

JEAN-PIERRE CHABLOZ E A CAMPANHA DE MOBILIZAÇÃO DE TRABALHADORES PARA A AMAZÔNIA (1943): CARTAZ E ESTUDO PRELIMINAR EM CONFRONTO

Ana Carolina Albuquerque de Moraes¹

Palavras-chaves: Jean-Pierre Chabloz; “Batalha da Borracha”; SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia); “Campanha da Borracha”; Cartaz e estudo preliminar.

Significativa foi a atuação de Jean-Pierre Chabloz (1910-1984) no ambiente cultural do estado do Ceará. Artista plástico, crítico de arte, publicitário, músico e agitador cultural, o suíço veio a desenvolver profundo vínculo emocional com o estado, o que pode ser constatado em livro de sua autoria, postumamente publicado, intitulado *Revelação do Ceará*². A Fortaleza, chegou em 1943, convidado para atuar como responsável pela propaganda da “Campanha da Borracha”, parte dos esforços do governo Vargas para cumprir os acordos estabelecidos com o governo dos Estados Unidos no ano anterior. Desenvolveu essa atividade de modo vigoroso, embora por apenas seis meses, após os quais pediu demissão do encargo. Mas intensa e historicamente valorosa foi sua produção nesse período, de modo a merecer, no ano em que se comemora o centenário de seu nascimento, exposição dedicada a ampliar a visibilidade sobre esse material: a mostra “Vida Nova na Amazônia” esteve em cartaz, de maio a julho de 2010, no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará (MAUC).

Sua contribuição para o estado, contudo, transcendeu bastante os domínios dessa campanha. Ao lado de Aldemir Martins (1922-2006), Antonio Bandeira (1922-1967), Inimá de Paula (1918-1999), Mário Baratta (1914-1983), Nilo de Brito Firmeza (Estrigas) (1919), Clidenor Capibaribe (Barrica) (1908-1993), Zenon Barreto (1918-2002) e outros, foi responsável, em 1944, pela fundação da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), grupo que procurou introduzir ideias modernistas nas artes do Ceará³. Participou também da criação do Salão de Abril, nele expondo em 1943 – ano de sua fundação -, 1948, 1964, 1966 e 1967. Em meio a outras mostras, expôs ainda no 1º. Salão Nacional de Artes Plásticas

¹ Mestranda em Artes (área de concentração: Artes Visuais) pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas. E-mail: carolina.moraes@gmail.com

² CHABLOZ, Jean-Pierre. *Revelação do Ceará*. Tradução de Francisco de Assis Garcia, Ítalo Gurgel, Maria de Fátima Ramos Viana, Teresa Maria Frota Bezerra. Apresentação de Estrigas. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

³ *Jean-Pierre Chabloz*: 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. 9.

do Ceará, ocorrido em 1967, em Fortaleza, assim como na segunda edição desse Salão, acontecida em 1969⁴. Atuou como professor de pintura e música, escreveu artigos, proferiu conferências e publicou crônicas de arte intituladas “Arte e Cultura” em *O Estado*, antigo jornal fortalezense⁵. Deve-se ainda a Chabloz a descoberta do pintor Francisco Domingos da Silva (Chico da Silva) (1910-1985), acreano residente em Fortaleza, assim como a divulgação da obra desse artista na Europa, ocorrida por meio da publicação de seu artigo “Um Índio Brasileiro Reinventa a Pintura” na revista parisiense *Cahiers d’Art*⁶.

Nascido em 1910, em Lausanne, Suíça, Chabloz estudou, de 1929 a 1932, na Escola de Belas Artes de Genebra, onde cursou Figura, Perspectiva, Artes Gráficas e Decoração. De 1933 a 1936, freqüentou as Academias de Belas Artes de Florença e de Milão; e, finalmente, de 1936 a 1938, freqüentou a também italiana Academia de Brera⁷. Ao longo desse período de formação, Chabloz realizou uma grande quantidade de trabalhos artísticos, dentre os quais muitos desenhos (a grafite, crayon, bico de pena, etc.), que hoje se encontram no acervo do MAUC/UFC.

Ao Brasil, chegou em maio de 1940⁸, uma vez que a Europa estava atordoada com a Segunda Grande Guerra. Chabloz não desejava abandonar seu país, pois considerava a saída, em tempos de guerra, uma espécie de deserção⁹. Porém, casado desde 1935 com a brasileira Regina Frota Chabloz, com quem tinha uma filha, sofreu pressão da esposa para que o trio fosse juntar-se à família dela, residente do bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro¹⁰. Esse bairro tornava-se o destino de vários artistas europeus que aportavam no Brasil por circunstância da guerra, tais como a portuguesa Maria Helena Vieira da Silva e seu marido, o húngaro Arpad Szenes, o francês Jacques van de Beuque, o japonês Kaminagai, dentre muitos outros¹¹.

Em virtude da concentração de artistas estrangeiros e brasileiros, especialmente em torno de dois endereços, o Hotel Internacional e a Pensão Mauá, era vibrante a atmosfera artístico-cultural do bairro de Santa Teresa¹². Apesar disso, e de seus esforços para sentir-se entusiasmado e produtivo, Chabloz confessa, no artigo “O Brasil e o Problema Pictural”, publicado na revista *Clima*, de São Paulo, em janeiro de 1942, portanto vinte meses após a sua chegada ao país, a vivência de um sufocante sofrimento

4 *Ibid.*, pp. 14-15.

5 *Ibid.*, p. 9; MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. 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.

6 Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2175&cd_item=3&cd_idioma=28555>. Acesso em: 25 nov. 2010.

7 *Jean-Pierre Chabloz: 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. 6.

8 CHABLOZ, Jean-Pierre. “O Brasil e o Problema Pictural”. *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, pp. 31-48, janeiro de 1942, p. 32 (em nota).

9 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.

10 *Jean-Pierre Chabloz: 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.

11 MORAIS, Frederico. Tempos de Arte. In: *Op. cit.*, s/p.

12 *Ibid.*

em terras brasileiras, como resultado do confronto entre sua experiência artística européia e o contato com uma série de aspectos que diagnosticava como característicos à natureza e ao povo brasileiros – aspectos estes que tomava a liberdade de qualificar como extremamente desfavoráveis à prática pictórica e à conformação de uma pintura brasileira autêntica. No texto, esses aspectos são classificados em três grupos: causas naturais, psicológicas e históricas¹³.

Já nesse artigo, Chablos mostrava-se consciente do então projeto político-econômico do presidente Vargas, a “Marcha para o Oeste”, e apresentava uma intuição favorável em relação às conseqüências dessa empreitada no delineamento de uma identidade mais genuína para o povo brasileiro: “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”¹⁴.

Um ano após a publicação desse artigo, Chablos recebeu um convite que o permitiria participar de modo efetivo da dita “Marcha para o Oeste”: seu amigo suíço Georges Rabinovitch, que trabalhava em favor dos interesses americanos na então recém-declarada “Batalha da Borracha”, chamou-o para atuar na divisão de propaganda do SEMTA (Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia), órgão governamental criado em novembro de 1942 no bojo dos domínios da CME (Comissão de Mobilização Econômica). Em janeiro de 1943, Chablos mudou-se com a família para Fortaleza, cidade para onde estava sendo transferida a sede de recrutamento do SEMTA¹⁵.

Ocorria que, no contexto da Segunda Guerra, em consonância com as aspirações dos Estados Unidos de anular a influência alemã sobre o Brasil e conquistar definitivamente o alinhamento desse país a seus objetivos estratégicos, algumas tentativas de acordos econômicos e militares foram travadas entre os dois países, num claro exercício do poder de barganha de ambos, porém, durante certo tempo, sem o alcance de um denominador comum¹⁶. Finalmente, a três de março de 1942, foram firmados, em Washington, quarenta e um acordos, dos quais vinte e um diziam respeito diretamente à produção e à comercialização da borracha, o que demonstra a importância estratégica desse material para os Estados Unidos àquele período¹⁷. No intuito de reativar os seringais amazônicos, o governo americano oferecia preços atraentes na compra da borracha e bonificações concedidas a cada cinco mil toneladas de goma produzida. Em troca, os Estados Unidos firmavam-se como os únicos compradores da borracha brasileira dentro de um período de cinco anos, assim como dos excedentes da produção de pneus, câmaras de ar e outros objetos feitos com tal matéria-prima¹⁸. Os maciços investimentos americanos na obtenção de

13 CHABLOZ, Jean-Pierre. “O Brasil e o Problema Pictural”. In: *Revista Clima*, São Paulo, n. 8, janeiro de 1942.

14 *Ibid.*, p. 34 (em nota).

15 A sede financeira do SEMTA foi instalada no Rio de Janeiro em 1942, ano da criação do órgão. A sede de recrutamento, por sua vez, esteve primeiramente localizada em São Luís, sendo transferida para Fortaleza em janeiro de 1943. (GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. “Introdução: Propaganda e Migração nas Imagens da Batalha da Borracha (1942-1943)”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 11)

16 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, pp. 58-63.

17 *Ibid.*, p. 67.

18 *Ibid.*, pp. 68-69.

borracha justificavam-se pelo fato de ser este um material indispensável à fabricação de quase todos os tipos de equipamentos de guerra¹⁹.

Da rede de aparelhos institucionais criados para pôr em prática os acertos referentes à borracha dos “Acordos de Washington”, aqui destacamos o SEMTA, cuja atuação previa três fases: a mobilização de mão-de-obra para o trabalho nos seringais amazônicos, a seleção desses trabalhadores e o encaminhamento dos selecionados, segundo uma complexa logística, para os destinos onde realizariam seu trabalho na floresta²⁰. Em virtude do compromisso assumido de encaminhar para a Amazônia cinquenta mil trabalhadores em cinco meses²¹, o SEMTA sentia a premência de desenvolver uma ampla campanha para o aliciamento de mão-de-obra.

Foi nesse contexto que se deu o trabalho de Jean-Pierre Chabloz na divisão de propaganda do SEMTA. Nos seis meses dedicados a essa atividade – janeiro a julho de 1943 –, o artista desenvolveu material bastante vasto, incluindo cartazes, cartilhas, ilustrações para conferências, desenhos de biótipos nordestinos, de seringueiras e do processo de produção da borracha, além de muitos estudos preliminares. Todo esse material, além dos diários de serviço e diários pessoais do artista, grande parte de sua biblioteca e documentos historiando suas atividades na pintura, na música, no jornalismo e na propaganda, integra o acervo do MAUC desde o ano de 1987²².

Como objeto de estudo da minha pesquisa de mestrado, escolhi os cartazes concebidos por Chabloz no âmbito de seu trabalho para o SEMTA, assim como os estudos preliminares realizados para a execução de tais cartazes. O *corpus* do trabalho abrange doze peças: quatro cartazes e oito estudos preliminares. Desse total, duas imagens – um cartaz e um estudo - foram selecionadas para análise nesta comunicação.

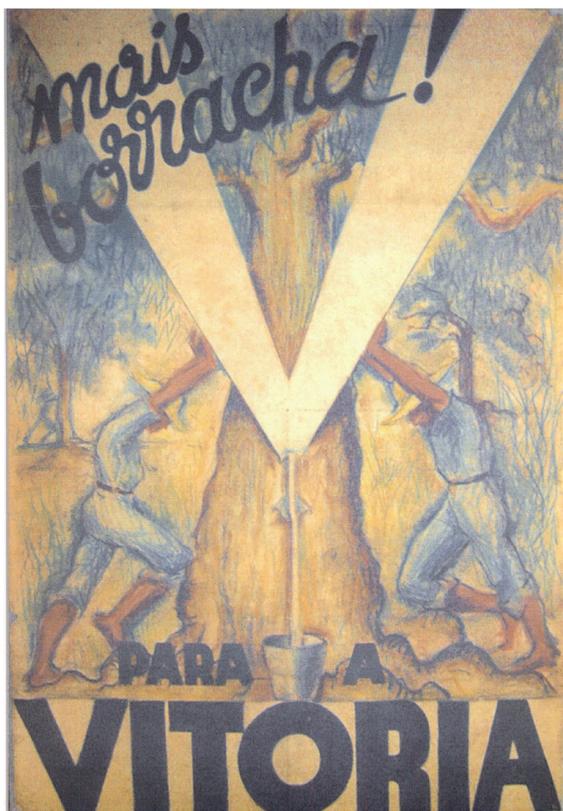
O estudo selecionado do cartaz *Mais borracha para a vitória* [Fig. 1] foi realizado nos primeiros dias de janeiro de 1943. Trata-se de um estudo a lápis de cor, aquarela e nanquim. O cartaz finalizado [Fig. 2], por sua vez, foi impresso no Rio de Janeiro através de processo litográfico, retornando a Fortaleza no mês de maio do mesmo ano. Dessa forma, se pusermos em evidência a questão da autoria, temos que o estudo foi de fato desenvolvido por Chabloz, ao passo que, para a realização do cartaz em si (tal como dos outros três cartazes que também foram impressos por litografia no Rio de Janeiro), entrava em cena a participação de copistas, que, baseando-se em estudos do artista, a eles imprimiam modificações no momento de elaborarem as matrizes. Segundo a curadoria da exposição “Vida Nova na Amazônia”, Chabloz dispendeu grandes esforços para que os cartazes resultassem fiéis aos seus *layouts*, uma luta, no entanto, que nem sempre se configurava bem sucedida.

19 A questão da enorme demanda por borracha durante a Segunda Guerra Mundial é discutida por Francisco Régis Lopes Ramos no artigo “A falta que ela me faz”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, pp. 41-48.

20 MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 167.

21 *Ibid.*, p. 166.

22 GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa. “Introdução: Propaganda e Migração nas Imagens da Batalha da Borracha (1942-1943)”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 12.



[Fig. 1] Jean-Pierre Chabloz. *Estudo para cartaz Mais borracha para a vitória*, 1943. Lápis de cor, aquarela e nanquim. 96 x 66 cm. Museu de Arte da UFC (MAUC). Procedência: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 78.



[Fig. 2] *Cartaz Mais borracha para a vitória*, 1943. Litogravura. 90 x 70 cm. Museu de Arte da UFC (MAUC). Procedência: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008, p. 80.

No cartaz *Mais borracha para a vitória*, assim como no estudo preliminar analisado, dois homens saudáveis e fortes empurram uma grande forma em “V”. Eles demonstram esforço e parecem compenetrados em seus trabalhos. Do vértice do “V”, derrama-se um líquido que atinge um balde, localizado ao solo. Logo atrás da forma em “V”, uma grande árvore robusta, de tronco largo, irrompe ao centro da composição. Ao fundo, surgem mais árvores e mais homens que nelas desenvolvem seus trabalhos. Em ambos os casos, mas especialmente no cartaz finalizado, a composição prima pela simetria, havendo equilíbrio de pesos visuais entre os lados direito e esquerdo da imagem. A expressão “mais borracha! PARA A VITÓRIA” constitui o título da peça de propaganda.

Conhecendo o contexto histórico no qual estão inseridas as duas peças, sabemos que a grande forma em “V” remetia à letra inicial da palavra “vitória”, que o líquido que escorre pelo tronco da árvore central representava o látex a partir do qual se produziria a borracha, que as árvores eram seringueiras, e que os homens que nelas trabalhavam eram seringueiros, ou melhor, “Soldados da Borracha” - denominação conferida a esses trabalhadores, na esteira de todo um vocabulário concebido e divulgado para a legitimação do esforço de guerra.

Ao contrastarmos estudo e cartaz, percebemos, de imediato, diferenças no colorido. No estudo, observamos o contraste das cores amarelo-mostarda, azul esverdeado, marrom e preto, ao passo que, no cartaz finalizado, predomina o contraste cromático entre azul, amarelo esverdeado, verde azulado,

cinza e preto. O estudo apresenta um colorido de matizes mais quentes, remetendo-nos a uma atmosfera de sol e calor. Certamente não era esse o efeito desejado pelo discurso governamental. Tendo em vista que a grande maioria de migrantes era constituída de nordestinos, e que, no ano de 1942, o sertão havia sido acometido pela seca, embora esta seca específica tivesse sido qualificada por pesquisadores como “branda”, o governo Vargas punha em cena 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”²³.

Esse pode ter sido um dos motivos pelos quais o cartaz finalizado apresenta um colorido mais frio. 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 amarelado, desprovido de vegetação e aparentemente seco do estudo preliminar.

Eva Heller (2004), tendo consultado duas mil pessoas em toda a Alemanha, aponta a combinação verde-azul-amarelo como o acorde cromático ao qual comumente se relaciona a ideia de “esperança”²⁴. Certamente o conceito de “esperança” ia ao encontro do “discurso do socorro” conclamado pelo governo Vargas. Diante da aridez da seca, oferecia-se o verde da floresta. Ademais, o cartaz transmite a “esperança” na conquista da guerra, consubstanciada na expressão “mais borracha! PARA A VITÓRIA”.

No entanto, mais significativa é a associação das cores verde, azul e amarelo, no contexto brasileiro, à bandeira nacional, uma vez que o patriotismo é 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. Como nos mostra Lúcia Arrais Morales, a imprensa de Fortaleza destacava, no período, as qualidades positivas 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 lugar²⁵.

Além do colorido, outra diferença crucial que nos vem aos olhos ao compararmos as imagens diz respeito à quantidade de árvores e trabalhadores ao fundo de cada composição. No estudo, contamos duas seringueiras e apenas um trabalhador, cuja forma pouco se distingue em meio ao ritmo dinâmico do tracejado do artista. Já no cartaz finalizado, enxergamos 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.

Certamente a ênfase no cartaz incide sobre a abundância da vegetação amazônica, e sobre a característica de fertilidade daquelas terras, o que deveria funcionar como uma oposição formal e semântica à aridez e à escassez das terras do sertão. Além disso, a proliferação de seringueiras e trabalhadores

23 MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 144-153.

24 HELLER, Eva. *Psicología del color: cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, s/p.

25 MORALES, *Op. cit.*, pp. 152-153.

transmite-nos a ideia de produção de grande volume de borracha, o que estava em consonância com os objetivos do governo de transportar para a Amazônia, através do SEMTA, cinquenta mil trabalhadores em cinco meses, além de angariar prêmios, concedidos pelos Estados Unidos, a cada cinco mil toneladas de borracha produzida.

A regularidade da disposição das árvores no cartaz não condiz com a realidade dos seringais nativos da Amazônia. Para se chegar até eles, segundo Morales, é necessário o exercício de longas caminhadas por entre as matas, através de caminhos tortuosos, acidentados e perigosos²⁶. No estudo, a disposição das árvores apresenta uma configuração mais convincente no que diz respeito à realidade da nossa floresta. Conforme apresentado no cartaz finalizado, a distância curta e regular entre as seringueiras estava muito mais de acordo com a realidade dos seringais cultivados no Sudeste Asiático²⁷. Embora se discuta que os cartazes produzidos para o SEMTA tenham servido, sobretudo, para direcionar a opinião pública local a apoiar a política econômica empreendida pelo governo Vargas²⁸, a finalidade óbvia e imediata do cartaz analisado – assim como dos demais cartazes produzidos nesse contexto - era o aliciamento de mão-de-obra, e, 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, fartas e paradisíacas. Sem dúvida, uma visão idílica, tanto do local de trabalho quanto do trabalho em si. Os números o dizem: estima-se uma quantidade de quinze a vinte e cinco mil trabalhadores mortos no coração da floresta, vítimas das desumanas condições de trabalho a que foram submetidos, bem como da subnutrição, da malária e da febre amarela²⁹.

A pesquisa de campo desse trabalho será realizada no Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará em 2011. Após entrar em contato com as peças originais, além de ter acesso a todo o acervo do museu referente a Jean-Pierre Chabloz, incluindo seus diários, certamente novas impressões e reflexões surgirão a respeito do meu objeto de estudo.

²⁶ *Ibid.*, pp. 40, 192.

²⁷ *Ibid.*, pp. 39-40.

²⁸ *Ibid.*, p. 192.

²⁹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. "Estilhaços de uma Guerra". In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Op. cit.*, p. 26.