

Mais borracha para a vitória: sobre o primeiro cartaz de Jean-Pierre Chabloz para a “Campanha da Borracha”

More rubber for victory: about the first poster by Jean-Pierre Chabloz for the “Rubber Campaign”

ANA CAROLINA ALBUQUERQUE DE MORAES*

Professora do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe

Professor of the Department of Visual Arts and Design of the Federal University of Sergipe

RESUMO Este artigo analisa o primeiro cartaz concebido pelo artista suíço Jean-Pierre Chabloz para o Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia (SEMTA) no ano de 1943: a peça intitulada Mais borracha para a vitória. Serão abordadas questões referentes ao tratamento estético adotado por Chabloz e aos conhecimentos do artista acerca das atividades relacionadas à produção de borracha, assim como será discutido o caráter idealizado da cena representada.

PALAVRAS-CHAVE Cartaz; Jean-Pierre Chabloz; SEMTA; “Batalha da Borracha”.

ABSTRACT This article analyzes the first poster designed by the Swiss artist Jean-Pierre Chabloz for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA) in 1943: a piece entitled More rubber for victory. Issues related to the aesthetic approach adopted by Chabloz and the artist’s knowledge of the activities related to rubber production will be addressed, as well as a discussion of the idealized character of the scene represented.

KEYWORDS Poster; Jean-Pierre Chabloz; SEMTA; “Rubber Battle”.

*Ana Carolina Moraes é professora do Departamento de Artes Visuais e Design da Universidade Federal de Sergipe. É mestra em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas (2012). / *Ana Carolina Moraes is a professor of the Department of Visual Arts and Design of the Federal University of Sergipe. She holds a Master in Visual Arts from the State University of Campinas (2012).*

A ideia para minha pesquisa de mestrado 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 presentes. Percebi as dimensões e a riqueza de um arquivo que, segundo me comunicava o diretor do museu, 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. Nascido em Lausanne, em 1910, Chabloz estudara 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). Em 1940, transferiu-se para o Brasil, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, aportando primeiramente no Rio de Janeiro. Em 1943, atendendo a um convite do amigo suíço Georges Rabinovitch, mudou-se com a esposa para Fortaleza, a fim de trabalhar no setor de propaganda do SEMTA. No Ceará, Chabloz 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. Participou de vários salões,

The idea for my master’s research arose in July 2010, when I visited the “New Life in Amazonia” exhibition then on at the Art Museum of the Federal University of Ceará (MAUC). The show displayed the propaganda material that Jean-Pierre Chabloz (1910-84), a Swiss artist who came to exercise significant influence on the artistic and cultural scene in Ceará, developed during the period in which he worked as an advertising designer for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia (SEMTA), from January to July 1943. Of all the propaganda material on exhibition, the posters especially caught my attention, due to their large dimensions and the color combinations that commanded the viewer’s gaze in the midst of all the other objects.

On that occasion, whilst in conversation with the director of the MAUC, Pedro Eymar Barbosa Costa, he told me of the existence of a large Chabloz archive in the premises of the museum. In 1984, when the artist died, his private collection was entrusted to the care of the Federal University of Ceará. Initially in the trust of the Casa de José de Alencar, in 1987 the material was transferred to the MAUC, also a cultural facility of the university. During a quick visit to the museum’s technical archive I was impressed by the huge amount of visual and textual documents stored there. I became aware of the size and richness of the collection, which the museum’s director informed me had been hitherto largely unexplored by academic research.

Chabloz’s activity in the cultural/artistic scene in Ceará was very fruitful during the periods the Swiss artist stayed in the state, along the course of his life. Born in Lausanne in 1910, Chabloz studied at the Geneva School of Fine Arts (1929-33), the Florence Academy of Fine Arts (1933-36) and the Milan Royal Academy of Fine Arts (1936-38). In 1940, due to the Second World War, he moved to Brazil, staying in Rio de Janeiro at first. In 1943, at the invitation of a Swiss friend Georges Rabinovitch he moved with his wife to Fortaleza, in order to work in SEMTA’s propaganda division. In Ceará, Chabloz was active as an artist, musician, teacher, lecturer, art critic and cultural promoter from the year of his arrival in 1943, until his death in 1984, during intermittent periods. He participated in various salons as an exhibitor and also organized some of them; he had solo exhibitions, gave conferences and was appointed Artistic Di-

rector of the Franco-Brazilian Cultural Association of Ceará. In addition, he contributed regularly to *O Estado* newspaper's "Art and Culture" section and was a member of the Society of Arts of Ceará (SCAP), which was founded in August 1944, he held several musical recitals in the Northeast and also promoted the careers of artists such as Chico da Silva and Antonio Bandeira, among others. In Rio de Janeiro, in 1945, he organized an Exhibition from Ceará at the Askanasy Gallery, with his own works and works by Antonio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa and Chico da Silva, which was greeted enthusiastically by the critic Ruben Navarra. In Switzerland, he published several articles on Ceará. In Geneva and Zurich, he had solo exhibitions with works on themes from Ceará. After his second stay in Ceará (1947-1948), he wrote the book *Révélation du Ceará* in Europe, however, it was only published posthumously in a version translated into Portuguese in 1993 by the Department of Culture and Sport of Ceará.

Among the numerous possibilities available to me resulting from the artist's prolific career, as well as his vast collection at the MAUC, I decided to focus my research on the posters that had first caught my attention. These pieces were part of a very significant historical moment, which became known as the "Rubber Battle". During the Second World War, in addition to the attack on Pearl Harbor, from the beginning of 1942 Japan had occupied almost all the territories in Southeast Asia where rubber production and exportation took place, preventing the flow of this product to the Allies. Lacking sufficient supplies of rubber to meet the enormous demands of the war effort, among other measures the United States decided to invest in the reactivation of rubber extraction in the Amazon region. In the nineteenth century, it had held a world monopoly in rubber production, but in the second decade of the twentieth century it was surpassed by the streamlined production in the Asian plantations. During the heyday of the rubber tree in the Amazon, the labor used was mainly Northeastern: hundreds of thousands of workers had migrated from the northeastern states, especially Ceará, to the Amazonian rubber plantations. In the early 1940s, due to the large-scale U.S. funding to rebuild production in Amazonia, it became necessary to attract a new flow of skilled labor to the rubber plantations. To this end, SEMTA was created, to mobilize and select

como expositor e, em alguns deles, também como organizador; realizou exposição individual, proferiu conferências, foi nomeado Diretor Artístico da Associação Cultural Franco-Brasileira do Ceará, colaborou regularmente no jornal *O Estado* — pela rubrica "Arte e Cultura" —, foi membro da Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), fundada em agosto de 1944, fez vários recitais musicais pelo Nordeste e alavancou a carreira de artistas como Chico da Silva e Antonio Bandeira, dentre outros. No Rio de Janeiro, em 1945, organizou, na Galeria Askanasy, uma "Exposição Cearense" — com obras suas, de Antonio Bandeira, Inimá de Paula, Raimundo Feitosa e Chico da Silva —, comentada com entusiasmo pelo crítico Ruben Navarra. Na Suíça, publicou vários artigos sobre o Ceará. Em Genebra e Zurique, realizou mostras individuais onde expôs várias obras com motivos cearenses. Após sua segunda estada no Ceará (1947-48), escreveu, na Europa, o livro *Révélation 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, decidi dirigir o foco de minha pesquisa aos cartazes que me haviam primeiro fisgado a atenção. Tais peças estavam inseridas em um momento histórico bastante significativo, que ficou conhecido como "Batalha da Borracha". 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, deteve o monopólio mundial na produção de borracha, mas que, na segunda década do século XX, foi 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 para 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 e selecionar trabalhadores, bem como de encaminhá-los até Belém, de onde seguiriam para os interiores da selva sob o comando de outro organismo estatal, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA). A sede de recrutamento do SEMTA 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 organismo contratou o suíço Jean-Pierre Chabloy. Assim, nesse momento de sua trajetória profissional no Brasil, Chabloy 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.

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 Chabloy, no MAUC, instituição onde realizei a maior parcela de minha pesquisa de campo.

Este artigo apresenta parte dos resultados da minha dissertação.¹ Aqui, analiso o primeiro cartaz concebido por Chabloy para o SEMTA, a peça de título *Mais borracha para a vitória*. Ao longo do texto, tal cartaz, impresso por processo litográfico na gráfica carioca Mendes Júnior, será comparado a um estudo preliminar a ele relacionado, ao registro fotográfico do *layout* — em estágio quase finalizado — que Chabloy realizou para essa peça gráfica, assim como a alguns *layouts* para cartazes elaborados pelo artista em períodos anteriores à sua experiência no SEMTA. Serão abordadas questões referentes ao tratamento estético empregado por Chabloy e aos conhecimentos do suíço acerca das atividades relacionadas à produção de borracha, assim como será

employees and transfer them to Belém, from where they were sent into the jungle under the command of another state agency, the Superintendence to Supply the Amazon Valley (SAVA). SEMTA's recruitment headquarters was set up in the city of Fortaleza, so that once again, the migrants would come mainly from Ceará. The agency hired the Swiss artist Jean-Pierre Chabloy as the designer of an advertising campaign aimed at rallying skilled labor, in addition to forming SEMTA's image in the eyes of public opinion. Thus, in this point in his career in Brazil, Chabloy was inserted in a context involving a complex network of national and international agencies. The analysis of the propaganda material that he developed for SEMTA goes beyond the fields of the Visual Arts and Advertising/Propaganda, to encompass issues of Social and Economic History.

As a research methodology, I resorted mainly to document analysis, relating visual and textual documents as well as visual documents to each other. Such documentation belongs, for the most part, to the Jean-Pierre Chabloy archive at the MAUC, the institution where the most of my field research was carried out.

This article presents some of the results of my master's thesis.¹ Here, I analyze the first poster designed by Chabloy for SEMTA, the piece titled *More rubber for victory*. Throughout the text, this poster, printed using the lithographic process at the Mendes Júnior printers in Rio de Janeiro, will be compared to the preliminary study related to it, to the photographic record of the layout — at an almost completed stage - which Chabloy created for this poster, as well as some layouts for posters designed by the artist prior to his experience at SEMTA. Issues related to Chabloy's aesthetic approach and his knowledge of the activities related to rubber production will be addressed, along with a discussion of the idealized nature of the scene represented.

More rubber for victory

¹ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. *Towards Amazonia, land of plenty: Jean-Pierre Chabloy and the posters designed for the Special Service for the Mobilization of Workers to Amazonia*. (Master's Thesis). Visual Arts Postgraduate Program, State University of Campinas. Supervisor: Prof. Maria de Fátima Morethy Couto, Ph.D. Arts Institute, UNICAMP, 24th August 2012.

Valuable information was obtained about the design process of the posters for SEMTA by reading the first work journal Chabloy wrote whilst working for the organization.² Although Chabloy worked there for six months, the ideas for the four posters analyzed in my master's thesis seem to have arisen during the short initial stay of SEMTA staff in São Luís do Maranhão, in early January 1943. At the end of that month, a group of SEMTA employees, including the Swiss artist, had moved on to Fortaleza, the city that would lead the recruitment of skilled manpower.³

At the beginning of his first journal, Chabloy pointed out that there were three key obstacles to achieving the desired “program of conferences illustrated with epidiascope projections” directed at prospective migrants. These ultimately act as obstacles that hinder the preparation of any effective communication plan: lack of knowledge of the target audience — “*manque total d'informations indispensables sur le 'public' auquel on s'adresse*”⁴ —, of the product being offered — “*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.)*”⁵ — and the benefits to the public willing to “consume” this product — “*manque d'indications nettes sur le contrat proposé aux 'recrues du caoutchouc': conditions/salaires, équipement, voyage, assistance médicale, 'nucleos' pour familles qui restent etc.*”⁶.

² Altogether, Chabloy wrote two work journals between January and July 1943. These diaries belong to the artist's archive in the MAUC.

³ *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. Handwritten text by Jean-Pierre Chabloy. Artist's archive. MAUC.*

⁴ “a total lack of information essential about the ‘public’ that we are addressing”. All translations from French to English throughout this article are by Nicola Clark Ayres and the author.

⁵ *Ibidem* (emphasis added by Chabloy).

⁶ “lack of visual and technical information about working with ‘rubber’ (appearance of the rubber tree, incision methods, the rubber tapper's clothes, smoking of the rubber etc.)”

⁷ *Ibidem*.

⁸ “lack of clear indications about the proposed contract for ‘rubber soldiers’: conditions/salaries, equipment, travel, medical assistance, ‘nuclei’ for families who stay behind etc.”

⁹ *Ibidem* (emphasis added by Chabloy).

discutido o caráter idealizado da cena representada.

Mais borracha para a vitória

Com base na leitura do primeiro diário de serviço que Chabloy escreveu quando de sua atuação profissional no SEMTA, obtive informações preciosas a respeito do processo de concepção pelo suíço dos cartazes direcionados àquele órgão.² Mesmo tendo Chabloy ali trabalhado durante seis meses, as ideias para os quatro cartazes que analisei em minha dissertação parecem ter surgido quando da curta permanência inicial dos membros do SEMTA em São Luís do Maranhão, no início de janeiro de 1943. Já no final daquele mês, um grupo de funcionários do organismo, em meio ao qual estava o suíço, havia-se instalado em Fortaleza, cidade que viria a liderar as ações de recrutamento de mão de obra.³

No começo de seu primeiro diário, Chabloy apontou a ocorrência de três obstáculos fulcrais à realização de um desejado “programa de conferências ilustradas de projeções epidiascópicas”, 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*”⁴ —, 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.)*”⁵ — e dos benefícios destinados ao público disposto a “consumir” tal produto — “*manque d'indications nettes sur le contrat proposé aux 'recrues du caoutchouc': conditions/salaires, équipement,*

² Ao todo, Chabloy escreveu dois diários de serviço entre janeiro e julho de 1943. Tais diários pertencem ao arquivo do artista no MAUC.

³ *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.*

⁴ “falta total de informações indispensáveis sobre o ‘público’ ao qual nos dirigimos”. Todas as traduções do francês para o português ao longo deste artigo são de responsabilidade da própria autora.

⁵ *Ibidem* (grifo do autor).

⁶ “falta de informações visuais e técnicas sobre o trabalho da ‘borracha’ (aspecto da seringueira, modos de incisão, vestimentas do seringueiro, defumação da borracha etc.)”

⁷ *Ibidem*.

voyage, *assistance médicale, 'núcleos' pour familles qui restent etc.*^{8,9}

A ausência de informações, contudo, não impediu Chablos 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'^{10,11}

Segundo Pedro Eymar Barbosa Costa, curador da exposição "Vida Nova na Amazônia", o estudo mencionado [Fig. 1], iniciado em São Luís e terminado em Fortaleza, foi realizado a lápis de cor, aquarela e nanquim.¹² Após a aprovação do projeto por Paulo de Assis Ribeiro, chefe do SEMTA, Chablos iniciou a realização do *layout* definitivo, concluído na madrugada do dia 1º de março de 1943. 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. 2].

Conforme relatou em seu diário, na tarde de 27 de fevereiro, Chablos foi pressionado a concluir o *layout*, de modo que este pudesse ser fotografado para figurar em uma publicação de jornal.¹³ O artista escreveu o texto "mais borracha" no alto

⁸ "falta de indicações nítidas sobre o contrato proposto aos 'soldados da borracha': condições/salários, equipamento, viagem, assistência médica, 'núcleos' para famílias que ficam etc."

⁹ *Ibidem* (grifo do autor).

¹⁰ "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'".

¹¹ *Ibidem*.

¹² A exposição "Vida Nova na Amazônia" transcorreu 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.

¹³ O termo *layout* não era utilizado por Chablos. Em seus diários, o suíço chamava de "*L'affiche*" ("o cartaz") ou "*L'affiche définitive*" ("o cartaz definitivo") a uma composição realizada com o intuito de ser impressa como cartaz. Utilizo aqui o termo "layout" para designar a composição realizada à mão pelo artista, antes de ser enviada para impressão, de modo a marcar a diferença entre esse desenho e o cartaz impresso. Como veremos, essa oposição será relevante, uma vez que, do embate entre o "original" e as cópias, aflorarão questões de autoria.

However, lack of information did not prevent Chablos from sketching, at that time, the first poster in a series that was in the process of conception.

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'^{10,11}

According to Pedro Eymar Barbosa Costa, curator of the exhibition "New Life in Amazonia", the study mentioned [Fig. 1], which was started in São Luís and completed in Fortaleza, was made using colored pencil, watercolor and Indian ink.¹² After the project was approved by Paulo de Assis Ribeiro, the head of SEMTA, Chablos began to work on the final layout, which he finished at dawn on the 1st March 1943. I had no access to this last version that was sent to Rio de Janeiro. However, a photograph of a version very close to the final one was at my disposal [Fig. 2].

According to his diary, on the afternoon of 27th February, Chablos was put under pressure to complete the layout, so it could be photographed to appear in a newspaper publication.¹³ The artist wrote the text "more rubber" at the top of the composition and in the early evening a photog-

¹⁰ "Simultaneously, (propaganda with posters having been planned), I draw a sketch for the first large poster, with the V of Victory supported by two rubber tappers, plunging vigorously into the tree. The motif of the foreground reproduces itself over the distance, by a degradation of perspective, while the slogan proclaims: 'More Rubber for Victory'".

¹¹ *Ibidem*.

¹² The exhibition "New Life in Amazonia" was on display at the MAUC, from May to July 2010, as part of the programming of the 8th National Museums Week - an event sponsored by IBRAM (Brazilian Institute of Museums), in partnership with the State Systems of Museums.

¹³ The term "layout" was not used by Chablos. In his diaries, he used "*L'affiche*" ("poster") or "*L'affiche définitive*" ("the definitive poster") to refer to a composition created in order to be printed as a poster. Here I use the term "layout" to designate the composition created by the artist before it was sent for printing, so as to differentiate between this design and the printed poster. As we shall see, this distinction will be relevant, since the clash between the "original" and copies bring issues of authorship to the fore.

rapher from Abafilm — a traditional company in Ceará specializing in photography — arrived to record the image.¹⁴ This is the picture of the layout in the MAUC collection.

However, at a meeting held on the evening of the same day, at which senior SEMTA officials were present, it was decided to make some changes to the layout, including: removing the plaque containing the name “SEMTA” hanging on a tree to the right of the composition; replacing the cactus — behind the worker on the right — with an equatorial plant; adding sandals to originally barefoot tappers.¹⁵

Besides replacing the cactus with a tropical plant, and the “SEMTA” card with a red circle containing the organizational acronym — the logo that was created for the agency — Chabloz reinforced the contrasts, creating soft shadows, especially on the workers, making them “*plus plastiques, plus massifs*”^{16,17}. Completed shortly before the boarding time, the finished layout probably went to Rio de Janeiro without having been subjected to the documentary lens of Abafilm, a recording medium which Chabloz became adept at for the vast majority of the work that he did in Ceará. This may explain why there is no photographic record of the version of the layout sent for printing.

Two months after it was sent to Rio, the printed poster *More Rubber for Victory* [Fig. 3] returned to Fortaleza along with the second poster designed by Chabloz, *Go you too to Amazonia, protected by SEMTA*, analyzed in another article.¹⁸ On the morning of 3rd May, the artist received a printed copy of the first poster. On the evening of the next day, he was confronted with the final version of the second one. Both were printed by lithography

da composição e, no início da noite, um fotógrafo da Abafilm — tradicional empresa cearense especializada em fotografia — apresentava-se para realizar o registro.¹⁴ Tal é a fotografia do *layout* 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 *layout*, dentre elas: a retirada da placa contendo o nome “SEMTA”, pendurada em uma árvore à direita da composição; a substituição do cacto — às costas do trabalhador à direita — por uma planta equatorial; e a adição de sandálias aos pés dos trabalhadores, originalmente descalços.¹⁵

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 a agência —, Chabloz reforçou os contrastes, criando sombras suaves, sobretudo sobre os trabalhadores, tornando-os, assim, “*plus plastiques, plus massifs*”^{16,17}. 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 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 fotográficos da versão do *layout* tal qual enviada para impressão.

Dois meses após esse envio, o cartaz *Mais borracha para a vitória* [Fig. 3] retornava impresso a Fortaleza, juntamente com o segundo cartaz concebido por Chabloz, *Vai também para a Amazônia, protegido pelo SEMTA*, analisado em outro artigo.¹⁸ Na manhã de 3 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 pro-

¹⁴ *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.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ “more plastic, more massive”

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. “Go you too to Amazonia: analysis of a poster designed by Jean-Pierre Chabloz for the Rubber Campaign”. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Eds.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies* [e-book]. São Paulo: Blücher, 2012, pp. 486-489.

¹⁴ *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.

¹⁵ *Ibidem.*

¹⁶ “mais plásticos, mais massivos”

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ MORAES, Ana Carolina Albuquerque de. “Go you too to Amazonia: analysis of a poster designed by Jean-Pierre Chabloz for the Rubber Campaign”. In: FARIAS, Priscila Lena; CALVERA, Anna; BRAGA, Marcos da Costa; SCHINCARIOL, Zuleica (Orgs.). *Design frontiers: territories, concepts, technologies* [livro eletrônico]. São Paulo: Blücher, 2012, pp. 486-489.

cesso litográfico na Gráfica Mendes Júnior, no Rio de Janeiro.¹⁹

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, distanciamento, e 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.²⁰ me freine dans la manifestation de ma déception, pour ne pas ‘blesser’ (tj. ainsi Régina) D. Paulo et Mme., etc.²¹

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 Z, vigilant et exigeant pour atteindre à la Perfection!^{22 23}

Essas linhas confrontam-nos com o modo caprichoso e perfeccionista pelo qual Chabloz desenvolvia seus trabalhos. O sentimento de revolta contra o chefe do SEMTA (a esposa deste tornando-se também, por extensão, objeto da fúria do artista) de-

¹⁹ *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.

²⁰ 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.

²¹ No calor da escrita, o artista não fecha o parêntese aberto anteriormente.

²² “Traição! Lisos, académicos, ‘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!”

²³ *Ibidem* (grifos do autor).

at Mendes Júnior printers, in Rio de Janeiro.¹⁹

Chabloz’s reaction when faced with the two pieces was of outrage and indignation. The author of the layouts believed that his painstaking creations would be printed using a photolithographic process, so that the drawings would be reproduced mechanically. Instead, they were copied by hand onto lithographic stones. Chabloz felt betrayed and severed from the final product of his work. Indigestible feelings of separation and estrangement, not recognizing himself in works that were initially “his”, consumed him; feelings that were amply recorded in the journal pages he wrote at the time:

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.²⁰ me freine dans la manifestation de ma déception, pour ne pas ‘blesser’ (tj. ainsi Régina) D. Paulo et Mme., etc.²¹

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 Z, vigilant et exigeant pour atteindre à la Perfection!^{22 23}

These lines confront us with the meticulous and perfectionist way that Chabloz developed his work. The extent of his anger towards the head of SEMTA (whose wife also became, by extension,

¹⁹ *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.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

²⁰ Here the artist is referring to his wife Regina, whose name frequently appears in abbreviated form in the diaries: Rég. or simply R. With the acute accent, Chabloz changes the Brazilian name of his wife Regina to the French Régina.

²¹ In the heat of the moment, the artist does not close the preceding parentheses.

²² “Betrayal! Smooth, academic, ‘Arts and Crafts’, flat, no vibration in the colors: all my ‘enamel’, impressionistic shades have been removed: workers without spirit or art: men of pay and not of Faith! (Rég. stops me from manifesting my disappointment, so as not to ‘hurt’ (always Regina) D. and Mrs. Paulo, etc.

But these poorly reproduced posters will come back to me! Competent people will judge me through them!

Patience! Until I can do everything myself, from A to Z, vigilant and demanding to attain Perfection!”

²³ *Ibidem* (emphasis added by Chabloz).

an object of the wrath of the artist) demonstrates that the job of advertising designer did not just represent a means of material sustenance, without affective meaning to Chabloz. Instead, his anger indicates he invested some of his aspirations as an artist in the posters he created, becoming emotionally involved in the creation of the pieces.

This brings light to the discussion of the artist's vision, only peripherally expressed in his article "Brazil and the pictorial problem", that advertising is a lesser art, "more vulgar, more primary".²⁴ Discussing the natural obstacles that, in his opinion, acted against the germination of a fruitful pictorial practice in Brazil, Chabloz addressed the issue of the country's natural light. In this respect, he had this to say:

To a layman in the field, the brighter the Light, the more intense the sun and the more violent the colors, the happier the painter should feel. In my teens, like many others I shared this illusion. It is only after painting for a long time and thoroughly educating the eye, becoming increasingly sensitive to nuances, subtle values and adjacent shades, after a prolonged refining of sensibility and taste - that one is freed from this mirage. *The great effects of brutal light, the violent contrasts of light and shadows, the aggressive opposition of crude colors, as if coming out of the tube - all this becomes one of the signs of a more vulgar art, more primary, more grossly decorative or promotional.* So, this is precisely what it is most frequently found (in appearance, at least) in Brazilian nature and light, and therefore in the production of the majority of local painters, devoid of a true pictorial understanding and aesthetic sensibility.²⁵

It should be noted that while writing this article, in January 1942, Chabloz only had knowledge of the artistic scenario of Rio de Janeiro, where he settled with his wife and daughter after leaving Europe in 1940. However, more relevant to this discussion is the fact that, in the passage quoted above, the Swiss artist describes advertising art as crude, as one of the privileged forums of intense

monstra que o ofício de desenhista publicitário não representava, para Chabloz, 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 em seu artigo "O Brasil e o problema pictural", de ser a publicidade uma arte menor, "mais vulgar, mais primária".²⁴ Discutindo os obstáculos naturais que, em sua opinião, interpunham-se à germinação de uma profícua prática pictórica no Brasil, Chabloz 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 sutis, 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.²⁵

É necessário registrar que, ao escrever esse artigo, em janeiro de 1942, Chabloz 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

²⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. "O Brasil e o Problema Pictural" ("Brazil and the Pictorial Problem"). *Revista Clima*. São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 37.

²⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 37 (my emphasis).

²⁴ CHABLOZ, Jean-Pierre. "O Brasil e o Problema Pictural". *Revista Clima*. São Paulo, n. 8, jan. 1942, p. 37.

²⁵ CHABLOZ, Jean-Pierre. *Op. cit.*, p. 37 (grifo meu).

contrastes de matizes²⁶ e valores,²⁷ 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 *layouts* 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 plano, 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 ser verificado pela presença de uma grande variedade de valores de cinza.²⁸ 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

²⁶ Luciano Guimarães, baseando-se na classificação de Hermann von Helmholtz, conceitua matiz como “a própria coloração definida pelo 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, linguística e cultural da simbologia das cores*. São Paulo: Annablume, 2000, p. 54).

²⁷ 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” (GUIMARÃES, Luciano. *Op. cit.*, pp. 54-55).

²⁸ Infelizmente, não disponho do seu estudo em si, com todos os seus matizes. 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.

contrasts of hues²⁶ and values²⁷, aiming — this is implicit in the text — to arouse the attention of the potential consumer.

All the same, the subtle gradation of values is brought to the fore in the passage from the Chabloz’s journal quoted above. In it, the artist complains about the absence of color vibrancy in the printed posters he had just received, as well as the suppression of the nuances that he had carefully created in his layouts, in favor of flat, smooth and uniform colors. As we have seen, Chabloz recorded in his journal that, in the early hours before the delivery of the layout of the poster *More Rubber for Victory* to the courier who would take it to Rio de Janeiro, he had spent most of his time perfecting the subtle contrast of values in the composition, in particular on the workers’ bodies. These annotations point to the idea that Chabloz gave his layouts a certain “artistic treatment”, making use of certain pictorial techniques he considered aesthetically superior. In the final version, the strong contrast of the yellow hues of the hats and the blue hues of the clothes, even if mitigated by generous green area of vegetation in the background, certainly hurt Chabloz’s manifest preference for nuances and subtle contrasts.

Observing the two pictures — the photo that we have of Chabloz’s almost finalized layout and the lithographically printed poster —, we can see that in the first, the figures of the tappers in the foreground have a greater illusion of three-dimensionality. Their bodies appear bulkier, their feet are larger and thinner, and there is a higher gradation of values in their skin and clothing, which can be verified by the presence of a wide range of values of gray.²⁸ We can see the drape of the material

²⁶ Luciano Guimarães, based on the classification of Hermann von Helmholtz, defines hue as “the very coloring defined by wavelength”, or even, the parameter to define the color that determines “the exact position of the color in the electromagnetic spectrum” (GUIMARÃES, Luciano. *A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores*. (Color as information: the biophysical, linguistic and cultural construction of the symbolism of colors). São Paulo: Annablume, 2000, p. 54).

²⁷ In the words of Guimarães, value is “the luminosity of the color, or how much the color approaches white or black”. In other words, the value determines “the ascending (whitening) and descending (darkening) attenuations of color” (GUIMARÃES, Luciano. *Op. cit.*, pp. 54-55).

²⁸ Unfortunately, I do not have the study itself, with all its hues. As the photograph in question is achromatic, one

of their clothes more clearly. The men are more lifelike than those in the second image, and the effort that they are exerting on the big central “V” seems more incisive.

Observe the worker in the right foreground of the composition. His straining position — legs wider open, their back leaning more forward, head “buried” deeper between his arms — gives us the idea of a more vigorous effort than that shown in the equivalent figure in the printed poster. In the case of the man in the left foreground, the weight of his body against the tree seems to exert so much pressure that his left knee appears to sink into that part of the trunk.

On the other hand, in the printed poster the figures of the workers in the foreground are more simplified, more synthetic. We can see, for example, that their contours are more defined and the interior of the forms themselves are less voluminous and flatter. The details are less accurate: observe, for example, that the outstretched arms have no detail for the elbows and the right leg of the man on the left is almost formed by two parallel lines, without the natural curves of the human anatomy.

The flattened impression of the figures is also due to a lower gradation of the values into their constituent parts. The area containing the uniform of the tapper on the right, for example, is basically composed of three variations of value: small areas of a very light, almost white, blue, representing the brighter parts of the composition; large expanses of a medium blue, forming the base color of the uniform, and finally, the regions filled with dark blue, close to black, indicating the shadowed areas in the folds of the garment. The uniform of the man on the left has an even smaller range of values, as the zones of light were suppressed.

Due to their schematic forms and the lack of nuanced colors, the men in the foreground of the finished poster remind us of dolls: we have the impression that someone has put them in exactly the position they are in, almost like a pose for a photograph. The impression of posing makes us feel — allowing for the digression — that if we entered the picture and took away the dolls, the “V” would remain in place.

Comparing, for example, the printed

can only analyze the composition, in relation to aspects of color, in terms of contrasts of values.

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.

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 *layout* que Chablotz realizou na Europa, em momento anterior à sua vinda para o Brasil [Fig. 4], percebemos diferentes abordagens no

tratamento da figura humana.²⁹ 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, de seu pescoço e de 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 mais volumosas — tanto em relação ao desenho quanto ao colorido da pele — do que as formas dos corpos dos homens do cartaz.

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. Pelo contrário, os corpos modelados por Chabloz 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 Chabloz à obtenção de volume nas formas representadas, o que era conseguido pelo artista por meio de uma gradação progressiva nos valores dos motivos. Tal ênfase nos volumes é constantemente expressa em seus escritos, do que já observamos

²⁹ Tal *layout* visa a constituir-se em cartaz turístico divulgando a comuna de Montreux, na Suíça românica. 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 *layouts* chablozianos de fins dos anos 1920 e princípios da década seguinte. De modo geral, nos *layouts* de 1938 em diante, as figuras de Chabloz tornam-se mais volumosas.

poster and a *layout* Chabloz made in Europe, just prior to his coming to Brazil [Fig. 4], we find different approaches in the treatment of the human figure.²⁹ The girl, the main character of the *layout*, has the skin of her body colored in a wider range of values than the skin of the men in the foreground of the poster. Although the girl’s garments have few nuances, it is the skin of her face, neck and limbs that show Chabloz’s volumetric concern when approaching the subject. Her knees, for example, are delineated, unlike the elbows of the men in the lithograph. In the Montreux *layout*, the human figure is drawn with curved forms: her face is round, her shoulders are broad, her arms and legs are thick and shapely. Actually, her calves are too thick, making them disproportionate to the rest of her body. Although the treatment of this figure does not show a high degree of naturalism, the shapes of her body appear more voluminous — both in relation to the drawing and the skin color — than the forms of men’s bodies in the poster.

On the other hand, if we compare the human figure in the *layout* in question with those shown in the photograph of the almost finalized *layout* for the poster *More rubber for victory*, we realize there is no such discrepancy in the volumetric treatment of the figures. Rather, the bodies modeled by Chabloz in the *layout* presented in the photograph seem to be as — or perhaps more — bulky than the body of the girl in the Montreux *layout*. These insights point to the importance given by Chabloz to giving his figures volume, which the artist achieved by a progressive gradation of the values of the

²⁹ This *layout* was intended to become a touristic poster advertizing the commune of Montreux, in Romanesque Switzerland. At the top left of the composition, there is the inscription “*Ateliers Graphiques, Lausanne*”, probably the printers where the poster was printed. It is assumed, therefore, that Chabloz was residing in his hometown when this print work was done. Excluding his childhood and adolescence, the artist lived there for two distinct periods before coming to Brazil for the first time: between the years 1932 and 1933, for approximately one year, after returning from Geneva, and before leaving for Italy, and between 1938 and 1940, after attaining the diploma of the Milan Royal Academy of Fine Arts and before leaving for Brazil. I think the *layout* in question was executed during the second period mentioned, since the volumetric concern when approaching the human figure differs from the research predominantly focused on greater formal synthesis, undertaken in Chabloz’s *layouts* of the late 1920s and early in the next decade. In general, in the *layouts* from 1938 onwards, Chabloz’s figures become bulkier.

motifs. This emphasis on volume is constantly expressed in his writings, of which we have already observed some examples.

This concern with obtaining volume in the construction of the human figure can also be observed when looking at the healthy, robust and smiling child in a layout by Chabloz aimed at preventing syphilis [Fig. 5]. Once again, Chabloz creates the illusion of volume by curving shapes and using subtle contrasts between light and dark, so as to construct a figure with a pronounced three-dimensional appearance. However, this volumetric approach cannot be observed in layouts by the artist from 1929 and 1931, made when he was still a student at the Geneva School of Fine Arts. As Chabloz was close, at the time, to the *Art Déco* approach in force in French graphic arts, he then seemed to value exactly the opposite: the geometrization of motifs and the flattening of forms, so as to construct images that do not hide their two-dimensional character. If we look, for example, at the profiles of the human figures in the layout for the appetizer XYZ [Fig. 6], dated 1931, we see that Chabloz clearly opted not to give volume to these faces and did not create any illusion of three-dimensionality. The drawing is synthesized to a few lines and the color is reduced to a small number of interventions of white, red and black paint on to the beige - characteristic of the paper - which identifies the figures' skin. If we compare the treatment given to human faces in this layout to that of the figures in the layout for the poster *More rubber for victory*, seen in the photographic record by Abafilm, we realize that, in the period of twelve years that separates the two works, there was a substantial change in the pictorial attributes valued by Chabloz in the conception of his posters: in 1931, the artist acted in favor of the synthesis of forms and the flattening of motifs; in 1943, on the other hand, he favored adding volume to the motifs, through the use of a wide range of values designed to create subtle contrasts of light and shade.

However, although in the composition of the poster *More rubber for victory* and the other posters he created for SEMTA Chabloz was formally already quite distant from the *Art Déco* dominant in the graphic arts in the interwar period in France, I find it curious that the logo that the artist developed for SEMTA [Fig. 7] and the one present in a poster by Georges Léonnec, dated 1939, promoting Naja cigarettes [Fig. 8], are formally close to each

alguns exemplos.

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 *layout* chabloziano voltado à prevenção contra a sífilis [Fig. 5]. 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, na época, à vertente de *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas, 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 no *layout* para o aperitivo XYZ [Fig. 6], datado de 1931, perceberemos que Chabloz 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 Chabloz 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.

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 já estivesse formalmente bastante distante do *Art Déco* vigente nas artes gráficas francesas no período entreguerras, considero curiosa a relação de proximidade formal entre o logotipo que o artista desenvolveu para o SEMTA [Fig. 7] e aquele presente em um cartaz de Georges Léonnec, datado de 1939, realizado para divulgar os cigarros

Naja [Fig. 8]. 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 esparsos, em trabalhos publicitários realizados pelo artista no Brasil.

Distanciando-me da discussão sobre direcionamentos estéticos seguidos por Chabloz em sua produção cartazística, abordo agora as imagens relacionadas ao cartaz *Mais borracha para a vitória* sob o ponto de vista do detalhamento e da verossimilhança da cena representada. 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, ao fundo da imagem, 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 encobrendo 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. Nem 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

other. In addition to the textual similarity between the organizational acronyms, in both logos the letters are enclosed by a circle and follow its format. The main difference is that in the SEITA logo the letters are contained entirely within the circle, whereas in the SEMTA logo created by Chabloz, the “s” and “t” of the acronym interact with the limits of the geometric form. However, the general similarity prevails. This points to the idea that the French taste still seemed to echo, even if sparsely, in the advertising work carried out by the artist in Brazil.

Leaving the discussion of the aesthetic directions followed by Chabloz in his posters to one side, I will now address the images related to the poster *More rubber for victory* from the point of view of the detailing and the resemblance to real life of the scene represented. Comparing the poster and the photograph of Chabloz’s layout with the first study, that was started in São Luís in early January 1943 and completed in Fortaleza about a month later, we can observe some significant differences. In the study, in the background of the image, we have two rubber trees and only one rubber tapper, whose figure is not very distinguishable in the dynamic rhythm of the artist’s sketch. In the other two images, particularly in the printed poster, thirteen rubber trees can be seen on the right and left of the large tree in the center, which, in turn, must be covering up others, considering the regularity of the positioning of the rubber trees in the background. We can observe five men working on the thirteen visible trees.

When he did the first study, Chabloz had not yet come into contact with rubber’s production process, a lack of knowledge that he recorded, as we have seen, in the first pages of his work journal. He had not even seen a rubber tree, latex being extracted, or rubber being smoked. This lack of specific information about that *metier* can be observed in the shapes sketched with rather generic forms that refer to the category “tree”, but not specifically to the subcategory “rubber tree”. Only the liquid flowing in the foreground, which is expelled from the apex of the “V” and reaches the bucket on the ground, alludes to spilled latex. The word “rubber” in the title of this piece of propaganda, calling for the increased production of this material “for victory” in the war, makes it possible for us to identify the trees as rubber trees. However, as stated above, this identification cannot be made

simply observing the trees themselves.

On the 12th and 13th of January 1943, Chabloz went on a business trip to Belém, in the company of other SEMTA members and employees of other institutions related to the “rubber program”. At the time, he visited the small public park of the *Banco da Borracha*, the *Fomento Agrícola* and the *Instituto Agrônômico do Norte* (the Rubber Bank, the Agricultural Development and the Agronomy Institute of the North), seeing rubber trees “live”, in photographs and in botanical drawings. He was taken to visit a “model rubber plantation” among the vast properties of the *Instituto Agrônômico do Norte*. He was taught the “more modern and streamlined” ways to cut into the tree trunks, the most effective knives to make the incisions (Oriental knives), the latex extraction process and methods in vogue for curing rubber (using wooden paddles or cylinders). He made drawings of trees, the incision methods for their trunks, the rubber tapper’s work tools and the various stages of curing the rubber, both in the old system used in the first rubber cycle and in the methods current at the time, which, according to the artist, were more streamlined and effective, developed by the *Instituto Agrônômico do Norte*.³⁰ Some of these drawings illustrate the pages of his first work journal [Figs. 9 and 10]. Other images are loose sketches, belonging to the artist’s archive at the MAUC, published in the book *More rubber for victory*, organized by Pedro Eymar Barbosa Costa and the historian Adelaide Gonçalves, coordinator of the Center for Cultural Documentation at UFC (NUDOC) [Figs. 11 to 14].³¹ These were the experiences that gave Chabloz some theoretical and empirical knowledge about the production process of rubber, although the artist never witnessed work in the rubber plantations in the Amazon jungle firsthand.

In addition to these sketches, the aforementioned book contained a finished drawing of a rubber tree. Although undated, this image helps in understanding the process experienced by the

seringueiras. Essa identificação, no entanto, não é possibilitada pela simples observação das árvores em si, como foi dito.

Nos dias 12 e 13 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 (pela pá de madeira ou pelo 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.³⁰ Alguns desses desenhos ilustram páginas de seu primeiro diário de serviço [Figs. 9 e 10]. Outras imagens constituem desenhos avulsos que pertencem ao arquivo do artista no MAUC, tendo sido publicadas no livro *Mais borracha para a vitória*, organizado por Pedro Eymar Barbosa Costa e pela historiadora Adelaide Gonçalves, coordenadora do Núcleo de Documentação Cultural da UFC (NUDOC) [Figs. 11 a 14].³¹ 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.

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

³⁰ *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.* Handwritten text by Jean-Pierre Chabloz. Artist’s archive. MAUC.

³¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Mais borracha para a vitória*. (More rubber for victory). Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

³⁰ *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.

³¹ GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Orgs.). *Mais borracha para a vitória*. Fortaleza: MAUC/NUDOC; Brasília: Ideal Gráfica, 2008.

fenômenos [Fig. 15]. 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.

Ao compararmos o primeiro estudo de Chabloz à fotografia do *layout* quase finalizado, é nítida a aquisição desses conhecimentos. 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 ser final, dão à segunda imagem um aspecto bem mais detalhado, se comparada à primeira.

No entanto, se a imagem da fotografia é mais detalhada, não podemos com isso concluir que ela seja mais verossímil. À exceção da composição central em torno do “V da vitória”, que assume, explicitamente, um caráter fantástico, poderíamos pressadadamente 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 perigosos.³² 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. A esse respeito, elucida Morales:

³² 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, p. 40.

artist whilst acquiring knowledge about those phenomena [Fig. 15]. In the drawing, we see a complete rubber tree with a detail of the trunk on the left. In the script, the tree is properly identified both by its Portuguese name and by its scientific name. In the detail, Chabloz was particularly concerned with depicting the appearance of the trunk after the “modern and streamlined” incisions had been made with oriental knives, in the way that the days in Belém had taught him was the most effective method of cutting into the tree. He also took pains to show the utensil for the collection of latex just below the incisions, as he had learnt how it should be affixed to the trunk.

Comparing Chabloz’s first study to the photograph of the almost completed layout, the acquisition of this knowledge is clear. In the second image, we can see the shapes of the rubber trees, the method of incising their trunks, the positions of the latex extractors working in the background, the shape of the central bucket and the presence of containers chained to trees in the backdrop. All these elements indicate an artist more aware of what he was drawing. The knowledge acquired by Chabloz in Belém, in addition, of course, to the great care and detailing used by the artist to create a layout intended to be definitive, give the second image a much more detailed look when compared to the first.

However, if the image is more detailed in the photograph, we cannot conclude that it is more realistic. Except for the central composition around the “V for victory”, which takes on an explicitly fantastical character, one might hastily assume that the background image, composed of rubber trees and workers, is close to the reality of work in the Amazonian rubber plantations. The regularity of the arrangement of the trees in the picture, however, is not consistent with the distribution of native rubber trees in the Amazon forest. According to Morales, to reach them it was necessary to take long treks through the forest, along rugged, dangerous and tortuous paths.³² The short and regular distance between the rubber trees, as shown in the photo’s image, was closer to the reality of

³² MORALES, Lúcia Arrais. *Vai e vem, vira e volta*. As rotas dos Soldados da Borracha. (Going and coming, turning around and going back. The routes of the Rubber Soldiers). São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 2002, p. 40.

cultivated rubber trees in Southeast Asia. In this regard, Morales states:

In Southeast Asia, it is possible to extract latex from a much larger number of trees in a much smaller area and production costs have practically halved. In addition, and more importantly, the differences in output per man between both regions are impressive. A rubber tapper in Asia collects at least four times more than a rubber tapper in Amazonia. However, their work is not done on rough or dangerous paths, the distances between trees are rationally regulated and the cutting uses excision techniques.³³

We know, however, that the image in question is a piece of propaganda, and as such, sought to direct the thoughts and feelings of the viewers to converge on a specific objective of the issuing agent. Therefore, the proliferation of rubber trees and tappers in the background of the composition conveys the idea of producing large volumes of rubber, which was in line with the government's goal of transporting, through SEMTA, fifty thousand workers to Amazonia in five months³⁴, and garner rewards from the United States for each five tons of rubber produced.³⁵

Although there is discussion as to whether the posters produced for SEMTA served mainly to boost the institution's image in the eyes of public opinion in Fortaleza, as will be discussed later, the obvious and immediate purpose of the propaganda piece in question — as well as the other posters produced in this context — was to recruit skilled manpower. For that reason, it wanted to show potential migrants the facilities they would find in their work: all the tappers working together in trees right next to each other, immersed in an environment of fertile and abundant land. Undoubtedly, an idealized vision both of the workplace and the work itself.

The idealized nature of the message conveyed by the poster is clear when the consequences of the migration effort are considered. Between July and September 1946, a Parliamentary Commission of Inquiry was set up to assess the extent of damage posed by the “Rubber Campaign” and propose measures to compensate injured individu-

No Sudeste Asiático, consegue-se extrair látex de um número muito maior de árvores numa área bem menor e a produção tem seu custo, praticamente, reduzido à metade. Além do que, e sobretudo, 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.³³

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, por intermédio do SEMTA, cinquenta mil trabalhadores em cinco meses,³⁴ além de angariar prêmios, concedidos pelos Estados Unidos, a cada 5 mil toneladas de borracha produzidas.³⁵

Embora se discuta que os cartazes produzidos para o SEMTA tenham servido, sobretudo, para alavancar a imagem da instituição aos olhos da opinião pública fortalezense, conforme será comentado mais adiante, a finalidade óbvia e imediata da peça de propaganda em questão — assim como dos demais cartazes produzidos 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.

O caráter idealizado da mensagem transmitida pelo cartaz fica patente ao atentarmos para as consequências do esforço migratório. 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 Se-

³³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 39-40.

³⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 166.

³⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 68.

³³ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 39-40.

³⁴ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 166.

³⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 68.

creto, 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 — e a baixa produtividade da borracha, dentre outras questões.³⁶ 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 socioeconômico.³⁷ 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.³⁸

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 17 e 20 mil o número de desaparecidos.³⁹ 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”.⁴⁰ Assim, a autora calcula em torno de 25 mil o número de mortos e desaparecidos. Cifra semelhante é apresentada por Silva Filho, que conta entre 15 e 25 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.⁴¹

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 de 100 mil toneladas anuais de goma nas seringueiras existentes, que, segundo calculavam, deveriam contar

als. According to Secreto, the testimonies collected brought to light the mistreatment the workers had experienced, the lack of planning by the administrative bodies — resulting in wasted money and food —, the low productivity of rubber, among other issues.³⁶ The conclusion of the report of the “Rubber Parliamentary Investigation” was that aid should be sent immediately to individuals and their families, suggesting the development of a socio-economic assistance plan.³⁷ However, as the author points out in the introduction, that aid was not implemented, although by this time the press from around the world was engaged in denouncing the harmful effects of the migration project.³⁸

No one knows for sure the number of individuals recruited who died during the journey or when they had already been allocated to the rubber plantations. According to Dean, the “Rubber Parliamentary Investigation” estimated that between seventeen and twenty thousand people had disappeared.³⁹ Secreto, in turn, states that “it is estimated that of the approximately 50.000 rubber soldiers - both workers and their dependants - who went to Amazonia between 1943 and 1944, nearly half died or disappeared”.⁴⁰ Thus, the author calculates the number of dead and missing at around twenty-five thousand. A similar figure is given by Silva Filho, who has counted between fifteen and twenty-five thousand the number of workers killed in the rubber plantations, victims of the poor working conditions to which they were subjected, as well as malnutrition, malaria and yellow fever.⁴¹

With respect to the productivity of Amazonian rubber, the “Rubber Campaign” also was not successful. According to Dean, an American study

³⁶ SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha*. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 118.

³⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁸ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 151.

⁴⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. “Estilhaços de uma Guerra”. In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Op. cit.*, p. 26.

³⁶ SECRETO, María Verónica. *Soldados da Borracha*. Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. (Rubber Soldiers. Workers between the sertão and Amazonia in the Vargas government). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 118.

³⁷ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, pp. 118-119.

³⁸ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 11.

³⁹ DEAN, Warren. *A luta pela borracha no Brasil: um estudo de história ecológica*. (The fight for rubber in Brazil: a study of ecological history). Translation by Eduardo Brandão. São Paulo: Nobel, 1989, p. 151.

⁴⁰ SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 37.

⁴¹ SILVA FILHO, Antônio Luiz Macêdo e. “Estilhaços de uma Guerra” (“Shrapnel from a War”). In: GONÇALVES, Adelaide; COSTA, Pedro Eymar Barbosa (Eds.). *Op. cit.*, p. 26.

team that assessed *in situ* the conditions of the Amazon valley for rubber extraction, estimated, in a report written in early 1941, the feasibility of producing about one hundred thousand tons of gum from the existing rubber trees which, according to their calculations, should number around two hundred million plants.⁴² However, despite creating institutional bodies⁴³ and the migratory effort undertaken, the entire production in 1943 totaled only twenty-four thousand tons, of which only ten thousand were exported to the United States, according to the author, referring to a report issued by the Rubber Development Corporation (RDC). In 1944, the volume of rubber produced increased slightly, reaching a total of thirty thousand tons, of which only eleven thousand nine hundred seventy-three went to the United States. The following year, production did not exceed the latter figure.⁴⁴

It was amid this social and economic context that Chabloz developed his activities related to SEMTA's propaganda, constantly disillusioned with the disorganization that he witnessed within the administrative machinery of the body. Despite this, however, the care and diligence that he used to devote to the products of his work appear to have remained intact. The annotations in the two work journals he wrote during the six months that he served in SEMTA indicate that the Swiss artist used to work hard day and night, including the weekends. I do not believe he had a clear idea of the dreadful conditions the migrants were subjected to, since his commitment to SEMTA occurred in the initial implementation period of the "rubber program". Because of the isolation that characterized the location of the rubber trees throughout the immense forest, the news coming from Amazonia did not circulate easily, and it took a longer timeframe before the harmful consequences of this extractive enterprise started to become known.

As an artist, Chabloz worried about getting

em torno de 200 milhões de pés.⁴² Entretanto, não obstante os organismos institucionais criados⁴³ e o esforço migratório empreendido, toda a produção de 1943 teria totalizado tão somente 24 mil toneladas, das quais apenas 10 mil teriam sido exportadas para os Estados Unidos, conforme aponta o autor, remetendo-se a um relatório redigido pela *Rubber Development Corporation* (RDC). Em 1944, o volume de borracha produzido pouco teria aumentado, atingindo um total de 30 mil toneladas, das quais somente 11 mil novecentas e setenta e três teriam seguido para os Estados Unidos. No ano seguinte, as exportações não teriam ultrapassado esta última cifra.⁴⁴

Foi em meio a esse contexto social e econômico que Chabloz desenvolveu suas atividades ligadas à propaganda do SEMTA, desiludindo-se constantemente com a conjuntura de desorganização que presenciava no interior da máquina administrativa do organismo. A despeito disso, no entanto, o cuidado e o esmero que costumava dedicar aos produtos de seu trabalho parecem ter permanecido intactos. As anotações presentes nos dois diários de serviço que escreveu ao longo dos seis meses em que atuou naquele órgão apontam que o suíço costumava trabalhar com afinco, durante os dias e as noites, inclusive aos fins de semana. Não creio que ele tivesse clara noção das condições sofríveis a que eram submetidos os migrantes, uma vez que seu engajamento ao SEMTA deu-se no período inicial de implementação do "programa da borracha". Em virtude do isolamento que caracterizava a localização dos seringais em meio à imensa floresta, as notícias advindas da Amazônia não circulavam com facilidade, tendo sido necessário um lastro de tempo mais vasto para que as consequências danosas da empreitada extrativista começassem a tornar-se conhecidas.

Como artista, Chabloz preocupava-se com a obtenção de volume nas formas, com a criação de jogos sutis de luz e sombra, com a plasticidade dos motivos. As veementes críticas que dirigiu às versões impressas dos dois primeiros *layouts* elaborados para o SEMTA focaram-se, como vimos, principalmente na ausência desses atributos. Naquele momento de sua produção cartazística,

⁴² DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 138.

⁴³ In addition to SEMTA, other bodies were created in Brazil to support the "Rubber War", each one with specific ends: the *Banco de Crédito da Borracha* (the Bank for Rubber Credit), the *Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico* (SAVA) (the Superintendence to Supply the Amazon Valley) and the *Serviço Especial de Saúde Pública* (SESP) (the Special Service for Public Health).

⁴⁴ DEAN, Warren. *Op. cit.*, pp. 140-150.

⁴² DEAN, Warren. *Op. cit.*, p. 138.

⁴³ Além do SEMTA, outros órgãos foram criados no Brasil a fim de dar suporte à "Batalha da Borracha", cada qual se prestando a fins específicos: o Banco de Crédito da Borracha, a Superintendência de Abastecimento do Vale Amazônico (SAVA) e o Serviço Especial de Saúde Pública (SESP).

⁴⁴ DEAN, Warren. *Op. cit.*, pp. 140-150.

portanto, o suíço distanciava-se das pesquisas de caráter mais nitidamente formalista — que caracterizaram, sobretudo, os *layouts* elaborados durante seus estudos na Escola de Belas-Artes de Genebra — para adentrar uma abordagem mais didática, preocupada com o pronto reconhecimento dos motivos e a rápida assimilação da cena representada.

O caráter idealizado da representação, presente no cartaz *Mais borracha para a vitória*, também caracteriza os demais cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA. Como publicitário, o suíço estava preocupado em potencializar a atratividade das promessas do organismo. Em *Mais borracha para a vitória*, o ambiente domesticado da selva contava com seringueiras enfileiradas a fim de agilizar o trabalho dos seringueiros. Nos demais cartazes, outras promessas surgiam.

Há indícios, no entanto, de que não tenham sido os apelos publicitários de Chabloz que efetivamente contribuíram para despertar nos sertanejos o desejo de migrar para a Amazônia. A antropóloga Lúcia Arrais Morales ressalta 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 Chabloz para o SEMTA. A autora acredita 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.⁴⁵ 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 pela SAVA.⁴⁶

⁴⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 192.

⁴⁶ O SEMTA foi criado em 30 de novembro de 1942, pelo Decreto-Lei número 4.750 (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 86) e a portaria número 28 (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 163). O organismo foi oficialmente extinto em 30 de novembro de 1943, de modo a constar nos registros que teria existido durante um ano. Na prática, no entanto, sua vida foi mais curta. Em 14 de setembro de 1943, era criada a Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia (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 (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 221-223).

volume in the forms, about the creation of subtle games of light and shadow, about the plasticity of motifs. His vehement criticism of the printed versions of the first two layouts designed for SEMTA focused especially, as we have seen, on the absence of these attributes. Therefore, at that point in his career as a poster designer, the artist distanced himself from research more clearly formalistic in character - that characterized above all the layouts developed during his studies at the Geneva School of Fine Arts - to use a more didactic approach, concerned with the prompt recognition of motifs and the rapid assimilation of the scene depicted.

The idealized character of the representation, in the poster *More rubber for victory*, also characterizes the other posters that Chabloz designed for SEMTA. As an advertiser, he was concerned with enhancing the attraction of the promises of the body. In *More rubber for victory*, the domesticated jungle environment shows lines of rubber trees to expedite the work of the rubber tappers. In the other posters, other promises arose.

There are indications, however, that it was not Chabloz's propaganda pieces that contributed to awaken the northeastern workers desire to migrate to Amazonia. The anthropologist Lúcia Arrais Morales points out that, of the thirty-five former “Rubber Soldiers” she interviewed, none said he had seen, in 1943, any of the posters designed by Chabloz for SEMTA. The author believes that the posters and other propaganda actions undertaken by SEMTA did not serve primarily to recruit labor to work in the Amazonian rubber plantations, but to build a positive image of the body in the eyes of local public opinion.⁴⁵ Throughout its short history, SEMTA was not in the comfortable position of being the sole state agency dealing with migration, but had to continually assert itself and defend its territory from the competition produced by SAVA.⁴⁶

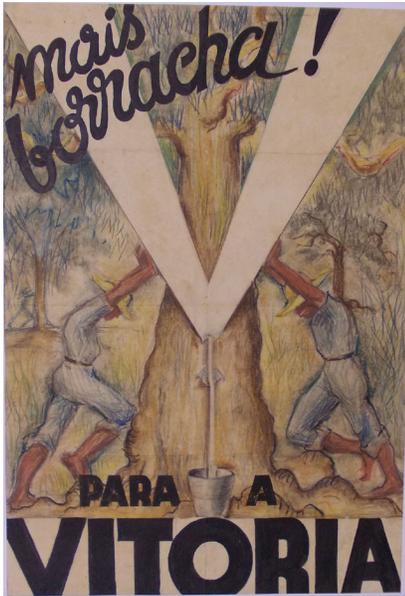
⁴⁵ MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 192.

⁴⁶ SEMTA was created on 30th November 1942, by Decree-Law number 4.750 (SECRETO, María Verónica. *Op. cit.*, p. 86) and Ordinance Number 28 (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, p. 163). The organization was officially made extinct on 30th November 1943, so the records show that it existed for one year. In practice, however, its life was shorter. On 14th September 1943, the *Comissão Administrativa do Encaminhamento de Trabalhadores para a Amazônia* (CAETA) (Administrative Commission for the Transfer of

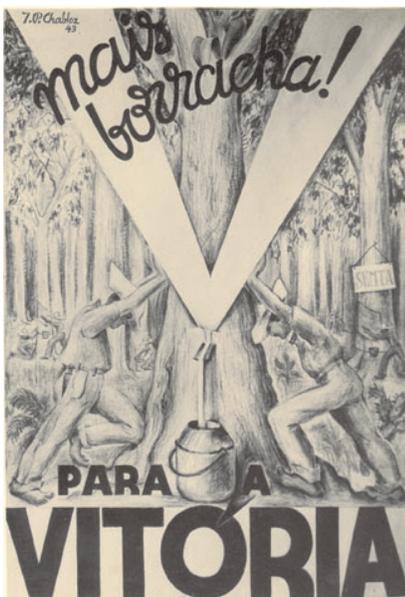
Nevertheless, if there is any doubt regarding their effectiveness from an advertising standpoint, the posters designed by Chabloz for SEMTA hold unquestionable value as cultural heritage: these are visual documents that are fairly representative of the dominant ideology in a significant period both in the history of Brazil and world history. They speak of the Vargas era, World War II, the exploitation of rubber in Amazonia and northeastern migration to the rubber plantations. They speak of the discursive strategies used by the groups then in power in order to garner the support of the majority of the population. As visual documents that point to an intricate historical context, they stimulate a fruitful dialogue between art, advertising, history and society.

No entanto, se é duvidosa sua eficácia do ponto de vista publicitário, os cartazes que Chabloz concebeu para o SEMTA são portadores de inquestionável valor enquanto patrimônio cultural: constituem documentos visuais bastante representativos da ideologia dominante em um período significativo tanto da História do Brasil como da História mundial. Falam da era Vargas, da Segunda Guerra Mundial, da exploração de borracha na Amazônia, da migração nordestina para os seringais. Falam das estratégias discursivas utilizadas pelos grupos então no poder a fim de angariar o apoio da maioria da população. Enquanto documentos visuais que apontam para um intrincado contexto histórico, estimulam um fecundo diálogo entre arte, propaganda, história e sociedade.

Workers to Amazonia) was created to act as the sole migratory agency of the “Rubber War”, taking on all the responsibilities formerly divided between SEMTA and SAVA. The justification for setting up CAETA was the need to focus the administration of the migratory undertaking in a single agency, in order to reduce the fragmentation and dilution of the power arising from the disputes between the two former agencies (MORALES, Lúcia Arrais. *Op. cit.*, pp. 221-223).



1



2



3

1 Jean-Pierre Chabloz. *Estudo para cartaz* “Mais borracha para a vitória”, jan.-fev. 1943.

2 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz* “Mais borracha para a vitória”, fev. 1943.

3 Jean-Pierre Chabloz (concepção). *Cartaz* “Mais borracha para a vitória”, 1943.



4



5



6

4 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz Montreux* (s/d).

5 Jean-Pierre Chabloz. *Layout para cartaz Fuja da sífilis, se quer um filho são* (s/d).

6 Jean-Pierre Chabloz (concepção). *Layout para cartaz XYZ*, 1931.



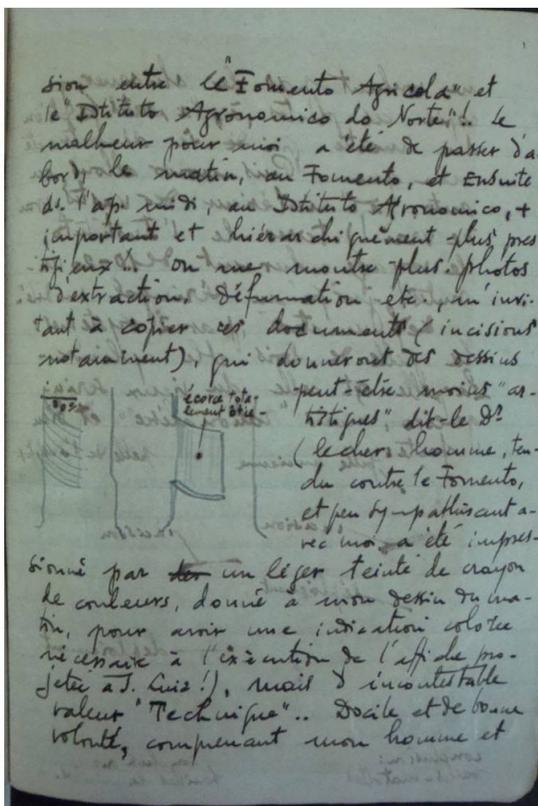
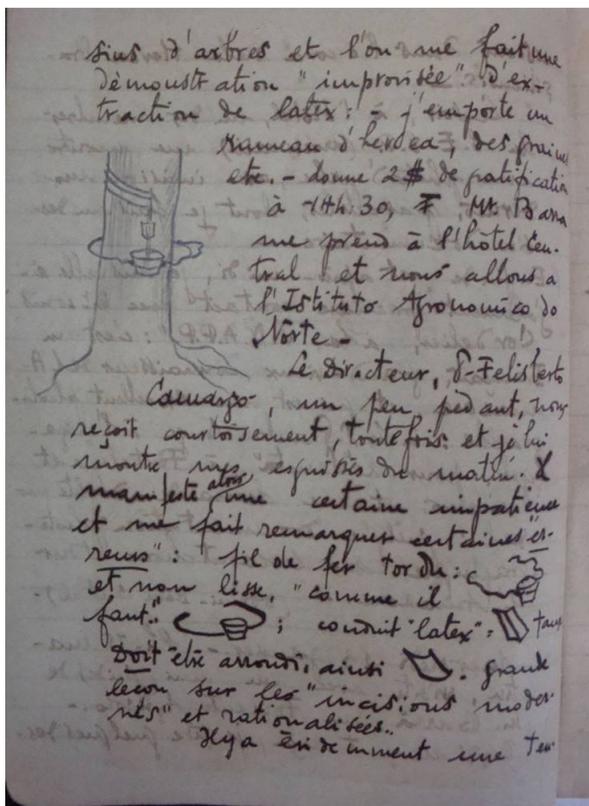
7



8

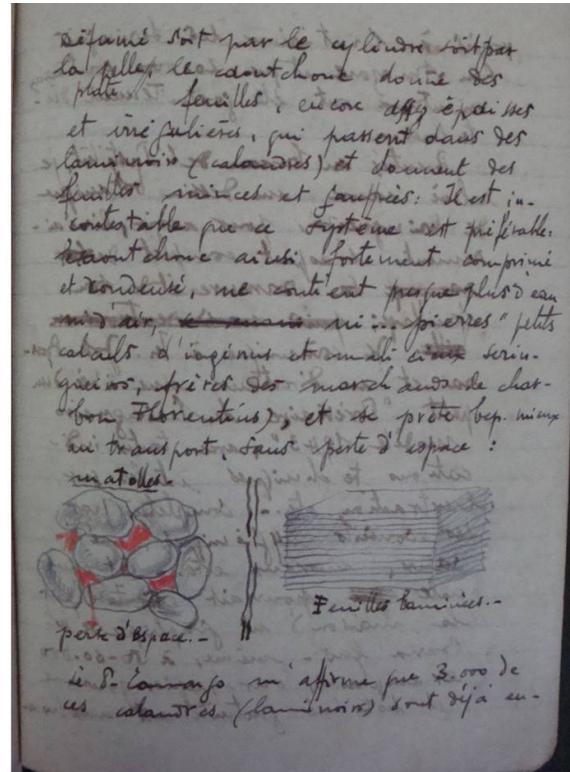
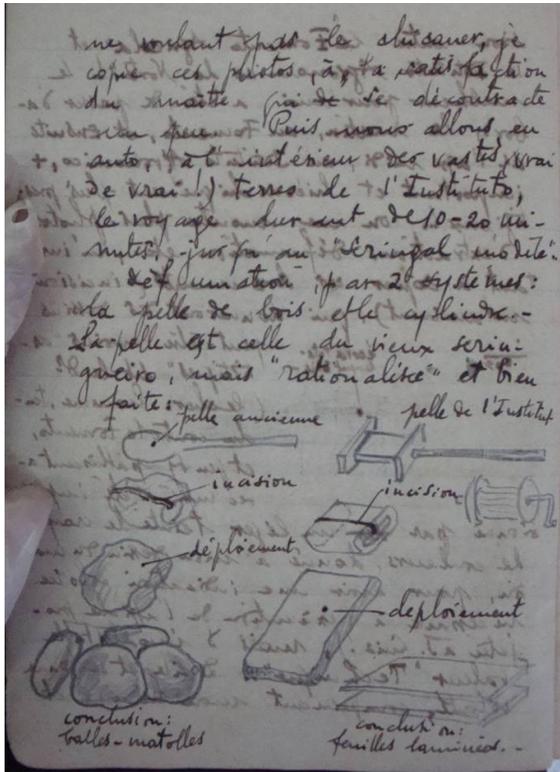
7 Jean-Pierre Chabloz. *Estudo para logotipo do SENTA*, 1943.

8 Georges Léonnec. *Cartaz Cigarettes Naja Tabac d'Orient*, 1939.



9

9 Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz aprendia sobre o processo de extração do látex das seringueiras.



10



11



12

10 Relato da viagem a Belém em páginas do primeiro diário de serviço do artista. Chabloz aprendia sobre o processo de defumação da borracha.

11 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no parque público diante do Banco de Crédito da Borracha. (12 jan. 1943)

12 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de seringueira, realizado no Fomento Agrícola. (13 jan. 1943)



13



14



15

13 Jean-Pierre Chabloz. Desenho de incisões no tronco da seringueira e instrumentos utilizados para a extração do látex, realizado no Fomento Agrícola. (13 jan. 1943).

14 Jean-Pierre Chabloz. Desenho das vestimentas e dos instrumentos de trabalho do seringueiro, realizado no Instituto Agrônomo do Norte. (13 jan. 1943).

15 Jean-Pierre Chabloz. Uma seringueira (*Hevea Brasiliensis*), 1943.

