a lente do fotógrafo. Suas poses transmitem alegria, satisfação, confiança. Parecem bastante contentes com a nova etapa que se inicia em suas vidas. Inscrevem propositalmente em seus rostos e em seus corpos os elementos necessários para que os percebamos como indivíduos vitoriosos e satisfeitos.

⁷¹⁹ MORALES, *Op. cit.*, p. 278.

⁷²⁰ Referindo-se a Van Gennep, na obra acima citada, e a Durkheim, em *Las formas elementares de la vida religiosa* (Buenos Aires: Schapire, 1968), Morales define o sagrado como algo não-substantivo: “(...) não é algo intrínseco a uma situação ou a um objeto. Ele é o resultado de um valor que se constrói em relação a outros valores através das operações de comparação, contraste e contradição” (MORALES, *Op. cit.*, p. 279.).

⁷²¹ *Ibid.*, p. 279.

⁷²² GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 206-243.



[Fig. 155] Comboio formado por sete caminhões (partida do primeiro grupo de migrantes do Ceará para a Amazônia) – 1º. fev. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁷²³



[Fig. 156] Parte lateral de um dos caminhões do comboio - 1º. fev. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁷²⁴

⁷²³ *Ibid.*, p. 226-227.

Nas duas fotografias comentadas, observamos uma espécie de apologia à partida: esta sendo vista como o grande momento de triunfo daquele grupo de homens afortunados. Essas imagens destinavam-se a ilustrar periódicos da época. Nos jornais, a partida para a Amazônia figurava como o momento de glória do projeto migratório varguista.

Outras imagens ajudam-nos a refletir sobre o caráter fabricado dessas fotografias, em que o artifício da pose estaria sendo utilizado a fim de transmitir-nos uma atmosfera de euforia. Destaco um par de fotografias curioso de ser comparado. Numa delas, em que um grupo bastante extenso distribui-se ao longo do porto do Mucuripe, em Fortaleza, todos os homens miram a câmera, sorriem e erguem seus braços direitos, estampando a letra “v” com os dedos indicador e médio [Fig. 157]. Tratava-se da letra inicial da palavra “vitória”, muito presente na propaganda oficial do período, do que temos um exemplo no primeiro cartaz analisado. Mais uma vez, os homens retratados constroem, por meio de suas posturas e suas atitudes, uma imagem condizente com o estado de espírito que deles se esperava no momento da partida: coragem, confiança, alegria, determinação.

Outra fotografia do mesmo grupo, no entanto, vem a pôr em dúvida tal estado de espírito [Fig. 158]. Registrada momentos antes ou depois da imagem anterior, essa fotografia mostra os mesmos indivíduos com posturas corporais e expressões faciais radicalmente diferentes. O terceiro homem da fila do meio, por exemplo, fuma um cigarro displicentemente, enquanto o sexto da mesma fila tem os braços cruzados e o rosto sério, encarando-nos como quem nos desafia. A motivação e a confiança que os homens transmitem na primeira imagem caem por terra quando fitamos a segunda. “Um grupo tão circunspecto e carrancudo estaria mesmo eufórico em partir?”, perguntamos. A segunda imagem parece enfatizar o caráter fabricado da primeira cena. Nesta, os homens estariam nitidamente posando para a fotografia, muito provavelmente após a solicitação de algum funcionário do SEMTA.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 216-217.



[Fig. 157] Migrantes no porto do Mucuripe, em Fortaleza, momentos antes da primeira partida do Ceará para a Amazônia
– 1º. fev. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁷²⁵



[Fig. 158] Migrantes no porto do Mucuripe, em Fortaleza, momentos antes da primeira partida do Ceará para a Amazônia
– 1º. fev. 1943 - Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁷²⁶

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 207.

Mais uma imagem registrada durante a primeira partida faz-nos duvidar do sentimento de euforia coletiva estampado nos rostos e corpos dos migrantes nas primeiras fotografias que comentei. Nela, vemos, em diagonal, a lateral direita da traseira de um caminhão do SEMTA, onde podemos observar alguns homens sentados [Fig. 159]. Um deles está adormecido; seu vizinho tem o olhar contemplativo e distante. Dois deles, os únicos que parecem ter consciência da presença da câmera, ou incomodar-se minimamente com o ato do registro, estampam nos dedos um tímido “v” da vitória, nada convincente.



[Fig. 159] Parte lateral de um dos caminhões do comboio, em rua de Fortaleza – 1º. fev. 1943
Fotografia Abafilm – MAUC, Fortaleza⁷²⁷

Observamos, assim, um nítido contraste entre as fotografias fabricadas para ilustrarem periódicos e aquelas que captam os migrantes em momentos mais inadvertidos.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 206.

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 229.

Naturalmente, os aspectos mais sofridos das partidas – a tristeza, a solidão, o desenraizamento, o cansaço, a incerteza – não eram explorados pela imprensa ou pelas peças da propaganda oficial. Talvez ambas as versões apresentem sua parcela de verdade, tendo em vista que sentimentos contraditórios como alegria e dor, excitação e medo costumam estar associados, de modo simultâneo, a esses ritos de passagem.

Conforme comentei anteriormente, Chabloz afirmou ter assistido à partida do primeiro comboio de caminhões em Fortaleza, a primeiro de fevereiro de 1943, documentada pelas fotografias que venho discutindo. Tanto no diário de serviço quanto na carta endereçada a seu amigo Moser, o artista disse ter realizado vários croquis do evento. É bastante provável que a imagem de um pequeno estudo, bem inicial, para o cartaz *Vida nova na Amazônia* tenha sido realizada com base em um desses croquis [Fig. 160]. Tal estudo, executado de modo rápido e desprezioso, figura no verso de uma folha de papel marcada com o timbre do Excelsior Hotel, estabelecimento onde foram alojados os funcionários do SEMTA nos primeiros meses de sua permanência no Ceará. O papel timbrado é preenchido com o cardápio do hotel para o jantar do dia primeiro de fevereiro de 1943, o que é um indício de que o estudo em questão tenha mesmo sido realizado no dia da primeira partida do Ceará para a Amazônia.



[Fig. 160] CHABLOZ, Jean-Pierre - Estudo para o cartaz *Vida nova na Amazônia* – 1943
Bico-de-pena e grafite sobre papel – 17 x 26,8 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Na imagem, vemos as costas de um caminhão, em cuja boleia aglomeram-se homens de pé. Um deles aparece em posição de destaque: com as pernas afastadas, braço esquerdo na cintura e sorriso no rosto, estende o braço direito a abanar o chapéu, despedindo-se das pessoas que ficam. Sua pose exprime vibração e confiança em relação à decisão tomada. Esse estudo para uma peça de propaganda oficial exibe, logicamente, o lado glamoroso da partida para a Amazônia, mostrando os migrantes em seus minutos de fama. O motivo do cartaz *Vida nova na Amazônia* veio a ser, contudo, radicalmente modificado em momento posterior, como veremos a seguir. No lugar da euforia da partida, Chablotz preferiu abordar as benesses que supostamente seriam conquistadas naquela “vida nova”.

O cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, enquanto peça de propaganda governista, também realça os aspectos gloriosos da partida para a Amazônia: a

alegria e a euforia dos migrantes, então transformados em heróis nacionais. Embora vários homens permaneçam sentados no caminhão, destacam-se, na imagem, aqueles que, de pé, erguem os braços, acenando para o companheiro que os observa à distância. Este, por sua vez, é diretamente atingido pela mensagem textual do cartaz, que o convida a fazer o mesmo que seus colegas nos caminhões: migrar para a Amazônia, sob a proteção do SEMTA.

A mensagem imagética e textual do cartaz visa a dirimir possíveis incertezas e hesitações de potenciais migrantes. O que está sendo dito, por meio da imagem e do texto, é: “Se tantas pessoas optaram por migrar para a Amazônia sob os cuidados do SEMTA, é porque a oportunidade é realmente muito boa. Sendo assim, por que você não faz o mesmo?”. A dualidade entre o ambiente interno, em que se encontra o homem em primeiro plano, e o ambiente ao ar livre, onde se passa a cena da partida, parece intensificar o convite, apresentando a migração para a Amazônia como uma atitude libertadora.

Na cena ao ar livre, há o predomínio dos matizes azul (céu), verde (caminhões e folhas dos coqueiros) e amarelo (solo e chapéus). A tríade cromática alude, mais uma vez, à bandeira nacional, e, de modo semelhante ao primeiro cartaz analisado, apresenta a partida para a Amazônia como um ato de patriotismo. Matizes empregados em trechos do título do cartaz também assumem conotação patriótica, em virtude de análoga referência à bandeira. A primeira parte do título, “Vai também para a Amazônia”, tem parte colorida em azul escuro e parte em verde, assim como as grandes letras da sigla SEMTA, situadas na porção inferior direita do cartaz, são preenchidas em azul escuro e contornadas por fina moldura verde.

Já no ambiente interno, entra em cena uma gradação cromática em que há o predomínio do marrom, em diversos matizes e valores. Há ainda, em menor escala, o amarelo, como cor de base do chapéu do personagem, e o preto, presente nos cabelos e na barbicha do homem, bem como em algumas zonas de sombra.

A escolha do marrom como cor de base da pele do personagem principal do cartaz, assim como da tez dos homens nos caminhões, está longe de ser inocente. Nela, estão

implícitas ideias corriqueiras no imaginário da sociedade brasileira, oriundas do processo de colonização do país, segundo as quais indivíduos de pele clara – associados ao branco europeu – são relacionados a posições privilegiadas de poder econômico, nível cultural e *status* social, ao passo que indivíduos de pele morena – associados mais diretamente ao negro e ao índio – são identificados como mais pobres, menos escolarizados e ocupantes de posições mais baixas na hierarquia social.

Ao referir-se, em seu diário de serviço, ao desenho do personagem principal do cartaz, Chablotz registrou, em anotações referentes ao dia sete de março de 1943: “*portrait (au bureau Semta) – dessin petit cireur (Raimundo) en position du caboclo de l’affiche*”^{728,729}. O suíço usa o termo “caboclo” para referir-se ao homem que observa a partida dos caminhões. Trata-se de uma denominação que marca uma precisa diferenciação entre retratista e retratado: o branco europeu, altamente escolarizado, experimentado nas artes e nos livros, e o “caboclo” brasileiro, homem simples, de pele parda e poucos estudos, experimentado em trabalhos braçais.

Após discutir acepções e usos da palavra “caboclo” na região amazônica, Deborah de Magalhães Lima defende a abolição da utilização do termo na academia: “não creio que possa existir um uso neutro para uma palavra que tem na memória coletiva um conjunto tão denso de significados”⁷³⁰. Embora o “caboclo” seja identificado na antropologia como “o campesinato histórico da Amazônia”, e, na linguagem coloquial, como “o tipo humano característico da população rural da Amazônia”, ou “o filho do branco e do índio”, a autora sustenta que o uso predominante do termo está impregnado de significados pejorativos ou depreciativos: indica sempre alguém ou algum grupo identificado como ocupante de uma posição social inferior à do falante, que, ao referir-se ao outro como “caboclo” – leia-se rústico, rural, de descendência indígena –, afirma a si próprio como branco, urbano e

⁷²⁸ “retrato (no escritório Semta) – desenho pequeno engraxate (Raimundo) em posição do caboclo do cartaz.”

⁷²⁹ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chablotz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷³⁰ LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: Sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, dez. 1999, p. 5-32, p. 26. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107/161>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

civilizado.⁷³¹ “Como categoria relacional, não há um grupo fixo identificado como caboclos. O termo pode ser aplicado a qualquer grupo social ou pessoa considerada mais rural, indígena ou rústica em relação ao locutor ou à locutora”⁷³², afirma a autora.

Em virtude disso, segundo Lima, raros grupos sociais autodenominam-se “caboclos”, e isto se dá, sobretudo, quando se vêem diante de outros que consideram como brancos e superiores a si. Nesses casos, a utilização do termo é um modo de denegrir a si próprio.⁷³³

Não creio que a necessidade de autoafirmação tenha sido o motivo pelo qual Chablos utilizou-se do termo em seu diário de serviço. Europeu, com alto nível de escolaridade, certamente não se precisava afirmar como branco e civilizado. Provavelmente, empregou um termo de uso corrente no meio social no qual circulava a fim de designar – e qualificar – os migrantes nordestinos.

Embora Lima tenha circunscrito as considerações de seu estudo à Amazônia, parece-me que o que a autora caracteriza como o uso relacional do termo transcende esses limites geográficos. A própria autora cita o caso dos moradores de fazendas pernambucanas, estudados por Lygia Sigaud, que, até a década de 1960, eram chamados (por outros, mas não por si próprios) de caboclos. Observo, também em Fortaleza, a utilização do termo na fala coloquial – na qual “caboclo” torna-se “caboco” -, sempre com uma conotação pejorativa (“Ô caboco sem-vergonha!”, por exemplo). Por aqui também, o “caboclo” é sempre o outro, mais pobre, menos culto, mais rústico, mais rural, menos branco.

Acredito que todos esses significados estão presentes no simples fato de que a pele dos homens no cartaz ora analisado tenha sido colorida de marrom. Apontando o marrom como a cor dos pobres, Eva Heller sustenta: “*Ya en la edad media se considerava el marrón como el color más feo. Era el color de los campesinos pobres, de los siervos, los*

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*, p. 7.

⁷³³ *Ibid.*

criados y los mendigos^{734,735}. Penso que essas observações de Heller acerca da cor marrom podem ser associadas aos significados, acima mencionados, que a pele de cor morena adquiriu em virtude do processo de colonização no Brasil⁷³⁶, bem como ao uso do termo “caboclo” no diário de Chabloz - designando o potencial migrante representado no cartaz -, a fim de refletirmos não sobre quem *eram* esses homens que migravam para a Amazônia, mas sobre como *os via* uma parcela da população citadina - que se autoconsiderava branca e civilizada -, que tipo de representação imaginária esse grupo urbano deles fazia: pobres, rústicos, iletrados, rurais, ingênuos, inferiores a si. O cartaz em questão traz uma representação do migrante nordestino mediada pelo olhar de um “branco europeu” que, àquele momento, imputava na imagem não apenas os elementos trazidos do ambiente cultural no qual se formara, mas, a estes elementos, incorporava visões e preconceitos do novo meio social no qual se via inserido: círculos urbanos de classes média e alta da cidade de Fortaleza. Evidentemente, não posso finalizar o pensamento sem matizar que a questão da autoria faz-se tênue diante da peça analisada, uma vez que ela se trata de uma releitura da versão original elaborada pelo artista.

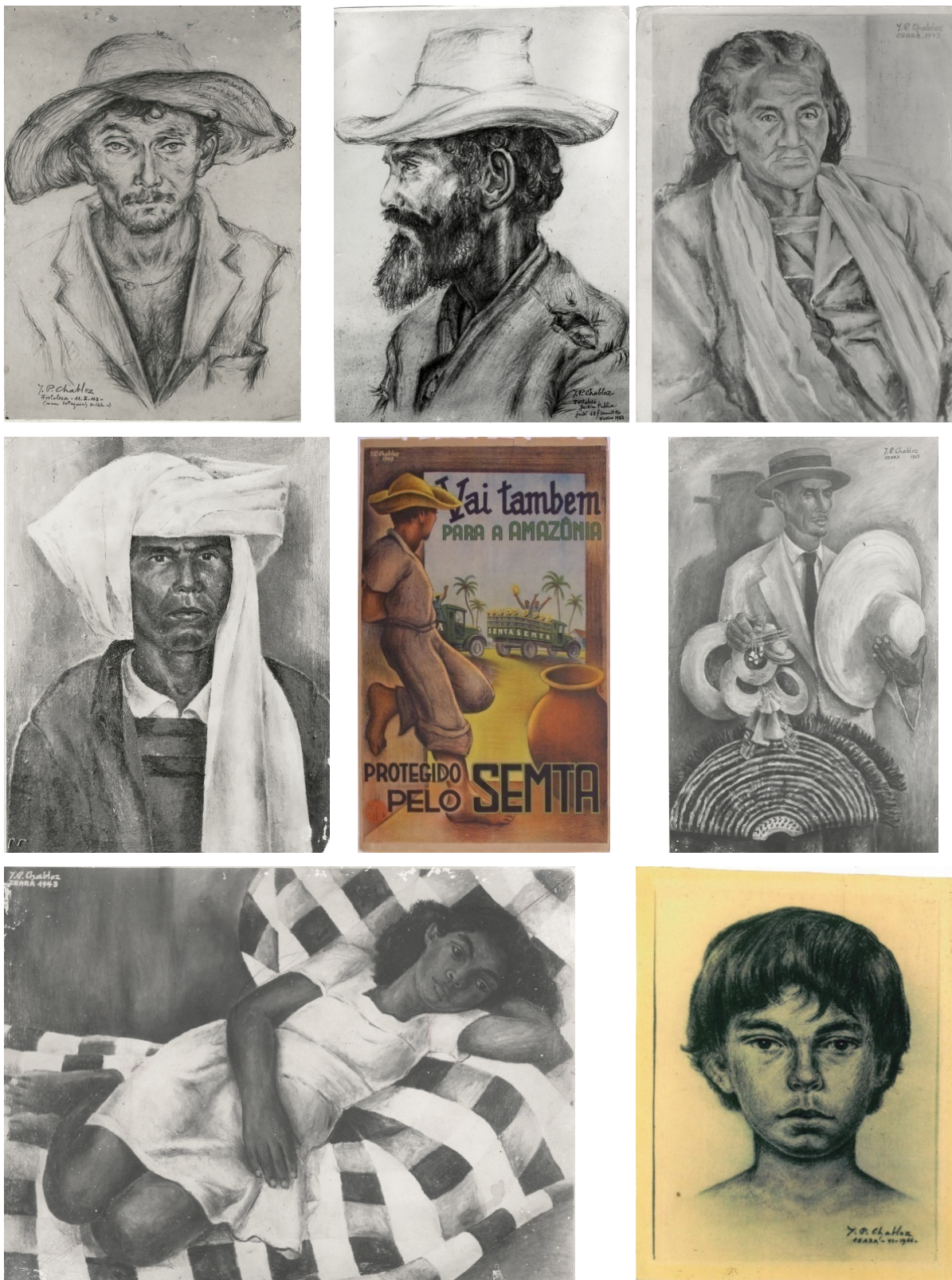
Remontando ao primeiro capítulo, e observando as imagens de figuras humanas e retratos referentes à produção de Chabloz no Ceará, percebemos facilmente a preferência do suíço, na escolha dos modelos, pelos tipos miscigenados, distantes do branco europeu. Essa percepção é corroborada pela afirmação de Chabloz, citada também no primeiro capítulo, de que haviam sido “os tipos primitivos amatutados” que o teriam preferencialmente impressionado no estado do Ceará, ficando retidos em sua memória do lugar.⁷³⁷ Nesse sentido, o personagem principal do cartaz aqui analisado, embora atendendo a fins propagandísticos, pode ser relacionado, em seu caráter miscigenado, a toda uma galeria de tipos humanos retratados pelo artista em terras cearenses [Fig. 161]. A “arte aplicada” encontra, aqui, ecos na “arte pura” de Chabloz.

⁷³⁴ “Já na Idade Média se considerava o marrom como a cor mais feia. Era a cor dos camponeses pobres, dos servos, dos criados e dos mendigos”.

⁷³⁵ HELLER, Eva. *Op. cit.*, p. 259.

⁷³⁶ Falo aqui do Brasil, mas esses significados em muito transcendem os limites geográficos do nosso país.

⁷³⁷ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução de Francisco de Assis Garcia, Ítalo Gurgel, Maria de Fátima Ramos Viana e Teresa Maria Frota Bezerra. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993, p. 142.



[Fig. 161] Relação entre o homem do cartaz e alguns retratos e figuras humanas realizados por Chablow no Ceará

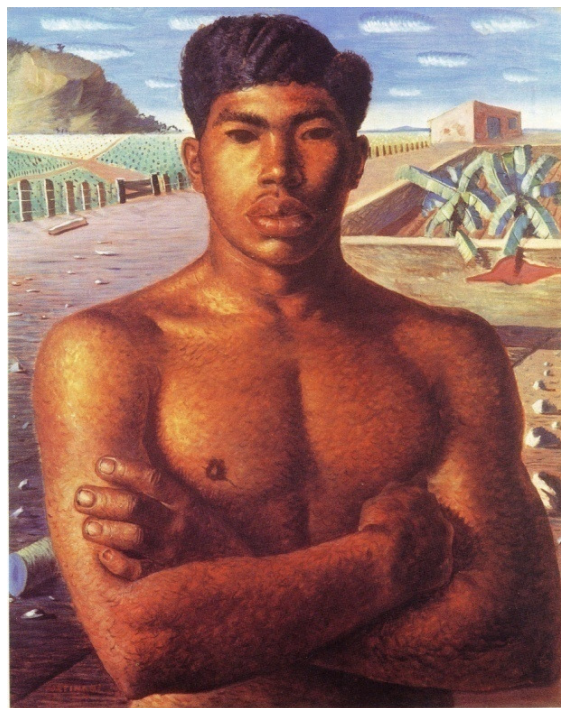
Em seu primeiro diário de serviço, como vimos, Chabloz referiu-se com indignação às versões impressas dos dois primeiros cartazes que havia concebido, qualificando-as de “lisas, acadêmicas, ‘Artes e ofícios’, planas, sem vibração colorida”⁷³⁸. No entanto, ao se remeter especificamente ao segundo cartaz, em trecho citado de carta destinada a Thiers Martins Moreira, datada de oito de junho de 1943, Chabloz queixava-se particularmente da escassez de nuances no jarro e no solo, mas nada mencionava em relação à figura humana. Isso aponta para a hipótese de que, talvez, o tratamento conferido ao seu “caboclo” não tenha desagradado tanto o artista. Ao compararmos essa figura aos trabalhadores em primeiro plano no cartaz *Mais borracha para a vitória*, percebemos que a tendência à planificação das formas observada nos segundos faz-se bem menos presente na primeira [Fig. 162].



[Fig. 162] Comparação entre o tratamento volumétrico conferido às figuras humanas nas duas imagens

⁷³⁸ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.*

No cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, a figura humana é certamente mais dotada de volume: o desenho apresenta formas mais arredondadas e há maior gama de valores a preencher as vestimentas e a pele do motivo. Nesse sentido, podemos inclusive aproximar o homem do segundo cartaz concebido por Chabloz de algumas figuras de trabalhadores criadas por Portinari na década de 1930. Vejamos, por exemplo, a tela *Mestiço*, de 1934 [Fig. 163]. A proliferação de nuances na pele morena do homem ressalta seus músculos fartos e bem torneados. Como observou Annateresa Fabris, a abordagem escultórica conferida à figura dota-lhe de um caráter monumental, ressaltado ainda pelo contraste com a sintética paisagem em que está inserida.⁷³⁹ Embora mais modesto e não o dotando de tal monumentalidade, o tratamento volumétrico conferido ao homem do cartaz chabloziano faz-se suficiente para inseri-lo na linhagem dos robustos tipos mestiços que passavam a ser valorizados como modelos na arte brasileira na primeira metade do século XX.



[Fig. 163] PORTINARI, Cândido – *Mestiço* – 1934
Óleo sobre tela – 81 x 65,5 cm – Pinacoteca do Estado, São Paulo⁷⁴⁰

⁷³⁹ FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 48.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

Como vimos, portanto, o cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA* suscita reflexões acerca do momento da partida dos migrantes para a Amazônia, assim como sobre o próprio *status* desse migrante diante do olhar de “um certo” outro. Em relação à partida, vimos que a imagem, enquanto peça de propaganda governista, realça os aspectos positivos daquele ato ritualístico: a alegria e a vibração dos migrantes, o caráter patriótico de sua atitude, a libertação traduzida em seu gesto. Contudo, através de comparações entre fotografias registradas durante a primeira partida de grupos cearenses para a Amazônia, aponte para o aspecto dual daquela etapa de rito de passagem: a versão oficial dos fatos, difundida pelos órgãos de imprensa e pela propaganda oficial, *versus* outra versão, não divulgada no período, observada em imagens fotográficas nas quais rostos e corpos de migrantes expressam sentimentos de incerteza, desconfiança, cansaço, perda.

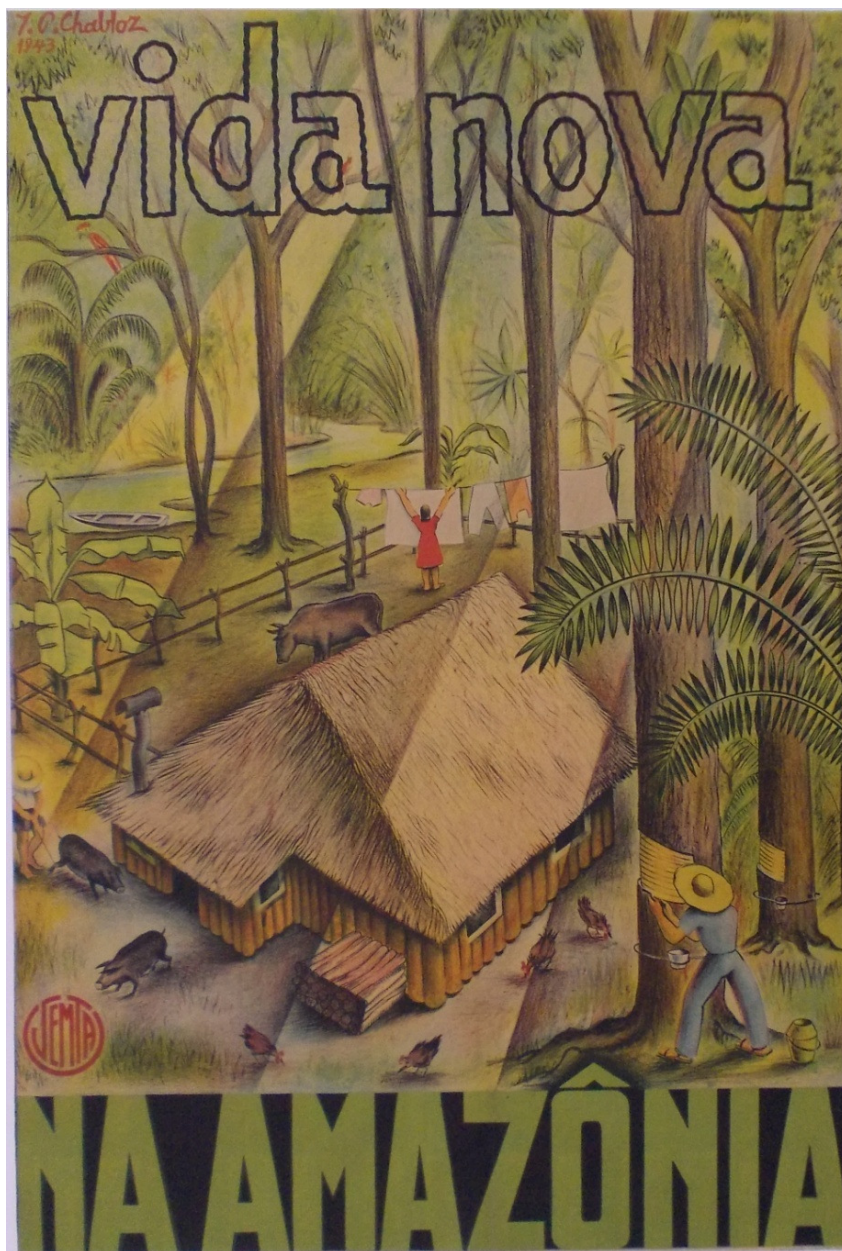
De outra face, discuti sobre como, na escolha do marrom para a pele dos personagens do cartaz – migrantes efetivos e em potencial -, estão implicados significados históricos que os desqualificam na hierarquia social. Como aponte no segundo capítulo, Morales discorre sobre as condições desumanas a que eram submetidos os indivíduos em processo migratório ao longo da viagem que os levaria até os seringais.⁷⁴¹ A situação de inferioridade humana atribuída aos migrantes ronda as entrelinhas da expressão “*cabocle de l’affiche*”, registrada por Chabloz em seu diário de serviço. Do ponto de vista iconográfico, defendo que, no cartaz, é nas entrelinhas da pele de cor marrom dos personagens que rondam os significados dessa depreciação.

3.4. Cartaz 3: *Vida nova na Amazônia*

A ideia para o cartaz *Vida nova na Amazônia* [Fig. 164] teria surgido também em São Luís, em janeiro de 1943, conforme Chabloz anotou em seu primeiro diário de serviço. Sabemos que o primeiro estudo para o cartaz *Mais borracha para a vitória* foi iniciado naqueles dias em São Luís, pois Chabloz referiu-se explicitamente a essa peça no diário.

⁷⁴¹ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 257-302.

Quanto aos outros três cartazes, o artista foi menos específico, tendo registrado apenas: “3 idées ébauchées en janvier à S. Luiz (sic)”^{742,743}.



[Fig. 164] CHABLOZ, Jean-Pierre (concepção) – Cartaz *Vida nova na Amazônia* – 1943
Litogravura – 99 x 66 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

⁷⁴² “3 ideias esboçadas em janeiro em S. Luiz (sic)”

⁷⁴³ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Contudo, em carta não datada endereçada a uma amiga, de nome Giliberti, em São Paulo, Chabloz escreveu o seguinte acerca de seu trabalho de propaganda no SEMTA:

Celui-ci se base surtout sur CINQ belles affiches en plusieurs couleurs, de 68 sur 100 cm, reproduites chacune à environ 20000 exemplaires. Je termine ces jours-ci la troisième, qui représente la forêt amazonienne. Tous les sujets et textes d'appel (slogans) furent déjà conçus en janvier à Sao-Luiz (sic)^{744 745}.

É bastante provável, portanto, que os primeiros estudos para o cartaz *Vida nova na Amazônia* tenham surgido já durante a curta estadia de Chabloz no Maranhão, uma vez que era comum ao artista manifestar de pronto suas ideias através de desenhos.

Faz-se necessário comentar também a menção que fez o artista à realização de “cinco belos cartazes em várias cores, de 68 por 100 cm, reproduzidos cada um em cerca de 20000 exemplares”. Após ter investigado o acervo de Chabloz no MAUC, bem como ter efetuado a leitura das correspondências e dos dois diários de serviço escritos pelo artista durante sua permanência no SEMTA, percebo que Chabloz realizou apenas quatro cartazes que atendiam aos requisitos dessa descrição: aqueles analisados neste capítulo. Os *layouts* dos cartazes aqui analisados foram, segundo anotações do artista, elaborados em várias cores, do que também temos evidências a partir da observação de suas reproduções (menos quanto ao último cartaz, do qual tanto o *layout* quanto a versão finalizada não foram encontrados, como veremos mais adiante). As medidas dos cartazes de cujas versões impressas disponho (os três primeiros concebidos pelo artista) aproximam-se razoavelmente das dimensões acima mencionadas por Chabloz, tal como destas se aproximam as medidas de um grande estudo realizado para o quarto cartaz, que será abordado no tópico a seguir. Para esses quatro cartazes, havia uma expectativa de tiragem de vinte mil exemplares, que, conforme vimos no tópico anterior, não foi atendida para os dois primeiros, e, como veremos, tampouco o foi para os dois últimos. Mas havia a

⁷⁴⁴ “Este se baseia sobretudo em CINCO belos cartazes de várias cores, de 68 por 100 cm, reproduzidos cada um a cerca de 20000 exemplares. Eu termino por estes dias o terceiro, que representa a floresta amazônica. Todos os assuntos e textos de chamada (slogans) foram já concebidos em janeiro em São Luiz (sic)”.

⁷⁴⁵ Carta de Chabloz a Giliberti. Fortaleza, s/d. Arquivo do artista. MAUC.

expectativa inicial de tal tiragem. Portanto, é provável que Chabloz tenha planejado a realização de cinco cartazes com tais características, mas, efetivamente, tenha executado apenas quatro.

Conforme anteriormente mencionado, a realização dos três cartazes que sucederiam *Mais borracha para a vitória* teria sido decidida pelas autoridades do SEMTA a vinte e sete de fevereiro. No dia seguinte, pouco antes de Chabloz iniciar as modificações finais no primeiro cartaz, o artista e seu chefe teriam conversado acerca dos três cartazes vindouros⁷⁴⁶, embora o teor da conversa não tenha sido explicitado no diário.

A execução do *layout* para o cartaz *Vida nova na Amazônia*, no entanto, só teria sido iniciada quase um mês após a data da decisão acima mencionada. Em seu diário, Chabloz registrou ter ocorrido esse início no dia vinte e dois de março, um domingo.⁷⁴⁷ No entanto, conforme mencionei no tópico anterior, durante o mês de março, houve alguns equívocos quanto às datas registradas no diário de Chabloz. Assim, creio que o *layout* foi iniciado, de fato, no domingo correspondente ao dia vinte e um de março. Anteriormente, como vimos, Chabloz havia elaborado o segundo cartaz, *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, concluído e enviado ao Rio de Janeiro poucos dias antes.⁷⁴⁸

O *layout* de *Vida nova na Amazônia* teria sido iniciado pela preparação do papel, cujas medidas eram um metro por sessenta e oito centímetros. Chabloz desenhou as bordas que limitariam a composição e separou o local que abrigaria a parte inferior do texto. No dia seguinte, segunda-feira, o artista teria elaborado um primeiro desenho tanto do texto como da imagem do *layout*. A expressão “na Amazônia” foi colorida na terça-feira, quando Chabloz preencheu de verde as letras e de negro o fundo da parte inferior da composição. Em anotações atribuídas a esse mesmo dia, o suíço dava-nos mais uma prova de seu cuidado e esmero na realização dos *layouts*: “*effacé le dessin du sujet, pour pouvoir*

⁷⁴⁶ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁴⁷ *Ibid.*

⁷⁴⁸ *Ibid.*

l'améliorer (quelques détails) et peindre à l'aquarelle et craies de couleurs, sur papier propre, pour avoir toute la luminosité désirable^{749,750}.

Nos dias seguintes, Chabloz coloriu o cartaz a aquarela, fez intervenções com giz coloridos, aprimorou o desenho dos elementos da composição. Desenhou a expressão “vida nova” na parte superior do conjunto, trabalhou o colorido do telhado da casa, pintou o logotipo do SEMTA à esquerda da imagem e preparou, a guache branco, uma moldura para o retângulo da composição. Após alguns retoques, o *layout* estava pronto na quinta-feira primeiro de abril, sendo apresentado ao diretor do SEMTA no dia seguinte. É provável que o *layout* tenha sido enviado ao Rio de Janeiro na segunda-feira seguinte, cinco de abril, pois, em linhas finais da referida carta a sua amiga Giliberti, o suíço escreveu: “*Pour aujourd’hui, je vous quitte, et retourne à mes affiches: je dois terminer la troisième pour l’envoyer à Rio, lundi, à l’impression*”^{751,752}.

Em carta datada de onze de setembro, destinada a Thiers Martins Moreira, da Coordenação de Mobilização Econômica, Chabloz comunicava o recebimento - por intermédio de sua esposa, Regina Frota, que então retornava de viagem ao Rio de Janeiro - de poucos exemplares impressos do terceiro e do quarto *layouts* que concebera. Na ocasião, dizia-se satisfeito com a versão finalizada de seu quarto *layout*, o único impresso por processo fotolitográfico, conforme veremos no próximo tópico. Quanto ao cartaz que ora nos interessa, o artista apenas acusava o recebimento, não manifestando agrado ou desagrado.⁷⁵³ Como Chabloz havia pedido demissão do SEMTA em julho de 1943, mês no qual cessara a escrita de seus diários de serviço, não disponho de informações mais detalhadas acerca da recepção pelo artista do cartaz *Vida Nova na Amazônia*, ocorrida em setembro, além da rápida menção feita na correspondência mencionada. Segundo a já citada

⁷⁴⁹ “apagado o desenho do tema, para poder melhorá-lo (alguns detalhes) e pintar a aquarela e giz coloridos, sobre papel limpo, para ter toda a luminosidade desejável”.

⁷⁵⁰ *Ibid.* (grifo do autor)

⁷⁵¹ “Por hoje, eu lhe deixo, e retorno a meus cartazes: devo terminar o terceiro para enviá-lo ao Rio, segunda-feira, para impressão”.

⁷⁵² Carta de Chabloz a Giliberti. Fortaleza, s/d. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁵³ Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 11 set. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

curadoria da exposição “Vida Nova na Amazônia”, esse cartaz foi impresso na Gráfica Mendes Júnior, por meio de processo litográfico, tal como os dois que o precederam.⁷⁵⁴

Passando à descrição da imagem, vemos, no terceiro cartaz concebido por Chabloz, duas seringueiras à direita da imagem, que se estendem do extremo superior da composição até o seu quarto inferior. Uma delas encontra-se mais próxima e a outra, mais distante do espectador. Cada uma das seringueiras apresenta, em seus troncos, uma pequena área contendo uma série de incisões paralelas. Abaixo dessa área, há, em cada árvore, um pequeno recipiente preso ao tronco por um fio que o circunda. Diante da seringueira mais próxima, está posicionado um homem, de costas para o observador, vestindo um uniforme azul e um chapéu amarelo. Ele mantém as pernas afastadas e trabalha na extração do látex dessa árvore. Por trás dele, encontramos um balde, cujo formato é semelhante àquele do cartaz *Mais borracha para a vitória*. Da extrema direita da imagem, surgem três grandes folhas de palmeira, que se sobressaem em primeiro plano, deixando atrás de si todos os outros elementos visuais.

À esquerda das duas seringueiras, um casebre ocupa grande área da metade inferior da composição. Sua estrutura é feita de madeira e seu telhado, de palha. Na frente da casa, vemos a passagem de entrada e, em suas paredes, percebemos partes de janelas. Encostado à parede frontal, figura um aglomerado de pequenos troncos de madeira, muito comprimidos e organizados. Posicionadas à frente e em uma das laterais da casa, quatro galinhas ciscam o solo e, à esquerda delas, também à frente da casa, encontram-se dois porcos: um deles tem uma das patas amarradas por um cordão e é tangido por um menino. O casebre é protegido por um baixo cercado feito de troncos de madeira.

À esquerda da casa, vemos uma vaca marrom escura. Atrás da vaca e da casa, quase ao centro da composição, encontramos uma mulher com os braços estendidos em “v”: ela usa um vestido vermelho e estende roupas no varal, sustentado por dois troncos de madeira. De ambos os lados da mulher e à sua frente, figuram árvores altas e esguias. Surgindo no

⁷⁵⁴ Texto que acompanhava a peça com legenda “Cartaz 03 - Vida nova na Amazônia – Litogravura - Gráfica Mendes Júnior” (Exposição “Vida Nova na Amazônia”, MAUC/UFC, Fortaleza, maio a julho de 2010. Curadoria de Pedro Eymar Barbosa Costa.)

canto esquerdo da imagem e estendendo-se até seu fundo, um riacho segue um percurso curvo, com uma pequena canoa cinza encostada em sua margem. À frente da canoa, encontramos uma bananeira e, ao fundo da imagem, árvores e plantas diversas. Vemos ainda uma arara sobre uma folha de palmeira, à esquerda da imagem.

No quarto superior do cartaz, encontramos a expressão “vida nova”, e, acima desta, no canto esquerdo, a assinatura de Chabloy e o ano de realização da peça, 1943, ambos em vermelho. Também em vermelho, o logotipo do SEMTA figura no canto esquerdo do quarto inferior da composição. Abaixo dele, ocupando todo o restante da zona inferior, vemos uma faixa escura que abriga as letras em caixa-alta, coloridas em verde, do texto “na Amazônia”.

Toda a imagem - à exceção da porção inferior com o texto “na Amazônia” - é dividida em largas faixas em diagonal formadas por retas não paralelas. Essas faixas dividem a composição em zonas mais claras e mais escuras, que se alternam entre si. A alternância entre zonas claras e escuras é executada a partir de alterações bruscas nos valores.

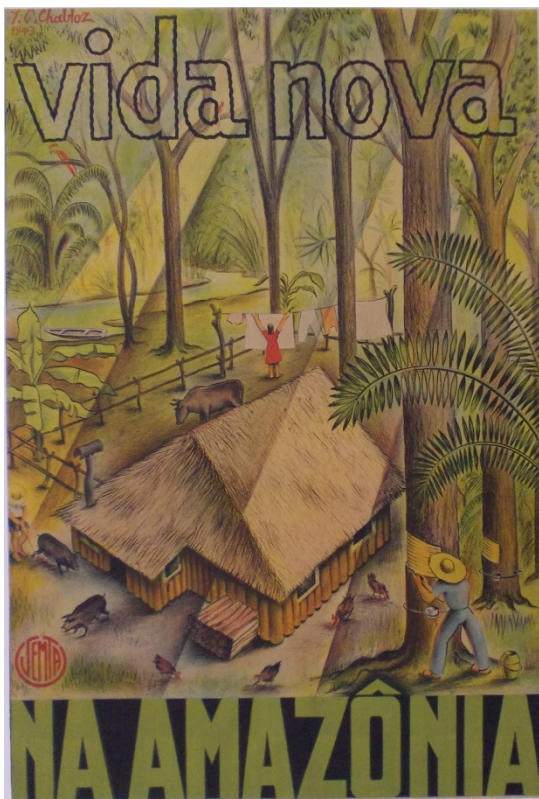
A disposição das faixas mais claras e mais escuras cria, na imagem, uma iluminação bem peculiar: quase como se o sol abrisse caminho por entre as copas das árvores e atingisse certamente duas porções específicas da composição. Essas duas zonas tornam-se mais claras que o restante da peça, iluminadas que são por grossas nêsgas de luz solar que partem do alto da imagem e seguem em diagonal, alargando-se, até o extremo oposto.

Quase como uma “luz divina” a iluminar os “eleitos”, essa luz ressalta alguns elementos (ou partes deles) específicos da imagem. A faixa clara à esquerda engloba parte da vegetação e do riacho, a canoa, a bananeira, parte do cercado e o menino. A região mais clara à direita, por sua vez, abrange partes da vegetação e do varal com roupas, do telhado e das paredes da casa, o aglomerado de troncos de madeira e uma galinha. A importância de cada um desses elementos para a eficácia do discurso governamental é facilmente perceptível: a frondosidade da vegetação e a presença do riacho opunham-se à paisagem do sertão em seca; a presença do menino indicava que a família do trabalhador migraria para a

Amazônia em companhia deste; o casebre e o cercado sugeriam que o migrante e seus familiares seriam donos de uma pequena propriedade de terra, onde não lhes faltaria meios de garantir sua subsistência (a bananeira representando a agricultura, a galinha, a criação de animais, e a canoa, um instrumento para a pesca).

Esses focos de luz assemelham-se a holofotes teatrais, pondo em destaque determinados elementos da cena. Nesse sentido, podemos relacionar o cartaz *Vida nova na Amazônia* com o já apresentado *layout* chabloziano destinado à divulgação da *Exposition Nationale Suisse* do ano de 1939 [Fig. 165]. Nesta última imagem, como vimos, cinco focos de luz emanam de uma forma em cruz posicionada sobre um mapa da Suíça. Tais focos são formas em cone que se alargam em direção vertical ascendente na imagem. O foco central sobressai-se entre os demais, assumindo maiores proporções e chegando a iluminar grande parte do título “*Exposition Nationale Suisse*”, situado no alto da composição.

No *layout* de 1939, os focos de luz remetem à ideia de “exposição”, de pôr em evidência determinados elementos que, por terem sido selecionados em detrimento de outros, encontram-se sob o foco da atenção do espectador. Algo análogo pode ser dito em relação aos focos de luz do cartaz *Vida nova na Amazônia*. Alguns elementos foram posicionados sob o foco desses “holofotes” de luz natural, a fim de que fossem enfatizados determinados aspectos do discurso oficial, conforme discutido acima.



[Fig. 165] Relação entre os focos de luz apresentados nas duas imagens

Outra possível justificativa para a representação da luz, no cartaz ora analisado, através de faixas geometrizadas pode ter sido a intenção de simplificar as formas na composição, tornando mais fácil e rápida a sua leitura. Essa representação geometrizada de um elemento não palpável – no caso referido, a luz – pode ser observada também em outro *layout* de Chabloz, já comentado, realizado quando de sua permanência na Itália⁷⁵⁵ [Fig. 166]. Nessa peça publicitária, que divulga uma nova bola de tênis, o trajeto percorrido pela bola após a colisão com a raquete é representado por uma forma em cone, que se inicia no local onde ocorreu o choque, bem no centro da raquete, e se vai alargando gradualmente até a posição em que se encontra a bola no momento do registro. Mais uma vez, em seus cartazes, Chabloz recorre à geometria a fim de representar um elemento não palpável – desta vez, o movimento. Através desse recurso, o artista cria formas simplificadas para a

⁷⁵⁵ Curiosa, nessa peça, é a assinatura do artista: Giampiero. Em virtude de estar residindo na Itália, parece que o artista resolveu italianizar provisoriamente sua assinatura.

representação de elementos *a priori* amorfos, construindo imagens de leitura fácil e compreensão rápida.



[Fig. 166] Recurso à geometria para a representação de elementos amorfos

Em um dos cartazes para o *Salon international de l'automobile et du cycle* de 1929, observamos duas formas determinadas por ângulos agudos a representar focos de luz artificial emitidos pelos faróis dos automóveis presentes na imagem. Nesse caso, a composição inteira apresenta forte tendência à geometrização, além de uma abordagem de cunho fantástico da cena representada. No cartaz *Vida nova na Amazônia*, por outro lado, em meio a um tratamento descritivo da paisagem, em uma cena que se pretendia verossímil, observam-se efeitos de uma luz natural que, pelo excessivo rigor geométrico, resulta artificial. Vemos então ecoar, em um contexto distante e em meio a uma composição substancialmente distinta da primeira imagem mencionada, o gosto pela geometrização que

caracterizou os *layouts* pioneiros do artista, e que, como vimos acima, ressoou ainda em meados da década de 1930 [Fig. 167].



[Fig. 167] Gosto pela geometrização de focos de luz surge em cenas marcadamente distintas

No cartaz *Vida nova na Amazônia*, os braços estendidos da mulher, situada praticamente ao centro da composição, criam uma pequena forma em “v”, repetida visualmente pelas letras “v” das palavras “vida” e “nova”. Linhas imaginárias ligando esses três pequenos “v” resultariam ainda em uma grande forma em “v” na metade superior da imagem. No cartaz *Mais borracha para a vitória*, também na parte superior da composição, uma grande forma em “v” destaca-se no conjunto. Podemos dizer, inclusive, que ela é o elemento visual de maior relevância na imagem, pois é em torno dela que é construída toda a ação em primeiro plano: os dois trabalhadores esforçam-se, cada um de um lado do “v”, por espremê-lo, fazendo jorrar de seu vértice o precioso látex que atinge o balde. Também

no cartaz *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, formas em “v” são percebidas nos braços estendidos de trabalhadores que partem no caminhão. Eles acenam para o colega que fica, convidando-o a juntar-se ao grupo.

Como podemos perceber, a forma em “v” é uma constante nos cartazes até aqui analisados, carregando sempre consigo conotações de otimismo: vitória na guerra, recomeço de vida, felicidade familiar. Em alguns *layouts* chablozianos comentados no primeiro tópico deste capítulo, também a forma em “v” assume conotações de alegria e alto astral. No estudo realizado para o cartaz que deveria divulgar a *Fête Cantonale de Gymnastique*, que ocorreria em Orbe, na Suíça, em julho de 1939, observamos cinco pequenas figuras humanas a ladear o grande personagem principal que segura o estandarte. Os cinco pequenos atletas têm os braços estendidos em “v”, como que a cumprimentar o público que os prestigia. Os espetáculos de ginástica artística são eventos em que geralmente imperam a alegria, o otimismo, a torcida, o alto astral. Os braços estendidos em “v” dos atletas estão impregnados de todos esses significados positivos. Além disso, a forma em “v” dos braços remete à ideia de vitória, o objetivo último buscado pelos esportistas durante as competições.

Em um dos *layouts* que incentivava a prevenção contra a sífilis, a criança feliz, que representa o filho são de pais livres da sífilis, tem os braços estendidos para o alto numa forma que se assemelha à letra “v”. Contrastando com a outra criança - o filho doente de pais sífilíticos -, toda preenchida em valores de cinza, sem cabelos e sem roupas, com expressão de dor e desolamento, e apresentando extrema magreza, a criança dos braços em “v” é rechonchuda, tem as coxas grossas, usa fraldas, apresenta bochechas carnudas e rosadas, lábios vermelhos e dentes brancos, olhos vivos e expressivos, sobrancelhas arqueadas e fartos cabelos loiros. Seus braços são carnudos e suas mãos encontram-se abertas e espalmadas, numa expressão de vivacidade. Mais uma vez, a forma em “v” dos braços da criança está associada a significados repletos de conotações positivas: saúde, força, otimismo, alegria, celebração da vida.

Tendo em vista a recorrência de formas em “v” nos *layouts* de Chabloz para cartazes, manifestadas principalmente por meio de braços estendidos, e os significados que comumente estão vinculados a essas formas, conforme venho discutindo, acredito que, no cartaz *Vida nova na Amazônia*, o ato de estender roupas no varal, por parte da mulher que representa a esposa do migrante no cenário, não significa muito mais que um pretexto para a aparição dos braços estendidos em forma de “v”. A tarefa de estender roupas no varal é, sem dúvida, importante como meio de marcar a pacata sucessão das atividades do dia-a-dia naquele núcleo familiar, bem como o papel da mulher como responsável pelos cuidados domésticos. No entanto, essa mesma tarefa poderia ser realizada com os braços posicionados de outra maneira. Por que, por exemplo, desenhar a mulher no exato momento em que estende no varal uma peça de roupa mais larga (lençol ou toalha), fazendo-a precisar abrir os braços, no lugar de representá-la pendurando uma roupa mais estreita, como calças, *shorts* ou camisa? Também o varal poderia estar situado mais próximo ao solo, enquanto a mulher poderia ter estatura mais alta, de modo que ela não precisasse levantar os braços para pôr a toalha no varal. O que pretendo dizer, por meio dessas provocações, é que acredito que Chabloz optou conscientemente por situar a mulher, o varal e a toalha de modo que, ao realizar a tarefa de pôr a roupa na corda, a esposa do migrante tivesse obrigatoriamente que abrir os braços em forma de “v”. Assim como nos outros exemplos que comentei, também aqui essa forma encontra-se permeada de conotações positivas: o sopro de esperança de uma vida familiar digna e tranquila em terras férteis e paradisíacas [Fig. 168].



[Fig. 168] Recorrência de formas em “v” na produção cartazística de Chablot

É nítido que o cartaz *Vida nova na Amazônia* – assim como a peça *Mais borracha para a vitória*, anteriormente analisada - apresenta uma visão idealizada da floresta amazônica, mostrando-a como ambiente tranquilo e domesticado, que não ofereceria riscos ao trabalhador ou a seus familiares. Acerca desse cartaz, Morales comenta:

Chabloz pintou cartazes em cores vivas. Um deles, com a inscrição ‘Vida Nova na Amazônia’, retrata uma casa com cercas no meio da floresta, seringueiras ao redor, porcos e galinhas. No fundo, evocando a idéia de quintal, uma mulher estende roupas num varal. Na frente da casa, um homem coleta borracha enquanto um garoto brinca com animais. Portanto, pretende-se mostrar uma família, com seu pedaço de terra, realizando tranqüilamente suas tarefas de manutenção e produção de sua sobrevivência. A idéia é mostrar a floresta transformada em hábitat familiar sob a ação do Estado Novo. Isto é, seria para um lugar como esse que o regime Vargas estaria levando os ‘trabalhadores nacionais’ e suas famílias.⁷⁵⁶

No cenário idealizado por Chabloz, a floresta amazônica figura quase como um sereno bosque a rodear o quintal da casa do migrante. As seringueiras, seu local de trabalho, estariam situadas ao lado de sua residência, de modo que, mesmo durante a realização das tarefas de cada um, a família estaria próxima: o homem extraindo o látex das árvores, a mulher ocupando-se dos trabalhos domésticos e o menino cuidando dos animais. Como a coroar essa bucólica cena familiar, um lindo dia de sol ilumina a paisagem farta e amena da floresta, com plantas, riacho, araras e animais domesticados em torno das três figuras humanas.

Em *Vida nova na Amazônia*, a paisagem foi construída de modo a enfatizar determinados aspectos que o discurso oficial desejava transmitir: a floresta amazônica sendo apresentada como “local dos sonhos”, para onde estavam sendo levadas famílias de “flagelados” nordestinos, devido a uma ação generosa da parte do governo. Tais conteúdos são transmitidos de maneira mais eficaz no cartaz impresso litograficamente que no desenho realizado por Chabloz para a capa do segundo breviário que, com o auxílio de Nogueira, concebeu para o SEMTA, conforme comentado no segundo capítulo. Como já dito, tal desenho consistiu em uma reprodução manual, em pequenas dimensões, da composição de *Vida nova na Amazônia* [Fig. 169]. O pequeno desenho a nanquim teria sido elaborado em princípios de junho, conforme registrou o artista em seu segundo diário de serviço.⁷⁵⁷ Devido às semelhanças compositivas entre o cartaz impresso e o desenho acromático feito para a capa do referido breviário, a comparação entre ambos poderá

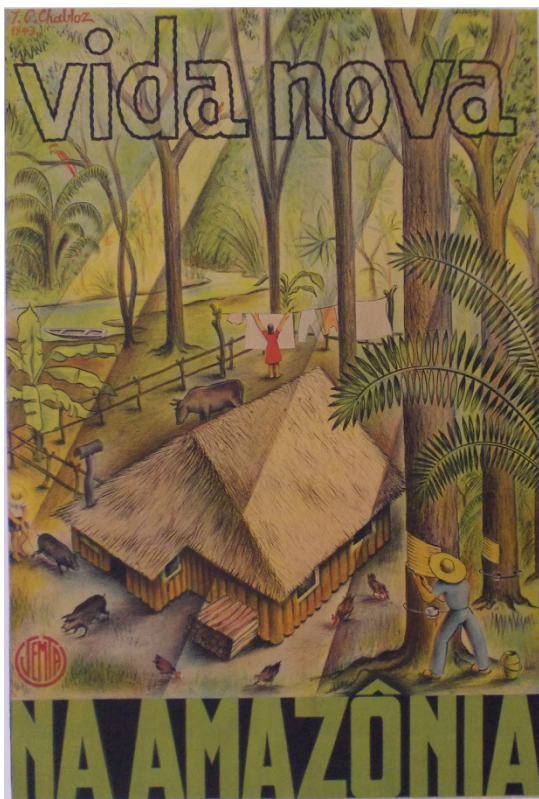
⁷⁵⁶ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 192.

⁷⁵⁷ DIÁRIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

elucidar como, no cartaz, a escolha das cores contribuiu para dar ênfase a conteúdos que, no desenho, foram transmitidos de maneira muito mais tímida [Fig. 170].



[Fig. 169] CHABLOZ, Jean-Pierre – Desenho para a capa do segundo breviário – jun. 1943
Nanquim (bico-de-pena) sobre papel vegetal – 16,7 x 12 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)



[Fig. 170] Análise cromática comparativa entre cartaz e desenho

No cartaz *Vida nova na Amazônia*, é intensa a presença do verde, em diversos matizes e valores. O verde da floresta é abundante, não apenas em seringueiras, mas também em outras espécies arbóreas, em plantas rasteiras, na grama e no riacho (a água, tão veementemente desejada pelos habitantes do sertão às épocas de seca). A amplidão verde transmite-nos sensação de paz e tranquilidade, o que, segundo Guimarães, além de ter raízes culturais, pode ser explicado também por aspectos biofísicos:

O verde ocupa posição central no espectro eletromagnético, ou seja, está equidistante dos seus dois extremos. É na percepção dos matizes predominantemente verdes que a retina encontra seu ponto de maior sensibilidade, tanto nos cones quanto nos bastonetes, e, também por esse motivo, o verde será a cor recebida de forma menos agressiva, com maior passividade⁷⁵⁸.

⁷⁵⁸ GUIMARÃES, Luciano. *Op. cit.*, p. 115.

Dessa forma, a maciça quantidade de verde no cartaz contribui para a valorização do lugar, ajudando a construir uma visão idealizada da Amazônia como local de terras serenas, apaziguadoras e paradisíacas. A presença do verde na vegetação e nas águas calmas do riacho pretende estabelecer uma oposição semântica em relação aos amarelos, laranjas e marrons a que comumente associamos a aridez e a seca do sertão.

No desenho em preto e branco, por sua vez, embora a disposição dos elementos na composição seja bastante semelhante à do cartaz finalizado, a ausência de matiz faz com que muito da força persuasiva do discurso seja inibida. Sem a cor verde, o lugar representado perde bastante do seu apelo de “oásis”, de terra paradisíaca que se afigura como destino de salvação para homens e famílias prejudicados pela seca.

Outro ponto a ser observado diz respeito à valorização da presença familiar no local de trabalho do seringueiro. Praticamente ao centro da composição, a mulher de braços estendidos usa um vestido vermelho. Apesar da imensidão verde ao redor, é a pequena área em vermelho que chama, em primeira instância, a atenção do observador.

A atratividade que a pequena área vermelha do cartaz exerce sobre nossos olhos deve-se, em parte, ao modo como a cor foi utilizada, em relação às demais, na composição, ou seja, à sintaxe cromática da imagem. A minúscula região em vermelho salta aos olhos em virtude da vasta área de matizes verdes que a circunda, predominando no cartaz. Se pensarmos nas diferentes codificações biofísicas das duas cores, em que o vermelho situa-se na fronteira do espectro visível⁷⁵⁹, enquanto o verde localiza-se ao centro do espectro eletromagnético, compreendemos por que, em meio à calmaria verde da floresta, sobressai-se a pequena área do vestido vermelho da mulher.

A atração que esse fragmento da composição desperta sobre o observador está em consonância com um dos objetivos comunicacionais do cartaz: mostrar que os migrantes não iriam à Amazônia sozinhos, mas acompanhados de suas famílias. Assim, o foco dirigido à esposa do trabalhador, por meio da cor vermelha, constitui um dos fatores de

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 114.

persuasão da imagem: desejava-se fazer com que os potenciais migrantes sentissem que a nova empreitada não os afastaria de seus núcleos familiares.

Nesse ínterim, há também o foco no menino, à esquerda da imagem, supostamente filho do casal. Esse destaque é obtido a partir da grossa nesga de iluminação solar que parte do centro superior da composição e se estende até ele. O foco de luz sobre o menino tem como objetivo, uma vez mais, enfatizar a acolhedora presença da família do seringueiro em seu local de trabalho.

Novamente, no desenho em preto e branco, a força persuasiva da mensagem é bastante reduzida. Sem o matiz vermelho do vestido, o poder que tinha a figura da mulher de nos atrair o olhar em primeira instância torna-se quase nulo. Essa figura termina por concorrer - em termos de atratividade oferecida ao olhar do observador - em nível de igualdade com vários outros elementos da composição, sendo difícil estabelecer uma sequência de leitura para essa imagem.

A mesma perda de atratividade ocorre em relação ao menino. No desenho, sua figura está menos rente ao canto esquerdo da composição do que no cartaz. Contudo, nesta última imagem, o menino é completamente envolvido pela nesga de luz, ao passo que, no desenho, é cortado ao meio pela linha limítrofe que constitui essa nesga, estando parte sua sob a luz (parte do chapéu e o ombro direito) - o que é representado, na imagem, pelo preenchimento em branco ladeado por contornos pretos -, enquanto a parte restante permanece na sombra - o que nos é mostrado pelo tracejado do artista a imitar valores de cinza.

A cena da família feliz vivendo harmonicamente na região amazônica não passou, no entanto, de uma das tantas promessas não cumpridas pelo Estado Novo. Como vimos no segundo capítulo, na urgência de transportar mão-de-obra para trabalhar nos seringais amazônicos, a fim de cumprir os acordos travados com os Estados Unidos, o SEMTA recrutava e encaminhava somente homens, mesmo aqueles que eram chefes de família⁷⁶⁰. Da ideia de “colonização” da Amazônia, antes defendida pelo Estado Novo, passou-se rapidamente à ideia de suprimento imediato de mão-de-obra para a produção de borracha.

⁷⁶⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 113.

Com isso, milhares de homens foram conduzidos para a Amazônia, em ação emergencial, apartando-se de suas famílias.

As cláusulas gerais que regiam as reações de trabalho nos seringais, anexas ao “contrato de encaminhamento”, prometiam realmente ao seringueiro a condição de pequeno proprietário de terra, dispondo de um hectare de terreno para a prática da agricultura. A ele também eram prometidos no mínimo sessenta por cento do valor sobre a borracha que produzisse (com base no preço oficial em vigor em Manaus e Belém), metade da madeira derrubada e da castanha coletada, além todo o produto resultante de sua caça e sua pesca.⁷⁶¹ Todas essas promessas, constantes no contrato, figuram didaticamente em uma ilustração de Chabloz [Fig. 171], elaborada a fim de ilustrar uma das páginas de seu primeiro breviário.



[Fig. 171] CHABLOZ, Jean-Pierre – Promessas constantes no contrato – Página do primeiro breviário - jun. 1943
Impressão tipográfica – 21 x 13 cm – MAUC, Fortaleza⁷⁶²

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 93-94.

⁷⁶² COSTA, Pedro Eymar Barbosa; GONÇALVES, Adelaide (Orgs.). *Op. cit.*, p. 117.

A respeito do cumprimento do contrato, Secreto assim se posiciona: “Um contrato ‘para inglês ver’ ou, neste caso, para norte-americano ver. Uma vez que o trabalhador ingressava no seringal, era impossível fiscalizar”⁷⁶³. Remetendo-se a Nelson Prado Alves Pinto, a autora aponta para as dificuldades em se realizar tal fiscalização: o isolamento dos seringais na floresta - já que grandes distâncias os separavam dos núcleos populacionais mais próximos -, bem como a inexperiência da recém-criada instituição fiscalizadora, o Banco de Crédito da Borracha.⁷⁶⁴

De certo modo, o cartaz *Vida nova na Amazônia* ilustra parte das promessas constantes no contrato. Na imagem, estão presentes o pequeno pedaço de terra, os troncos da madeira derrubada (com os quais o trabalhador havia construído sua própria casa), a canoa e o riacho, que sugeriam a pesca. O contrato, no entanto, não mencionava a criação de animais, tampouco o encaminhamento imediato das famílias dos trabalhadores para a região amazônica.

Quanto a esse último item, o artigo treze do “Regulamento do SEMTA” rezava:

Art. 13 - O SEMTA, tendo como finalidade no campo social garantir a preservação da família do trabalhador mobilizado, a qual só poderá seguir para junto do mesmo quando os meios de transporte e as condições locais de saneamento e abastecimento na Amazônia forem favoráveis, organizará os serviços de assistência social de forma a atingir a consecução deste objetivo fundamental⁷⁶⁵.

Dessa forma, ao assinar o contrato, o trabalhador decidia se gostaria que sua família fosse ou não assistida pelo SEMTA. É natural que a grande maioria tenha optado pela assistência. Esta, por sua vez, possuía diferentes modalidades, dentre elas: a assistência “nucleada”, segundo a qual mulheres e filhos de trabalhadores passariam a residir no núcleo Porangabussu, em Fortaleza, onde receberiam assistência médica, econômica, educacional e religiosa (o núcleo comportava duzentas famílias - oitocentas pessoas -, sendo dirigido pela esposa de Chabloz, Regina Frota); a assistência em dinheiro, pela qual a família do trabalhador recrutado receberia do governo dois cruzeiros por dia por cada dependente, não

⁷⁶³ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 94.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁶⁵ Regulamento do SEMTA, *apud* SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 97.

ultrapassando a quantia de oito cruzeiros por dia, independentemente do número de dependentes. A grande maioria das famílias foi assistida pelo recebimento da quantia em dinheiro⁷⁶⁶. No entanto, o encaminhamento dos dependentes diretos do seringueiro para o encontro deste na Amazônia, previsto no “Regulamento do SEMTA”, foi postergado, durante algum tempo, pelas autoridades responsáveis.

Em junho de 1944, a CAETA – agência migratória que veio a substituir o SEMTA e a SAVA, como vimos no capítulo anterior - suspendeu o pagamento da quantia financeira por família e, nessa ocasião, ofereceu passagens para a Amazônia aos dependentes diretos dos trabalhadores emigrados, a fim de que, a partir desse momento, a família supostamente se reunisse.⁷⁶⁷ Essa medida, no entanto, consistiu antes numa saída emergencial para a crise que naquele momento se estabelecia do que numa ação planejada em benefício daqueles núcleos familiares.

Com o progressivo desinteresse dos Estados Unidos pela borracha brasileira, em virtude da baixa produtividade do programa extrativista, a RDC havia cancelado a remessa de dinheiro para fins de assistência familiar. A solução encontrada pela CAETA para a questão “o que fazer com essas pessoas desamparadas e que justificativa dar à opinião pública” foi tentar enviá-las a todo custo para a região amazônica, sob o pretexto de que, assim, iriam unir-se a seus chefes de família. Além disso, através de tal medida, o governo, mais uma vez, estaria contribuindo para a “colonização” da Amazônia⁷⁶⁸. É interessante perceber, à luz de dados históricos, como determinados jargões do discurso oficial entravam e saíam de cena, alternadamente, como justificativas para a implementação de medidas cujas motivações últimas jaziam muito distantes daquilo que preconizavam esses jargões.

Às mulheres dependentes dos seringueiros – esposas, noivas, mães, irmãs -, contudo, não agradou a solução oferecida pela CAETA: passagens para a Amazônia. Alegavam elas que não sabiam o paradeiro de seus parentes na floresta, e nem mesmo se estavam vivos ou mortos. Diziam já terem conhecimento de vários casos de viuvez entre as esposas dos trabalhadores. Clamavam que, sem o auxílio financeiro do governo, morreriam

⁷⁶⁶ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 93, 96-98, 113.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 105-111.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 112-113.

de fome junto a seus filhos. Com base nesses argumentos, escreveram telegramas ao presidente Getúlio Vargas, solicitando compaixão e justiça⁷⁶⁹.

Seus clamores não foram atendidos, não tendo sido restituído o pagamento da assistência familiar. Porém, o ponto chave que quero ressaltar aqui é que a ida para a Amazônia, a essas alturas, não era mais vista por essas mulheres como um “prêmio”: a possibilidade de unirem-se a seus maridos, filhos, irmãos e noivos para uma vida digna e pacata no seio da floresta era considerada como cada vez mais remota. Notícias de mortes de seringueiros eram já numerosas, e sabiam elas que aquele lugar para onde o Estado agora pretendia levá-las não era dos mais hospitaleiros. Muitos dos homens que para lá haviam seguido não deram mais notícias, e elas não queriam arriscar também suas vidas e as de seus filhos. “Devemos lembrar que, um ano e meio depois de iniciada esta marcha para a Amazônia, no Nordeste já se conhecia, em grande parte, suas catastróficas conseqüências”⁷⁷⁰, salienta Secreto.

Toda essa discussão corrobora, uma vez mais, o caráter idealizado da imagem do cartaz *Vida nova na Amazônia*. Além da natureza mansa, das seringueiras vizinhas à casa do trabalhador, dos animais criados e da posse de uma pequena propriedade de terra, a harmoniosa presença da família do seringueiro na região amazônica também não passava de uma das estratégias, e das mais importantes, da retórica governista. O discurso de que o governo retirava os “flagelados” à seca e os realocava nas terras férteis e paradisíacas da Amazônia tinha grande força persuasiva junto à opinião pública, a fim de justificar as medidas migratórias para os seringais do Norte do país. A ideia de que, assim procedendo, o Estado Novo estaria contribuindo para povoar e colonizar a região amazônica atualizava um velho jargão que, utilizado em momentos específicos da história, vinha comumente a justificar interesses situados alhures.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 106-107.

⁷⁷⁰ *Ibid.*, p. 111.

3.5. Cartaz 4: *Rumo à Amazônia, terra da fartura*

Tal como em relação aos três cartazes acima analisados, a ideia inicial para o cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*, quarto *layout* elaborado por Chabloz para o SEMTA, teria surgido em janeiro de 1943, em São Luís, segundo anotações do próprio artista. No entanto, apenas em registros referentes a oito de abril, poucos dias após o envio do terceiro *layout* ao Rio de Janeiro, o artista afirmava ter concluído o projeto do quarto cartaz – “*Rumo a (sic) Amazônia*” -, que talvez passasse a limpo, em caso de aprovação do seu chefe. Uma intenção de rever o subtítulo inicialmente concebido, “terra de esperança”, era manifestada logo em seguida, uma vez que o autor das notas o havia considerado “*un peu sentimental, douteux!*”⁷⁷¹,⁷⁷²

A doze de abril, Chabloz teria preparado os papeis para o *layout* e, a quatorze, teria passado a limpo, a nanquim, a palavra “Amazônia” do título da peça. No dia seguinte, estaria trabalhando nas grandes manchas de cores da composição⁷⁷³, manchas que serão especificadas mais adiante, com base no texto de uma carta escrita pelo artista em momento posterior.

Na manhã de dezenove de abril, Chabloz sintetizava em algumas notas pontos que gostaria de discutir com Paulo de Assis Ribeiro em reunião na mesma tarde. Dentre eles, alguns eram relativos ao cartaz em questão: o artista propunha a substituição do subtítulo “Terra de Esperança” por “Terra da Fartura”, ou algum outro, além de três possibilidades de desenho – “1) *pleine route de camions (intensité d’émigration)* 2) *quelques camions et route libre: route ouverte, appel* 3) *qq. camions, train, bateau-gaiola – moyens de transport*”⁷⁷⁴,⁷⁷⁵.

A ideia de permutar o termo “esperança” por “fartura” no subtítulo do cartaz havia surgido a partir da leitura de uma matéria publicada no jornal *Correio do Ceará*, a quatorze de abril de 1943. Chabloz recortou o pedaço da página de jornal que continha o texto e

⁷⁷¹ “um pouco sentimental, duvidoso!”

⁷⁷² *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ “1) estrada cheia de caminhões (intensidade da emigração) 2) alguns caminhões e estrada livre: estrada aberta, chamada 3) alguns caminhões, trem, barco-gaiola – meios de transporte”

⁷⁷⁵ *Ibid.*

colou-o em seu diário de serviço. Com o título sugestivo de “Partiu numa 2ª. classe para o Amazonas e voltou ‘empapado’, de avião... Um fotógrafo que ‘fez a vida’ em pouco tempo, nos seringais do Norte”, o texto abordava, sob uma ótica nitidamente conectada com os interesses oficiais brasileiros e norte-americanos, a sorte dos homens que haviam partido em busca de melhores condições de vida nos seringais amazônicos. Na visão parcial do periódico, todos os migrantes haviam enriquecido, estavam felizes, bem-cuidados, assistidos, e desfrutando de benefícios jamais acessíveis em terras nordestinas. “Cartas e mais cartas de cearenses daqui saídos como simples e rôtos ‘flagelados’ estão sendo recebidas por suas famílias, com os informes mais auspiciosos e sempre remetendo regulares quantias em dinheiro”⁷⁷⁶, dizia a reportagem.

Através das palavras de um entrevistado, que teria sido “casualmente” encontrado pelo não identificado repórter, o texto assumia ares de exaltação veemente das terras amazônicas. O fotógrafo amazonense, criado no Ceará, teria regressado à sua região de origem no ano anterior, na esperança de encontrar trabalho mais abundante e rentável. De volta ao Ceará, a fim de entregar alguns trabalhos encomendados, Bento Ávila já estaria com nova viagem marcada para o Norte, onde teria deixado “serviço contratado no valor de vinte e quatro mil Cruzeiros”⁷⁷⁷. Interpelado sobre suas impressões da Amazônia, o fotógrafo teria respondido:

- Aquilo lá é uma mina inesgotável, uma terra de fartura colossal. Admiro-me como ainda há gente que prefira viver agarrado ao cativo do trabalho ingrato e mal-remunerado do Nordeste, quando tão grandes oportunidades há no Amazonas de se ganhar muito dinheiro e viver mil vezes melhor do que por aqui.

Conheci o Amazonas em tempo de pequeno – prossegue o Sr. Bento Ávila, e hoje há uma profunda transformação em tudo. Na região que percorri, no meu trabalho de fotógrafo, agora, corre dinheiro como correm as águas dos rios.

Toda a gente sabe que no Norte, dando a borracha dez Cruzeiros por quilo, não há ninguém pobre. Imagine-se o que é agora, custando ela treze e vinte cruzeiros!⁷⁷⁸

⁷⁷⁶ Partiu numa 2ª. classe para o Amazonas e voltou “empapado”, de avião... Um fotógrafo que “fez a vida” em pouco tempo, nos seringais do Norte. *Correio do Ceará*, Ceará, 14 abr. 1943.

⁷⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁷⁸ *Ibid.*

A matéria seguia, e seu próximo subtítulo chamava-se “Onde há a verdadeira fartura”, destacado por Chabloz através de traços vermelhos que marcavam as laterais do texto e sublinhavam a palavra “fartura”. Na página do diário em que colou a reportagem, Chabloz escreveu, no topo, a expressão “Terra da Fartura” e, ao pé da página, a palavra “fartura” aparecia novamente, em tamanho maior, cor vermelha, letras maiúsculas e entre aspas.⁷⁷⁹ A leitura do texto havia proporcionado o *insight*.

Na tarde do dia dezenove, Chabloz ter-se-ia reunido com Ribeiro a fim de discutir os pontos que havia redigido àquela manhã. Em relação ao quarto cartaz, o chefe teria aprovado o uso da expressão “Terra da Fartura” – que Chabloz designava, com orgulho, como ideia sua -, além de ter escolhido a segunda opção dentre as três possibilidades de desenho enumeradas acima: “alguns caminhões e estrada livre”.⁷⁸⁰

Segundo seus próprios registros, na noite da mesma segunda-feira, dezenove de abril, Chabloz iniciou a execução das decisões tomadas à tarde. Até o dia seguinte, teria já concluído o desenho e a pintura, em verde, das letras de “Terra da Fartura”, assim como daquelas do trecho “Rumo à”, em verde com base negra.⁷⁸¹

Quanto ao desenho dos caminhões e da paisagem, antes de realizá-lo sobre o papel do *layout*, Chabloz teria tentado executá-lo, na quarta-feira vinte e um de abril, a carvão sobre papel vegetal, como uma etapa intermediária. Não gostando do resultado, no entanto, por considerá-lo “*dur, sec!*”⁷⁸², manifestava a necessidade de “lançar-se” diretamente sobre o papel definitivo, que, a essa altura, já continha o texto e as manchas coloridas. Na tarde do dia seguinte, Chabloz teria já iniciado o desenho dos motivos – a lápis, com traço leve - sobre o “cartaz definitivo”, como chamava seus *layouts*.⁷⁸³

⁷⁷⁹ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² “duro, seco!”

⁷⁸³ *Ibid.*

A fim de executar o desenho dos caminhões da composição, Chablotz registrou ter realizado estudos utilizando como modelos caminhões do SEMTA, tanto na noite da terça-feira vinte de abril como na tarde da sexta-feira seguinte. Em anotações atribuídas a este último dia, o artista comemorava seu avanço no desenho da paisagem: “*bien avancé sur affiche – dessin du cactus, carnauba (sic) etc.*”^{784,, 785}.

No sábado vinte e quatro de abril, Chablotz teria trabalhado no desenho em perspectiva dos três caminhões sobre o *layout*, desenho já esboçado, como vimos, dois dias antes. Na noite do mesmo sábado, ele também se teria dedicado ao desenho da paisagem, trabalhando os babaçus, e teria executado, em seguida, as linhas onduladas verdes que ornavam as letras da palavra “Amazônia”.⁷⁸⁶

O cacto em primeiro plano teria sido elaborado a bico-de-pena, com tinta nanquim, no dia seguinte, quando também Chablotz teria dado seguimento ao desenho da paisagem e reduzido a pequena casa localizada ao lado de um dos caminhões. Após ter limpadado e fixado a composição, Chablotz teria ainda acrescentado o desenho da massa espessa de vegetação próxima à palavra Amazônia, na parte superior do *layout*.⁷⁸⁷

Alguns retoques teriam sido feitos na noite de vinte e seis de abril, segunda-feira, mas não foi nessa ocasião que Chablotz considerou o *layout* terminado: “*restent quelques ultimes retouches et je pourrai la livrer [l’affiche] au Semta pour l’expédition à Rio*”^{788,,789}. Os retoques derradeiros teriam sido realizados na sexta-feira trinta de abril, e, finalmente, na manhã do dia seguinte, o feriado de primeiro de maio, Chablotz teria levado o *layout* finalizado à Abafilm para que fosse registrado fotograficamente. Após recolher as fotografias naquela empresa⁷⁹⁰, na terça-feira quatro de maio, Chablotz teria entregado o

⁷⁸⁴ “avancei bastante sobre cartaz – desenho do cacto, carnaúba etc.”. Ao utilizar o passado composto, Chablotz frequentemente omitia também o verbo auxiliar, além do sujeito.

⁷⁸⁵ *Ibid.*

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ *Ibid.*

⁷⁸⁸ “restam alguns últimos retoques e eu poderei entregá-lo [o cartaz] ao SEMTA para a expedição ao Rio”

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ Embora conste, no diário de Chablotz, que o *layout* finalizado do quarto cartaz foi registrado por um fotógrafo da Abafilm, nenhuma cópia dessas fotografias está presente no arquivo do artista no MAUC.

layout pronto a Ribeiro, para que este o levasse consigo em viagem próxima ao Rio de Janeiro.⁷⁹¹

Conforme já apontado neste capítulo, foi nesse mesmo período, entre os dias três e quatro de maio, que Chabloz recebeu exemplares dos seus dois primeiros cartazes, impressos litograficamente na Gráfica Mendes Júnior, no Rio de Janeiro. Suas reações de ampla desaprovação e revolta com os produtos finais foram comentadas e discutidas quando da análise dos dois cartazes em questão. Após essa experiência traumática, seguiram-se tentativas tenazes de Chabloz no sentido de solicitar resultados mais satisfatórios na reprodução de seus dois cartazes seguintes, o terceiro e o quarto, como veremos através dos documentos comentados a seguir.

No diário, Chabloz afirmou ter recebido, na terça-feira vinte e cinco de maio, um telegrama proveniente do Rio de Janeiro cujo texto rezava: “Peço informar qual casa Rio de Janeiro poderei fazer cartazes processo fovolitografia (*sic*) pt Até agora não consegui nenhuma litografia fizesse já tal processo pt Thiers”⁷⁹². Embora o telegrama não apresentasse o nome completo do remetente, é provável que este fosse Thiers Martins Moreira, que trabalhava no escritório da Coordenação de Mobilização Econômica, na Rua Uruguaiana, no Rio de Janeiro. Foi a ele que Chabloz se dirigiu a fim de solicitar melhor qualidade na reprodução dos seus dois últimos *layouts*, bem como para agradecer o bom resultado impresso do último, conforme veremos nos parágrafos seguintes.

Moreira havia estado em Fortaleza no final do mês de abril, ocasião em que se havia encontrado com Chabloz. No encontro, que, segundo registros no diário do artista, teria ocorrido na noite de vinte de abril, Chabloz teria solicitado ao interlocutor que providenciasse a fotografia do segundo cartaz - *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA* -, que havia partido de Fortaleza sem qualquer registro fotográfico, além de ter-se proposto a tentar concluir o *layout* do quarto cartaz a tempo de que Moreira o levasse

⁷⁹¹ *Ibid.*

⁷⁹² Telegrama de Thiers Martins Moreira a Chabloz. Rio de Janeiro, 25 maio 1943. Arquivo do artista. MAUC.

consigo ao Rio de Janeiro quando de seu retorno, a vinte e dois de abril pela manhã.⁷⁹³ Conforme percebemos pelas linhas anteriores, Chabloz não conseguiu realizar o intento.

Tendo travado contato com o funcionário da CME residente no Rio de Janeiro, é provável que Chabloz lhe tenha pedido, após o recebimento dos dois primeiros cartazes, que intercedesse em prol da reprodução fotolitográfica dos dois últimos. Deve ter sido esse o motivo do telegrama de Moreira. Chabloz registrou ter solicitado a Eugênia, secretária do escritório do SEMTA em Fortaleza, para responder ao telegrama dizendo: “*Consultez Murilo et casa Gráfica Mauá ou Barthel, rua Riachuelo qui impriment en photolitho ou informeront*^{794,,795}. E, em seguida, continuava a escrita do diário manifestando impaciência: “*Et les affiches ne viennent toujours pas!!*^{796,,797}”.

Em carta datada de oito de junho de 1943, dirigida a Thiers Martins Moreira, Chabloz mostrava-se surpreso com a informação, que recebera de seu chefe, de que não haveria no Rio de Janeiro estabelecimento habilitado para realizar impressões por meio de processo fotolitográfico.

Prezado senhor,

O Dr. Paulo de Assis Ribeiro, voltando do Rio, me comunicou que foi impossível encontrar no Rio, um estabelecimento gráfico capaz de reproduzir cartazes em cores, por processo FOTOLITOGRAFICO ou OFSET (*sic*), quer dizer, MECANICAMENTE, sem intervenção MALOGRADÍSSIMA de desenhista litógrafo primário, que funciona quasi (*sic*) sempre (os dois primeiros cartazes o comprovam mais uma vez) como verdadeiro TRAIADOR artístico, involuntariamente... Insistia sobretudo para o último cartaz (RUMO À AMAZÔNIA, TERRA DA FARTURA) ser reproduzido fotolitograficamente, posto ser este cartaz, a meu ver, o MELHOR et (*sic*) GRAFICAMENTE, o MAIS FELIZ: Tive um grande trabalho para acabá-lo os caminhões, e a paisagem, variada, exigiram muito controle nos matizes e no tracejado, para não perder o estilo escolhido desde o início.

⁷⁹³ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁹⁴ “Consulte Murilo e casa Gráfica Mauá ou Barthel, rua Riachuelo que imprimem em fotolito ou informarão”. Dona Eugênia, certamente, respondeu ao telegrama em português; Chabloz, porém, ao relatar o episódio no diário, redigiu a resposta em francês.

⁷⁹⁵ *Ibid.*

⁷⁹⁶ “E os cartazes não vêm nunca!!”

⁷⁹⁷ *Ibid.*

Agora, já que não será possível (me ADMIRO MUITO DISSO: e no meu telegrama tinha falado de BARTEL, Rua Riachuelo, ou da Gráfica Mauá, ou da Casa Harold Meira, 35, Rua do Chile, que podem INFORMAR a respeito. DEVE HAVER, NO RIO, casas de fotolito, já vi várias reproduções deste tipo na capital.) reproduzir o cartaz como eu quero, desejo (se chego ainda a tempo, e o original não foi já esartejado para ser distribuído, como “carne”, a vários desenhistas-máquinas para o decalcar...) juntar a minha carta algumas diretivas para a reprodução litográfica (a mão).⁷⁹⁸

O que se segue, no texto da correspondência, são instruções detalhadas para que os eventuais desenhistas litográficos encarregados da reprodução do *layout* o fizessem de modo bastante fiel ao original. Essa longa descrição de Chabloz, juntamente com a capa do primeiro brevíário do seringueiro que concebeu - redução acromática, que será mais adiante comentada, do quarto cartaz, impressa por processo tipográfico -, constituem as melhores imagens (aqui incluindo imagens mentais) de que disponho para a análise do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*, uma vez que nenhum exemplar do cartaz impresso, tampouco alguma cópia fotográfica do *layout*, consta no acervo do MAUC. Segue, portanto, a descrição de Chabloz na carta a Moreira⁷⁹⁹:

Concebido primeiramente (como os três outros), em S. Luiz (*sic*) do Maranhão, este cartaz apresenta um aspecto gráfico bem DEFINIDO. Desde a primeira ideia, ele foi baseado sobre uma sequência de impressões (no sentido gráfico de: imprimir), ou, se quizer (*sic*), de CLICHÊS bem diferenciados.

I).-Sobre o papel branco, vem impressas três manchas:

- a) LARANJADO-MARRAO (*sic*), mais forte em baixo
- b) AMARELO (no centro)
- c) VERDE (em cima)

Estas três manchas, embora bem distintas, não têm uma fronteira rigorosamente delineada e a passagem de uma para a outra se faz por “DEGRADÉ”, por matizes intermediários, mas sem cair numa moleza, típica dos litógrafos, e que CHAPA tudo, retirando qualquer VIBRAÇÃO ÓPTICA (como se tudo fosse feito com o sfuminho... acadêmico...)

2) EM CIMA dessas três manchas, que constituem um FUNDO, vem impresso o DESENHO DO ASSUNTO, propriamente dito: OS CAMINHÕES e A PAISAGEM, EM PRETO (Uma pedra litográfica, um “CLICHÊ”). Primeiros

⁷⁹⁸ Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 8 jun. 1943 (grifos do autor). Arquivo do artista. MAUC.

⁷⁹⁹ A carta encontra-se em mau estado. A tinta azul da máquina de escrever está já falha em quase toda a correspondência, tornando difícil decifrar algumas palavras. Mesmo assim, acredito ter conseguido restituir o texto de modo bastante fiel. Chabloz priva de acentuação várias palavras que dela necessitam. Não me preendi a esses detalhes: pus os acentos onde são solicitados pela língua, até porque, em virtude do estado da carta, é difícil saber onde eles estavam ou não presentes. Limitei-me a ressaltar apenas os deslizes mais graves de ortografia, resultantes das dificuldades ainda perceptíveis do suíço com a língua portuguesa.

planos fortes, bem marcados mas sem CHAPAR, sem abafar em manchas sobrecarregadas (como no 1o cartaz do V da Vitória). Na mancha amarela, o desenho deve ser já mais suave: a estrada é mais longe, e se deve exprimir o efeito perspectivamente, quer dizer, suavisar (*sic*) o tracejado (cinza e não mais preto forte), com o lápis litográfico, ACARICIANDO a pedra.

3)- Na mancha verde (AMAZÔNIA), a paisagem desenhada, sem cores, vai parar: e a paisagem amazônica deve ser feita EM CORES, bastante profunda e misteriosa, e no mesmo tempo, scintilante (*sic*), como esmalte.. Esta parte deve ser, conseqüentemente, tratada À PARTE, com CAPRICHOS e BOM GOSTO... se possível.

4) O letreiro:

RUMO A, deve ser verde, SEM LINHA PRETA DELINEANDO A LETRE (*sic*) (como foi feito com o segundo cartaz: “VAE (*sic*) TAMBÉM...”). Na parte inferior da letra, deve se oscurecer (*sic*) progressivamente, até chegar ao preto, igual ao preto de “AMAZÔNIA”, ao qual o letreiro “rumo a” se reúne.

“Amazônia” bem preto, com um “filet” ondulado verde, do mesmo verde que RUMO A e que, em baixo, TERRA DA FARTURA.

Cuidar, enfim de não apagar minha firma (como no primeiro cartaz, onde é quase (*sic*) invisível, azul-claríssimo), se todavia, a reprodução é bastante fiel, para representar o original e o seu autor de maneira decente e honrosa...⁸⁰⁰

Terminaria por não ser necessário, à época, todo o esmero de Chablos em descrever detalhadamente os elementos constitutivos do *layout* e alertar para os cuidados que os litógrafos deveriam ter no sentido de reproduzi-lo a mão com a maior exatidão possível. O cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* foi o primeiro e único dos cartazes concebidos por Chablos para o SEMTA a ser finalmente reproduzido por processo fotolitográfico, conforme desejara o artista desde o início de seus trabalhos naquele órgão. A empresa encarregada das impressões foi a Casa Mauá, na capital carioca. Ironicamente, as detalhadas instruções de Chablos para os litógrafos ganharam em valor histórico à medida que exemplares impressos do cartaz foram perdidos⁸⁰¹. As palavras de Chablos auxiliam-nos a visualizar mentalmente a composição.

⁸⁰⁰ *Ibid.* (grifos do autor)

⁸⁰¹ Perguntei também a Ana Maria Chablos Scherer, em entrevista via e-mail, a respeito desse cartaz: “Sobre o cartaz Rumo à Amazônia, terra da fartura, o quarto elaborado por Chablos para o SEMTA: na exposição “Vida Nova na Amazônia” (MAUC, 2010), afirmava-se que o cartaz em questão havia sido perdido. Chablos afirmou, em carta de 11 de setembro de 1943, destinada a Thiers Martins Moreira, da Comissão de Mobilização Econômica, que apenas um exemplar desse cartaz havia chegado a Fortaleza, trazido por Regina Frota Chablos ao regressar de viagem ao Rio de Janeiro. Você teria alguma informação sobre este cartaz? Saberá onde há exemplares dele? (Para reconhecimento da imagem, envio em anexo a capa da cartilha do seringueiro que, segundo Chablos afirmou em seu diário de serviço, tratava-se de uma cópia em preto e branco, em pequenas dimensões, do cartaz mencionado.)”. Ana Maria respondeu-me simplesmente: “Não tenho informação desse cartaz. Não possuo nenhum original dos cartazes do SEMTA” (SCHERER, Ana Maria Chablos. Entrevista com a autora via e-mail. 2 maio 2012.).

Meses depois dessa correspondência, estando já afastado do SEMTA, Chabloz recebeu, por intermédio de sua esposa, exemplares impressos dos dois últimos cartazes que concebera, conforme vimos no tópico anterior. A onze de setembro de 1943, escrevendo novamente a Thiers Martins Moreira, o artista mostrava-se particularmente satisfeito com o resultado impresso do seu quarto cartaz, agradecia a Moreira por sua venturosa intervenção em prol da boa reprodução daquela peça, bem como lhe pedia que lhe guardasse “uns trinta ou quarenta exemplares” de cada cartaz, a fim de que pudesse anexá-los a sua coleção de trabalhos quando de seu regresso ao Rio de Janeiro, que deveria ocorrer até o final daquele ano.

Prezado Senhor Thiers,

Voltando do Rio, a minha Senhora me trouxe dois exemplares dos dois últimos cartazes impressos recentemente: “VIDA NOVA NA AMAZÔNIA”, e “RUMO À AMAZÔNIA, TERRA DA FORTUNA”. –Não esperava mais a publicação dos referidos cartazes. A surpresa foi tanto mais agradável, sobretudo em relação ao último, reproduzido fotolitograficamente, segundo as minhas orientações, pela CASA MAUÁ, da qual, se lembro bem, falei ao Senhor numa minha carta, há alguns meses atrás (*sic*). Este último cartaz saiu ótimo, fiel ao original: e foi uma felicidade, porque, do lado publicitário e artístico-gráfico, este trabalho é, sem dúvida alguma, o melhor dos quatro que realicei (*sic*) para o SEMTA.

(...)

Os numerosos exemplares impressos dos dois últimos cartazes, que se encontravam ainda no escritório do Rio, nos meados (*sic*) de agosto, aí devem estar ainda, porque não chegaram ainda em Fortaleza. Não sei se mesmo chegarão algum dia, dada a situação incerta do SEMTA. De qualquer maneira, seria muito obrigado ao Senhor, se pudesse me reservar uns trinta ou quarenta exemplares de cada um desses dois últimos cartazes, para poder incluir no arquivo (*sic*) dos meus trabalhos gráficos: quando eu voltar para o Rio, daqui ao fim do ano, passarei no escritório para retirar os exemplares. Mesmo se os cartazes forem enviados para Fortaleza, é melhor separar os exemplares pedidos, porque de qualquer maneira, teria de levar eles na minha volta ao Rio.

Aproveito a ocasião (*sic*) para agradecer ao Senhor, por ter cuidado da boa reprodução do último cartaz, que, mais uma vez, me satisfaz completamente.

Com toda estima e cordialidade, apresento ao Senhor as minhas sinceras saudações.⁸⁰²

⁸⁰² Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 11 set. 1943 (grifos do autor). Arquivo do artista. MAUC.

A impressão fotolitográfica do quarto cartaz de Chabloz no Rio de Janeiro comprovava as manifestas suspeitas do artista de que havia, na capital carioca, estabelecimento gráfico capaz de realizar esse tipo de procedimento impressório. De fato, segundo Joaquim Marçal Ferreira Andrade, a fotolitografia, processo desenvolvido pelo francês Louis-Alphonse Poitevin entre os anos de 1856 e 1857⁸⁰³, teria chegado ao Rio de Janeiro por volta da década de 1870. Paulo Robin e Alberto Henschel estariam entre os que primeiro exploraram o processo na capital do Império.⁸⁰⁴

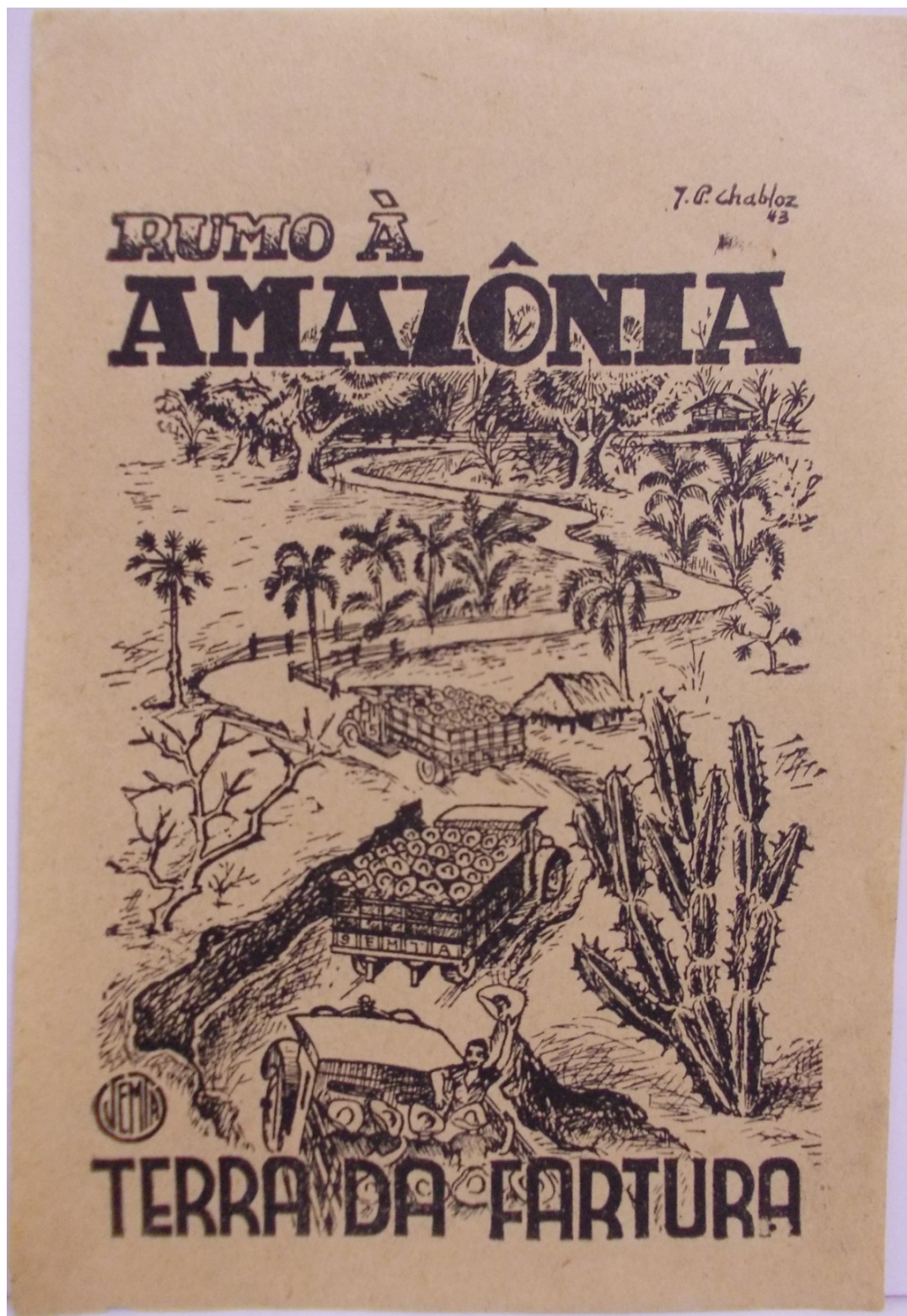
Uma vez que não disponho da imagem do cartaz impresso, comentarei a seguir as quatro imagens a ela relacionadas que encontrei no acervo do MAUC. A mais acabada delas consiste na capa do primeiro breviário que, como vimos, deveria ser entregue aos potenciais migrantes quando da realização das conferências, planejadas por Chabloz, no interior do estado do Ceará [Fig. 172]. Trata-se de uma imagem acromática que, segundo registros do artista em seu primeiro diário de serviço, originou-se de uma cópia, em menor escala, do desenho do quarto cartaz, realizada a mão pelo próprio artista.⁸⁰⁵ A capa da cartilha do seringueiro (15,2 x 10,2 cm)⁸⁰⁶ é o resultado já da impressão tipográfica à qual foi submetido o desenho em questão.

⁸⁰³ De acordo com o autor, a fotolitografia teria consistido na “primeira experiência de exploração industrial de um processo fotomecânico”. Após a descoberta, Poitevin teria vendido a patente do procedimento ao impressor Lemercier. (ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930*: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 45-65, p. 59.)

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁰⁵ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁸⁰⁶ No diário, Chabloz fornece as seguintes medidas para sua ilustração: “13 x 18 cm”. Aqui, o artista põe a medida da largura antes da do comprimento. No entanto, quando medi a capa da cartilha no MAUC, obtive 15,2 x 10,2 cm (comprimento x largura). Devido à irregularidade do papel, fruto da passagem do tempo, essas medidas sofrem pequenas variações. De qualquer maneira, as medidas do desenho de Chabloz não são idênticas àquelas da ilustração impressa.



[Fig. 172] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Rumo à Amazônia, terra da fartura* - Capa do primeiro breviário – jun. 1943
Impressão tipográfica - 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Conforme registrou no diário, entre os dias vinte e seis e vinte e nove de maio de 1943, o artista teria trabalhado nas ilustrações que comporiam sua primeira cartilha, à qual Chabloz se referia alternadamente como “breviário *du* seringueiro” ou “*guide du* seringueiro”. Ao especificar as oito ilustrações que vinha realizando para o livreto, o artista assim se referiu à imagem da capa: “*couverture (réduction – transcription en nankim/bec de plume, pour cliché au trait, de la photo de l’affiche ‘Rumo à Amazônia’) le plus ingrat de ces 8 dessins – (travaillé vendredi et samedi)*”^{807,808}. O desenho da capa da cartilha teria sido realizado, portanto, a vinte e oito e vinte e nove de maio. Na segunda-feira seguinte, trinta e um de maio, Chabloz haveria concluído todas as ilustrações para o guia, realizadas em preto e branco. No texto atribuído a essa data, o artista novamente enumerava as oito imagens e queixava-se, uma vez mais, do trabalho lento e enfadonho de reproduzir à mão, em pequenas dimensões, o desenho do quarto cartaz: “*travail long, insipide et ingrat: 2 jours de travail*”^{809,810}. A dedicação depositada na tarefa faz-nos crer que a imagem da capa da cartilha constitua uma cópia que, guardadas as diferenças de escala, cor e técnicas empregadas, seja bastante semelhante ao desenho original.

Nessa ilustração, observamos uma sequência de três caminhões, enfileirados ao longo de uma estrada de terra curva. Na boleia de cada veículo, vemos um aglomerado de homens, identificados apenas por seus chapéus, uma vez que o ponto de vista do observador está posicionado acima dos primeiros planos da imagem. Na boleia do último caminhão da fila, um homem de pé, voltado para a traseira do veículo, ergue o braço esquerdo e acena, com o chapéu na mão, para um espectador implícito que o observaria de longe.

Ladeando a estrada de terra nos primeiros planos da composição, vemos, à direita, um grande cacto e, à esquerda, o tronco seco de uma árvore sem folhas. Mais adiante, à direita do caminhão na dianteira, situa-se um casebre. Aproximadamente na metade da

⁸⁰⁷ “capa (redução – transcrição em nanquim/bico-de-pena, para clichê a traço, da foto do cartaz ‘Rumo à Amazônia’) o mais ingrato desses 8 desenhos – (trabalhei sexta e sábado)”

⁸⁰⁸ *Ibid.*

⁸⁰⁹ “trabalho longo, insípido e ingrato: 2 dias de trabalho”

⁸¹⁰ *Ibid.*

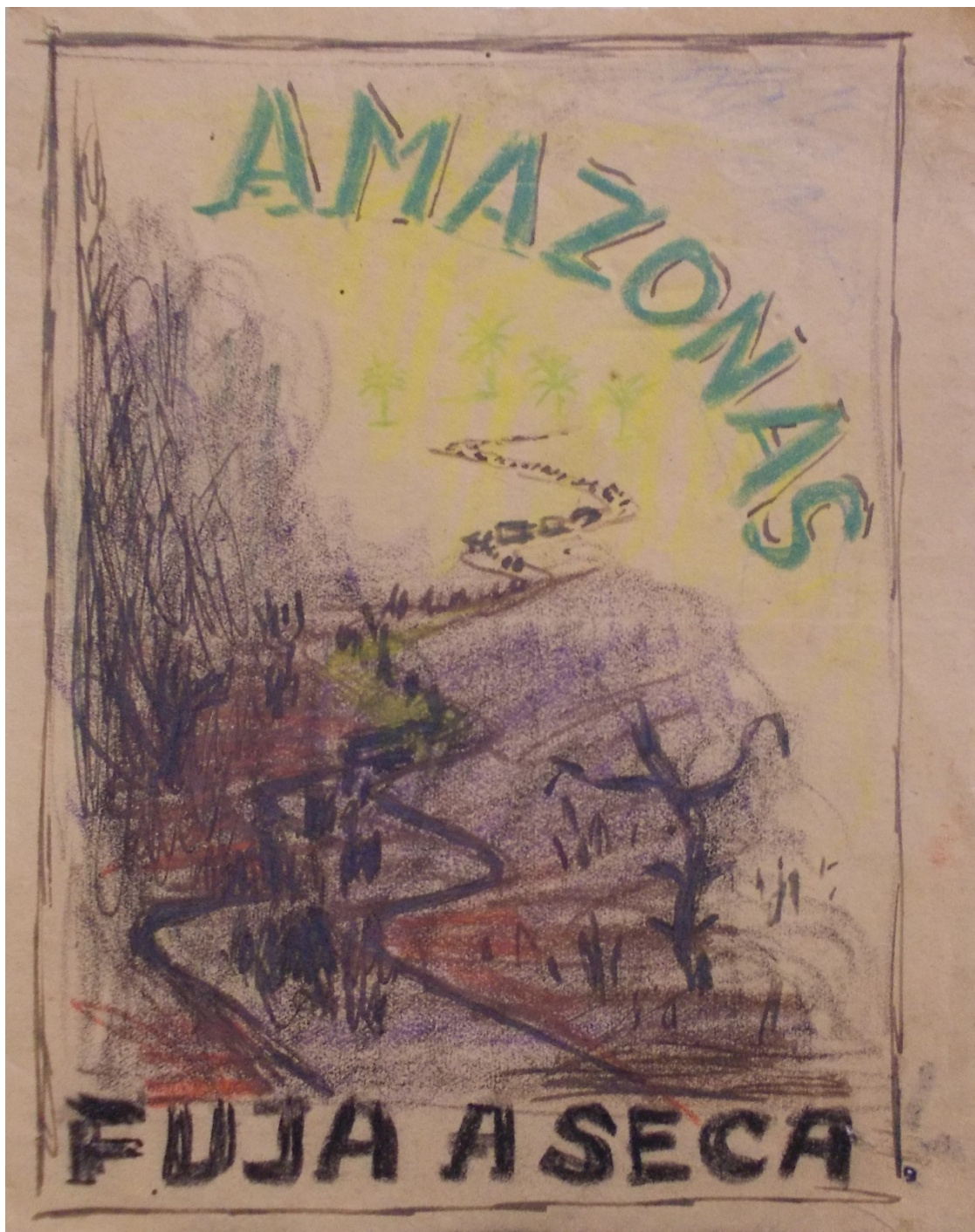
composição, a estrada sinuosa faz um brusco zig-zague, trecho no qual é ladeada por espécies de palmeiras como coqueiro, babaçu e carnaúba. A estrada segue seu percurso e, ao fundo da composição, na parte superior da imagem, figura uma mata densa, fechada, com árvores de troncos espessos e copas fartas.

Na parte de cima da imagem, figura o título da peça, “Rumo à Amazônia”, realizado em letras maiúsculas e serifadas. As letras do trecho “Rumo à” apresentam grosso contorno negro, preenchido por uma graduação que varia do branco ao preto. A palavra “Amazônia”, elaborada uniformemente em preto e em tamanho maior, encontra, em alguns pontos, trechos da mata espessa. Acima dessa palavra, à direita, vemos a assinatura do artista e o ano de realização da peça.

Na parte inferior da imagem, há ainda o subtítulo da peça, “Terra da Fatura”, elaborado também em caixa-alta, porém com fonte sem serifa. Algumas letras da expressão encontram partes do caminhão e dos chapéus em primeiro plano. Acima desse trecho textual, à esquerda, figura o logotipo do SEMTA.

Além dessa imagem, elaborada posteriormente à realização do cartaz, há, no acervo do MAUC, três estudos preliminares. O primeiro a ter sido realizado por Chablotz é, provavelmente, aquele mais distante da composição final [Fig. 173]. Executado com traço rápido e nervoso, em pequenas dimensões (15 x 12 cm), o estudo aparenta ter sido elaborado para que o artista tivesse uma ideia geral da composição. Na peça, distinguimos a sinuosa estrada de terra estendendo-se, em perspectiva, rumo ao fundo da imagem. Sobre as curvas da estrada, riscos marcam as posições dos caminhões, ocupando toda a extensão visível do percurso. À direita, identificamos o tronco seco de uma árvore descarnada e, à esquerda, riscos escuros alastram-se, desordenadamente, em direção ascendente. Ao fundo, percebemos vagamente quatro árvores em verde claro. Na parte superior da imagem, as letras da palavra “Amazonas” fazem uma curva descendente, coloridas em verde com linhas pretas. Abaixo do desenho dos motivos, surge o subtítulo “fuja a (*sic*) seca”, realizado em rápidos traços pretos. O caráter de rascunho do tracejado, assim como a

grande distância entre os textos dessa peça e da capa do breviário, fazem acreditar que esse estudo tenha sido realizado num estágio bem inicial do processo de concepção do cartaz.



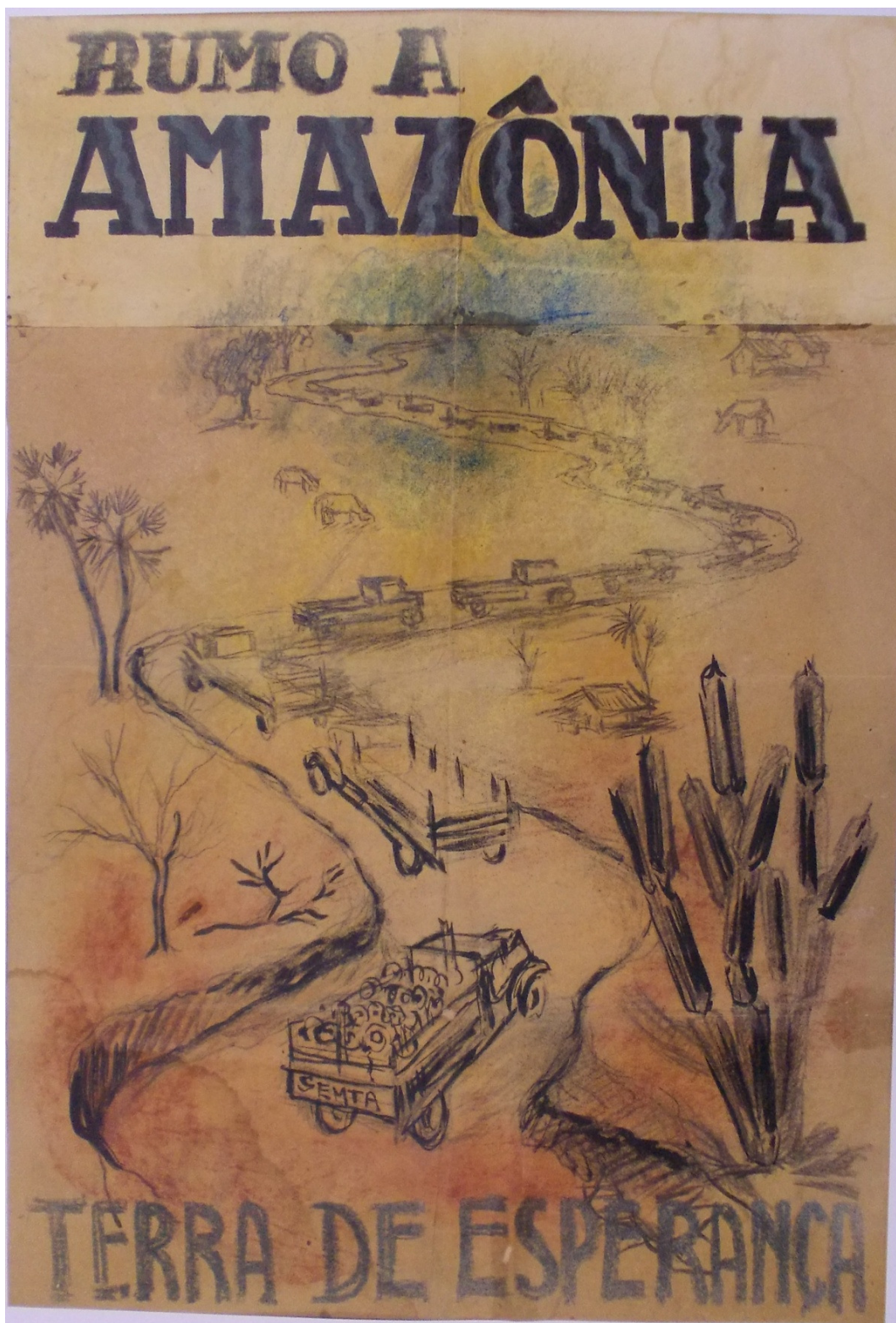
[Fig. 173] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – 1943
Crayon, pastel seco e aquarela sobre papel - 15 x 12 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

Outro estudo, provavelmente o seguinte a ter sido elaborado pelo artista, apresenta também tracejado dinâmico e descompromissado [Fig. 174]. Nele, visualizamos mais uma vez a estrada sinuosa, cujas trilhas estão ocupadas por caminhões esboçados. Ao redor da estrada, percebemos vestígios de vegetação, assim como uma ondulada mancha escura, que comporta os motivos. Na parte de cima da imagem, figura o título da peça, “Rumo à Amazônia”, e, abaixo dos motivos, o subtítulo, “Terra de Esperança”. Assim como a imagem anterior, esse estudo, realizado em pequenas dimensões (11 x 8 cm) sobre um pedaço irregular de papel madeira, parece ter sido executado pelo artista com a finalidade de visualizar a composição em linhas gerais. É bastante provável que ele tenha sido elaborado em momento posterior ao primeiro estudo comentado, tendo em vista que tanto a posição do texto como o texto em si estão mais próximos do resultado da capa da cartilha. O estudo em questão é certamente anterior a quatorze de abril de 1943, data da matéria jornalística que incitou o artista a substituir, no subtítulo do cartaz, a expressão “Terra da Esperança” por “Terra da Fatura”.



[Fig. 174] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* - 1943
Crayon e nanquim sobre papel - 11 x 8 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

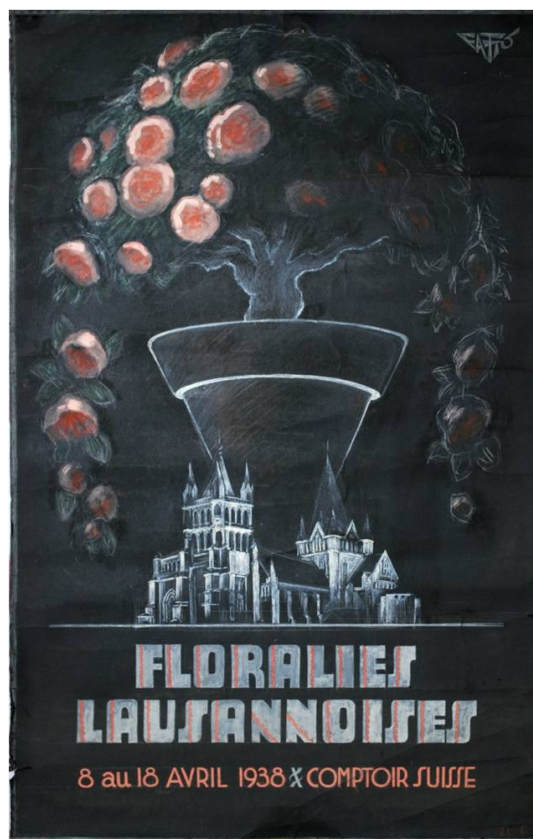
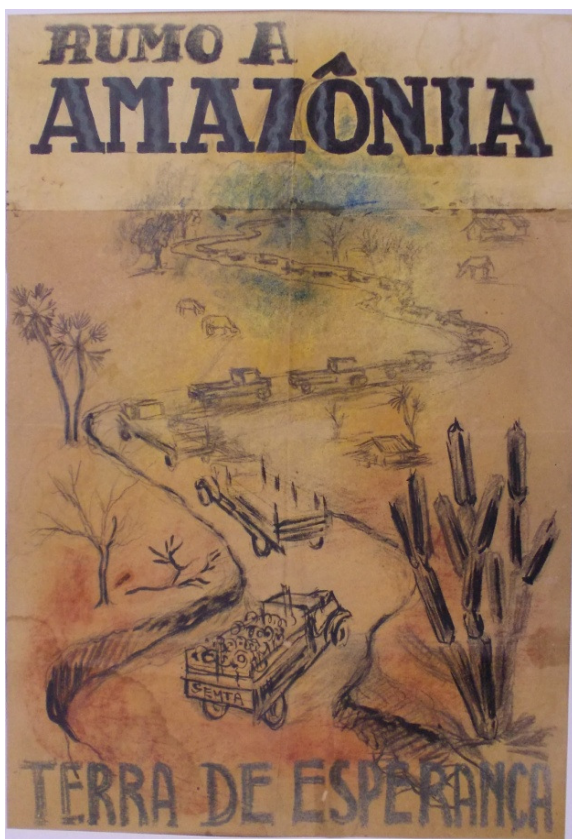
Também anterior a essa data é o único estudo para o quarto cartaz realizado em grandes dimensões (99 x 65 cm) de que disponho [Fig. 175]. Trata-se de um estudo menos apressado que os anteriores, apresentando-se já mais próximo à composição final. Embora nessa imagem ainda permaneça o termo “esperança”, ela foi muito provavelmente elaborada em momento posterior ao reduzido estudo comentado acima, tendo em vista suas grandes dimensões e seu caráter menos improvisado. Comparando-a à capa do breviário do seringueiro, percebemos que as curvas da estrada de terra apresentam, em ambas as imagens, uma configuração razoavelmente parecida. No entanto, diferentemente da composição acabada, esse estudo mostra caminhões enfileirados ao longo de toda a porção visível da estrada, tal como, de maneira mais improvisada, nos dois esboços anteriormente comentados. A mata densa localizada ao fundo da composição tipográfica é, no estudo em questão, identificada apenas por uma indistinta mancha verde e algumas árvores levemente esboçadas. Também a vegetação que ladeia a estrada na porção intermediária da imagem da capa da cartilha encontra-se aqui bastante reduzida, resumindo-se a duas carnaúbas na margem esquerda, além de poucos esboços genéricos de árvores à direita. O estudo, entretanto, não apenas restringe os motivos, uma vez que três animais esboçados na metade superior da composição parecem ter sido retirados quando da elaboração da versão final do cartaz. Na metade inferior do estudo, o casebre e o cacto à direita, bem como o tronco seco à esquerda, permanecem, com ligeiras alterações de local, na imagem da capa do breviário, onde foram trabalhados com maior riqueza de detalhes.



[Fig. 175] CHABLOZ, Jean-Pierre – Estudo para cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* - 1943
Crayon e nanquim sobre papel - 99 x 65 cm – MAUC, Fortaleza (Fotografia da autora)

As linhas onduladas que, no estudo em grandes dimensões, ornaram as letras da palavra “Amazônia” constituíam recurso visual que, como vimos no início deste capítulo, satisfazia o gosto *Art Déco* em cartazes na França e na Suíça românica, pelo menos. De acordo com registros de Chabloz, tanto em anotações em seu primeiro diário de serviço como na descrição que realizou do cartaz em trecho de carta acima citado, o “‘filet’ ondulado verde”⁸¹¹ foi mantido quando da realização da versão definitiva do *layout*. Chabloz já se havia utilizado de recurso semelhante em *layout* para cartaz de 1938 – comentado no primeiro item deste capítulo –, elaborado para divulgar a exposição de flores que ocorreria no *Comptoir Suisse* daquele ano [Fig. 176]. Aplicado sobre as letras da palavra “Amazônia”, o recurso às linhas onduladas remeteria, no cartaz ora analisado, à longa estrada sinuosa que estaria situada logo abaixo na imagem, de modo a gerar efeito de repetição visual, além de transmitir a ideia de “percurso”, “caminho”, “rumo”. A opção pela cor verde aludiria à farta vegetação da floresta amazônica, cuja representação, na versão final do *layout* (tal como reproduzida na capa da cartilha), parecia encontrar as letras de “Amazônia”. A ausência desse recurso ornamental na composição da capa do breviário deve-se, provavelmente, a dois motivos: o fato de a imagem ser acromática (o que poderia ter sido contornado caso as linhas, em vez de verdes, fossem brancas) e, sobretudo, apresentar pequenas dimensões (penso que Chabloz pode ter considerado que a inclusão das linhas onduladas na pequena imagem, já repleta de elementos visuais, torná-la-ia poluída por demais).

⁸¹¹ Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 8 jun. 1943 (grifos do autor). Arquivo do artista. MAUC.



[Fig. 176] Uso de linhas onduladas como recurso para ornamentação de caracteres na produção cartazística de Chabloz

Nos três estudos comentados, Chabloz estaria optando pela primeira das três opções de desenho, citadas no início deste tópico, que teria apresentado a seu chefe em encontro na tarde de dezenove de abril: “estrada cheia de caminhões (intensidade da emigração)”. Essa escolha pode ser mais bem percebida no estudo em grandes dimensões, em virtude do caráter mais elaborado da imagem. Após a reunião com Ribeiro e a aprovação da segunda possibilidade de desenho enumerada – “alguns caminhões e estrada livre: estrada aberta, chamada” -, o artista teria executado o desenho sobre o papel do *layout* com base na ideia escolhida.

Tomando por base a imagem da capa do primeiro breviário, podemos perceber que o cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* abordava a viagem dos migrantes do Nordeste à Amazônia, que, segundo a retórica governista, deveria ser compreendida como a transição da “miséria” à “fartura”. A sucessão das localidades ao longo do percurso era representada

por mudanças na flora. O sertão nordestino, local de seca que deveria ser abandonado, era representado pelo cacto e pela árvore descarnada na zona da imagem aparentemente mais próxima ao observador; na porção intermediária da composição, a presença de babaçus indicava a chegada ao Piauí e ao Maranhão⁸¹²; por fim, ao fundo, a mata cerrada com árvores frondosas de troncos espessos representava a floresta amazônica, destino final da viagem.

Na imagem de Chabloz, todo o trajeto parecia simples e sem obstáculos. A estrada sinuosa estendia-se livremente do sertão à Amazônia, fazendo parecer que o percurso seria inteiramente realizado por terra, em caminhões. A imagem era dotada de forte carga persuasiva ao sugerir a facilidade e a rapidez do trajeto rumo às fartas terras amazônicas. Não era essa, no entanto, a realidade da viagem dos migrantes para a qual apontam os registros históricos.

Os homens recrutados pelo SEMTA eram encaminhados até o “pouso” mais próximo de seu lugar de origem. Conforme apontei no segundo capítulo, havia “pousos” nas capitais dos quatro estados por onde se dava o percurso empreendido pelo SEMTA, bem como em algumas cidades no interior destes estados.⁸¹³ Chabloz afirmou, em já citada carta ao amigo Moser, que os grupos saídos de Fortaleza seguiriam na boleia de caminhões até Teresina, de onde continuariam a viagem, de trem, até São Luís. Naquele momento da viagem, seguiriam a bordo de aviões até Bragança, município paraense, de onde continuariam até Belém em navios.⁸¹⁴ Morales, no entanto, não menciona nenhum trecho percorrido de avião. Após atestar coincidência entre os relatos dos trinta e cinco ex-“Soldados da Borracha” que entrevistou e os documentos oficiais do SEMTA, a autora

⁸¹² A carnaúba e o babaçu são árvores muito presentes no Nordeste brasileiro. O babaçu, em específico, apresenta, segundo Marcos Alexandre Teixeira, “ocorrência indiscriminada nos estados do Maranhão, Piauí, Tocantins e Mato Grosso” (TEIXEIRA, Marcos Alexandre. Biomassa de Babaçu no Brasil. In: AGRENER 2002 – 4º Encontro de Energia no Meio Rural, 2002, Campinas. *Anais eletrônicos*. Campinas, UNICAMP, 2002. Disponível em: <<http://www.nipeunicamp.org.br/agrener/anais/2002/0081.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2012.). Dentre esses estados, os dois primeiros, nordestinos, estavam incluídos no percurso dos migrantes. Acredito, portanto, que a presença dessa palmácea na zona central da imagem faça alusão a esses dois estados, que estavam localizados justamente na porção intermediária do trajeto empreendido pelo SEMTA.

⁸¹³ COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011.

⁸¹⁴ Carta de Chabloz a Moser. Fortaleza, 6 fev. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

aponta que a viagem se dava por vias terrestre e aquática. Os homens recrutados em cidades próximas a Fortaleza eram levados em caminhões do tipo “pau-de-arara” à capital cearense, onde permaneciam em “pousos” até a partida para Teresina, que ocorria no mesmo tipo de caminhão. O percurso de Teresina a São Luís era realizado de trem, ao passo que o trecho da capital maranhense até Belém era cumprido em navios. Também em navios os homens eram encaminhados de Belém a Manaus⁸¹⁵. Da capital amazonense, seguiam, em vários tipos de barcos, até as regiões distantes onde estavam localizados os seringais.⁸¹⁶

Morales foca-se apenas no trajeto que foi de fato operacionalizado. Ao que tudo indica, o trecho percorrido de avião mostrou-se inviável de ser praticado. Na já citada entrevista, Costa aponta que, como a mata em Bragança era muito espessa, os aviões teriam que pousar no rio, onde os migrantes seriam recebidos em barcos que os levariam até a margem. Além disso, Bragança seria uma região inóspita, onde os viajantes poderiam ser já acometidos de malária e outras doenças. Essas dificuldades de ordem prática teriam levado os americanos a suprimirem o traslado aéreo, de modo que todo o percurso de São Luís a Belém viria a ser efetuado por via aquática.⁸¹⁷

Segundo Morales, apesar de os relatos dos seus entrevistados e os documentos que analisou terem coincidido quanto ao trajeto percorrido, os primeiros deixavam entrever a falta de planejamento e organização com que a viagem era efetivada. Os homens teriam sofrido fome e sede ao longo do percurso, o que os teria levado a invadir residências e mercados em busca de água e de comida. Como consequência, as populações das cidades por onde se dava o trajeto temiam a chegada dos grupos de migrantes. Após alastrarem-se as notícias das arruaças, até força policial teria sido acionada para aguardar um grupo de viajantes quando de sua chegada ao porto de Belém.⁸¹⁸

Além da escassez de mantimentos, relatórios de médicos e nutricionistas contratados pelo SEMTA teriam apontado outras deficiências presenciadas ao longo do

⁸¹⁵ Como vimos no segundo capítulo, a partir de Belém, a SAVA assumia o comando do encaminhamento dos migrantes.

⁸¹⁶ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 268-269.

⁸¹⁷ COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011.

⁸¹⁸ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 269-271.

percurso: as precárias condições higiênicas dos pousos, das vestimentas dos homens, da preparação de alimentos; a ausência de profissionais especializados para este último fim; a má qualidade dos itens alimentícios oferecidos aos migrantes, etc.⁸¹⁹ Para a autora, uma medida da adversidade das condições em que se deu a viagem é o fato de elas terem sido consideradas absurdas por seus entrevistados, muitos dos quais, antes de migrar, “trabalhavam no sertão nordestino, enfrentando sol, fazendo longas caminhadas, procurando reses por dentro da caatinga espinhenta, experimentando a seca e habitando casas desprovidas de luz elétrica, esgoto, água encanada, sofás, poltronas e outros benefícios”⁸²⁰. Estariam, portanto, acostumados a enfrentar situações de esforço físico e privação de higiene e conforto, o que tornaria ainda mais pungentes as suas reclamações sobre as condições a que foram submetidos durante o percurso.

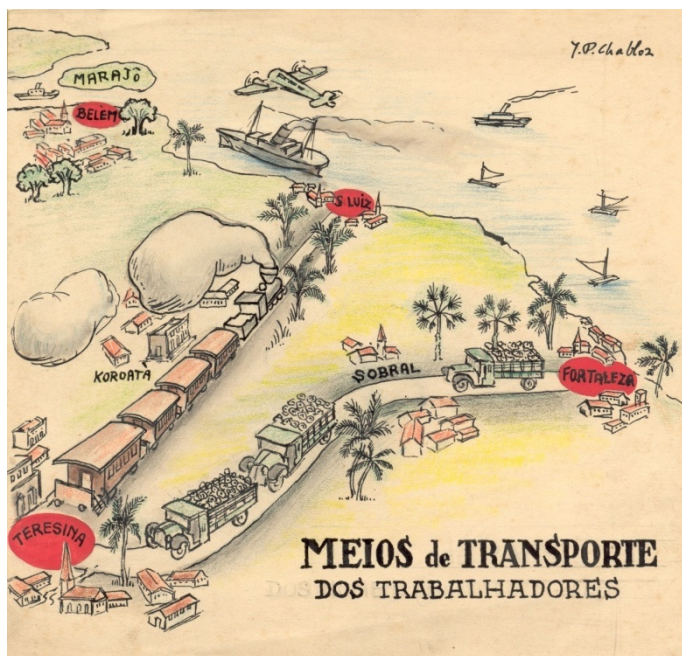
Na imagem de Chabloz para a capa do primeiro breviário, no entanto, a viagem do sertão à Amazônia ocorre de forma serena ao longo da estreita estrada de terra. Na peça, não é apontada a diversidade dos meios de transporte empregados nem, logicamente, restrições ou precariedades de qualquer tipo. Como peça de propaganda oficial, fixa-se na transição do ponto de origem, identificado com a infertilidade e a escassez, ao local de destino, opostamente associado à fertilidade e à abundância. Os detalhes e as particularidades do percurso são suprimidos. A imagem promete o encaminhamento de indivíduos da região sertaneja até as terras amazônicas, mas não especifica em que condições esse transporte se daria: aponta o início e o fim do trajeto, mas evita o meio.

Conforme vimos no segundo capítulo, nem todo o trajeto até os seringais amazônicos era controlado pelo SEMTA. O principal percurso empreendido por esse órgão ia de Fortaleza a Belém, passando pelos estados do Piauí e do Maranhão. A partir de Belém, o encaminhamento dos homens ficava a cargo da SAVA. O trajeto percorrido pelos migrantes de Fortaleza a Belém e os meios de transporte utilizados ao longo do percurso podem ser visualizados em uma das ilustrações que deveriam ser projetadas durante as conferências que o SEMTA realizaria em municípios do interior do Ceará, conforme plano

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 291-302.

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 267.

de Chabloz [Fig. 177]. Segundo registros no primeiro diário de serviço do artista, tal ilustração teria sido elaborada nos dias dezessete e dezoito de maio de 1943.⁸²¹ Nessa imagem, Chabloz ilustrou o percurso da viagem dos migrantes tal como o descrevera na referida carta a Moser, datada de seis de fevereiro do mesmo ano. Vemos, portanto, caminhões do SEMTA deixando a costa fortalezense em direção a Teresina, de onde segue um trem até São Luís do Maranhão. Nesse ponto, vemos um navio e um avião seguindo em direção ao estado do Pará. Assim, nessa ilustração, Chabloz mostrou, de maneira didática, aquilo que foi suprimido na imagem da capa do breviário: o trajeto que os migrantes percorreriam sob a responsabilidade do SEMTA e o tipo de transporte utilizado em cada trecho do percurso. Os coqueiros, as carnaúbas, os babaçus e as árvores frondosas estão presentes, também na ilustração, identificando as localidades textualmente citadas; porém, diferentemente da capa do breviário, aqui Chabloz não se baseou apenas na flora para marcar a transição entre as diferentes etapas do percurso.



[Fig. 177] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Meios de transporte dos trabalhadores* - Ilustração para conferências – maio 1943
Nanquim e gizes coloridos sobre cartão – 16 x 16 cm – MAUC, Fortaleza⁸²²

⁸²¹ *Enumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁸²² GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 191.

Na imagem em questão, Chabloz especificou apenas o trajeto empreendido pelo SEMTA. As localidades mais a oeste descritas são Belém e a Ilha de Marajó. A ilustração destrincha os meios de transporte através dos quais os migrantes chegariam até Belém, mas não aborda de que modo eles iriam a Manaus, tampouco aos locais distantes onde estavam situados os seringais no seio da floresta amazônica. Essa abordagem deixa entrever a falta de coordenação entre os dois órgãos responsáveis pelo encaminhamento dos ditos “Soldados da Borracha”. A ausência de uma comunicação eficiente entre o SEMTA e a SAVA constituía uma das consequências da rivalidade que se havia instaurado entre as duas agências. Conforme anotou em seu diário, no dia vinte e dois de maio de 1943, Chabloz ter-se-ia encontrado Zalszupin e sua esposa, recém-chegados de Belém a Fortaleza. O parceiro inicial de Chabloz no setor de propaganda do SEMTA, enviado a Belém em janeiro como punição por mau comportamento, acabara de ser demitido do serviço pelo ministro João Alberto Lins de Barros. No encontro, Chabloz teria sido informado por Zalszupin acerca da situação confusa que enfrentava o programa da borracha em Belém, o que, dentre outros motivos, era causado pelas desavenças agudas que se vinham manifestando entre o SEMTA e a SAVA⁸²³, atritos que, como acompanhamos no capítulo anterior, acabaram por culminar na extinção das duas agências em prol do surgimento da CAETA.

Ilustração parecida com a comentada acima foi impressa em página interna do primeiro breviário [Fig. 178]. Nela, as capitais dos estados por onde se dava o percurso têm seus nomes escritos em placas distribuídas em pontos do trajeto. De modo semelhante à comentada ilustração para conferências, também aqui Chabloz especificou a marcha dos migrantes somente até sua chegada a Belém. Mais uma vez, os trajetos empreendidos pela SAVA até os seringais não são sequer esboçados. À esquerda da placa com o nome “Belém”, apenas um pequeno pedaço de terra surge em meio ao oceano. Em seu interior, uma seta horizontal voltada para a esquerda é acompanhada pela expressão “Rumo à

⁸²³ *Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943.* Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

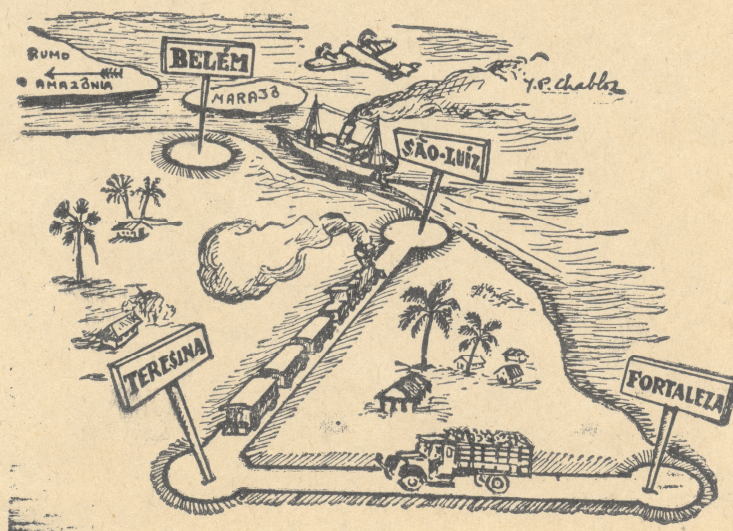
Amazônia”, de modo a indicar que a viagem ainda não havia chegado ao seu ponto final, porém descurando de identificar as etapas seguintes do percurso.

— 12 —

mesmo, tendo ao seu lado, acompanhando os seus passos, estimulando o seu mourejar, o Governo Nacional — que lhe aponta o caminho da sua dignidade e da sua independência!

RUMO A AMAZÔNIA!

AMAZÔNIA, pedaço do Brasil, que não é mais o “Inferno Verde” de outrora, mas, atualmente, a “terra da Promissão”!



[Fig. 178] CHABLOZ, Jean-Pierre – *Meios de transporte dos trabalhadores* – Página do primeiro breviário – jun. 1943
Impressão tipográfica - 15,2 x 10,2 cm – MAUC, Fortaleza⁸²⁴

⁸²⁴ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 129.

Na imagem da capa do breviário, em contrapartida, Chabloz ilustrou o ponto final da viagem dos migrantes, através da vegetação densa que, ao fundo da composição, representa a floresta amazônica. Nas duas ilustrações comentadas acima, suprimia-se o destino final da viagem; aqui se eliminam as vicissitudes do trajeto. Tais diferenças devem-se, a meu ver, aos objetivos distintos dessas imagens. A ilustração para conferências e a imagem impressa em página interna da cartilha apresentavam finalidade sobretudo didática. Visavam a instruir os potenciais migrantes sobre de que modo viajariam de Fortaleza a Belém. Já a imagem do cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura* – aqui imaginada através da capa do breviário do seringueiro – detinha fins persuasivos em primeiro lugar. Objetivava chamar a atenção dos potenciais migrantes e despertar seu interesse pela empreitada, por meio da promessa de uma viagem fácil do sertão escasso à Amazônia fértil. Em virtude disso, fazia-se tão importante mostrar a vegetação abundante da Amazônia, pois a “fartura” daquelas terras afigurava-se, no discurso oficial, como o prêmio que os migrantes receberiam por sua decisão de alistar-se no SEMTA.

Ao longo de grande parte deste texto, analisei o cartaz em questão com base na sua tradução para a capa do primeiro breviário do seringueiro. A substituição não pode ser ingênua, tendo em vista que uma imagem não substitui outra imagem – a não ser que uma seja uma reprodução mecânica da outra e, mesmo assim, a questão ainda é controversa. Contudo, como Chabloz tinha a característica de ser perfeccionista, é bem provável que a capa da cartilha do seringueiro constitua uma redução do cartaz que lhe seja bastante fiel quanto aos motivos representados e às posições e proporções dos elementos visuais. E sendo, nas palavras de Barthes, “a mensagem publicitária (...) *franca*, ou pelo menos, enfática”⁸²⁵, não seriam alterações na factura ou na escala que alterariam os sentidos mais imediatos daquela peça de propaganda, se os motivos permaneciam semelhantes. Assim, a despeito de não estar diante do objeto, tal como clamou Merleau-Ponty⁸²⁶, acredito ter conseguido apreender os principais significados transmitidos pelo cartaz *Rumo à Amazônia, terra da fartura*.

⁸²⁵ BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43, p. 28. (grifo do autor)

⁸²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Considerações finais

Este trabalho representou, inicialmente, um levantamento e cruzamento de dados acerca de aspectos da trajetória artística de Jean-Pierre Chabloz. A partir das consultas no arquivo do artista no MAUC, das imagens conseguidas, das leituras realizadas, das entrevistas com Ana Maria Chabloz Scherer e Pedro Eymar Barbosa Costa, procurei associar informações, contextos, datas e imagens, na tentativa de construir uma história. Assim como toda história, esta também constitui uma versão dos acontecimentos, mediada pelas escolhas e percepções do sujeito pesquisador. Vivendo no Ceará a maior parte da minha vida, desde pequena ouço falar de Chabloz, sempre como alguém que tinha sido importante. Percebia que, em geral, as pessoas que atuavam no meio artístico-cultural da capital cearense, onde moro, sabiam quem ele fora e o porquê de sua importância. Temos ciência, no entanto, de que, ao longo das gerações, a tendência da oralidade é cair no esquecimento. Então, acredito que uma das funções que cumpre o meu trabalho é deixar documentadas partes do percurso profissional trilhado por Chabloz, enfatizando sua relevante atuação em prol da movimentação das artes e da cultura no estado do Ceará. Se, nos dias atuais, iniciativas de valorização ainda convivem lado a lado com situações de negligência e descaso para com bens culturais cearenses, na Fortaleza da década de 1940, com a qual Chabloz se deparou, parecem ter sido necessárias força de vontade e persistência em alto grau a fim de arregimentar grupos e sociedades artísticas, organizar exposições, dentre outras atividades. Evidentemente, esse mérito não é apenas de Chabloz, mas de um grupo de artistas com os quais o suíço passou a atuar, como, por exemplo, Mário Baratta, João Maria Siqueira, Antonio Bandeira, Aldemir Martins, Barboza Leite. À época, como vimos, o já renomado crítico Ruben Navarra percebeu o valor das iniciativas do suíço em prol das artes cearenses. Assim, debruçando-me sobre o universo de Chabloz, acredito estar oferecendo uma contribuição para o registro e a discussão no terreno das artes visuais no estado do Ceará, campo cuja bibliografia ainda se faz escassa, apesar dos proveitosos esforços que viemos presenciando nas últimas décadas.

O arquivo Jean-Pierre Chabloz, no MAUC, oferece ainda um enorme manancial de possibilidades para pesquisas acadêmicas. As possibilidades abertas são múltiplas, e

englobam não apenas as artes no Ceará, mas também em outros estados do Brasil, como Rio de Janeiro e São Paulo, e em países europeus, como Suíça, Itália, Portugal e França, uma vez que Chabloz atuou em diversos lugares ao longo de sua fecunda existência. O período que imediatamente sucedeu a chegada do artista ao Brasil, em 1940, pode sugerir férteis propostas de pesquisa. No Rio de Janeiro, morando no bairro de Santa Teresa, o suíço vivia em meio a uma série de outros artistas estrangeiros que, em virtude da Segunda Guerra Mundial, também se haviam fixado naquela região, como a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e seu marido, o húngaro Arpad Szenes, o romeno Emeric Marcier, o francês Jacques van de Beuque, o japonês Kaminagai, dentre outros. É possível investigar relações desenvolvidas e influências recíprocas.

Quanto aos cartazes especificamente, acredito ter conseguido iniciar a construção de uma história de Chabloz como cartazista. Diferentemente de como procedi quanto à abordagem do período formativo do suíço na Europa e à sua atuação no cenário cearense, quando me pautei em vários documentos textuais, a história dos *layouts* para cartazes anteriores à “Campanha da Borracha” é pautada, sobretudo, em imagens. Tratou-se de cruzar aspectos formais com datas e demais inscrições presentes nas peças, a fim de buscar associá-las a momentos específicos da trajetória do artista, nos quais este dialogava com determinados contextos estéticos. Por sua vez, para a análise dos cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA, foco deste trabalho, fiz uso tanto de imagens quanto de registros escritos do artista: diários de serviço e correspondências.

Através dos cartazes, *layouts* e estudos comentados ao longo do terceiro capítulo, podemos observar um deslocamento na linguagem do Chabloz cartazista quando de sua produção europeia, de um lado, e quando de sua produção para a “Campanha da Borracha”, de outro. Em vários *layouts* europeus, percebemos a preocupação com a experimentação formal tanto dos motivos quanto das letras. Tratava-se de uma fase em que o jovem artista flertava com as tendências que percebia fervilharem na Europa do período entre-guerras. Sua predileção, como vimos, voltou-se, no início, ao direcionamento do *Art Déco* assumido por certos artistas gráficos na França, facilmente absorvido pela Suíça românica, em virtude da proximidade geográfica e cultural dos dois países. Tratou-se de uma fase de

aprendizado, de maior experimentação, de assimilação dos atributos estéticos então em voga.

Já nos cartazes concebidos para o SEMTA, assim como nos *layouts* realizados para o SESP, não vemos mais sobressair-se esse gosto pela experimentação formal. Chabloy tornou-se mais tradicional na abordagem tanto dos motivos quanto das letras. Preocupou-se com a obtenção de volume nas formas, com os sutis contrastes de luz e sombra, com a plasticidade dos motivos. Como vimos, as veementes críticas que dirigiu às versões impressas dos dois primeiros *layouts* elaborados para o SEMTA focaram-se principalmente na ausência desses atributos. Nesse momento de sua produção cartazística, portanto, Chabloy distanciou-se das pesquisas de caráter mais nitidamente formalista para adentrar uma abordagem mais didática, preocupada com o pronto reconhecimento dos motivos e a rápida assimilação da cena representada.

Devemos levar em consideração, evidentemente, que o público-alvo mais óbvio dos cartazes concebidos por Chabloy para o SEMTA era constituído por migrantes em potencial: homens com baixos níveis de escolaridade e renda, habitantes, sobretudo, de cidades interioranas cearenses, onde, segundo Morales, trabalhavam, em sua maioria, na agricultura.⁸²⁷ Tratava-se, portanto, de um grupo social certamente não atingido pelas experimentações formais então consideradas “modernas” e, provavelmente, não mobilizado caso confrontado com seus apelos estéticos. Assim, poderíamos pensar que, para que o público-alvo fosse adequadamente atingido pela campanha de propaganda, fazia-se necessário o uso de uma linguagem simples e didática, rapidamente assimilável tanto do ponto de vista imagético quanto textual.

No entanto, apesar da preocupação do artista com o didatismo da linguagem, há indícios de que o grupo social acima descrito não tenha, de fato, sido confrontado com tais cartazes. Morales afirma que, dos trinta e cinco ex-“Soldados da Borracha” por ela entrevistados, nenhum afirmou ter-se deparado, em 1943, com qualquer dos cartazes concebidos por Chabloy para o SEMTA. Diante disso, a autora manifesta sua opinião de

⁸²⁷ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 271-272.

que o objetivo desses cartazes “era fazer uma divulgação do SEMTA”⁸²⁸: tais peças não se prestariam a “*mobilizar* os ‘sertanejos’, mas a opinião pública local e torná-la favorável ao que ali ocorria”⁸²⁹.

A autora acredita, portanto, que os cartazes, bem como as demais ações de propaganda levadas a cabo pelo SEMTA, não tenham servido primordialmente à captação de mão-de-obra para o trabalho nos seringais amazônicos, mas à construção de uma imagem positiva do organismo aos olhos da opinião pública local. Devemos lembrar que, conforme discutido no segundo capítulo, ao longo de toda a sua curta existência, o SEMTA não esteve na confortável posição de única agência migratória estatal, mas precisou continuamente afirmar-se e defender seu espaço de atuação diante da concorrência produzida pelo DNI.

Podemos refletir sobre o fato de que todas as atividades de propaganda efetivamente implementadas pelo SEMTA, segundo os registros de Chabloz, tenham permanecido restritas ao espaço geográfico da cidade de Fortaleza. As conferências pensadas para acontecer em municípios do interior do Ceará, bem como os breviários que deveriam ser distribuídos ao final de cada conferência, não chegaram a ser efetivados, como vimos, apesar dos esforços do artista. Enquanto isso, composições com cartazes, letreiros e painéis com fotografias e textos foram dispostas em quatro locais de bastante visibilidade na cidade de Fortaleza: a agência dos Correios, a Estação Ferroviária João Felipe, o Cine Diogo e o Palácio do Comércio. Com a possível exceção da estação de trem, as demais localidades certamente não eram frequentadas por agricultores do interior do estado. Mesmo em relação à estação ferroviária, a grande composição mostrada e comentada no segundo capítulo foi disposta na sala de espera da primeira classe, conforme Chabloz registrou em seu segundo diário de serviço.⁸³⁰ Na sala de espera da segunda classe, teriam sido afixados apenas três cartazes e alguns panfletos.⁸³¹ Outra situação em que os cartazes concebidos por

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁸³⁰ DIÁRIO N.º. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1.º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

⁸³¹ *Ibid.*

Chabloz ganharam visibilidade, conforme aludido, foi durante a “Grande Parada do Mês da Borracha”, cujo trajeto restringia-se à cidade de Fortaleza. Esses apontamentos vêm a fortalecer a posição de Morales: as atividades de propaganda do SEMTA não eram prioritariamente destinadas ao seu público-alvo mais óbvio, os potenciais migrantes, mas, através dessas atividades, o organismo buscava firmar sua existência e angariar o apoio da população de Fortaleza de modo geral, com o provável intuito de tentar proteger-se das tentativas do DNI no sentido de minimizar sua influência.

Diante dessas observações, o deslocamento na linguagem do Chabloz cartazista, comentado em parágrafos anteriores, talvez não possa ser explicado apenas por uma tentativa de adequação da mensagem dos cartazes a um público-alvo interiorano e rural. Talvez a maior parte dos habitantes da cidade de Fortaleza, no início da década de 1940, também não estivesse conectada com as experimentações formais de correntes então consideradas “modernas”. A esse respeito, é reveladora a apreciação do escritor Aluizio Medeiros, citada no primeiro capítulo, a respeito do IV Salão de Abril, ocorrido em 1948: o crítico via como negativa a enorme quantidade de obras expostas no salão, uma vez que, considerando grande parte delas meros exercícios, e não “trabalhos verdadeiramente artísticos”, não serviriam para auxiliar na formação do gosto da maior parcela do público, cuja percepção artística fazia-se ainda pouco experimentada, em virtude da escassez de “manifestações artísticas” em território cearense.⁸³² Desse modo, talvez seja possível pensar que o contexto local fortalezense tenha contribuído para acentuar o distanciamento de Chabloz, em sua produção cartazística, de abordagens mais voltadas a pesquisas de cunho formal e seu direcionamento rumo a um tratamento mais convencional e didático dos motivos.

De qualquer forma, faz-se necessário lembrar que tal deslocamento na abordagem dos cartazes chablozianos, que parece ter-se intensificado na “Campanha da Borracha”, vinha-se delineando na própria Europa: em *layouts* de meados da década de 1930, observamos já uma maior tendência à construção volumétrica dos motivos. É possível investigar, por exemplo, se Chabloz foi afetado pelo contexto do “Retorno à Ordem”, em

⁸³² MEDEIROS, Aluizio, *apud* ESTRIGAS, *Op. cit.*, p. 60.

vigor na Europa desde o final da década de 1920, com influxos no Brasil dos anos 1930. Penso que a investigação do período italiano do artista talvez possa vir a trazer novas possibilidades de entendimento para a constatada mudança no tratamento de seus cartazes, abrindo frentes para futuras pesquisas. De todo modo, devemos levar em consideração tanto os contextos histórico-geográficos em que as peças foram concebidas quanto as movimentações próprias do artista em seu modo de trabalhar a fim de buscarmos compreender melhor as transições na produção cartazística de Chablot observadas ao longo do último capítulo deste trabalho.

Referências

ADES, Dawn. Function and Abstraction in Poster Design. In: _____ (Org.). *The 20th-Century Poster*. Design of the Avant-Garde. 2ª. ed. Nova York: Abbeville Press, s/d., p. 23-69.

ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira. Processos de reprodução e impressão no Brasil, 1808-1930. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *Impresso no Brasil, 1808-1930: destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 45-65.

ARTUS-PERRELET, L. *El Dibujo al Servicio de la Educación*. Tradução para o espanhol de Victor Masrera. Madrid: Librería Beltrán, 1935.

BARBOSA, Ana Mae. As atividades de Artus Perrelet no Brasil e a idéia de apreciação (Minas Gerais). In: _____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 4ª. ed. São Paulo: Cortez, 2001, pp. 97-134.

BARGIEL, Réjane. En marche vers la société de consommation. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Quand l'affiche faisait de la réclame! L'affiche française de 1920 à 1940*. Exposição realizada no Musée National des Arts et Traditions Populaires, de 12 de novembro de 1991 a 3 de fevereiro de 1992. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 28-61.

_____. Le voyage et la vie au grand air. In: GARNIER, Nicole (Org.). *Quand l'affiche faisait de la réclame! L'affiche française de 1920 à 1940*. Exposição realizada no Musée National des Arts et Traditions Populaires, de 12 de novembro de 1991 a 3 de fevereiro de 1992. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1991, p. 106-143.

BARNICOAT, John. *Posters: a concise history*. Londres: Thames & Hudson, 1972.

BARTHES, Roland. A retórica da imagem. In: _____. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 27-43.

BONAVIDES, Anibal. A Exposição de Chabloz. *O Povo*, Ceará, 21 dez. 1943.

_____. A arte viverá ainda grandes momentos. *O Povo*, Ceará, 29 dez. 1943.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. Combatendo nazistas e mosquitos: militares norte-americanos no Nordeste brasileiro (1941-45). *História, Ciências, Saúde — Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 3, nov. 1998/fev. 1999, p. 603-620. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59701999000100004&script=sci_arttext>.
Acesso em: 18 jun. 2012.

CHABLOZ, Jean-Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução de Francisco de Assis Garcia, Ítalo Gurgel, Maria de Fátima Ramos Viana e Teresa Maria Frota Bezerra. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

_____. O Brasil e o Problema Pictural. *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 31-48.

_____. Fortaleza e sua vida plástica. *O Estado*, 9 jan. 1944.

CHABLOZ, Regina. A luz do Brasil destrói tudo. Depoimento concedido à equipe da galeria de arte BANERJ, em 22/01/1986. In: *Tempos de guerra: Hotel Internacional / Pensão Mauá*. Curadoria de Frederico Moraes. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj, 1986, s/p.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Colaboração de André Barbault... [et al.]. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva... [et al.]. 23ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989.

ESTRIGAS (Nilo de Brito Firmeza). *A fase renovadora na arte cearense*. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000.

HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

HILLIER, Bevis; ESCRITT, Stephen. *Art Deco Style*. Londres: Phaidon Press Ltd, 1997.

KOTLER, Philip; KELLER, Kevin Lane. *Administração de marketing*. Tradução de Mônica Rosenberg, Brasil Ramos Fernandes, Cláudia Freire. 12ª. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.

LIMA, H. C. Exposição de Pintura. *O Estado*, Ceará, 25 dez. 1943.

LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo: Sobre estruturas e representações sociais no meio rural amazônico. *Novos Cadernos NAEA*, Belém, v. 2, n. 2, dez. 1999, p. 5-32. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/107/161>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

MARTINELLO, Pedro. *A “batalha da borracha” na segunda guerra mundial e suas conseqüências para o vale amazônico*. Rio Branco: Cadernos UFAC, série “C”, n. 1, 1988.

MARTINS, Fran. A estrela da arte vai brilhar. *O Povo*, Ceará, 7 jan. 1944.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta. As rotas dos Soldados da Borracha*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002.

NAVARRA, Ruben. Apresentação. Folder de divulgação da “Exposição Cearense dos Pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz (recentemente chegados do Ceará)”. Rio de Janeiro, Galeria Askanasy, jun. 1945. Arquivo do artista. MAUC.

PALLINI, Stéphanie. *Entre Tradition et Modernisme: La Suisse romande de l’entre-deux-guerres face aux avant-gardes*. Wabern, Bern: Benteli Verlags AG, 2004.

PONTES, Osmundo. Visita à galeria de Chabloz. *Gazeta de Notícias*, Ceará, 11 jan. 1944.

RENOVATO, Rogério Dias; BAGNATO, Maria Helena Salgado. Educação Sanitária e o Serviço Especial de Saúde Pública (1942-1960): a doença não conhece fronteiras. *História da Enfermagem: Revista Eletrônica*, Brasília, v. 2, fac. 2, dez. 2011, p.105-125. Disponível em: <<http://www.abennacional.org.br/centrodememoria/here/vol2num2artigo8.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2012.

RIOS, Kênia Sousa. A Batalha de João nas Terras do Sem Fim. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 49-57.

SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. Estilhaços de uma Guerra. In: COSTA, Pedro Eymar Barbosa; GONÇALVES, Adelaide (Orgs.). *Op. cit.*, p. 23-30.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, São Paulo, n. 45, set. 2007, p. 87-106. Disponível em: <<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/rieb/n45/a06n45.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2011.

TEIXEIRA, Marcos Alexandre. Biomassa de Babaçu no Brasil. In: AGRENER 2002 – 4º Encontro de Energia no Meio Rural, 2002, Campinas. *Anais eletrônicos*. Campinas, UNICAMP, 2002. Disponível em: <<http://www.nipeunicamp.org.br/agrener/anais/2002/0081.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2012.

WILLIAMS, Robin. *Design para quem não é designer*: noções básicas de planejamento visual. Tradução de Laura Karin Gillon. 2ª. ed. rev. e ampl.. São Paulo: Callis, 2005.

Catálogo de exposição

Jean-Pierre Chabloz (1910-1984): pinturas e desenhos. Catálogo da exposição realizada na Galeria Multiarte, em Fortaleza, de 7 de maio a 27 de junho de 2003. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 2003.

Documentos pertencentes ao acervo do MAUC

Activités de JEAN-PIERRE CHABLOZ – en coopération avec Personnalités et Organisations Françaises. Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de 29 de junho de 1977, em Genebra. Arquivo do artista. MAUC.

Cadernos de desenhos e anotações referentes a cursos realizados por Chabloz sob orientação de Mme. Artus-Perrelet. 1931-32. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Moser. Fortaleza, 6 de fevereiro de 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Giliberti. Fortaleza, s/d. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 8 jun. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Dona Zezé. Fortaleza, 19 jun. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Charles Wagley. Fortaleza, 19 jul. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Carta de Chabloz a Thiers Martins Moreira. Fortaleza, 11 set. 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Comentários sobre um desenho – retrato a lápis – realizado por Jean-Pierre Chabloz, num botequim de Fortaleza (Ceará-Brasil), no dia/11 de fevereiro de 1943 – pouco tempo depois da primeira chegada de Jean-Pierre Chabloz a Fortaleza (22 janeiro 1943). Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de 6 de junho de 1983, em Lausanne. Arquivo do artista. MAUC.

Cours de Dessin Publicitaire. Anotações manuscritas realizadas por Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

DIARIO Nº. 2. dos meus trabalhos e ATIVIDADES para o Semta em Fortaleza (CÉARA). desde o 1º. de junho de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Diário pessoal do início do ano de 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Énumération des TRAVAUX exécutés pour le S.E.M.T.A. Dessins etc. en relation +- Directe avec ce service. – S. Luiz – BELEM – TERESINA – FORTALEZA. dès le 2 janvier 1943. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Folder de divulgação da “Exposição Cearense dos Pintores Antonio Bandeira, Inimá, Raimundo Feitosa, Jean-Pierre Chabloz (recentemente chegados do Ceará)”. Rio de Janeiro, Galeria Askanasy, jun. 1945. Arquivo do artista. MAUC.

Folder de divulgação da exposição individual de Chabloz na sociedade Mutuelle Artistique, em Genebra, em maio de 1946. Arquivo do artista. MAUC.

Folder de divulgação da exposição individual de Chabloz na Galerie M. O. Schmidlin, em Zurique, em outubro e novembro de 1946. Arquivo do artista. MAUC.

Formation (Études) et Curriculum Vitae de Jean-Pierre Chabloz – résidant actuellement à la Rue Adrien Lachenal, 19 – 1207 – Genève – Tel.: 022 / 35 20 58. Arquivo do artista. MAUC.

Fotocópia do diploma de *Bachelier ès Lettres*, com a menção *Latin-Grec*, conferido pelo *Gymnase Classique Cantonal* de Lausanne, a 11 de julho de 1929. Arquivo do artista. MAUC.

Fotocópia do certificado de conclusão do curso *Le Dessin au Service de l'Éducation*, datado de 9 de outubro de 1932, concedido por Mme. Artus-Perrelet. Arquivo do artista. MAUC.

Fotocópia do documento, datado de 7 de dezembro de 1965, e assinado por Orlando Vieira Leite, em que Chabloz era comunicado de que seria agraciado com a “Medalha do Mérito Cultural”, concedida pelo Conservatório de Música Alberto Nepomuceno. Arquivo do artista. MAUC.

Fotocópia do documento, datado de 9 de abril de 1980, em que o jornalista e bancário Cláudio Pereira comunicava a Chabloz que o havia representado na cerimônia de inauguração do XXX Salão de Abril, no qual o suíço fora homenageado. Arquivo do artista. MAUC.

Instruções para o preenchimento uniforme das fichas médicas. Documento datilografado contendo sete páginas. Arquivo do artista. MAUC.

Jean-Pierre Chabloz (cursos e atividades). Documento não publicado de autoria de Pedro Eymar Barbosa Costa. MAUC.

Jean-Pierre Chabloz: a perseverança ofendida, mas não dominada. Obra não publicada de autoria de Barboza Leite. MAUC.

Livro de assinaturas da exposição individual do artista realizada à Rua Major Facundo, 645, em Fortaleza, de dezembro de 1943 a janeiro de 1944. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Note explicative relative à la suspension de subsides de Mr. Ls. Chabloz, ingénieur, à son fils Jean-Pierre Chabloz, à Florence, en Janvier 1934. Documento datilografado por Jean-Pierre Chabloz, datado de abril de 1947, em Genebra. Arquivo do artista. MAUC.

Telegrama de Thiers Martins Moreira a Chabloz. Rio de Janeiro, 25 maio 1943. Arquivo do artista. MAUC.

Texto de abertura para a conferência “*Qu’est-ce que la ‘Méthode Artus’? (Philosophie du Dessin et Pédagogie artistique)*”. Texto manuscrito de autoria de Jean-Pierre Chabloz. Arquivo do artista. MAUC.

Artigos de jornal não assinados

“Arte e Cultura”. Uma nova secção de nossas edições dominicais a cargo do talentoso artista Jean Pierre Chabloz. *O Estado*, 6 jan. 1944.

Brilhantíssima, a conferência de Chabloz. *O Estado*, Ceará, 30 dez. 1943.

Chabloz homenageado por um grupo de intelectuais de Fortaleza. *Correio do Ceará*, Ceará, 16 mar. 1943.

Partiu numa 2ª. classe para o Amazonas e voltou “empapado”, de avião... Um fotógrafo que “fez a vida” em pouco tempo, nos seringais do Norte. *Correio do Ceará*, Ceará, 14 abr. 1943.

Documentos eletrônicos não assinados

Bref aperçu historique. Historique. Montreux. Disponível em: <<http://www.villesfleuries.ch/liste-des-villes/montreux/historique/>>. Acesso em: 20 jan. 2012.

Le Comptoir Suisse en quelques mots. Site oficial do evento. Disponível em: <<http://www.comptoir.ch/go/id/ss/>>. Acesso em: 23 dez. 2011.

Ouchy, Lausanne. Visualização em Google Maps. Disponível em: <http://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&q=Ouchy,+Lausanne&gs_upl=16561149531011551612311416101011113751629812-1.5.2.2.1.111710&bav=on.2,or.r_gc.r_pw.,cf.osb&biw=1280&bih=599&wrapid=tlif132724696115610&um=1&ie=UTF-8&hq=&hnear=0x478c2fd034a46879:0xbb3224685e291d71,Ouchy,+Lausanne,+Confederac%C3%A7%C3%A3o+Su%C3%AD%C3%A7a&gl=br&ei=fy4cT8mtH5HYtwe3k6GWCw&sa=X&oi=geocode_result&ct=title&resnum=1&ved=0CDUQ8gEwAA>. Acesso em: 22 jan. 2012.

Demais documentos

GOUVEIA, Anna Paula Silva. Material didático referente à disciplina “Imagem: meios e conhecimento - Cor: linguagem e informação”, lecionada no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, ao longo do segundo semestre do ano de 2010.

Entrevistas

SCHERER, Ana Maria Chabloz. Entrevista com a autora via e-mail. 7 dez. 2011.

_____. Entrevista com a autora via e-mail. 2 maio 2012.

_____. Entrevista com a autora via e-mail. 1 jul. 2012.

COSTA, Pedro Eymar Barbosa. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 maio 2011.

_____. Entrevista com a autora. Fortaleza, 25 nov. 2011.

Exposições

“Vida Nova na Amazônia”, MAUC/UFC, Fortaleza, maio a julho de 2010. Curadoria de Pedro Eymar Barbosa Costa.

“Revelações: J. P. Chabloz”, MAUC/UFC, Fortaleza, maio a julho de 2012. Curadoria de Pedro Eymar Barbosa Costa.