



Universidade Federal do Pará  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Pós-Graduação em História Social da Amazônia

Tunai Rehm Costa de Almeida

**Da Névoa Flamenga à Claridade Tropical:  
Percursos e pinceis de Georges Wambach na Amazônia em  
tempos de Guerra e Paz (1935 – 1965)**

Belém  
2023

Tunai Rehm Costa de Almeida

**Da Névoa Flamenga à Claridade Tropical:  
percursos e pinceis de Georges Wambach na Amazônia em  
tempos de Guerra e Paz (1935 – 1965)**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará, para a obtenção do título de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo.

Belém

2023

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**  
**Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

A447n Almeida, Tunai Rehm Costa de.  
Da Névoa Flamenga à Claridade Tropical: : percursos e pinceis  
de Georges Wambach na Amazônia em tempos de Guerra e Paz  
(1935 – 1965) / Tunai Rehm Costa de Almeida. — 2023.  
266 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
História, Belém, 2023.

I. Georges Wambach – Arte – Pintor Andarilho – Belém.  
I. Título.

CDD 981.061

---

Tunai Rehm Costa de Almeida

**Da Névoa Flamengo à Claridade Tropical:  
percursos e pinceis de Georges Wambach na Amazônia em  
tempos de Guerra e Paz (1935 – 1965)**

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Aldrin Moura de Figueiredo  
PPHIST/ UFPA – Orientador

Profa. Dra. Fernanda Mendonça Pitta  
MAC/USP – Examinadora Externa

Prof. Dr. Silvio Ferreira Rodrigues  
EA/ UFPA– Examinador Externo

Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza  
PPGARTES/UFPA – Examinador Externo

Prof. Dr. Antonio Maurício Dias da Costa  
PPHIST/UFPA – Examinador Interno

Profa. Dra. Franciane Gama Lacerda  
PPHIST/UFPA – Examinadora Interna

*Dedico esta tese a Helinho e Walteiza*

Eu já disse quem sou Ele.

Meu desnome é Andaleço.

Andando devagar eu atraso o final do dia.

Caminho por beira de rios rochosos.

Para crianças da estrada eu sou o Homem do Saco.

(...)

Os loucos me interpretam.

A minha direção é a pessoa do vento.

Meus rumos não tem termômetro.

De tarde arborizo pássaros.

De noite os sapos me pulam.

Não tenho carne de água.

Eu pertenço de amar atoamente.

(...)

Sou um sujeito remoto.

Aromas de jacintos me infinitam.

E estes ermos me somam.

(Manoel de Barros, O Andarilho)

## RESUMO

Esta tese tem como finalidade compreender a posição que Wambach ocupou no disputado cenário artístico brasileiro e pensar vida e carreira quando de sua passagem em solo brasileiro, destacando sua estada em Belém. O recorte no tempo adotado se inicia com a chegada do artista no país, em 1935, até o ano de seu falecimento em 1965. Utilizando as imagens como principal documentação, em especial os quadros pintados pelo artista, o trabalho leva em consideração as motivações do pintor, mas também daqueles que as financiaram. Com o apoio da literatura e dos jornais da época, além da documentação do poder público, há o acompanhamento da recepção dos trabalhos de Georges Wambach, de seus jogos de interesses, de suas relações e das tensões desenvolvidas ao longo de sua trajetória no Brasil e, em especial, na Amazônia.

**Palavras – Chave:** Georges Wambach – Arte – Pintor Andarilho – Belém

## **ABSTRACT**

This thesis aims to understand the position that Wambach occupied in the disputed Brazilian artistic scene and to think about life and career during his time on Brazilian soil, highlighting his stay in Belém. The time frame adopted begins with the artist's arrival in the country, in 1935, until the year of his death in 1965. Using images as the main documentation, especially the paintings painted by the artist, the work takes into account the motivations of the painter, but also of those who financed them. With the support of literature and newspapers of the time, in addition to documentation from public authorities, there is monitoring of the reception of Georges Wambach's works, his interplay of interests, his relationships and the tensions developed throughout his career in Brazil and , especially in the Amazon.

**Keywords:** Georges Wambach – Art – Wandering Painter – Belém

## AGRADECIMENTOS

Selecionar nomes para agradecer pela contribuição nesta tese me parecerá sempre inoportuno. Pescar na memória todos os sujeitos, amigos, amigas, familiares e pessoas das mais aleatórias, que de maneira direta ou indireta ajudaram na tarefa do desenvolvimento deste trabalho, me parece minimamente injusto, levando em consideração que muitos nomes podem ser olvidados, ainda que de forma não intencional.

No ano de 2020 o Covid-19 tornou-se uma pandemia, ceifando a vida de milhões de pessoas pelo mundo inteiro. Poucos anos antes, eu entrava para o quadro de professores do Instituto Federal do Pará, no Campus da cidade de Castanhal. O então diretor geral, Roberto Dias Lima, foi sempre correto, educado e generoso comigo desde a minha chegada. Quando do aparecimento da moléstia, não demorou muito para que o estimado professor de física viesse a falecer e deixasse o plano material cedo demais. Ficou a dor e a saudade. Então, em primeiro lugar, eu gostaria de deixar o agradecimento e a lembrança, não somente de Roberto, mas, todas as vidas perdidas, toda dor deixada pelo caminho, e mais importante, da alegria vivida e que não deve ser esquecida.

Agradeço a minha família. Meu pai, Helinho, a minha irmã Tainá e cunhado Thiago. Agradeço ao meu irmão, Taion e a Arlana. Em especial a minha mãe, Walteiza, que em meio ao caos pandêmico e todas as (des)venturas da vida, foi essencial no seu abraço, no seu carinho e amor infinito me acolhendo nos momentos mais difíceis.

Aos meus tios e tias. A madrinha especialíssima, Waléria, e tia Wanda e meu tio Wilson, o Pipico.

À minha adorada Ana Thereza pelo carinho, pelo amor e amizade. Fernando e Laura meus quase irmãos nordestinos.

Aos mais que mafiosos amigos Elielton, Amilson, Alex, Marcus, Marina e Luiza pela amizade, risadas e discussões deliciosas.

Aos companheiros da turma de 2018 do Doutorado, em especial Elisangela, Marcos, Pedro e ao querido Walter Pinto e, em especial, ao meu amigo João Augusto Neto por tantas trocas de ideias e angústias em meio ao processo.

A Gabriela, Seu Pereira, D. Josetti e Marina pelo afeto e apoio durante boa parte do desenvolvimento deste trabalho.

Aos meus queridos amigos Amanda e Carlos Augusto, com seus lindos filhos Bernardo e Pedro, pelos momentos de riso e felicidade aos fins de semana.

Agradeço ao meu orientador, Aldrin Figueiredo, pela confiança e orientações certeiras sobre o trabalho e ofício do historiador. Além disso, a paciência e as críticas em momentos pontuais foram fundamentais para que eu conseguisse concluir este trabalho.

Aos professores que compõem a banca, Antônio Maurício Costa, Fernanda Pitta, Franciane Lacerda, José Afonso Medeiros e Silvio Rodrigues.

Aos amigos do IFPA, Augustinho, Eliane, Sandro, Tiago, Carol, Denise, Suany, Brenda, Marcio Roberto, Laércio e Jonas.

Aos queridos amigos de sempre, Murillo, Nivaldinho e Tiaguinho.

Ao grande amigo/irmão, Clayton, parceiro de todas as horas.

Ao amigo Daniel Barroso pela amizade, companheirismo e estímulo para o desenvolvimento desta pesquisa.

A minha querida amiga e companheira de trabalho, Mayara, pelo apoio, pela lealdade em momentos bons e difíceis. Devo muito ao carinho e confiança que compartilhamos ao longo dos últimos anos no Instituto.

Ao amigo personal revisor, parceiro e afilhado, Edivando Costa. Não esqueço as conversas diárias, parceria em trabalhos diversos, companheirismo, e as leituras e críticas honestas a esta pesquisa.

Um agradecimento especial vai a Catherine Beltrão, neta de Edith Blin. Ela considerou diálogos, trocas de e-mail e me emprestou algumas ideias e imagens para a construção deste trabalho. Em parte por isso, dediquei mais do que um pedacinho desta tese a sua avó.

Agradeço a minha revisora e crítica desta pesquisa, Bianca Porto. Meus agradecimentos pelo amor, pelo carinho, pelas palavras por sempre necessárias, não só para o desenvolvimento do trabalho, mas também, no caminhar da vida. Sem você, esta tese não seria a mesma.

Este trabalho foi feito a duas mãos, muitas mentes e corações. Agradeço carinhosamente a todas e todos aqueles que participaram de maneira direta e indireta nesta jornada.

Muito obrigado!

## LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1.** Georges Wambach. Jornal O Globo, nota de falecimento.
- Imagem 2.** Nicolas – Antoine Taunay. *Vue du Pain de Sucre depuis la terrasse de sir Henry Chamberlain* (vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain), 1816-21
- Imagem 3.** Georges Wambach. Pedra da Gávea.
- Imagem 4.** Geoges e Ivan Blin a bordo do Bagé, a primeira viagem ao Brasil em 1935.
- Imagem 5.** Wambach e Edith Blin, Recém chegados, na praia de Copacabana.
- Imagem 6.** Georges Wambach. Flamboyants em Paquetá.
- Imagem 7.** Pedro Bruno. Ilha de Paquetá.
- Imagem 8.** Edith Blin. Nu Radioso.
- Imagem 9.** Georges Wambach. Nu em repouso.
- Imagem 10.** Edith Blin. As flores do Mal.
- Imagem 11.** Quadro e Edith Blin ao fundo e duas espectadoras não identificadas.
- Imagem 12.** Capa do Livro Vinha do Senhor
- Imagem 13.** Georges Wambach. Naná.
- Imagem 14.** Georges Wambach. Casario de Antuérpia.
- Imagem 15.** *Revista da Semana*, 27 de junho de 1936.
- Imagem 16.** Jornal *Beira – Mar*, Rio de Janeiro 18 de fevereiro de 1839, p.3
- Imagem 17.** CAMPIN, Robert. A Virgem e o menino a frente de um guarda-fogo.
- Imagem 18.** Georges Wambach. Paisagem da ilha de Paquetá.
- Imagem 19.** *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 4 de junho de 1938, p.7
- Imagem 20.** Georges Wambach. *poupee* de Bahia. 1939.
- Imagem 21.** Georges Wambach. Baianas.
- Imagem 22.** Georges Wambach. *Pommiers en fleur*. 70cm x 100cm. ost, 1937.
- Imagem 23.** Georges Wambach. Largo do Boticário, 1940.
- Imagem 24.** Georges Wambach. Mar e coqueiro em Olinda.
- Imagem 25.** Abertura da exposição no Museu de Belas Artes.
- Imagem 26.** Jornal *A Manhã*. 16 de junho de 1945, p.5
- Imagem 27.** Georges Wambach. Caes do Mercado – Bahia.
- Imagem 28.** Georges Wambach. Porto de Vitória.
- Imagem 29.** Georges Wambach. Porto de Vitória. s/d.

- Imagem 30.** Georges Wambach. Paisagem.
- Imagem 31.** Oficializado retrato de Santos Dumont.
- Imagem 32.** Georges Wambach. Campo dos Afonsos.
- Imagem 33.** Georges Wambach. Campo dos Afonsos.
- Imagem 34.** Wambach e a pintura de Santos Dumont.
- Imagem 35.** Georges Wambach. Aeroporto da Panair do Brasil.
- Imagem 36.** Georges Wambach. Praia do Ariramba.
- Imagem 37.** Georges Wambach. Praia do chapéu virado.
- Imagem 38.** Arthur Frazão. Praia do Areião.
- Imagem 39.** Georges Wambach. Avenida Independencia.
- Imagem 40.** Georges Wambach. Título não identificado.
- Imagem 41.** Antonio Parreiras. Avenida São Jerônimo.
- Imagem 42.** Andrelino Cotta. A Nova Arma Secreta da Pará.
- Imagem 43.** Georges Wambach. Docas do Ver-o-Peso.
- Imagem 44.** Georges Wambach. Porto do Ver-o-Peso.
- Imagem 45.** Georges Wambach. Caboclo do Norte.
- Imagem 46.** Alfredo Norfini. O Cabano Paraense.
- Imagem 47.** Georges Wambach. Palacio do Governo.
- Imagem 48.** Georges Wambach. Palácio do Governo.
- Imagem 49.** Georges Wambach. Igreja da Sé.
- Imagem 50.** Georges Wambach. Theatro da Paz.
- Imagem 51.** Antonio Parreiras. Praça da República.
- Imagem 52.** Georges Wambach. Bosque Municipal.
- Imagem 53.** Georges Wambach. Cais do Porto.
- Imagem 54.** Wambach e Ivan Blin.
- Imagem 55.** Aquarela de Jorge, filho de Edith Blin.
- Imagem 56.** Aquarela de Ivan.
- Imagem 57.** Wambach, Marie (mãe de Edith) e Ivan.
- Imagem 58.** Wambach a bordo do Navio Bagé em direção ao Brasil.
- Imagem 59.** Wambach e Ivan. Anos 1930.
- Imagem 60.** Edith Blin a bordo do navio Bagé.
- Imagem 61.** Georges Wambach. Retrato Edith.
- Imagem 62.** Homenagem ao poeta Catulo da Paixão Cearense.
- Imagem 63.** Wambach pintando o quadro "Pommiers en fleur".

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>14</b>
<b>Capítulo 1: Óbito do pintor .....</b>	<b>31</b>
1.1. Conjeturas internas e externas .....	42
1.2. “um brilhante pintor belga no Rio” .....	57
1.3. O pintor deixa marcas: Wambach e Edith Blin .....	69
<b>Capítulo 2: “Georges Wambach na casa dos jornalistas” .....</b>	<b>91</b>
2.1. “sua mostra de arte está sendo aguardada com vivo interesse”: Wambach e as exposições .....	105
2.2. Georges Wambach: o pintor da aeronáutica.....	143
<b>Capítulo 3: “Belém na íris dum belga” .....</b>	<b>161</b>
3.1. “Belém é, sem dúvida, o salão estilizador do gigantesco anfiteatro” .....	173
3.2. Um <i>flaneur</i> e a história contada por meio das telas.....	186
<b>À Guisa de Conclusão.....</b>	<b>229</b>
<b>Referências.....</b>	<b>230</b>
Documentais.....	231
Bibliográficas.....	247
Anexos.....	260

## INTRODUÇÃO

A Bélgica, atualmente comprimida entre os dois exércitos teutos e os exércitos gauleses, é um país de arte nas suas linhas gerais de nação civilizada. Basta citar as célebres rendas de Bruxelas, famosas como delicadeza e originalidade. As suas pinacotecas, os seus poetas, os seus prosadores, os seus sábios alcançaram irradiação universal. Não causa, pois, espanto que ande agora em Belém um insigne pintor belga – o Sr. Georges Wambach<sup>1</sup>.

Georges Wambach foi considerado pelo jornalista e crítico de arte José Roberto Teixeira Leite um “pintor andarilho”, talvez o último dos viajantes na longa tradição brasileira. De passageiro andante, acabou por se estabelecer no país, onde pintou vários cenários dos lugares pelos quais percorreu, até que seu caminho cruzasse a Amazônia e, em especial, a capital do Pará. Trilhando a história de personagem bastante esquecido, esta tese acaba por reescrever o nome do pintor na história da arte brasileira e, para isso, utiliza como recorte cronológico sua vivência no país desde sua chegada, no ano de 1935, a seu falecimento em 1965. Ancorada no campo da História Social da Arte, a tese possui como escopo a construção da trajetória do artista por meio das telas que produziu em sua vasta carreira, assim como a transformação da cidade de Belém num lócus especial de interpretação de sua obra.

Alguns pontos são centrais na condução do trabalho. Em primeiro lugar pretende-se compreender a posição que Wambach ocupou no disputado cenário artístico brasileiro. Como o leitor perceberá, o pintor exerceu um papel de relevância na arte e nas exposições produzidas na década de 1940. Mesmo não fazendo parte de grupos ou movimentos artísticos, criou canais de comunicação, amizades e interlocuções por todo o país. Essa rede de conexões leva a uma segunda questão a ser tratada, que diz respeito ao tipo de relações e favorecimentos estabelecidos entre Wambach e a classe política brasileira nas décadas de 1930 a 1950, especificamente durante o regime de Getúlio Vargas, no ápice de sua carreira.

Há dois pontos complementares a serem elucidados: busca-se descortinar os caminhos percorridos pelo artista, apresentando as relações que foram cruciais para sua estada em Belém e, por fim, como ele próprio irá construir uma história de cidade, por meio de sua obra pictórica, onde há o encontro trans temporal entre duas modernidades. É nítido que há uma cidade vivenciada por ele na década de 1930, quando de sua passagem pelo Pará, que se conecta à outra de fins do século XIX, por meio dos cenários reproduzidos nas telas do pintor.

---

<sup>1</sup> MORAIS, Raimundo. “Belém na Íris dum Belga”. In: **Cosmorama**. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940. p. 103.

Com isso, parte-se do pressuposto que este trabalho se justifica pela relevância de Wambach, e sua obra, tanto no momento em que produziu suas telas, estudos e escritos, como nos dias atuais em que seu trabalho é revisitado em exposições, curadorias e teses universitárias. Exemplo disso foi a reprodução de seus quadros no evento realizado no Solar da Beira, numa quarta-feira, dia 22 setembro do ano de 2021, onde inaugurava-se a exposição: “o verde Belém no acervo do Mabe”. Segundo o então secretário municipal de cultura, Michel Pinho, o objetivo da mostra era retratar a cidade e como historicamente foi “vista por pintores muito importantes e que têm em Belém um ponto de congruência, que é a arborização”<sup>2</sup>. A exposição elencou dez quadros que fazem parte do acervo do Museu de Artes de Belém, localizado no prédio do poder municipal. Grandes nomes das artes plásticas que atuaram no Brasil tiveram reprodução de obras expostas. Para além de Wambach, Antonio Parreiras, com quadro retratando os famosos arcos de mangueiras na antiga Avenida São Jerônimo (atual Governador José Malcher) e Carlos Custódio de Azevedo, em uma retratação do que seria o quintal de uma cidade de Belém no início do século XX.

O pintor belga ao passar pela capital paraense na década de 1930 deixou onze telas, em geral, sobre o espaço citadino e, pelo menos duas delas, apresentadas na exposição organizada pela gestão municipal. Avenida Independência e Bosque Municipal foram as escolhidas para compor a seleção feita para a exposição, contribuindo para compreender a percepção da Belém de outrora. O prefeito da capital, Edmilson Rodrigues, presente no evento elencava alguns motivos para a sua realização como a exaltação do período conhecido como Setembro Verde, lembrando que no dia cinco daquele mês havia se comemorado o Dia da Amazônia, assim como na data de vinte e um de setembro, o Dia da Árvore. Assim a exposição era inaugurada com o objetivo de apresentar as muitas faces e dimensões dos espaços verdes da capital. O gestor municipal ainda acrescentou a intenção de mostrar “um dos acervos museológicos mais importantes do país”<sup>3</sup>.

A escolha dessas telas tem como propósito, ainda que não por parte dos organizadores, mas essencialmente para esta tese, a apresentação de Georges Wambach. Ao ter os quadros escolhidos e expostos para a população, a mensagem lançada é a de que o pintor ainda é relevante. Mais do que conhecer suas telas, é interessante compreender a história de Belém sendo contada por fontes diversas, não somente textuais.

---

<sup>2</sup> MIRANDA, Victor. Verde Belém: Exposição retrata e exalta a arborização de Belém de outrora. **Agência Para**. Belém, 22 de setembro de 2021. Online: <https://redepara.com.br/Noticia/221758/exposicao-retrata-e-exalta-a-arborizacao-da-belem-de-outrora>.

A concepção da pesquisa se iniciou durante o curso do mestrado, em meados de 2014. O trabalho de então versava sobre o processo da construção da imagem de supostos espões que atuavam no Brasil, mais especificamente, no estado do Pará, durante o período da Segunda Guerra Mundial. O orientador, professor Dr. Aldrin Figueiredo, sugeriu como futuro tema de pesquisa a trajetória percorrida de um pintor que havia passado breve período em Belém, na mesma época já analisada na dissertação, e deixado algumas obras acerca de cenários do meio citadino da capital. Tais fatos aguçaram a curiosidade acerca do pintor que, naquele momento, se recusou a retratar a guerra e escolheu lugares de várias capitais brasileiras incluindo a paraense.

O artista belga foi descrito em *No mundo estreito dos antiquários*, pelo amigo José de Almeida Santos, como alguém de fácil convivência, sujeito “robusto, branco e loiro, de um branco leitoso e nórdico, bochechas rosadas dos anjinhos de Coreggio, olhos azuis, decalque de Henrique VIII ou Charles Laughton. Tinha riso espontâneo, olhar fundo e melancólico”. Os dois tiveram convívio no Rio de Janeiro, onde foram vizinhos, chegando inclusive a fazer viagem com a família Almeida a Minas Gerais deixando retratos familiares e experiências <sup>4</sup>.

Segundo Antonio Buono Junior, o artista representava um “caso sensacional – pelos motivos que caracterizam sua obra pictórica”. Ao visitar o ateliê do artista no ano de 1949 percebeu que o pintor possuía “exótica maneira de vida”, e que alguém “imbuído de falsas pudicícias” não “penetraria no seu atelier boêmio e romântico sem ferir preconceitos do momento”. Quando conhecia as salas para entrar em contato com suas obras, deparou-se com peças íntimas espalhadas sobre caixas de tintas, um “par de meias de senhora” e “sapatinhos elegantes” que apareciam pendurados no cavalete de linhas clássicas que representariam “características de legítimo representante de uma época de beleza e romantismo da história da civilização” <sup>5</sup>. Eram sinais da vida boemia que Wambach levava. O pintor adorava Brahma Chopp que acreditava ser tão saborosa quanto as cervejas que encontrava na Europa. O filho, Cristian, contou que certa vez o pai lhe comunicou: “meu filho, não sei o que vamos comer hoje; na geladeira só tem champanhe e *foie gras*...”. Margarida Cintra Gordinho relata que costumava ser generoso, sair bastante para jantar ou beber, sendo comum frequentar lugares como o Zeppelin e a Churrascaria Pirajá, em Ipanema. Também afirma que os dois moraram

---

<sup>4</sup> ALMEIDA SANTOS *Apud* GORDINHO, Margarida Cintra (Org.). **Aquarelas de Georges Wambach: Impressões do Brasil**. São Paulo. Marca d’Água, 1988. p.121.

<sup>5</sup> BUONO JUNIOR, Antonio. Este pintor é um louco?... **A Noite Ilustrada**. Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1949, p.24.

no edifício Cordeiro, na avenida Niemeyer – após o período da Segunda Guerra Mundial, quando o jovem reencontrou e retomou laços com o pai, o qual não via desde 1933 – lá ocupava o terceiro andar com seu atelier e morava no quinto, onde conseguia ter ampla vista para o mar<sup>6</sup>. Antes disso, produzia telas no atelier localizado na Avenida Atlântica, 918, bairro de Copacabana<sup>7</sup>.

Sobre o estilo de suas pinturas, Buono Junior o qualifica como artista de um “certo apuro” não se preocupando com os cânones da arte, apenas “admitindo um pouco da sua subserviência acadêmica”. Sua paleta seria rica, com boa técnica, no entanto a caracteriza como “parada”. A tradição artística europeia teria penetrado em suas veias pela hereditariedade, levando em consideração que seu pai era Emile Xavier Wambach (1854-1924), um violinista, organista, compositor e também regente de orquestra. Já sua mãe, artista plástica, a pintora de aquarelas Marie Wambach de Duve (1865-1957), era conhecida nos círculos da arte flamenga nos anos finais do século XIX. Na coluna, o crítico aponta que a arte do pintor não serviria para criar julgamentos morais ou definições sociais, mas, à primeira vista, o Nu aparece como o forte de sua pintura. Estes seriam “lúbricos” e não traduziriam a quebra de padrões ou agrediria as convenções sociais dos artistas quando entram na produção desta seara. Wambach é ainda classificado como um “desses artistas sinceros”, movido muito mais por impulsos do que cálculos métricos da arte. Entre o “sentir” e o “refletir” a ele parece seguir o campo da emoção do segundo: por isso, acabaria em alguns momentos, parando diante da natureza para apenas admirá-la<sup>8</sup>. Essa admiração gerou por muitas vezes telas que possuíam o meio natural como tema e ocuparam espaços nas galerias quando de suas exposições.

Ainda jovem, em seus primeiros passos no campo artístico, aos 18 anos, já demonstrava talento. Na década de 1920, vivendo o cenário da vida boemia da Antuérpia e Bruxelas, começou a fazer seus primeiros quadros e apresentar-se ao público desenhando retratos de atrizes e cantoras que se apresentavam naquela época. O historiador Aldrin Figueiredo afirma que é nesse momento que conhece Yvonne Milles, filha da fidalguia belga, com quem casou e teve seu filho, Cristian. Ainda no início de carreira, não possuía meios para viver apenas dos rendimentos que sua produção artística oferecia e, para sustentar mulher e filho, teve de atuar também como contador em banco, negócios de ações e oportunamente

---

<sup>6</sup> GORDINHO, Op. Cit. p.122.

<sup>7</sup> A informação completa foi possível por meio do escrutínio das fontes. Cf. LIMA, De Santos Cruz. *Jornal O Carioca*, Ano 6, Nº286, Rio de Janeiro, 1941, p.31.

<sup>8</sup> BUONO JUNIOR. Op. Cit. p.25

com vendas de quadros. Com o tempo, separou-se da mulher e acabou se mudando com o filho para Nice, ao Sul da França<sup>9</sup>.

Na década de 1930, de volta a Bélgica, Wambach conheceu Edith Jeanne Marie Madeleine Blin de Arruda Nóbrega Beltrão, atriz francesa da Companhia de Teatro Molière. Ainda não se sabe muito bem como se conheceram, nem a relação estabelecida pelos dois. Edith era casada, separou-se do marido e aportou junto a Wambach, no Rio de Janeiro em 25 de julho de 1935, a bordo do navio Bagé<sup>10</sup>. Viveram juntos até 1944 quando decidiram separar suas histórias e, apesar da ruptura, a experiência vivida ofertou, a ambos, contribuições no decorrer da carreira do artista, assim como nos futuros trabalhos de Edith, como será analisado no primeiro capítulo desta tese<sup>11</sup>.

Georges Wambach se notabilizou por suas viagens e lugares que conheceu e pintou, não à toa ganhou o apelido de “pintor andarilho”. Já vivendo no Brasil, em uma noite de quinta-feira, dia oito de junho de 1939, o artista que ficaria conhecido como “pintor andarilho” recebeu para um jantar em seu ateliê o prefeito da cidade de Belém, no Pará, Abelardo Condurú. Diplomata e escritor, o paraense Osvaldo Orico era amigo próximo de Wambach e intermediou o contato com o gestor sendo acompanhados a mesa por suas respectivas companheiras de então, Edith Blin e Vanja Orico. Segundo o jornal *O Imparcial*, na presença dos visitantes, o pintor teve a oportunidade de “mostrar os seus maravilhosos trabalhos que já alcançaram notoriedade em todo o mundo”<sup>12</sup>.

Tomando esse universo dos mundos da arte, Howard Becker (1982) insiste que, para compreender o sujeito e sua trajetória seja no ateliê, numa exposição ou no exercício político, é necessário que o pesquisador tenha em frente algumas coordenadas que levem em consideração os condicionamentos sociais, o grupo ou os grupos dos quais fazia parte e as relações pessoais que constituíam dia a dia<sup>13</sup>. O momento de apresentação foi oportuno para Wambach observando que Condurú, ao ver as telas, se encantou com os quadros apresentados, sentimento que induziu o mandatário da capital paraense a convidar o artista para uma temporada em Belém, lugar conhecido por belas paisagens e que anos antes recebeu a alcunha de Cidade das Mangueiras. Para Condurú representava também uma forma de deixar sua contribuição na construção de uma memória da cidade.

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> GORDINHO. Op. Cit. pp.119-120.

<sup>11</sup> BELTRÃO, Catherine. Online: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/de-como-o-pintor-andarilho-fez-nascer-a-pintora-da-alma/>. Acesso em 26 de Outubro de 2017.

<sup>12</sup> Jornal *O Imparcial*, 09 de junho de 1939. p.11

<sup>13</sup> BECKER, Howard. **Art worlds**. Los Angeles: University of California Press, 1982, p.17.

Trilhando os caminhos da história da arte, cada leitura e discussão gerou a sensação de descoberta e ampliação de horizontes. Em contato com Georges Wambach e sua produção artística surgiu a possibilidade de problematizar suas telas e compreender sua história e andanças da Europa ao Brasil, principalmente pelas capitais brasileiras, dando ênfase ao cenário paraense, tomando como referência as obras que hoje fazem parte do acervo guardado no Museu de Artes de Belém (MABE). Foi o primeiro passo para o início da tese.

Ao observar as telas produzidas por Wambach, encontradas por meio do acervo de jornais, revistas, catálogos de leilões ou museus, houve a preocupação em tratar as imagens como documentos de uma época, mas também como intervenções políticas e tensionamentos com a sociedade em que foram gestadas. É possível perceber que em cada uma delas se delineiam caminhos para seu uso, articulações e intencionalidades da construção dos cenários citadinos reproduzidos em telas. Está claro que uma legião de historiadores da arte, entre os mais citados do século XX, seja Panofsky, Gombrich ou Argan, em seu ofício, os historiadores não conseguem evitar inteiramente os critérios seletivos, por vezes arbitrários, em que pese o rigor do inquérito, pois o conjunto de obras que se estuda pressupõe uma escolha<sup>14</sup>. Isso implica dizer que desde o princípio da pesquisa, cabe ao pesquisador fazer a seleção do arcabouço teórico, documental e dos objetos a serem observados.

Para o historiador é fundamental pôr à mesa os documentos escolhidos, enumerá-los e organizá-los levando em consideração as possibilidades que oferecem a fim de desenvolver a pesquisa. Exemplo deste processo é a compreensão das fontes visuais que tiveram como suporte a leitura do historiador italiano Carlo Ginzburg, em seu ensaio *De A. Warburg a E. H. Gombrich: Notas sobre um problema de método*. Nele, o autor analisa o que considera um problema de método: o uso das imagens, ou melhor, “a utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas”<sup>15</sup>.

Ao discutir as possíveis formas de trabalho com documentos visuais é possível acionar ideias do pensador Aby Warburg, defensor da leitura das imagens e de suas conexões para além das verbalizações escritas, ou seja, histórias que poderiam ser contadas a partir unicamente de sequências figurativas, fossem elas pinturas ou até mesmo fotografias. Isto foi evidenciado em vida quando propôs o chamado *Atlas Mnemosyne*, associando uma série de quadros a fim de delinear uma narrativa. Os painéis possuíam reproduções dispostas de modo

---

<sup>14</sup> Poderíamos aqui referir de PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes de visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007; GOMBRICH, Ernst. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995; ou ARGAN, Giulio Carlo. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>15</sup> GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

a realçar os temas com imagens que não eram fixas, poderiam se deslocar em meio ao panorama, podendo ser (re)ordenadas em disposições variadas. Trata-se de uma forma de “pensar: podemos dizer que Warburg pensava com imagens consteladas e montagens, e seu *Atlas* deveria demonstrar essa possibilidade”<sup>16</sup>.

As escolhas das imagens e a forma com que ganham a narrativa, no entanto, não é algo imposto pelos fatos, isto é, se a história não escreve a si mesma, cabe ao historiador o trabalho historiográfico de uma tessitura argumentativa por meio da arte. A narrativa visual relaciona imagens, gestos, suportes, desenhos, cores, eventos de diferentes características, a fim de que se tenha um contorno nem sempre perfeitamente ordenado no final. Para tal tarefa se faz necessário escrever a História com outros documentos, com historiografia diversa, mas por vezes complementar, que proporcione conceitos que contribuam para o delineamento e uso do argumento em questão<sup>17</sup>. Tal como metaforizou o historiador Carlo Ginzburg, seria a associação entre o “fio – o fio dos relatos, que nos ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade”, e os rastros, marcas deixadas no tempo que são encontradas em documentos<sup>18</sup>. Este trabalho não se realiza sozinho, é papel do historiador a escolha da documentação e do campo teórico que o permitirá responder aos questionamentos norteadores de sua pesquisa.

Ao observar as telas produzidas por Wambach, encontradas em acervo de jornais, revistas, catálogos de leilões ou museus, houve a preocupação em tratar as imagens como documentos e conectá-las. Assim como não perder de vista as fontes que podem lhe servir de auxílio para compreendê-las, cada uma delas delineiam caminhos para seu uso, articulações e intencionalidades da construção dos cenários citadinos reproduzidos em telas. O historiador Enrico Castelnuovo afirma que “fazer história das obras significara assim compreender também a impossibilidade do isolamento”. Para ele, “uma obra nunca está sozinha, nasce relacionada a algo, vive e pode se transformar nos olhos dos assistentes, em relação a alguma outra coisa”. Ele completa que este processo deveria estimular o pesquisador a levar em consideração o contexto em que ela foi produzida<sup>19</sup>. Uma tese desenvolvida apenas com imagens poderia ser interessante como mudança de paradigmas acadêmicos, no entanto, não se consolida na proposta presente. É por isso que as imagens não serão a única fonte de

<sup>16</sup> WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.18.

<sup>17</sup> Cf. PIMENTA, Sherline; POOVAIAH, Ravi. **On Defining Visual Narratives**. Design Thoughts. Bombaim, august 2010, pp.25-46.

<sup>18</sup> GINZBURG, Carlo. **O Fio e os rastros: verdadeiro, falso fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.7.

<sup>19</sup> CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p.135

pesquisa, mas o ponto de partida por onde são trilhados os (des)caminhos da história do pintor belga e como ela contribuiu para a produção de seus quadros.

Para dar conta do que é pensado sobre o ofício e atuação da pesquisa em História e atuação na elaboração e desenvolvimento desta pesquisa, é fundamental o auxílio que lança Didi-huberman ao refletir que: “o historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o interventor do passado que ele dá a ler”. Mais do que isso, quando “é no elemento da arte que desenvolve sua busca do tempo perdido, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aérea”. Concluindo que “o que se pode conhecer de uma nuvem, senão adivinhando-a e sem nunca aprendê-la inteiramente?”<sup>20</sup>.

A leitura do passado proposta oferece para aquele que escreve a produção do conhecimento historiográfico a capacidade de escolher fontes, suas direções, leituras e interpretações. Da mesma forma, as problematizações oferecidas pelo aporte teórico, assim como o plano metodológico são fruto da preponderância dos apontamentos e reflexões do próprio sujeito que produz o conhecimento histórico.

Nessa trilha, a escolha da documentação seguiu o caminho de uma tentativa de se afastar do imperioso poder das fontes escritas, mas sem esquecê-las, sucumbindo à sua relevância. Ao idealizar o plano de escrever história da arte proposta nesta tese, busca-se produzir contando com as possibilidades ofertadas pela imagem e não as limitar a um plano linear e objetivo. Isto é, tal como documentos escritos, podem sofrer com um processo de releitura, as fontes visuais não possuem interpretação única. Assim reflete Didi-huberman:

Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos – ou às pesquisas das ‘fontes’ escritas – se quisermos apreender algo da eficácia as imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso. De legibilidade transpostas, mas também de um trabalho de *abertura* – e, portanto, de efração, de sintomatização – praticado na ordem do legível e para além dele<sup>21</sup>.

Por meio dessa discussão, é importante lançar a mão o conceito de *Sintoma*, problematizado por Georges Didi-Huberman. Como fim último, a preocupação aqui é não somente compreender a história de Georges Wambach em imagens, mas também, conectar estas à literatura produzida sobre os lugares por onde passou – em suas sensações e abstrações –, em meio as suas andanças que sugeriram a visualidade de suas próprias compreensões da

---

<sup>20</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da São Paulo: Editora 34, 2013. pp. 10 – 11.

<sup>21</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. 2013, Op. Cit. p.28

realidade<sup>22</sup>. O proposto pelo intelectual francês contribui para o objetivo de buscar construções que ultrapassam o campo do visível nas telas, isto é, o que pode estar além da imagem. Nesse sentido, é necessário fazer uso da imaginação e refletir sobre as leituras das obras feitas à época, mas também, avaliar outras possibilidades de interpretação. Assim, observar suas referências e influências – conscientes ou não – daquilo que serviu de base para a construção dos seus caminhos tendo como princípio as telas produzidas pelo pintor.

Ao deslindar a história de Georges Wambach, serão adentrados os caminhos da sua vida, história e trajetória a fim de compreender como, ao longo do tempo, construiu também uma curiosidade sobre a Amazônia e, mais especificamente, sobre Belém. O pintor não iniciou sua produção do dia para noite, tampouco se tornou um artista em evidência no campo da pintura de maneira repentina. Sua formação enquanto artista no Brasil, referências paternas e maternas, as imagens que construíram o caminho do artista belga contribuíram para a leitura de sua vida e para tanto são elas que sugerem outras fontes que contribuirão para a pesquisa.

A documentação consultada em boa parte foram os jornais produzidos em seu tempo, principalmente os publicados no Rio de Janeiro, lugar em que Wambach passou boa parte de sua vivência no Brasil e construiu sua rede de sociabilidade. As páginas em branco e preto dos jornais da época são resultado da produção intelectual e de interesses políticos daqueles que organizam, estruturam e ordenam os periódicos.

Em *O Beijo de Lamourette*, o historiador Robert Darnton relata determinada realidade vivenciada por ele em sua história como jornalista. Apresentando o cenário da redação de um jornal, contribui de maneira decisiva para o cuidado que se deve ter ao tomar os periódicos como fonte de pesquisa, faz compreender que em cada publicação existe uma complexa rede de interesses, alianças políticas e acima do jornalista, uma linha editorial que influencia no que será lançado como notícia. Dessa forma, manchetes, colunas, opiniões e propagandas publicadas seguem cartilhas estabelecidas pela própria direção e seus editores. As informações como são reveladas ao público são pensadas e ordenadas de modo que a leitura que é feita parte da própria compreensão que o corpo editorial do periódico faz da realidade vivenciada. Para o autor, “converter os fatos em matérias e publicar as matérias é uma questão do que pode caber em termos culturais – convenções narrativas e tradições jornalísticas que

---

<sup>22</sup> Ibidem, p. 37

funcionam como uma maneira de dar uma forma ao amontoado confuso e ruidoso dos fatos do dia”<sup>23</sup>.

No momento da chegada de Georges Wambach ao Rio de Janeiro, no ano de 1935, o regime político instituído pelo então presidente Getúlio Vargas contribuiu para uma reestruturação do funcionamento da atividade da imprensa. Segundo Marialva Barbosa, o Estado passou a ganhar cada vez mais espaço em reportagens e colunas, uma certa “exclusividade da divulgação – seja por coerção, seja por alinhamento político e, portanto, por concordância com as ações da sociedade política”, fazendo com o que o público fosse afastado dos periódicos. A partir do ano de 1939, há por meios legais uma institucionalização de um amplo aparato burocrático-repressor quando da criação do chamado Departamento de Imprensa e Propaganda que tinha poderes para exercer a censura àqueles que não possuíssem alinhamento político com o governo. Por meio das aproximações com o poder, as redações buscavam barganhas que lhe proporcionariam auferir lucros reais e simbólicos favorecendo a imagem do governante. Se nos jornais houve a ampliação da voz estatal, no “rádio e nas revistas mundanas a voz do público aparece em meio a uma atmosfera onde o *glamour* e a fantasia tomam o lugar da realidade”<sup>24</sup>.

Tal constatação pode ser feita ao tomar como ponto de análise as relações estabelecidas entre o artista belga e figuras do meio midiático e político brasileiro. Exemplo disso é o jornal carioca *A Manhã*<sup>25</sup> quando noticia em várias de suas edições no ano de 1942 a exposição que ocorria na capital carioca. A propaganda em tom de crítica positiva refere-se ao pintor afirmando que “não sabemos que gênero preferir; em tudo, o artista é consciencioso, fino, como um instinto seguro do colorido da composição”. Além disso, deixa claro o estilo e o interesse do expositor ao identificar que “nossa paisagem encontra nos óleos do senhor Georges Wambach um intérprete fiel”. Mais do que simplesmente notificar as obras e suas características, o periódico por fim, conclui que a exposição que poderia ser visitada no Museu Nacional de Belas Artes seria de bom gosto, portanto, havia a certeza de que “muitos desses formosos quadros irão enriquecer as coleções dos nossos amadores de arte”<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette**. Companhia de Bolso: São Paulo, 2010 p.14.

<sup>24</sup> BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900 – 2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 108

<sup>25</sup> Jornal *A Manhã* funcionou durante o Estado Novo como um órgão oficial do governo. Esteve sob a direção de Cassiano Ricardo – intelectual da época – de maio de 1941 até meados de 1945. Segundo conta o próprio, em depoimento, o jornal pretendia divulgar as diretrizes propostas pelo regime junto a um público o mais diversificado possível. A Constituição de 1937, por exemplo, era exposta de forma didática, aparecendo diariamente nas páginas do matutino.

<sup>26</sup> Inaugurada a Exposição de Georges Wambach. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 1942, p.5.

As telas de Wambach apresentavam majoritariamente temas de paisagens brasileiras. As belezas naturais ao olhar governamental representavam a exaltação do próprio país, em acordo com o ideal nacionalista implementado desde o início do chamado governo provisório de Vargas, em 1930, e alguns artistas tiveram a predileção do regime contando com seu apoio. Sendo a história feita de choques e tensões, conflitos, acordos e alianças, alguns nomes como Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mario de Andrade, Candido Portinari<sup>27</sup> ou Heitor Villa-Lobos foram alguns beneficiados em suas relações com o Estado brasileiro<sup>28</sup>. Georges Wambach foi mais um a se aproximar do poder executivo e, não à toa, em pouco tempo após sua chegada, conseguiu espaço em revistas da época e, em dezembro de 1935, o pintor belga foi recebido pelo então presidente da República, no palácio presidencial.

O artista teve no Brasil residência na cidade do Rio de Janeiro, por isso grande parte dos jornais acessados nesta pesquisa são cariocas. Por meio deles foi possível localizar viagens, moradia, crítica acerca de sua atuação, informações de vida e opiniões do próprio artista. Faz sentido então compreender o cenário mercadológico da época em que, no ano de 1938, eram registrados no Distrito Federal 23 jornais, entre aqueles que tinham sua publicação no horário da tarde e outros lançados pela manhã. Circulavam, entre vários, o já centenário naquele momento *Jornal do Commercio*, o *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Diário da Noite*, *A Noite*, *A Manhã* e o *Correio da Manhã*. Outros de menor expressão também compunham a cena o *A Batalha*, *A Nação*, *O Radical*, *Voz de Portugal*, *Correio da Noite*, *A Nota*, *Vanguarda e Democracia*. Havia ainda alguns tradicionais diários com maior tiragem em décadas e que perdiam gradativamente espaço como o *Jornal do Brasil*, *O Imparcial* e *Gazeta de Notícias*. E alguns ainda viviam um momento de estabelecimento e estabilização, que

---

<sup>27</sup> Candido Portinari se notabilizou, para além do seu talento com os pincéis, nas relações com o circuito intelectual e político brasileiro. Ana Carolina Arêdes, por meio de um artigo publicado em 2018, analisou correspondências trocadas durante os anos de 1920 a 1945 entre o pintor e um influente núcleo de amizade, conseguindo mapear suas convicções políticas, pretensões da carreira artística e até mesmo os mecanismos para lidar com a burocracia do Regime Vargas, durante o Estado Novo. Cf. ARÊDES, Anna Carolina Machado. *Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920 – 1945)*. **Sinais**, n. 22. Jul-Dez, Vitória, 2018.

<sup>28</sup> Cf. MARTINO, Marlen de. *Janelas – Arte e Estado Novo nas telas de Candido Portinari*. **Revista ESBOÇOS**. UFSC. 2004, pp. 209 – 216; NICODEMO, Thiago Lima. “o modernismo de Estado e a política cultural brasileira na década de 1940”: NASTARI, Danielle Misura. *Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA*. **Revista LANDA**. Vol.5, Nº1, 2016.; pp.320 – 349; Nacionalismo de exportação: Portinari, identidade brasileira e os Estados Unidos (1935 – 1942). **ARS (São Paulo)**. Set-dez 2022; ou ainda, o trabalho clássico de VELLOSO, Monica Pimenta. *Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo*. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

somente ganhariam força nas décadas seguintes, como *Diário Carioca*, fundado em 1928, e *O Globo*, criado em 1925<sup>29</sup>.

Quanto a estrutura de publicação, os de maior expressão eram editados em média com cadernos de vinte e quatro páginas, e alguns chegavam até sessenta páginas nas edições dominicais. A produção dos matutinos de maior tiragem chegava a números em torno de quarenta mil exemplares. Já vespertinos como *O jornal* poderiam atingir a marca de 120 mil. Alguns jornais poderiam ter um número maior de edições, a exemplo do *A Noite* que publicava até cinco vezes em um dia. No ano de 1937, esses jornais possuíam um sistema de publicação quase que de duas em duas horas, ainda que apenas a capa e a última capa fossem alteradas. Chegando ao final da década, já havia uma divisão em cadernos e custavam quarenta centavos nos dias úteis e cinquenta aos domingos<sup>30</sup>, o que demonstrou a grande circulação deste meio de comunicação e seu potencial político.

O trabalho da imprensa não pode ser dissociado do lugar em que os sujeitos a produzem. Exemplo disso é o surto produtivo de publicações periódicas e revistas ilustradas na primeira metade do século XX, que criou o que ficou conhecido como os chamados “tempos eufóricos”. O pintor andarilho, por várias vezes, publicou na chamada *Revista da Semana* (criada por Alvaro Teffé, no Rio de Janeiro, no ano de 1900) e esta foi vista como um marco nesse momento. Segundo Tania de Lucca, ela possuía “apresentação cuidadosa, de leitura fácil e agradável, diagramação que reservava amplo espaço para as imagens e conteúdo diversificado, que poderia incluir acontecimentos sociais, crônicas, fatos curiosos do país e do mundo” buscando agradar a diferentes leitores. A explicação para isso estava na necessidade de maximizar o potencial de interessados, levando em consideração o pequeno número de leitores no Brasil no início do século XX<sup>31</sup>.

Por meio da imprensa foram publicadas reportagens e entrevistas em cadernos específicos sobre arte ou não, mas que contribuíram para compreender o trabalho do artista, suas formas de expressar a experiência que contribuiu para sua formação enquanto pintor. Outros jornais foram buscados – também encontrados pelo veículo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional, disponível internet – como *O Malho (RJ, 1902)*, *O Imparcial*, *O Cruzeiro*, *Ilustração Brasileira* (Paris, 1901), *Diário Carioca*, *Correio da Manhã*, *Beira-Mar*, *A Noite: suplemento*, *A Noite* (pertencente ao mesmo grupo, dois periódicos serão de

---

<sup>29</sup> BARBOSA, Marialva. Op. Cit. p.109.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>31</sup> LUCA, Tania Regina de. Fontes impressas: história dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2014, p.121 - 139.

fundamental importância na pesquisa *O Carioca* e o *Vamos Lêr!*), *A Manhã*. Tais jornais irão evidenciar as relações políticas estabelecidas com o pintor, anunciar suas exposições, apresentar parte de suas obras ao público leitor e, por vezes, apontar críticas relacionadas à produção de seus quadros.

Na *Biblioteca Pública Arthur Vianna*, localizada no Centro Cultural Tancredo Neves, o Centur, a pesquisa realizada na seção de microfilmagem, investigou-se o jornal *Folha do Norte*. Porém, sem sucesso: não foram encontradas notícias que descem conta da passagem de Wambach por Belém. Além dele, também foi perscrutado o relatório do governo Magalhães Barata e José Malcher. Tal fonte possibilita compreender qual o discurso oficial acerca da situação paraense nos tempos em que as obras do belga foram produzidas, exemplo disso, o sistema de transportes. No quadro “*Avenida Independência*”, Wambach o retrata de maneira idealizada, apresentando-o por meio de uma aquarela com um veículo que não possui grandes problemas, funcionando muito mais como um símbolo da paisagem que mistura o natural e o moderno. Em um aparente tom de valorização de modernidade, o quadro não permite a compreensão das discussões que eram feitas há algum tempo acerca do sistema de bondes de Belém.

No ano de 1944, o então governador admite a situação acerca do “estado lastimável desses veículos e a sua falta de higiene davam o triste espetáculo de um serviço que havia sido, há alguns anos, um dos melhores das grandes cidades brasileiras”<sup>32</sup>. Para compreender o ponto desse argumento é necessário contextualizar o documento, sendo fundamental a compreensão de que nenhum documento é neutro, ele sempre irá possuir a opinião daquele que o produziu. Por isso, cabe a crítica documental presente na pesquisa de especialização de João Morais da Costa Junior, a qual aponta as queixas da população paraense acerca do transporte público. Segundo o historiador, as reclamações incidiam principalmente no que tocava aos itinerários irregulares, horários incertos, insuficiência do número de veículos, acidentes, mortes, bem como as precárias condições materiais dos veículos. Informação que auxilia na compreensão do dado contexto vivido<sup>33</sup>.

Como é possível perceber, as fontes e a bibliografia utilizada possibilitam seguir um caminho seguro para a análise pretendida. Longe de ser um ponto final, as obras produzidas

---

<sup>32</sup> PARÁ. Interventor Federal, 1943 – 1945 (Joaquim de Magalhães Barata). **Relatório apresentado ao Presidente da República Getúlio Vargas em 1944**. Belém, 1944. p. 7.

<sup>33</sup> COSTA JUNIOR, João Morais da. **Protestos, reclamações e reivindicações**: o sistema de transporte urbano em Belém (1940 – 1947). Especialização. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. 2007.p. 21.

por Wambach, na realidade, são o caminho inicial para buscar referências maiores e que contribuem para remontar tanto a história do artista, da cidade como de seus quadros em seus sentidos e significados. A presente tese lança luz a um trabalho de maior fôlego sobre o pintor belga intencionando colocá-lo em lugar de maior relevância na historiografia. Poucos são os trabalhos que se preocupam com a produção do pintor sobre a Amazônia, ou até mesmo, sua biografia. Entre eles, está o artigo de Aldrin Figueiredo, *Georges Wambach e o Brasil*<sup>34</sup>, que ocupa espaço no livro organizado por Luciana Mascaro e Eddy Stols acerca dos cinco séculos de conexões e interações entre Brasil e Bélgica.

Outro exemplo foi a pesquisa de Margarida Cintra Gordinho, em artigo encontrado no livro de compilação de inúmeras obras do pintor, *Aquarelas de Wambach*, utilizado como bibliografia e fonte, devido seu riquíssimo número de imagens por ele reproduzidas além de referências de pesquisas acadêmicas e entrevistas com personagens próximas do artista<sup>35</sup>. E ainda um Trabalho de Conclusão de Curso de Jamile Bravin Frechiani, produzido na Universidade Federal do Espírito Santo. Sob o título *Paisagens de Georges Wambach*, a autora busca uma análise das obras do pintor belga e, ainda que sem tanto detalhamento, sua passagem pela capital do estado, Vitória, e as telas que lá deixou<sup>36</sup>.

Ao continuar o caminho da pesquisa, o direcionamento são as imagens que contam histórias e permitem trilhar o percurso do pintor andarilho. Os quadros lançados por Wambach, sejam eles publicados na mídia impressa, nos salões de exposições ou até mesmo quando visitado em seu atelier foram criticados por veículos e pessoas ditas especializadas. Por isso, é necessário, ao analisar determinada obra, verificar seus dados, compreender onde foi lançada e por onde circulou. Ao mesmo tempo, relacionar legendas, a crítica da época ou posteriores, que permitam compreender a relevância dada ao autor no momento de sua atuação ou mesmo postumamente. Como defende o historiador Peter Burke, “respostas negativas a imagens oferecem evidências tão valiosas quanto as positivas” isto porque, “a história da recepção de imagens, da mesma forma que a dos textos, enfraquece a noção de senso comum, de má compreensão”. Ele explica que as diferentes interpretações sobre o mesmo objeto ou o mesmo acontecimento, são normais e que não há uma boa razão para considerá-las certas ou erradas<sup>37</sup>.

---

<sup>34</sup> FIGUEIREDO, 2014a. Op. Cit. pp. 278- 280

<sup>35</sup> GORDINHO, Margarida Cintra. Op. Cit. p.110 – 129.

<sup>36</sup> FRECHIANI, Jamile Bravin. **Paisagens de Georges Wambach**. Monografia. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2005

<sup>37</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p. 228 – 9.

Ao colocar sobre a mesa as possíveis fontes que poderiam ser utilizadas, a documentação apresentou um caminho não linear para o seu desenrolar da pesquisa. Os rastros foram seguidos de forma que a intenção foi construir uma narrativa em que se torna imperioso seguir Wambach, suas influências, a quem influenciou e como foi lembrado.

O primeiro capítulo da tese inicia com uma imagem comunicando o falecimento do pintor e o convite para o seu enterro. Diferentemente do que vivenciou em décadas anteriores, no momento de sua morte, Wambach já não iluminava os jornais, aparecia raramente e estava longe dos holofotes que lhe foram endereçados outrora. Mas, afinal, por que começar pelo fim? A inspiração surgiu a partir da literatura, quando Machado de Assis, ao escrever *Memórias Póstumas de Brás Cubas* inicia a obra com o autor retratando o seu próprio enterro. Evidente, o artista não poderia narrar a própria morte, tampouco deixou qualquer fonte que pudesse contribuir para imaginar o processo que se transcorreria logo após o seu falecimento. Apesar disso, foi feito o exercício de transgredir a linha cronológica da vida em que uma história é contada pelo seu início. Como produto de suas pesquisas, o protagonista machadiano apresenta um emplasto e a história que o levou até a sua produção. Em paralelo, o fãrmaco do pintor belga são imagens, obras que foram o ponto de partida para conhecer sua vida e também as representações construídas pelos lugares por onde passou.

O texto segue contando como o pintor decidiu rumar para o Brasil e de que forma as experiências de outros pintores europeus, que retratavam as paisagens brasileiras, contribuíram para aumentar o interesse do artista belga sobre o país, levando em consideração as motivações do próprio contexto europeu com a crise do circuito artístico prejudicado pelos regimes autoritários, assim como, o cenário brasileiro em que Wambach representaria um imigrante ideal. Sua chegada é marcada por rápida introdução no meio da arte, no círculo da imprensa e político, incluindo contato com o presidente da república, Getúlio Vargas. Por fim, é delineada sua relação com Edith Blin, com quem aportou no Rio de Janeiro, e apesar do rompimento entre os dois, ela ainda representa de certa maneira, seu legado no mundo das artes, com clara influência para sua inserção no campo artístico brasileiro, assim como no estilo.

O Segundo Capítulo apresenta o início das publicações de Georges Wambach na imprensa brasileira. As imagens ofertam um caminho de leitura da história do pintor no país e sua ampliação no contato com os veículos midiáticos da época. São feitos convites para conhecer o atelier do pintor e, como consequência, cedeu entrevistas em que demonstrava seu interesse crescente pelo país e os cenários que lhe serviam de inspiração para seus quadros.

Suas exposições foram amplamente noticiadas com forte apoio dos veículos de comunicação. As exposições mais do que um amontoado de telas representava os lugares por onde passou, fazendo jus ao epíteto de “Pintor Andarilho”, conectando as telas por meio de suas viagens e a exaltação das paisagens do país.

Ao mesmo tempo em que se destacava por sua relação com os jornais, também se articulou politicamente e ganhou apoio de grupos de forças armadas, com destaque para a Aeronáutica. No ano de 1944, com boa repercussão midiática, Georges Wambach eternizou o retrato de Alberto Santos Dumont, considerado por muitos brasileiros o pai da aviação e designado o patrono da aeronáutica, rendendo ao artista belga a encomenda de obras a Força Aérea Brasileira. Posteriormente ainda foi condecorado pela Força Armada com a honraria da Medalha Nacional do Cruzeiro do Sul.

Por fim, a viagem do pintor andarilho descamba em direção ao Norte do país. Suas experiências e vida contribuem para compreender seu pensamento, modo de vida, preocupações e interesses. O terceiro e último capítulo tem como principal objetivo percorrer uma Belém tendo como ponto de análise o olhar de Georges Wambach. Passando pela capital paraense, na segunda metade do ano de 1939 e início do ano seguinte, deixou registradas paisagens nas telas: *Cristo da Igreja do Carmo*; *Aeroporto da Panair*; *Palacio do governo*; *Avenida Independencia*; *Praia do Ariramba*; *Bosque municipal*; *Teatro da Paz* e *Doca do Ver-o-Peso*. As obras de algum modo pareciam contar a história da cidade e desvendá-las é o papel que cabe ao historiador. Mas afinal, é possível fazê-lo? Este se tornou o principal questionamento e norte deste capítulo: como construir uma história de Belém partindo de fontes visuais, quadros produzidos pelo pintor belga, Georges Wambach? Suas telas serão lidas tomando como apoio a crítica produzida à época por Raimundo Morais, ilustre e reconhecido escritor paraense. No capítulo *Belém na Íris dum belga*, inserido em sua última obra, *Cosmorama*, ele apresenta suas impressões sobre o artista e sua passagem pela capital paraense.

Ao compreender as principais características da produção artística de Wambach, compreendendo a formulação de seus laços políticos e sociais, além de suas predileções temáticas, torna-se possível fazer uma leitura da história da cidade contada pelas telas que permaneceram na capital e outras que foram vendidas a particulares. Esses quadros se conectam a experiências vividas por outros sujeitos na capital por meio de sentimentos expressados em palavras que revelam uma Belém presente nos quadros hoje encontrados no

MABE. Por isso, também tiveram sua parcela de contribuição na formulação do imaginário da cidade escritores, tal como, Mario de Andrade, Dalcídio Jurandir ou Paolo Ricci.

Ao longo dos capítulos será possível perceber que muitas telas foram publicadas em jornais e são de difícil acesso nos dias de hoje, portanto, foi necessário lançar mão de um leque de reportagens e até mesmo de quadros que somente puderam ser acessados por meio dos periódicos.

As cortinas vão se abrindo, a trajetória do pintor nascido na Antuérpia e andarilho do mundo vai sendo desvendada, assim como, as imagens produzidas por ele ou sobre o mesmo se conectam até lançar luz pelos cenários por onde passou. Conforme se tem acesso as viagens de Wambach, melhor entende-se sua produção e a ele. Esta tese tem como início o fim da vida do artista e intenciona compreender sua relevância ao longo dos anos e de como foi construída desde sua saída da névoa europeia, em meio à boemia belga e depois francesa de Paris, em direção às terras brasileiras. Por fim, o pintor andarilho, após percorrer parte do território do Brasil e conhecer muito de sua paisagem, aporta na capital paraense dando sentido por meio de suas paletas a claridade tropical.

## Capítulo 1

### Óbito do pintor

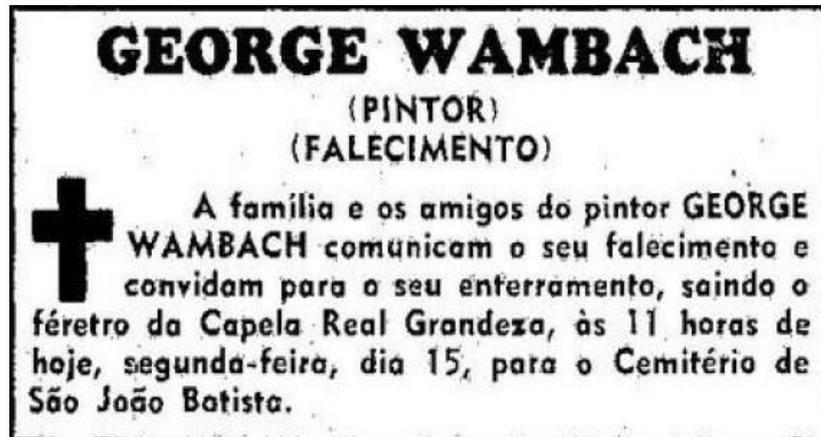


Imagem 1. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1965, p.2

O cinzento da paisagem belga, tomado pela fumaça que emanava das chaminés de suas indústrias que se expandiam no início do século XX, parece ter atingido o Rio de Janeiro. O brilho do céu carioca, a iluminação provocada por um sol particular e uma singular e faustosa natureza, perdia um pouco do viço. As paletas já não contém mais tinta, o cavalete não ficará mais em pé, apenas restará as telas produzidas pelo talento de um pintor que, em viagem da Europa ao Brasil, (re)conheceu a beleza nas paisagens e tratou de deixar sua marca para a posteridade. Ficou a lembrança do sucesso, talento e a representação de lugares icônicos além do epíteto de pintor andarilho.

Em uma segunda-feira, no dia quinze de fevereiro do ano de 1965, foi velado o corpo do artista nascido na Antuérpia, Georges Wambach. Já esquecido pela mídia, ele que tão boa relação havia garantido em outrora, surge apenas em uma nota do periódico *O Globo*. Segundo ela, familiares e amigos iam a público comunicar o seu falecimento e o enterro que ocorreria naquela mesma data. O corpo sairia do féretro da Capela Real Grandeza, às onze horas da manhã, para o Cemitério São João Batista. Sem maiores detalhes, sem homenagens, sem grande comoção, apenas uma nota fria na página do jornal<sup>38</sup>.

Wambach chegou ao Brasil para tornar-se um dos grandes nomes do cenário das artes plásticas no Brasil da segunda metade da década de 1930, e principalmente, na primeira de 1940. Ganhava notoriedade por meio da imprensa e vínculo com autoridades políticas em extensas reportagens de jornais, publicações em revistas, convites a conhecer capitais dos

<sup>38</sup> Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1965, p.2

estados e os seus quadros sendo vendidos com sucesso em leilões. Esse caminho parece ter encontrado algumas pedras, ter sofrido atropelos, ou ainda, quem sabe, uma reclusão deliberada pelo próprio artista. Com o tempo, já na década de 1960, perde espaço nos veículos de comunicação e desaparece dos meios midiáticos da época. Ressurge com uma nota de falecimento e em seguida o sentimento de saudade é o destaque nos leilões que utilizam de seu nome para adquirir credibilidade.

A constatação é feita dois anos após sua morte. No ano de 1967, Júlio Leiloeiro lança no jornal de maneira chamativa em destaque: “Coleção Wambach”. E logo abaixo “Extraordinário Leilão”. O vendedor convidava a sua “seleta clientela” demonstrando determinado elitismo, afinal, somente quem tivesse potencial pecuniário para adquirir as telas estava sendo convidado. O que havia de mais importante na mensagem do leiloeiro vem logo em seguida, quando afirma estar “honrado com a preferência venderá em leilão a famosa coleção do saudoso pintor WAMBACH”<sup>39</sup>. Além de anunciar em caixa alta o artista, enfatizando sua proeminência e destacando o seu nome, lança luz sobre a validade de suas obras que, mesmo vivendo em obscuro e relativo esquecimento no fim da vida, ainda poderia garantir sucesso comercial como em outrora. Mas, um termo específico chama a atenção, o “saudoso pintor”.

Ao longo de sua carreira, Wambach teve grande notoriedade viajando pelo país e, tendo as paisagens de suas andanças como temas, produziu exposições em salões e obteve grande sucesso. Depois de suas maiores apresentações no Rio de Janeiro na década de 1940, não fez mais grandes mostras e aos poucos foi perdendo o espaço nos veículos de comunicação e o brilho diante do grande público. Na década seguinte, ainda que seja possível encontrar algumas notícias publicadas a seu respeito, não consegue concorrer com a visibilidade de outrora. Possivelmente, para o vendedor de suas telas, a propaganda associada à ideia de que a saudade e a sua perda promoveriam uma valorização de sua produção. Portanto, o nome do pintor belga em relevo funcionaria como um atrativo para as vendas que tinham como destaque “suas obras e de outros mestres da pintura clássica e moderna, prataria, tapeçaria, cristais, porcelanas e vários objetos de arte de procedência europeia e oriental”<sup>40</sup>.

O nome do pintor flamengo não voltou a ser uma constante na imprensa. No entanto, até o corrente ano não é difícil encontrar alguma de suas telas em leilões de sites especializados na internet. Sejam nus femininos ou paisagens naturais, ele esteve presente.

---

<sup>39</sup> Coleção Wambach. Jornal **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 2 de março de 1967, p. 21.

<sup>40</sup> Idem.

Possivelmente, o sucesso de vendas que Wambach conquistou ao longo da década de 1940, lhe permitiu sobreviver apenas de vendas sob encomenda ou em participação de leilões. Estes eram publicizados principalmente em jornais, os quais apontam que o primeiro leilão público em que uma tela sua foi posta em evidência, ocorreu no Rio de Janeiro em 01 de fevereiro de 1943.

Na imprensa saía a propaganda. No dia posterior haveria uma exposição das telas para conhecimento dos que dele participariam. Os quadros ficariam disponíveis para visitação de 14 às 20 horas do domingo. E a propaganda já anunciava “raríssimos objetos de arte que formam o conjunto da residência do notável escritor Oswaldo Orico”<sup>41</sup>, com quem o artista manteve boa rela o. Como forma de justificar a ausência dos portadores dos objetos leiloados, há o argumento “que se ausenta do país em missão diplomática”. Além de ser reconhecido escritor, Oswaldo Orico também atuava na área das rela oes exteriores. A observa o feita possuía como intento exaltar ainda mais o sujeito, dando credibilidade ao provável bom gosto de seus pertences e conseqüente valoriza o das peças. Para o vendedor, quanto mais segura e interessante a procedência do objeto, maior a margem de lucro.

Na segunda-feira, iniciavam as vendas, já bem anunciado que “devidamente autorizado pelo escritor”, isto é, após a compra, não haveria possibilidade de surpresas, o leilão estava fundamentado em bases legais. O endereço anunciado marcava a Praia do Flamengo em prédio de número 400. O décimo primeiro andar, apartamento 1101 abria as portas. Com catálogo amostra, via-se tratar de lugar de grande extensão e dividido por setores. Havia o Salão nobre de jantar, onde ficaram vários objetos diferentes como geleira de cristal, pote de porcelana chinês para chá, bustos e diferentes quadros. Entre estes, uma pintura a óleo de Wambach, “Le Printenip”, com uma descri o do artista “alemão domiciliado no Rio de Janeiro”. Aqui um equívoco, sua procedência   belga, nascido na Antuérpia.

O texto continua, “  autor de vários trabalhos de relevo e participou como desenhista de um álbum acerca do Rio de Janeiro, nas festas centenárias de Portugal”. Para além deste salão, outra cessão era Varanda onde se via vasos de plantas, um jogo de mesa e cadeiras. Além deste, contava com Salão de visitas, o Hall, um segundo corredor onde ficava exposta a pintura a  leo “Busto”, de Wambach; um segundo quarto, com armário, cama e mesa de cabeceira; a Biblioteca, onde desta vez era possível ver além de uma grande quantidade de

---

<sup>41</sup> **Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, 31 de Janeiro de 1943, p.12.

livros, mais uma tela do pintor flamengo, o que não foi nominalmente lançada no catálogo, apenas constando como aquarela<sup>42</sup>.

A relação entre Georges Wamabach e Oswaldo Orico ainda não foi desnudada pela historiografia. Mas o caminho da documentação permite lançar possibilidades sobre como se conheceram e as consequências dos laços firmados. Provavelmente, o circuito artístico aproximou as duas personagens e os uniu em momento oportuno. Com o reconhecimento de Orico no meio político, até mesmo por sua atuação nas relações internacionais, podem ter contribuído para a associação entre as duas partes. Fato é que esta relação desencadeou a compra de quadros por parte do escritor que os colocou em leilão anos depois.

Nos anos seguintes, houve ainda outros leilões onde o nome de pintor foi mais uma vez exaltado, mas suas obras não foram referenciadas na propaganda. No ano de 1944 ele ganha relativo destaque em anúncio de “Leilões públicos no distrito federal”. É anunciado um “importante leilão de móveis de imbuia e Jacarandá e ricos objetos de arte”. Em meio a “rica mobília de óleo vermelho com embutidos, estofada e forrada de veludo de Genova”, “harmonioso piano crapeau de fabricante Pleyel n. 562.530”, “aparelhos de porcelana da Bavaria e Limoges para jantar, chá e café”, entre quadros de artistas como Antonio Parreiras, Rodolpho Amoedo, J. Baptista, Moacir Alves encontrava-se o de Georges Wambach<sup>43</sup>.

Mas essa não foi a única vez que o nome de Wambach esteve associado a um leilão público em meio a uma grande variedade de artigos de venda. Devido a grande vendagem de suas obras, seja por meio de encomendas, compras em leilões ou lances em exposições, não foi incomum encontrar suas telas em eventos no Brasil. No ano de 1945 suas telas foram vendidas em mais um Leilão público realizado no Rio de Janeiro, organizado pela Caixa Econômica Federal e ocorreu na Agência Imperatriz Leopoldina no dia 03 de maio, às 11 horas. As condições já estavam pré-estabelecidas e havia um sinal de 20% no ato da arrematação, além de uma comissão de 5%. Fora isso, o objeto comprado tinha o prazo de 48 horas para ser retirado. Com um catálogo bem vasto, o nome do belga se perdia em meio a uma variedade de itens, produtos de diferentes demandas que muitas vezes sequer correspondiam ao mercado de arte<sup>44</sup>. Sua aquarela, assim como as de Levindo Fanzeres, estava sendo oferecida junto a pinturas feitas à óleo como às de Hugo Benedetti, Manoel Santiago e Veiga Santos.

---

<sup>42</sup> Idem

<sup>43</sup> Cf. Importante leilão público de moveis de Imbuia e Jacarandá e ricos objetos de arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1944, p.19.

<sup>44</sup> Cf. Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro. **Jornal do Commercio**. 3 de maio de 1945, p. 14

Esses eventos contribuem com a definição de Caroline Fernandes para quem o leilão pode ser entendido como um “sistema de negociação cuja finalidade é dispor de maneira rápida e eficiente de uma ampla quantidade de mercadorias”. Em tal medida, não atua unicamente com o propósito da venda de quadros ou produtos artísticos, como foi possível atestar. Afinal, “trata-se de uma relação específica de compra e venda, caracterizada pela publicidade e competição entre os participantes para aquisição de um determinado bem”. Ainda que possa ocorrer com produtos diversificados e de origens várias, “essa relação geralmente é objeto de certas condições e limitações determinadas e/ou sujeitas à aplicação da lei”<sup>45</sup>. O que implica dizer que já existia para além de um interesse mercadológico uma legislação que organizava e contribuía não somente para o lucro de alguns, mas também para a propaganda, mesmo que indireta, de outros.

Os quadros de Georges Wambach estiveram presentes em variados leilões. Grandes ou pequenos, tendo como foco suas peças ou mesmo quando seus quadros apenas completavam coleções, ele esteve presente. Um dos últimos feitos enquanto ainda estava vivo chama a atenção. Com grande destaque de página inteira, imagens de quadros e produtos variados, trazia em letras garrafais “Leilão de Arte: Coleção Demétrio Ribeiro Loures: Objetos de arte”. A fim de corresponder ao tamanho do espaço e da propaganda lançada na página do periódico, são destacados os nomes dos pintores cujos quadros estariam disponíveis para compra, entre eles: Guignard, Di Cavalcanti, Portinari, Wambach, Batista da Costa, Almeida Júnior, Castagneto, entre outros. Tais personagens eram tratados como “consagrados mestres nacionais e estrangeiros”, o que, de fato, é verdade, afinal alguns desses nomes despontavam como grandes referências no circuito artístico nacional brasileiro e, portanto, estando suas peças bastante valorizadas<sup>46</sup>.

Mais do que citar, era necessário dar credibilidade ao salão que estava sendo aberto. Suas peças eram de um refino, a despeito do que a mídia impressa veiculava, e destinada a um público seletivo que pudesse pagar por elas. Afinal, para além dos renomados autores das obras artísticas também contava com “uma das mais completas coleções de pratos brasonados (exemplares raríssimos)”. Estas, presentes por meio da “Espetacular coleção de peças imperiais e Cia das Índias”. Por conta da magnitude que tomava o evento e as peças à disposição que fez com que o *marchand* colocasse nas páginas do jornal imagens das pinturas “Lar doce lar”, de Almeida Júnior, “Marinha” de Castagneto, “Alto da Boa Vista visto de

<sup>45</sup> SILVA, Caroline Fernandes. Profissionalização e especialização dos leilões de arte no Rio de Janeiro. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento e diálogo social**. Natal, 2013, p.1.

<sup>46</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1964, p.3.

Teresópolis”, de N. Fachinetti, ou ainda “Praia do Flamengo”, de Benno Treidler. Mas não somente as pinturas foram usadas para atrair compradores, como também, fotografias que reproduziam na propaganda pratos, travessas e terrinas de porcelana da Cia das índias, ou artigos de luxo da antiga família imperial, ou ainda, imagens sacras de característica barroca do século XVIII<sup>47</sup>.

Guilherme Mello era o leiloeiro responsável pelas peças. Considerando a qualidade e representatividade dos objetos apresentados, seria um verdadeiro acontecimento para o mercado brasileiro de arte. O leilão teve início no dia quatorze de dezembro de 1964, apesar disso, já estavam em exposição desde o dia doze. O endereço marcava Praia de Botafogo, nº 172 e os lances começariam a acontecer a partir das 20h30min com pregões de Horácio Ernani Thompson Mello. Para completar, ainda havia a autopromoção de filantropia do leiloeiro quando “catálogos ilustrados a venda em benefício da escolinha de arte da pequena cruzada, no local, e à Avenida Erasmo Graga nº 64”<sup>48</sup>. As ações tomadas e sua publicização intencionaram reproduzir não somente a imagem de comerciante, como também, a preocupação do leiloeiro com a sociedade e educação das crianças cariocas.

Com o comércio dos objetos artísticos é possível compreender, como bem definiu a socióloga francesa Raymonde Moulin, que “a obra de arte é um bem raro, durável, que oferece a seu detentor serviços estéticos (prazer estético), sociais (distinção, prestígio) e financeiros”. É possível ainda afirmar que “ela não fornece renda, mas, devido ao fato de ser um bem móvel, suscetível de ser revendido com um eventual mais-valia, constitui um objeto potencial de investimento alternativo a outros ativos”<sup>49</sup>. Tal como feito pelos donos das obras adquiridas, sua compra e futura revenda poderia garantir a eles algum lucro, independente do motivo pelo qual estivessem colocando a peça a disposição de compradores.

Mesmo após sua morte, até os dias presentes encontram-se referências a Wambach na capital paraense, seja por meio do contato com o acervo de quadros do Museu de Artes de Belém, em estudos, livros ou mesmo uso de suas imagens como demonstração da representação das belezas da cidade que proporcionou inspiração ao artista para produzi-las. Ao mesmo tempo, é possível puxar pela documentação da época e perceber que no período de seu falecimento, não foi encontrado na imprensa local notas no jornal ou mesmo publicações que referenciassem o trabalho do pintor na cidade. Ainda que se leve em consideração que

---

<sup>47</sup> Idem

<sup>48</sup> Idem.

<sup>49</sup> MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007. p. 37.

Georges Wambach não era um cidadão paraense, nem brasileiro, o que poderia ser empecilho numa eventual motivação para construção da memória do artista. É também verdade que o tempo que passou no norte do país não foi o suficiente para construir laços e vínculos identitários com a região. Ainda assim, levando em consideração sua fama, a ampla ventilação de seu nome nos circuitos artísticos, esperava-se melhor tratamento quando de sua morte.

Neste quesito, o pintor belga não foi um caso isolado. Outros artistas parecem não ter gozado do mesmo prestígio no momento da morte do que a atenção recebida em vida. Este é o exemplo de Manoel Santiago<sup>50</sup>. Amazonense, pintor de inúmeros atributos, que teve grande notoriedade na capital do país, mas não somente. Ele participou de várias exposições e salões artísticos. Mostras como o Salão de Artistas franceses, Salão de Inverno, Bienais paulistas, cariocas e estrangeiras, enfim, seu talento circulou e ainda hoje está exposto em diversos museus, quando não faz parte de coleções particulares. Ainda assim, quando de seu falecimento, não houve tributo, lisonjas ou grandes referências, apenas uma nota no jornal<sup>51</sup>.

Esse esquecimento não parece ser uma regra. Um dos exemplos mais simbólicos neste sentido foi o músico Carlos Gomes. Quando já caindo em desprestígio ao fim da vida, o maestro foi convidado pelo então governador do estado do Pará, Lauro Sodré para contribuir com a administração de um conservatório de música. O maestro não teve dúvida ao escolher a capital paraense como destino, ele que já havia tido algumas experiências pela cidade em momentos anteriores, decidiu por um retorno. Ao fim da vida encerrou o seu ciclo nas terras do norte do país<sup>52</sup>.

O historiador paraense Geraldo Mártires Coelho, ao pesquisar sobre os dias finais do músico, produziu um livro na qual problematiza o que ele definiu como “a morte bela de Carlos Gomes”. Investiga sua história e, principalmente, como foi construído o processo simbólico para lhe garantir uma fama ainda maior depois de sua morte. Analisa não somente

---

<sup>50</sup> Cf. SILVA NETO, João Augusto da. **Na Seara das Cousas indígenas**: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém – Rio de Janeiro (1871 – 1929). Dissertação. Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2014.

<sup>51</sup> Em pequena nota no fim da página é explicado que a morte do artista já era esperada devido uma doença que já lhe acompanhava havia um longo período. Apesar do ínfimo espaço dedicado a ele, a coluna destaca que a notícia “consternou o mercado da Arte do Rio de Janeiro” e ainda é ressaltado que ele deixou “uma obra das mais importantes na pintura brasileira e incontáveis admiradores”. Cf. CUNHA, Angela. Último Lance. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 01 e 02 de novembro de 1987, p.10.

<sup>52</sup> Para ver mais sobre Carlos Gomes e o mito gomesiano: PÁSCOA, Luciane Viana Barros. **Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi**: uma abordagem iconográfica-musical. *Arteriais*. v.7.n. 12. Jun 2021; OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. **“Últimos dias de Carlos Gomes”**: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n.4, 2007, Pp.87-113.

suas exéquias, mas também discursos dos periódicos locais, tal como, ações das autoridades republicanas da época. Analisou que “a linguagem dos jornais praticava uma espécie de pedagogia política da morte, ensinando que para grandes figuras são necessários grandes funerais, estes sendo o mecanismo simbólico da panteonização”<sup>53</sup>. Para isso, nestes mesmos veículos foram utilizados termos como “apoteose”, “o espetáculo grandioso e magnificante” ou ainda, “o mais extraordinário acontecimento que rezam as crônicas desta capital” para caracterizar a liturgia do seu cortejo fúnebre.

Provavelmente, uma das maiores homenagens que poderia receber foi a obra criada pelos pintores italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, por meio do quadro *Os últimos dias de Carlos Gomes*. A produção foi finalizada e exposta no ano de 1899, ao findar o século XIX, em meio a uma ainda recente república e a construção de seu imaginário. Segundo Aldrin Figueiredo, “Quando essa tela fora solenemente entronizada no Gabinete da Intendência de Belém, a cidade vivia seu grande momento na história das exposições e do nascimento das galerias de arte”<sup>54</sup>. Tal fato somente incorpora mais significado a homenagem póstuma feita ao artista que, envolto de uma aura republicana – ainda que quando em vida monarquista –, teve seu nome marcado de forma indelével na história da arte brasileira.

O caso de Carlos Gomes é emblemático para demonstrar como as relações entre arte, poder e esfera política podem influenciar diretamente na construção de imagens, símbolos e representações mesmo quando da morte do sujeito. O maestro não foi o único artista brasileiro a ter seu nome reverenciado e a receber lisonjas ao fim da vida. Já na década de 1960, em momentos não distantes do falecimento de Georges Wambach, outros pintores também famosos e de robusta e reconhecida produção também vieram a falecer. Diferentemente do pintor belga, esses foram lembrados e tiveram homenagens feitas seja por meio de autoridades ou mesmo nas colunas em páginas dos jornais que utilizaram de seu espaço para fazer reverência a suas trajetórias profissionais.

Candido Portinari, nome de reconhecido talento, visto como um dos grandes personagens das artes plásticas do Brasil, nasceu em 30 de dezembro de 1903 no interior de São Paulo e faleceu no Rio de Janeiro, em seis de fevereiro de 1942, vítima de um Acidente Vascular cerebral. O Jornal do Brasil em página de capa o intitulou como “o mais notável dos

---

<sup>53</sup> COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.p.144

<sup>54</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890 – 1940). **Antíteses**, v.7, n.14, 2014. p.31.

pintores modernos brasileiros”<sup>55</sup>. Enquanto isso, no periódico *Correio da Manhã*, na página correspondente as notas de falecimento, ele recebe condolências e homenagens de Ministério da Educação e Cultura e o Conselho Nacional de Cultura; o Centro cultural Brasil-Israel que o definiram como “imortal artista”, além de ser sujeito que “tanto contribuiu para o fortalecimento da amizade Brasil-Israel”. Na edição de mesmo dia, o jornal ainda noticia com detalhes o sepultamento que ocorreu no cemitério São João Batista e homenagem por seu trabalho narrando sua vida em breve biografia<sup>56</sup>. No dia seguinte, as homenagens continuaram. O jornal detalha o ocorrido por meio da reportagem “governo povo e amigos deram adeus a Portinari”<sup>57</sup>. Outros jornais a exemplo do Zero Hora, do Rio de Janeiro, também lançaram luz sobre o falecimento do ilustre pintor<sup>58</sup>. Seu nome continua a ser veiculado na imprensa ganhando manchetes e reverberando o nome do artista, que, para além dos leilões continua ser lembrado.

O que poderia explicar as homenagens rendidas para o pintor paulista e olvidadas ao pintor belga?

Ao compreender a história dos sujeitos, seus vínculos políticos e articulações, é possível perceber que quando de sua morte, diferentemente de Portinari, Wambach já não possuía a mesma visibilidade na imprensa, apenas aparecendo quando da venda de alguma tela ou um de seus trabalhos ocupando espaço em exposição. Georges Wambach chegou ao ponto alto em sua relação com a imprensa no Brasil pouco depois de aportar no Rio, quando teve a oportunidade de exibir seus quadros em periódicos, assim como publicar inúmeras telas na capa em *Revista da Semana*<sup>59</sup>. Na década de 1940, talvez tenha sido o auge de sua carreira profissional no país propondo duas grandes exposições, uma no ano de 1942 no Museu de Belas Artes e outra em 1945, no Galeria Monteparnasse. Na década de 1950 fez aparições em eventos militares, marcou de maneira indelével seu nome ao criar a imagem que se eternizaria como a oficial de Santos Dumont, patrono da Aeronáutica, assim como, também ganhou o título da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria do país. Já nos anos seguintes,

<sup>55</sup> Morreu Cândido Portinari. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 de fevereiro 1962, p.1.

<sup>56</sup> Candido Portinari. *Jornal Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1962, p.10; *Jornal do Brasil*. Portinari será sepultado hoje no São João Batista”, 8 de fevereiro de 1962, p. 14; LAUS, Harry. Candido Portinari menino de Brodowski. *Jornal Correio da Manhã*. 2º Caderno. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1962, p.1.

<sup>57</sup> *Jornal Correio da Manhã*, governo, povo e amigos deram adeus a Portinari. 9 de fevereiro de 1962, p.3

<sup>58</sup> *Jornal Zero Hora*, Morreu Portinari. 7 de fevereiro de 1962, p.1 e 13; \_\_\_\_\_. Portinari morreu por muito amor a pintura. 7 de fevereiro de 1962, p.1.

<sup>59</sup> É na *Revista da Semana* que o pintor conseguirá dar o primeiro passo largo de sucesso no Brasil. Teve a oportunidade de apresentar de maneira robusta suas obras. Publicou cerca de cinco capas todas publicadas ao longo do ano de 1936. Elas ilustram geralmente paisagens naturais ou cenas cotidianas em lugares bucólicos, temas muito presentes nos quadros do pintor belga.

não manteve a mesma notoriedade, tampouco suas aparições continuaram constantes e seu nome esteve mais associado a quadros que entraram em leilões particulares do que propriamente sua atuação enquanto sujeito atuante no campo artístico.

Segundo Margarida Cintra Godinho, Georges Wambach “nunca fez parte das rodas de artistas plásticos e intelectuais brasileiros. Era um pintor solitário, que não participava de movimentos de vanguarda”. Mesmo que não se inserisse em grupo de artistas tivesse grande entrada junto a figuras expressivas da arte nacional, ou ignorado por boa parte dos intelectuais, ainda assim, alguns “festejavam sem restrições o bom humor, se não o talento do artista belga”. Foi amigo do escritor e jornalista Alvaro Moreyra, retratado pelo artista plástico Alberto da Veiga Guignar e o poeta Carlos Drummond de Andrade lhe homenageou com alguns versos:

Minha vida, nossas vidas  
Formam um só diamante.  
Aprendi novas palavras  
E tornei outras mais belas.

Eu faço uma canção  
Que faça acordar os homens  
E adormecer as crianças”<sup>60</sup>.

Além dos parceiros contemporâneos, demonstrou conhecer a produção artística nacional: quando questionado em entrevista se seriam seus quadros um princípio para a formação de uma arte brasileira, ele nega e justifica que, por mais “amigo que seja de sua terra, não posso realizar tal obra, grande demais para mim”. Afirmou que para pintar o Brasil e conseguir alcançar o potencial de sua emoção deveria ser um gênio e em seguida, destacou que “a terra que deu Aleijadinho, Pedro Américo, Victor Meireles e tantos outros grandes artistas, possui filhos capazes de fazer arte brasileira”. Isto é, o pintor andarilho não se coloca em um pedestal e baluarte soberano da beleza nacional, mas sim, defende que sejam respeitados aqueles que já demonstraram o talento e arte, ao mesmo tempo em que indica haver nomes suficientes para o desenvolvimento de uma arte encabeçada por brasileiros.

Esse progressivo desaparecimento de Georges Wambach da imprensa e sua associação aos grupos midiáticos promoveu também um esquecimento de sua relevância social já nos anos finais de sua vida. Se, por um lado, tal fato pode ser visto como a própria escolha do artista por uma reclusão, tendo conseguido auferir muitos lucros ao longo de sua carreira e possibilitando sobreviver apenas de leilões particulares; por outro, também houve

---

<sup>60</sup> ANDRADE, *apud* GORDINHO, Op. Cit. p.125

movimentos de mudança nos circuitos artísticos, políticos e sociais. A conjuntura e as próprias escolhas pessoais do autor contribuíram chegar ao fim da vida no esquecimento.

Georges Wambach saiu da Antuérpia/Bélgica, onde nasceu, e tornou-se cidadão do mundo ao percorrer várias localidades e ganhar notoriedade por conta de seu trabalho. O ofício de pintor permitiu a adequação de sua atividade por todos os cantos por onde passou. No velho mundo, nasceu em berço artístico, filho de uma pintora famosa e um músico reconhecido, conviveu desde cedo no meio da Boemia flamenga e, mais tarde, deu vazão ao seu talento nos circuitos parisienses. Compreendeu o funcionamento do mercado artístico, o seu glamour e também viu de perto as dificuldades e a decadência.

A Europa de finais do século XIX e início do século XX viveu um momento de fausto no campo das artes. Era o tempo das vanguardas. Utilizando de variadas técnicas distintas, leituras do mundo ao seu redor e sensibilidades diferenciadas, Wambach nasce na chamada *Belle Époque*, período que antecedeu a primeira guerra mundial. Provavelmente por ter crescido em cenário de desenvolvimento artístico junto aos pais, vendo de perto nomes como Edvard Munch, Vincent Van Gogh, Salvador Dalí, Pablo Picasso criou um sentimento de valorização da vida e, em seguida, observando os males provocados pelo processo beligerante mundial, tornou o tema da disputa bélica menor em sua carreira.

Neste capítulo, um dos objetivos é compreender as circunstâncias e intenções que motivaram Georges Wambach a sair da França, onde vivia, e seguir em embarcação rumo aos distantes trópicos. Descobrir o que representava este cenário para o pintor belga, como construiu sua carreira e desenvolveu seu trabalho é também preocupação. Pretende-se ler as fontes – os jornais da época e os quadros feitos pelo pintor, enquanto esteve no país – estabelecendo um fio condutor entre elas, permitindo compreender as escolhas do artista belga em seu caminho trilhado desde a saída da Europa até a construção da carreira no Brasil, notadamente no Rio de Janeiro.

### 1.1. Conjunturas internas e externas

Foi num dia ensolarado de uma manhã de quinta-feira, vinte e cinco de julho de 1935, que a bordo do navio Bagé, aportou no Rio de Janeiro Georges Wambach, acompanhado de Edith Jeane Marie Madeleine de Arruda Nóbrega Beltrão. Neste novo cenário, uma nova proposta de vida começou a ser delineada e os primeiros passos serão analisados a seguir. O historiador, tal como o artista plástico, necessita traçar esboço e algumas linhas antes de desenvolver por completo sua obra, as primeiras pinceladas representam o estudo daquilo que ele quer representar. Neste caso, a intenção é traçar um panorama do cenário e a construção de um plano de fundo, que sem dúvida, influenciam na construção do próprio personagem, em plano central. Em outras palavras, os primeiros questionamentos que surgem são relativos as motivações, circunstâncias e sensibilidades que tornaram o Brasil um lugar mais atrativo para o artista do o cenário europeu. Afinal, entender o porquê escolher a cidade do Rio de Janeiro como destino.

Para responder, é necessário compreender dois tipos diferentes de motivações. O primeiro diz respeito aos fatores externos, daquilo que o Brasil poderia lhe oferecer – aspectos geográficos, políticos e culturais - mais do que isso, pontos onde a representação do país em terras estrangeiras atingira o interesse do pintor. Outro aspecto são as motivações internas, o contexto europeu – considerando a turbulência política que afetava o cenário artístico, a experiência de vida do autor e seus próprios interesses. Compreender a complexa rede de conjunturas que influenciaram a tomada de decisão de Wambach em navegar na direção das terras tropicais é o pontapé inicial deste tópico.

Qual a imagem formulada acerca do Brasil na Europa nos anos de 1930/ 1940? Talvez a pergunta mais relevante seja qual o cenário que imaginava encontrar? Ainda que as informações sobre os países circulassem pelo mundo com uma facilidade bem maior que outrora, afinal exigia-se que as diplomacias tivessem conhecimento acerca do outro, suas potencialidades naturais, geográficas e ainda as possibilidades nos âmbitos econômicos, administrativos e políticos, não se pode perder de vista a dificuldade de comunicação ainda existente na primeira metade do século XX. É possível deduzir que provavelmente, para um artista europeu a conexão com terras que atravessavam atlântico estariam atreladas a relatos de autoridades políticas, literatos ou, principalmente as representações criadas por pintores viajantes que passaram pelos trópicos.

Assim, o olhar de Wambach para o Brasil está em sua riqueza natural. O pintor belga buscava nos trópicos ares diferentes do que encontrava na Europa. Quando observadas as telas produzidas no Brasil, seus motivos estão atrelados à natureza, ao aspecto atávico de várias regiões. Perdem espaço fábricas, indústrias, prédios, edifícios da modernidade europeia. Ganha corpo a calmaria, a paz e o bucolismo dos cenários rurais ou mesmo urbanos da América.

No livro *Paisagens e memória*, Simon Schama utiliza da memória e dos cenários por onde passou para problematizar a ideia de paisagem. Revela, com riqueza de detalhes, a trajetória de um grande número de sujeitos ligado ao mundo da arte mostrando que a paisagem antes mesmo de ser natureza, é cultura, uma representação sobre aspectos do meio natural como a mata, a rocha ou a água. Para a formação daquele cenário, se desenrolaram séculos de transformação e cada pedra e rio também contam com aspectos da memória. O autor, ao buscar a sua própria história, como em uma expedição feita por Letônia e Polônia utiliza dos cenários por onde passou a fim de construir a memória de sua família nesses lugares<sup>61</sup>. Transpondo tal ideia à trajetória de Georges Wambach ao sair da Bélgica rumo ao Brasil, entende-se que a memória, os caminhos e as escolhas do pintor vão descortinando as regiões por onde passou, suas paisagens e imagens, bem como a forma em que a natureza foi lida pelo artista e representada em suas obras.

Ao longo de sua história, mas, principalmente em seu período de maior desconhecimento, isto é, no período colonial, foi construída sobre o Brasil a imagem do paraíso terreal. A faustosa natureza onde fauna e flora se desenvolviam em completa harmonia e representariam um ambiente singular de vida. A riqueza do meio natural materializada nas paisagens e imagens que tão singularmente foram reproduzidas por estrangeiros viajantes que se aventuraram nas terras do outro continente.

Tomado como referência, o nordeste brasileiro, durante o período colonial, fora representado em muitas obras, principalmente quando da administração de Johann Moritz Nassau, na capitania de Pernambuco. A fim de desenvolver o campo artístico, mas, principalmente no afã de mostrar a superiores as transformações provocadas por sua atuação na capitania, contratou talentosos artistas que, sem dúvida, deixaram sua marca na construção da ideia de vida na colônia. A construção paisagística de Franz Post, por exemplo, foi

---

<sup>61</sup> SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.; Sobre paisagem e memória, ver também: LÉVÊQUE, Laure (ed.). **Paysages de mémoire, mémoire du paysage**. Paris: Harmattan, 2006.

singular. Este foi considerado como “o inventor da paisagem no Brasil”. É possível afirmar que ele atuou como um pintor naturalista, observando diretamente a paisagem que seria alvo de suas telas, produzindo cenários com caráter informativo, assim como, “reconstruiu o mundo pitoresco e exótico com que se deparou”. Seu método baseava-se muitas vezes em memória. Desta feita desenhava um esboço, levava-o para o ateliê e com as imagens na cabeça deixava as mãos fluírem e pintava os quadros. Por conta disso, alguns detalhes se repetem nas suas obras, fruto da “exigência dos cânones paisagísticos da pintura de paisagem holandesa, seja porque consideram pertinentes para a ambição da cena”. Os quadros de Post permitem estabelecer aproximações e distanciamentos entre o pintor holandês e o seu tema, a natureza tropical da terra<sup>62</sup>. Para além, deixa obras que apresentam não somente uma leitura do Brasil colonial, mas uma representação que permite a formação de uma ideia do que poderiam encontrar aqueles que aportassem, naquele momento, na colônia portuguesa.

A região do nordeste brasileiro também foi visitada em várias circunstâncias por Georges Wambach. Se os artistas contribuíram para conhecer as marcas de um Brasil colonial, o artista flamengo foi busca-lo viajando a capital de Pernambuco ou da Bahia. Tal predileção se constata quando o próprio artista enaltece a beleza de Salvador por suas características coloniais, como bem referenciado por ele e publicado em reportagem do jornal *A Manhã*: “A Bahia é uma cidade colonial poupada à influência do arranha-céu”. Ele justifica tal afirmação ponderando que o mesmo com a modernização e existência dos prédios que vieram a surgir, eles não conseguiram “impor-lhe a fisionomia ríspida do cimento armado”. Mas, não se limita aos elogios e permanências da época colonial. Mais do que isso, ele chega a afirmar que naquele contexto, a capital baiana “depois da guerra, será o maior centro de turismo sul-americano, simplesmente pelos seus tesouros artísticos”<sup>63</sup>.

Mesmo anos antes, já havia demonstrado encantamento com os aspectos antigos de um outro período da história brasileira. Quando de sua passagem pela cidade de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais, em junho de 1943. À época, concedeu entrevista para o veículo de imprensa *A Noite*, onde afirmou que ao entrar pelas vielas do meio citadino mineiro, se viu “transportado a outras eras: a do tempo da harmonia e da graça, quando o espírito, então,

---

<sup>62</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. A Invenção do Brasil – o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do *outro*. **Revista de História e Estudos Culturais**. Vol. 1, Ano 1, nº1. 2004. Sobre o nordeste holandês ver também: BOOGART, Ernst van den. As perspectivas de Holanda e do Brasil do “Tempo dos flamengos”. In: VIEIRA, Hugo C.; Galvão, Nara N. Pires & SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: alameda, 2012.

<sup>63</sup> “A Bahia é uma cidade colonial poupada à influência do arranha-céu. **Jornal A Manhã**. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1945, p.3

ainda dominava matéria nos seus arroubos desordenados, repudiando a brutalidade”. Mesmo com todas as mudanças na paisagem com o desenvolvimento de máquinas e inventos, explica que assim como as mudanças de higiene, o estilo geral de construções e a sua arte colonial, não deixava de “revelar temperamento artístico do brasileiro, deveria ser aproveitado, disseminado pelo Brasil inteiro, pois assim se facilitaria o reconforto espiritual do homem atribulado e extenuado pela luta dinâmica imposta pelas condições atuais da vida”<sup>64</sup>.

No século XX, Wambach foi considerado um dos últimos pintores viajantes que chegaram ao Brasil e que passaram pela Amazônia. Em tempos passados, outros também se projetaram ao desbravar o território. Enquanto o primeiro intencionava andar pelo país conhecendo cenários e paisagens, registrando-se com suas paletas, no século XVIII, viajantes-naturalistas, sujeitos eivados de conceitos científicistas, conheceram o Brasil coletando, analisando, descrevendo e narrando o seu potencial natural. Em meio a grandes nomes como Louir de Choris, Thomas Ender ou Adrien Taunay, chama a atenção Alexander Von Humboldt independentemente da qualidade artística de suas representações, interessante destacar é o estudo das “‘fisionomias’ das paisagens”<sup>65</sup>. Isto é, a forma como constrói os traços e acerta o plano da natureza, permite identificar espécies que se destacam por sua presença nos trópicos, mas sua existência para os europeus ainda era desconhecida.

Um dos mais notórios humboldtianos que passou por terras brasileiras foi Carl Phillip Von Martius. Botânico, fez um trabalho significativo ao produzir classificações pontuais, muitos herbários e atividades estabelecendo um vínculo entre antropologia e história. Conseguiu descrever com sensibilidade particular inúmeras fisionomias vegetais presentes nas regiões que conheceu do Brasil<sup>66</sup>. Von Martius, tal como outros viajantes, contribuiu para o conhecimento do país e suas riquezas naturais. Ao apresentar o cenário da paisagem faustosa, exuberância de sua flora, influenciou o olhar sobre os trópicos e fortaleceu os contornos idílicos.

No século XIX veio ao Brasil o que ficou conhecido posteriormente como a “Missão Artística Francesa”. Sua vinda gerou ruidosa discussão historiográfica se fora um processo instrumentalizado essencialmente pelo Estado brasileiro com o desejo de construir uma imagem da colônia para o mundo, ou ainda, se o que ocorreu foi um “autoconvite” arquitetado pelos artistas franceses. Inegável, entretanto, é sua relevância no processo de uma idealização

---

<sup>64</sup> Ouro preto, padrão de arte para o Brasil inteiro. *Jornal A Noite*. Rio de Janeiro, 13 junho de 1942, p.4.

<sup>65</sup> KURY, Lorelai. “viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”. **História, ciências, saúde – Mangueiras**. Vol. VIII (suplemento), 2001. Pp. 866.

<sup>66</sup> Idem

do território colonial para a Europa, por meio dos quadros produzidos por seus renomados pintores e o quanto isso contribuiu de sua imagem para o mundo.

A trama se inicia na França no pós-governo napoleônico. As circunstâncias jogavam contra os interesses dos grandes nomes da arte francesa naquele momento e, somado a isso, havia ocorrido a queda de Napoleão no ano de 1815 e a devolução dos objetos de arte adquiridos pela França durante um recente período de guerras. Com enfraquecimento da influência de renomados artistas com a administração era, portanto, oportuno ampliar o horizonte para o além-mar. Coube inicialmente aos franceses e o interesse de sua classe artística, estabelecer acordo com o governo, recém Reino Unido de Brasil, Portugal e Algarves. Von Humboldt, que possuía boa relação com a burocracia brasileira, tendo em vista o relevante trabalho produzido, indicou ao Marques de Marialva – ministro das Relações Exteriores de Portugal em Paris – o nome do pintor Lebreton, a fim de constituir o trabalho que postumamente ficou conhecido como a Missão Francesa.

Conta a historiadora Eliane Dias que Lebreton enviou carta a Humboldt compartilhando o desejo de construir um pequeno projeto para o desenvolvimento da arte na localidade. As perspectivas não eram grandiosas e imaginava-se que um pequeno grupo incorporaria a empreitada. Dentre os membros que comporiam o grupo, foram selecionados os membros da família “Taunay” pois, “seriam de grande proveito para o Brasil, ao mesmo tempo em que essa encontraria a segurança que pretendia a partir dos frutos de seus próprios trabalhos”<sup>67</sup>.

Nicolas-Antoine Taunay, o patriarca da família tinha motivos bem específicos para buscar uma mudança de ares e encontrar no além-mar uma possibilidade de construção de vida. Seu interesse consistia em “sanar reveses do mundo das artes e da política”. Mesmo considerado como um dos dez grandes artistas franceses durante o império, viu seu prestígio ser abalado com a queda do governo, um de seus filhos foi enviado à prisão e perdeu o seu lugar como um dos homens responsáveis pela arte na corte. O Brasil representava para Taunay uma grande inspiração a medida em que oferecia um certo isolacionismo, longe de guerras e a natureza, seja ela concreta ou idealizada, inspirava-lhe atenção. Em ata da sessão do Instituto de França de 23 de dezembro de 1815, é anunciado que ele faria uma “grande

---

<sup>67</sup> DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.14. n.2.p. 301-313 jul.-dez. 2006.

viagem”, a fim de realizar trabalho que “somente um belo país pode lhe inspirar”<sup>68</sup>. A história de Taunay se aproxima de Wambach no momento em que motivações similares oportunizaram suas viagens ao Brasil.

Ainda que a história não seja uma repetição e os sujeitos sejam distintos e pensem de maneiras diferentes uns dos outros, parece oportuno lançar a ideia de que se a natureza uma vez observada por Taunay contribuiu para ser, além de suas necessidades financeiras, um fator de atração do pintor francês, o que possivelmente também foi uma das inquietações que levaram Wambach a aportar no Brasil, este já no século XX. Tal como o primeiro, o belga também era encantado pelas paisagens brasileiras, especializando seu trabalho, muitas vezes, em aquarelas que narravam um cenário brasileiro onde a natureza tornava-se além de objeto, sujeito da imagem.

Ao propor uma leitura visual das belezas brasileiras, enaltecendo sua riqueza natural e visual, o governo brasileiro, assim como autoridades locais ou grupos e entidades demonstraram grande interesse em seu trabalho. Era uma verdadeira propaganda do país. A Missão Francesa no Brasil, para a corte teve este mesmo papel. Afinal, qual o interesse das autoridades políticas nacionais em pintores franceses?

Primeiramente, desde a mudança da corte portuguesa para o Brasil já havia o interesse na cultura quando da preocupação em preservar a biblioteca real nas embarcações. Segundo Lilia Shewarcz, nesse momento, entra no Brasil a ilustração junto com “certa tradição clássica”. Aos olhos de um artista estrangeiro, poderia soar a oportunidade de uma aproximação com um príncipe mecenas em potencial. Outros motivos também colaboraram para o interesse da corte: a não existência de um ensino sistemático de artes plásticas e ainda que houvesse alguns artistas italianos ou portugueses que chegaram difundindo o estilo barroco, em geral, quem atuava neste ofício eram negros e mestiços de baixa instrução formal. Cabe contar ainda com o fato de que não havia em Portugal uma tradição de pintores, isto é, mesmo na Metrópole não se tinha um ensino artístico organizado e estruturado para além do ensinado em escolas ou mosteiros, a arte ficava reduzida ao palácio ou igreja<sup>69</sup>.

Esta soma de fatores associados criou a circunstância ideal: o interesse de artistas e da corte se encontrava. Foi neste momento, provavelmente, que houve uma atenção maior aos quadros criados e divulgados no circuito artístico europeu. Grandes nomes que fizeram parte

---

<sup>68</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Pp. 17-8.

<sup>69</sup> Ibidem, p. 16.

do panteão artístico francês no período napoleônico dariam credibilidade, qualidade e, ao mesmo tempo, notoriedade às belezas deste ainda pouco conhecido Brasil. Mesmo que houvesse conhecimento acerca da exuberância natural encontrada no continente americano, é na potencialização com essa empreitada que o Brasil e sua paisagem, ganhará maior representatividade na Europa.

Nicolas Antonine Taunay, Jean Baptiste Debret, Joachin LeBreton foram alguns dos nomes que passaram pelo Brasil e construíram diferentes imagens do país. A preocupação aqui é compreender o que existiu nas obras de tais autores que chamou a atenção de Wambach, e o deixou interessado nas artes e amante da paisagem brasileira. Possivelmente o conhecimento da própria empreitada dos artistas franceses – a dificuldade encontrada no mercado artístico europeu, assim como a proposta da viagem para o além do atlântico – possa ter contribuído para o pintor flamengo buscar outros ares.



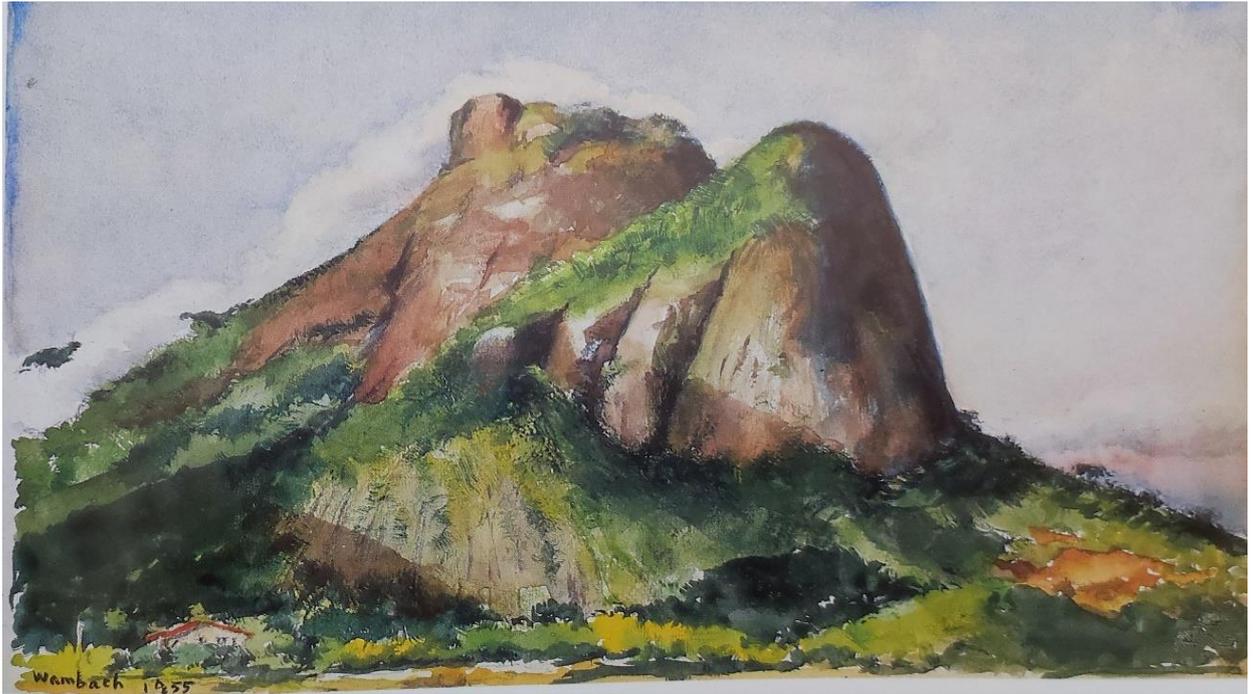
**Imagem 2.** Nicolas – Antoine Taunay. *Vue du Pain de Sucre depuis la terrasse de sir Henry Chamberlain (vista do Pão de Açucar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain), 1816-21*

Na imagem acima, uma tela de Taunay. O cenário é o Rio de Janeiro, mais especificamente a baía de Guanabara, retratada com frequência nas obras do pintor. Representada como um cenário grandioso, o artista delineia o que seria uma nobreza ocidental vivendo nos trópicos. As sombrinhas, objeto típico de uma realidade europeia, encaixa-se perfeitamente na tentativa de proteger a pele alva das personagens presentes na tela da intensidade dos raios solares. Ao colocar no centro do quadro uma espécie de ruína, estabelece uma referência com monumentos da antiguidade ou ainda, a pintura de Hubert, oferecendo a paisagem local um caráter moral, possuindo notória menção ao período de uma idade antiga, de uma cultura clássica<sup>70</sup>.

A visão panorâmica do Rio de Janeiro colocou em relevo não uma imagem a frente, mas sim, ao fundo, o pão de açúcar, que inclusive concede título a obra. Os morros, pedras gigantescas que marcavam o cenário tropical da região encantou Taunay, mas não somente. No século XX, Wambach encontra nas áreas rochosas cariocas motivos para pintar alguns de seus quadros. Apesar do estilo distinto, até mesmo pelos cenários já serem completamente diferentes, ainda assim, o pintor belga será responsável também pela representação de uma área rochosa no Rio de Janeiro, a Pedra da Gávea. Os dois artistas acabam por se conectar na escolha do tema da gigantesca natureza rochosa.

---

<sup>70</sup> Ibidem. p. 257.



**Imagem 3.** WAMBACH, Georges. Pedra da Gávea. Aquarela, 16x24,5cm.

Outro pintor que também promoveu suas representações acerca do Brasil do século XIX, porém, em formato distinto de Nicolas-Antoine Taunay, foi Jean-Baptiste Debret. Francês, nasceu em Paris no ano de 1768 e foi nome notório do circuito artístico, principalmente no período napoleônico, juntamente com seu primo, Jacques Louis David (1748 – 1825) – considerado o principal nome da pintura durante o processo da Revolução Francesa e, dele herdou a influência do neoclassicismo. Debret, assim como Taunay, teve como escopo de sua migração para o Brasil a oportunidade para trabalhar e, ao mesmo tempo, buscar um novo horizonte, diferente do cenário nada amistoso que se configuraria na França para seu grupo, pós-queda de Napoleão<sup>71</sup>.

Sua estadia no Brasil durou quinze anos. Durante esse período, esteve relacionado a várias atividades na corte portuguesa, tal como, a execução de retratos dos membros da família real, ministros do rei, assim como documentou em estilo neoclássico grandes momentos da Casa de Bragança e cerimônias da monarquia com trabalhos cenográficos. Foi um dos idealizadores e construtores do Projeto da Academia Imperial de Bellas Artes, quando esta é inaugurada no país em 1826 ele já possuía amplo reconhecimento de pares, inclusive atuava com um grupo de alunos aprendizes do ofício da pintura, desde 1823<sup>72</sup>.

<sup>71</sup> LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004. Pp. 25-6

<sup>72</sup> Idem.

Post, Eckhout, Taunay, Debret e tantos outros contribuíram para a construção de uma imagem do país no exterior. Em seus quadros, por várias vezes estes artistas utilizaram da técnica da aquarela e, assim como Wambach, produziram uma idealização de amplas riquezas naturais ratificadas em relatos escritos e contribuindo para que outros sujeitos se transportassem da Europa para a América. A aproximação entre o pintor belga e estas personalidades artísticas, se consolida por meio da representação dos cenários brasileiros. Levando em conta as diferentes temporalidades, as perspectivas das paisagens retratadas contribuíram para demonstrar afinidades e distanciamentos ente eles, mas principalmente, suas obras permitiram dar vazão ao imaginário estrangeiro sobre o que essas terras reservariam aos seus visitantes. Oriundo de uma tradição flamenga de grandes pintores, tal como sua formação artística de berço, Wambach foi um conhecedor da tradição da arte francesa e, provavelmente, teve contato com a produção de alguns destes artistas que aqueceram a chama da curiosidade para conhecer os trópicos.

Se por um lado as imagens propagandeadas e o imaginário construído do Brasil no exterior contribuíram para a escolha de Wambach, não é possível esquecer que o fato de sua nacionalidade europeia facilitou sua entrada em terras brasileiras. Período significativo das discussões acerca da migração no país ocorreu na segunda metade do século XIX. Em meio ao processo de decadência da escravização negra africana, ganha corpo o discurso acerca do processo civilizatório brasileiro e, para tanto, a necessidade de se vincular a migração europeia.

Segundo Jeffrey Lesser, o número de imigrantes que chegaram ao Brasil entre os anos de 1872 e 1972, ultrapassa os 5 milhões. Adverte, no entanto, que tal estatística nem sempre é confiável. Isto porque muitos que passaram pelo país não permaneceram e seguiram viagem rumo a outro destino. Exemplifica tal situação pontuando que qualquer pessoa quando aportava no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, era considerada imigrante, ainda que não houvesse interesse em permanecer. O governo acabava por registrar as chegadas e ignorar a partida dos estrangeiros. Tal processo dificulta a contagem para a categoria de imigrantes<sup>73</sup>.

Durante o primeiro período da Era Vargas, do início do chamado Governo Provisório (1930 – 1934) ao final do Estado Novo (1937 – 1945), houve um forte viés nacionalista que predominou as discussões acerca do papel do Estado e da formação da sociedade brasileira. Foi um momento rigoroso, que promoveu grandes restrições à entrada de imigrantes, tal

---

<sup>73</sup> LESSER, Jeffrey. **A Invenção da brasilidade**: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração. São Paulo: Editora Unesp, 2015. p. 43.

como, a promoção de políticas de nacionalização aos estrangeiros de origem ou que tivessem ascendência de outro país. Muitos foram considerados “indesejáveis” pelos olhos da política governamental – a exemplo dos japoneses, judeus, sírios, libaneses – e outros, como os “brancos europeus” possuíam olhar mais brando.

O ano de 1934 marca de maneira indelével as discussões acerca da política migratória no Brasil. A criação da chamada Lei de Cotas foi fator preponderante do controle de parte das entradas e saídas dos estrangeiros no Brasil. O objetivo era o de garantir uma suposta integração étnica, assim como capacidade física e civil do imigrante. Segundo Endrica Geraldo, houve o processo de restrição que “contabilizava anualmente, para cada nacionalidade, dois por cento do número total dos respectivos membros já fixados no Brasil nos cinquenta anos anteriores à aprovação da lei”. É necessário salientar que ficou ainda proibida a “concentração de imigrantes em qualquer parte do território brasileiro”<sup>74</sup>.

O processo de implementação da lei não ocorreu de forma autoritária pelo governo, houve período de discussão e intensos debates na Assembleia Constituinte permitindo que alguns nomes se sobressaíssem e suas propostas ganhassem corpo. Miguel Couto, por exemplo, afirmava a distinção entre os grupos pretos, amarelos e brancos. Seu discurso estava eivado das ideias que circulavam no Brasil em finais do século XIX, quando da afirmação que somente os brancos “indo-europeus” seriam desejáveis, pois poderiam contribuir com o progresso da sociedade e sua riqueza e cultura.

Outro destaque, Xavier de Oliveira, foi deputado pelo estado do Ceará, criticava um modelo que, segundo ele, representava o atraso de política migratória preocupada apenas com fatores econômicos. Fez críticas à política de imigração do governo e, em especial, a proposta da Liga das Nações de enviar 14 mil assírios para o Brasil. O terceiro destaque na Assembleia foi Arthur Neiva. Este ganhou notoriedade com campanha contrária aos japoneses. Para ele, era preferível a migração intranacional, especialmente para desenvolver economicamente a região amazônica. Por sua proposta, a única migração aceitável seria a da “raça branca, ficando proibida a concentração em massa, em qualquer ponto do país. O que se evidenciava era o interesse de não deixar para o Poder Executivo a capacidade de escolher os grupos de imigrantes que chegariam ao país”<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> GERALDO, Endrica. A “*lei de cotas*” de 1934: controle de estrangeiros no Brasil. **Cad. AEL**, v.15, n.27, 2009.p. 176

<sup>75</sup> *Ibidem*, pp. 181 – 186.

A Lei de Cotas de dezesseis de julho de 1934 diferenciava duas modalidades de imigração: “a entrada individual a qual a União ‘proíbe, limita ou facilita, sob a forma do exame individual, do ponto de vista médico, como também do ponto de vista policial’ e a entrada de correntes imigratórias”. Desde seu projeto, defendia-se que a lei deveria “estabelecer quais correntes preferidas e quais não podem ser admitidas no país”. Tal perspectiva apontava para um caminho autoritário na política de migração no Brasil<sup>76</sup>.

Por meio do decreto nº 24.215, o presidente Getúlio Vargas assinava uma série de medidas que, segundo sua redação, deveria levar em consideração “a grande extensão territorial do país” a fim de oportunizar incremento no campo da agricultura, o desemprego forçado que levou inúmeros sujeitos a migrar para o Rio de Janeiro o que provocou “sérios embaraços à pública administração, que não tem meios prontos de acudir a tamanhas necessidades”; e, além disso, tomava como referência a “entrada desordenada de estrangeiros” que teria contribuído o “aumento da desordem econômica e insegurança social”<sup>77</sup>.

A ideia do desenvolvimento econômico a partir da agricultura já havia sido debatida anteriormente. No Pará, por exemplo, no final da década de 1920, houve a abertura para entrada dos japoneses por meio de concessões de terras. No dia 17 de setembro do ano de 1929, aportou na capital paraense o *Manila Maru*, primeira embarcação promovendo a imigração nipônica. O discurso utilizado pelas autoridades políticas locais era o do saneamento dos problemas do estado no período pós-decadência da economia da borracha. O escopo era povoar áreas consideradas desabitadas e implementar um processo inicial de produção agrícola, uma questão em debate desde o século XIX.

Dionísio Bentes, que ocupava o cargo de governador do estado, utilizou de uma mensagem que havia sido apresentada ao congresso estadual, para justificar o uso do trabalho asiático. Sua referência eram os resultados obtidos em São Paulo, o que segundo ele permitiria caracterizar os japoneses como uma “corrente de raça inteligente e laboriosa”<sup>78</sup>. Em contrapartida, a intelectualidade paraense não se mostrava contente com os esforços do governante. Conhecidos à época como “amarellophobos”, Augusto Meira, S. Torres Videla e Padre Dubois mostravam-se contrários à perspectiva da migração para o desenvolvimento

---

<sup>76</sup> Ibidem. p.180.

<sup>77</sup> Decreto Nº.24.215 – 9 de maio de 1934. Online: <http://legis.senado.leg.br/norma/446318/publicacao/15695983>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

<sup>78</sup> PARÁ, Congresso Legislativo. **Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene de abertura 13ª legislatura, a 7 de setembro de 1928, pelo governador do Estado de Dionísio Ausiar Bentes**. Belém: Oficina Graphica do Instituto Lauro Sodré, 1928. p.130

regional. Mais do que isso, tal processo seria prejudicial para a formação da raça brasileira, o que desencadearia sua degeneração<sup>79</sup>.

O Estado brasileiro, naquele momento, propunha-se então a promover uma organização para a entrada dos imigrantes. Como imigrante, o decreto nº24.215 de 9 de maio de 1934 definia: “todo estrangeiro que pretenda, vindo para o Brasil, nele permanecer por mais de trinta dias com o intuito de exercer a sua atividade em qualquer profissão lícita e lucrativa que lhe assegure a subsistência própria e a dos que vivam sob sua dependência”. Considerava também ao menos catorze condições diferentes para dar a permissão de entrada ao estrangeiro, entre elas: o homem ou mulher não poderiam ter menos de dezoito anos, nem ter mais de sessenta; ser analfabeto; ser nômade ou cigano; ou ainda, provar que não praticava nenhuma atividade ilícita e que possuísse bens suficientes para prover seus dependentes<sup>80</sup>.

Com o advento da Segunda Guerra Mundial, e principalmente, após o fim dos laços diplomáticos do Brasil com os chamados países do Eixo, a situação tendeu-se a deteriorar, somente dificultando ainda mais a entrada de determinados grupos, como também trouxe problemas para outros que há tempos já haviam se instalado no país. Tal situação gerou o recrudescimento da fiscalização, que se tornou mais ampla e restritiva. O historiador Fabio Koifman, em livro intitulado *O Imigrante Ideal*, apresenta como foram estabelecidos critérios eugênicos – padrões étnicos, de idade, de saúde, físicos e morais – que “guardavam contradições intrínsecas em seus parâmetros e que tornavam essa ‘seleção de imigrantes’ inexoravelmente dependente de um juízo absolutamente subjetivo”. Com a ocupação de Francisco Campos para a pasta do Ministério da Justiça e Negócios Interiores, ocorre o favorecimento da migração de grupos portugueses e norte-americanos, e a restrição a asiáticos, alemães e italianos<sup>81</sup>.

Quando analisada na política restritiva da imigração, sua busca por seleção e o padrão que a caracterizou, Georges Wambach, pintor belga, branco, europeu, com boa reputação no meio artístico e associado a uma mulher francesa, não parecia representar um perigo à nação. Interessante notar, o artigo terceiro do decreto de 1934 dispõe que os desembarques dos imigrantes somente poderiam ser feitos por via marítima e, mais do que isso, apenas os portos

---

<sup>79</sup> ISHIZU, Tatsuo. **Imigração e ocupação na fronteira do Tapajós: os japoneses em Monte Alegre – 1926 – 1962**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2007, p.23.

<sup>80</sup> Decreto N.24.215 – 9 de maio de 1934. Online: <http://legis.senado.leg.br/norma/446318/publicacao/15695983>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

<sup>81</sup> KOIFMAN, Fabio. **Imigrante ideal: O Ministério de Justiça e a entrada dos estrangeiros no Brasil (1941 – 1945)**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 2012. p. 43.

de Belém, Recife, Salvador, Rio de Janeiro, Santos, São Francisco do Sul e Rio Grande estariam aptos para recebê-los. Em caso de chegada por vias terrestres ou aéreas, somente seriam aceitos nos lugares em que houvesse Inspetorias Federais de Imigração<sup>82</sup>.

O cenário estava montado. Ao mesmo tempo em que o Brasil se apresentava ao mundo como um paraíso idílico de belas paisagens, que pretendia atrair turistas e estrangeiros a fim de auferir lucros com suas visitas, internamente trazia suas contradições com discursos em defesa de uma eugenia e um controle da imigração. Além dos discursos propalados em bancadas políticas e jornais, institucionalmente foi criada uma legislação que previa as condições para aceitar os migrantes estrangeiros no país.

Se por um lado a arte, para um artista europeu, poderia ser um campo profícuo, por outro havia dificuldades impostas pela conjuntura daquele momento. O pensamento era fugir do fascismo que estava “paralisando a vida artística europeia”. Sua defesa era de um ideal diferente do autoritarismo que criava uma tensa atmosfera no cenário europeu. Provavelmente este norte contribuiu para a sensação de um ideal de liberdade em suas pinturas, nos quadros que ficaram para a posteridade. Tal hipótese - saída da Europa em função dos regimes autoritários – é consumada quando se percebe que a década de 1930 foi um período difícil para o mercado da arte e os preços desabavam na Europa.

Tomando Pierre Assouline como referência, Gabriel Bechara Filho relata que um Utrillo<sup>83</sup>, que antes valia 50.000 francos, passou a valer 4.000 francos. Em torno desse momento, na França, foi criado sindicato para ajudar os artistas em suas vendas. Quando ocorriam as exposições, apesar do bom número de visitantes, poucos eram aqueles que compravam algum quadro. Até o fim dos anos de 1930, o mercado da arte sofreu dificuldades, por mais que, na segunda metade, tenha esboçado uma reação. Ainda assim, foi pouco perante a situação que se afirmava, principalmente com o início da Segunda Guerra Mundial<sup>84</sup>.

Levando em consideração os obstáculos impostos pelo autoritarismo na Europa, Eric Hobsbawm ajuda a pensar o que levou o mercado das artes a um quadro de grandes dificuldades. Os regimes autoritários não seriam muito afeitos às propostas inovadoras dos

---

<sup>82</sup> Decreto N.24.215 – 9 de maio de 1934. Online: <http://legis.senado.leg.br/norma/446318/publicacao/15695983>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

<sup>83</sup> No circuito artístico, adota-se o nome do pintor como metáfora do valor de suas obras. Logo, afirmar que um Utrillo passou a valer 4000 francos implica dizer que a obra do autor, Maurice Utrillo, passou a ter o valor de mercado de quatro mil francos.

<sup>84</sup> BECHARA FILHO, Gabriel. **A construção do Campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930 – 1959)**. Tese. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2007. p.80

vanguardistas. Pelo contrário, segundo o historiador alexandrino, duas dificuldades mostravam-se insuperáveis naquele momento. Primeiramente, a vanguarda nas artes não acompanhava necessariamente os radicais políticos, nem de direita nem de esquerda. A exceção é parte da vanguarda futurista italiana que apoiou o fascismo e levou em consideração que os modernistas e sua arte possuíam apelo minoritário, enquanto os regimes autoritários tinham caráter populista<sup>85</sup>.

Ainda que o mercado artístico europeu tivesse entrado em um período de decadência, o mundo das artes não perdeu a importância nos Estados autoritários. Ao contrário, Adolf Hitler idealizava que a arte era produto de uma grandeza política da nação. No ano de 1936, durante o Congresso do Partido Nacional-socialista, chegou a afirmar que Estado e arte seriam produtores da “vontade autoritária”, ou ainda um “poder político de criar formas”<sup>86</sup>. Pintor e arquiteto frustrado, Hitler tornou a arte um imperativo de sua política de estado, a beleza como sintoma de normalidade e o plano estético sendo produtor de uma nação gloriosa. A arte passa a ser ponto fundamental, um alicerce para sua política.

A propaganda de Estado utiliza a arte como motor para impulsionar os interesses governamentais. Na formatação da bandeira nazista, por exemplo, a escolha da suástica – símbolo já conhecido anteriormente - idealizada pelo *führer*<sup>87</sup>, foi feita compreendendo que ela seria “dotada de conteúdo afetivo, e capaz de suscitar profundas emoções”. Sua imagem passou a ser usada em braçadeiras, bandeiras e estandartes, funcionando como marcas de identificação. Em marchas e formações de grupo, cada movimento era dotado de significado e arquitetado minuciosamente por Hitler, desde os lugares ocupados por convidados de honra a decoração geral, bandeiras e flores<sup>88</sup>.

A arte acaba por relacionar-se ao poder como mecanismo de conformação e reafirmação da autoridade de personagens políticos. Nos Estados autoritários, houve a valorização do campo artístico que melhor lhe servia. No caso, as expressões artísticas que faziam sucesso no resto da Europa e em outras áreas do mundo, como as chamadas Vanguardas, sofriam com o profundo desprezo pelas personalidades da Alemanha nazista, por exemplo. Constantemente foram consideradas e expostas em salões como arte degenerada. Para o *führer* era função do Estado expor o que não deveria ser feito, o mal exemplo. Ao

<sup>85</sup> HOBSBAWM, Eric J. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp.272-3.

<sup>86</sup> LENHARO, Alcir. **Nazismo: “o triunfo da vontade”**. São Paulo: Editora Ática, 1998, p.36.

<sup>87</sup> *Führer* é uma palavra alemã que significa líder. Quando o então presidente Paul von Hindenburg faleceu, Adolf Hitler acumulou os cargos de chanceler e Presidente. Em seguida, auto intitula-se *führer* e comandante supremo das forças armadas.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p.40

contrário, seria importante determinar a preferência por uma arte nacionalista, que valorizasse aspectos ufanistas da nação em uma proposta neoclássica.

Na Itália, durante o governo fascista de Benito Mussolini, existiam dois grandes prêmios artísticos que passaram a ser controlados por fascistas. O Prêmio Cremona, controlado por um “fanático fascista”, o “inculto” Roberto Farinacci, que encorajava a arte como propaganda. A outra premiação, o Prêmio Bérghamo foi patrocinado por um fascista moderado e razoavelmente tolerante, Giuseppe Bottai, que entendia o conceito de arte pela arte e acabou por proteger muitos artistas taxados na Alemanha como corruptos e criptocomunistas. Ainda que houvesse grande perseguição, era possível encontrar pequenos espaços onde os artistas poderiam ter relativa liberdade<sup>89</sup>.

Ao observar o cenário europeu com espaço limitado para as artes plásticas, Georges Wambach com seus ideais contrários a políticas ofensivas – por muitas vezes de caráter beligerante –, parecia ser o momento adequado para mudar de ares. Assim como a chamada Missão Francesa no século XIX viu momento oportuno para saída da Europa, o pintor flamengo observou um lugar do outro lado do oceano atlântico, com uma tradição artística que o retratou com cenários idílicos, uma pujante liberdade, serenidade e belas paisagens que lhe oferecia a possibilidade de crescer explorando seu ofício, a sua arte. Ele havia conhecido Edith Blin, até então casada com um diplomata brasileiro, possivelmente teve suas impressões ratificadas e recebeu dela referências positivas acerca das belezas naturais que encontraria no Brasil. Era hora de partir rumo aos trópicos.

---

<sup>89</sup> ECO, Humberto. **O fascismo eterno**. 11ªed. Rio de Janeiro: Record, 2021. p.36-7.

## 1.2. “Um brilhante pintor belga no Rio”



**Imagem 5.** Wambach e Edith Blin, Recém-chegados a praia de Copacabana. IN: GORDINHO, Margarida Cintrra. As aquarelas de Wambach. p.120



**Imagem 4.** Georges Wambach e Ivan Blin a bordo do Bagé, a primeira viagem ao Brasil em 1935. IN: GORDINHO, Margarida Cintrra. As aquarelas de Wambach. p.120

Em julho do ano 1935, Georges Wambach, a bordo do navio Bagé aporta na cidade do Rio de Janeiro. A cidade carioca, capital do Brasil, já não era mais aquela de Taunay e de tantos outros artistas viajantes que por ela estiveram de passagem ou viveram. Ainda que houvesse mudanças na paisagem possivelmente idealizada pelo artista, a cidade mudou, se modernizou, porém, a transformação não tirou dela os cenários que mais agradavam ao belga, suas belezas naturais.

Sua chegada não foi noticiada na imprensa, tampouco lhe foi dada a relevância que conquistou em futuro próximo com os veículos de comunicação. Antes mesmo de obter reconhecimento por seu trabalho, já estava alojado e com acomodação para a família. O belga encantou-se com a paisagem local levando-o a tão logo organizar seu ateliê e, com o passar de

alguns meses, a partir de suas articulações, não demorou para que seu eu nome circulasse pela imprensa carioca<sup>90</sup>.

Retratado como um sujeito de “nítida reputação na Europa”, seu nome começou a ser veiculado pela imprensa. Em reportagem de *A Noite*, o pintor é destaque como um artista que já na primeira vez no Brasil poderia sentir “a riqueza deste ambiente tropical”. Os trabalhos realizados em solo europeu chamam a atenção, notadamente as paisagens francesas e belgas, especialidade do pintor. Em contraste aos cenários encontrados anteriormente, ele iria se deparar naquele momento com a “diversidade luxuriante de motivos oferecidos ao tato dos pinceis e a sutileza e sensibilidade pelo panorama carioca”<sup>91</sup>.

Ainda que poucos meses tenham se passado desde sua chegada, os pincéis já estavam atuantes e as mãos inquietas. O encantamento com o Rio de Janeiro e a opulência natural que transbordava no horizonte carioca, levaram o pintor desde o princípio em primeira estadia a ser um incansável atuante. A recepção de seu trabalho foi calorosa: “suas primeiras aquarelas produzidas sob a impressão da paisagem guanabariana revelam a plasticidade de um talento pictórico vibrátil”. O enaltecimento é adornado pela lisonja de ser “extremamente sensível, apto a distinguir a beleza e a interpretá-la, pelo âmago, em linha e cor, com vigorosa sensação de liberdade”<sup>92</sup>. A crítica da reportagem do jornal se aproxima, então, ao pensamento de Yves Luginbuhl quando discute que a paisagem pode ser vista para além de seu valor pictórico, ou seja, seus aspectos imateriais associados ao sensível possuem significados em sua reprodução que transbordam o visual. A natureza, vegetação, áreas rochosas, o mar ganham sentidos e significados por meio das sensações provocadas por elas que são encontradas nos quadros do pintor belga<sup>93</sup>.

Ao mesmo tempo em que se reconhecia a experiência visual, as ideias transpostas por meio das telas de Wambach reverberavam os interesses que as autoridades políticas tentavam estabelecer naquele momento. Se o ideal nacionalista norteava a leitura do mundo e funcionava como o epicentro da valorização artística, apresentar a beleza natural e riqueza da

---

<sup>90</sup> As paisagens encontradas por Wambach, por muitas vezes, estavam associadas ao meio natural que acabava por estar entre as predileções do pintor belga. A ideia de natureza pode ser melhor compreendida por meio da discussão proposta em: WILLIAMS, Raymond. *Ideas of Nature*. In: **Materialism and Culture**. London: Verso, 1982, pp.67 – 85; Cf. GOMBRICH, Ernst. **Renaissance artistic theory and development of landscape painting**. *Gazette de Breaux-Arts*. 41: 335 – 360, 1953.

<sup>91</sup> Wambach e a paisagem do Brasil: um brilhante pintor belga no Rio. *Jornal A noite*, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1935, p.11.

<sup>92</sup> Idem

<sup>93</sup> Cf. LUGINBUHL, YVES. **Paysages**: textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours. Lyon: La Manufacture, 1990;

flora brasileira, tornava o artista, recém-chegado ao país, um verdadeiro “mestre desta árdua modalidade de pintura”<sup>94</sup>.

A repercussão de seu trabalho não demorou a chegar à presidência da República. Em uma terça-feira, cinco de dezembro de 1935, o presidente Getúlio Vargas recebeu Georges Wambach no Palácio do Catete, junto a alguns ministros. O chefe de Estado “dispensou carinhoso acolhimento ao artista visitante”, em contrapartida, este lhe ofereceu um quadro intitulado “*Evere, petit vilage belge, près de Bruxelles*”. Na tradução livre para o português, o quadro se intitularia “Evere, uma pequena vila, perto de Bruxelas”. Passada a formalidade diplomática, o pintor flamengo fez grande explanação acerca de seus posicionamentos artísticos demonstrando também “impressões entusiásticas, relativa ao ambiente social e paisagístico brasileiro”. Após a exposição, foi entregue ao artista um cartão com a assinatura de Vargas e os ministros que o acompanhavam<sup>95</sup>. Um vínculo se estabelecia, uma conexão entre a classe política e a artística, um jogo de interesses. Do presidente, apoio de alguém da classe artística; para o artista, a ampliação de contatos e associação a pessoas de relativa influência.

A política cultural do presidente Getúlio Vargas estava associada ao patrocínio estatal das obras e artistas. Forma encontrada como mecanismo de controle da produção e valorização de trabalhos que melhor se adequavam aos seus ideais, promoveu a centralização de órgãos de fiscalização e incentivo. Durante o regime do Estado Novo (1937 – 1945), ainda que houvesse um padrão desejado no plano cultural, intelectuais de orientações diferentes fizeram parte do seu governo visando atender públicos e clientelas distintas<sup>96</sup>. Seu intuito era garantir a implementação de um projeto político-pedagógico para o Brasil que atendesse a suas expectativas.

Em trabalho clássico, Monica Pimenta Veloso discute o papel dos intelectuais no Estado Novo. Aponta o vínculo político entre o grupo de pensadores e os interesses políticos no país

---

<sup>94</sup> Wambach e a paisagem do Brasil: um brilhante pintor belga no Rio. **Jornal A noite**, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1935, p.11.

<sup>95</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1935, p.2.

<sup>96</sup> Timothy James Clark tem trabalhos considerados clássicos ao estabelecer uma conexão direta entre o meio social e as obras de arte. O autor evidencia neles os jogos políticos, hábitos econômicos e culturais seja no tempo da Revolução, na França em 1848 ou no momento da breve Segunda República francesa. Quanto a produção artística, ela não é um mero reflexo do seu tempo, a obra acaba por se tornar uma espécie de mediação entre os interesses, relações de poder daquele que as produzem e os processos de desenvolvimento da tela em si, considerando o caso de Wambach. Cf. CLARK, Timothy James. **The Absolute bourgeois: artists and politics in France, 1848 – 1851**. Greenwich: New York Graphic Society, 1973; Idem. **Image of the people: Gustave Coubert and the second French Republic, 1848-1851**. Greenwich: New York Graphic Society 1973b; Idem. **The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers**. New York Knopf, 1984.

atentando para a relação entre a propaganda política e a educação. “Apresentando-se como o grupo mais esclarecido da sociedade, os intelectuais buscam ‘educar’ a coletividade de acordo com ideais doutrinários do regime”. Dois grupos com pensamentos notoriamente distintos são formulados, um no Ministério da Educação, encabeçado por Gustavo Capanema, e outro no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), dirigido por Lourival Fontes<sup>97</sup>.

Com o plano pensado para a política cultural durante a administração Getúlio Vargas, a intenção era criar os contornos da chamada cultura nacional. O interesse estava em construir uma nação que se identificasse consigo, que conhecesse sua história. Sua ênfase partia da elaboração de um plano onde o próprio Estado atuaria como financiador e administrador das diferentes produções<sup>98</sup>. Durante o Estado Novo, foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda. Este órgão centralizou ações e a administração de controle dos meios culturais do país. “Do oral ao escrito; do visual ao sonoro; das grandes cerimônias públicas às restritas às hostes do interior do poder (...), o intuito desse aparato de poder seria o de nada deixar escapar à coordenação e ao controle do Estado”, aponta a historiadora Eliana Dutra<sup>99</sup>. A fim de que seus braços tivessem longo alcance o organizou em 5 divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Imprensa.

O DIP foi o órgão criado pelo governo Vargas que intencionava, por meio do controle dos meios de comunicação, orientar e coordenar manifestações culturais. Seu diretor, Lourival Fontes, formatou grupo que responsável pelas “linhas mestras da política cultural destinada as camadas populares”. Para esta condução, foram convidados intelectuais reconhecidamente de viés autoritário. Pautavam-se pela defesa de um Estado administrativamente centralizador e que imprimia um controle rígido sobre veículos de comunicação do país. Os nomes de Menotti Del Picchia, Candido Mota Filho ou Cassiano Ricardo estiveram entre os escolhidos. Enquanto isso, em outro pilar do governo, o Ministério de Gustavo Capanema (antes mesmo de ter se iniciado o Estado Novo, ainda durante o chamado Governo Constitucional – 1934 - 1937) ficava responsável pela construção de uma erudição, preocupação com aspectos da educação formal da sociedade.

---

<sup>97</sup> VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo.** 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012, p. 149.

<sup>98</sup> CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009, p.12.

<sup>99</sup> DUTRA, Eliana. Cultura. IN: GOMES, Angela de Castro (Coord.). **História do Brasil Nação: 1808 – 2010. Vol. 4.** Olhando para dentro 1930 – 1964. Objetiva: Rio de Janeiro, 2013, p.256.

Em seu entorno, convidou para participar em seu grupo de trabalho nomes ligados ao movimento modernista, tal como Carlos Drummond de Andrade – ocupava cargo de Chefe de Gabinete -, o poeta Mario de Andrade, o pintor Candido Portinari e ainda os arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer<sup>100</sup>.

Para Maria Helena Capelato, durante o Estado Novo, o governo promoveu uma intensificação das emoções responsáveis pelo “aquecimento de sensibilidades”. Papel fundamental exerceram os meios de comunicação, quando não, os sinais emotivos foram captados e intensificados na literatura, teatro, pintura, arquitetura, ritos, festas, comemorações, manifestações cívicas e esportivas. Todos os elementos citados podem ser combinados de diversas maneiras provocando diferentes apropriações que, por sua vez, gerará resultados diversos<sup>101</sup>. Fato é o Estado brasileiro passa a ser o principal financiador da arte no país, tendo como foco a criação da chamada cultura nacional, a exaltação do que o governo considerava caráter genuinamente brasileiro.

Por mais que no ano de 1935, quando da chegada do artista belga em território brasileiro ainda estivesse vigente o período do chamado governo constitucional, a partir de 1937 é instaurado o chamado Estado Novo, em que Vargas fortalece o viés autoritário do seu governo e, ao pintar paisagens e belezas naturais encontradas nos mais diversos cantos do território nacional, Georges Wambach apresenta, ainda que de maneira não intencional, um alinhamento com o perfil doutrinário nacionalista governamental.

Logo no ano em que chegou ao Rio de Janeiro, após ter se encontrado e presenteado com uma obra o presidente da República, Wambach foi recebido na Associação Brasileira de Imprensa. Palestrou acerca de da sua vivência no Brasil e do quanto se sentia acolhido, dando ênfase em como havia ocorrido seu encontro com o mandatário brasileiro. À reportagem do jornal *Correio da Manhã*, afirmou “que adora o Brasil porque adora tudo que é luminoso, tendo vindo ao nosso país para pintar a nossa maravilhosa natureza e conhecer a nação que recebeu com tanto carinho o saudoso rei Alberto”. Neste momento, o pintor já dizia ter coleção de paisagens que em breve seriam expostas ao público<sup>102</sup>. Na imprensa, fechava seu primeiro ano no país mostrando seu trabalho e propagandeando suas telas para a possibilidade de uma futura apresentação.

---

<sup>100</sup> Ibidem, p.149.

<sup>101</sup> CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. IN: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Ed. FGV, 1999, p.168.

<sup>102</sup> Entusiasta de Nossa Natureza. **Jornal Correio da Manhã**. 5 de dezembro de 1935, p.11.

O “saudoso rei Alberto” ao qual se refere o noticiário brasileiro é a autoridade belga que já havia visitado o Brasil anos antes. Interessa saber o porquê de a realeza ter se tornado uma referência ao periódico e como ocorreu a sua passagem no país. Sua chegada ocorreu num domingo, dia dezanove de setembro do ano de 1920, acompanhado da esposa, a rainha Elisabeth, aportou no Rio de Janeiro, onde ficaram por pouco mais de uma semana. Sua estadia no país teria sido motivada principalmente pela figura do presidente recém-eleito, Epitácio Pessoa. Além de cortês saudação ao novo presidente, havia uma retribuição quanto a declaração no ano de 1919, quando Rui Barbosa e Irineu Machado discursaram pelo parlamento brasileiro em crítica a invasão alemã a Bélgica<sup>103</sup>. Para além da diplomacia política, existiam os interesses comerciais dos industriais belgas que possuíam vínculos e empenho na atuação no setor mineral brasileiro.

Antes mesmo da chegada ao Rio de Janeiro, já existia um esforço para a construção de um imaginário, a fabricação do rei<sup>104</sup>. Sempre retratado como um herói de guerra, sua imagem nos jornais estampava como personagem um rei-soldado, combatente que teria dado a vida pela nação. Os jornais a exemplo do *Jornal do Brasil* apontavam-no como um dos sujeitos mais admirados e respeitados do mundo. Já o *Correio da Manhã* tratava a passagem do estadista como “o acontecimento do ano”, atizando o imaginário do povo carioca. Para tamanha responsabilidade, as cidades eram enfeitadas e o público convocado para ver o desfile<sup>105</sup>.

Para recepcionar a família real, as autoridades políticas e personagens da elite local proporcionaram uma comoção e grande festejo. Com os olhos atentos na movimentação tramada feita para agradá-los, os europeus tiveram a oportunidade de observar os esforços brasileiros em tornar a estadia afável aos visitantes. A realeza desfilou pela capital carioca, mas também, viajou para a região serrana de Petrópolis, no Rio de Janeiro, além de outras capitais como São Paulo e Belo Horizonte.

A realeza e o cargo que ocupavam possuíam uma imagem amplamente reproduzida nos periódicos. A construção de um imaginário produzido ao seu entorno em conjunto com os incentivos das autoridades políticas – por meio de seus discursos e práticas – contribuiu para a

---

<sup>103</sup> FAGUNDES, Pessanha Luciana. Rituais e Símbolos de poder na visita aos reis da Bélgica ao Brasil, 1920. *Hist.R.*, Goiânia, v. 15, n. 2, jul./dez. 2010, p. 393-4.

<sup>104</sup> Cf. BURKE, Peter. **A Fabricação do rei:** a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. O termo foi retirado do historiador Peter Burke. O livro apresenta a forma como foi construída a imagem e representação do rei Luís XIV, na França. Ele serve como referência para a compreensão fabricada do chefe da nação belga.

<sup>105</sup> FAGUNDES, Op. Cit. p. 394-5

interferência no mundo social<sup>106</sup>. A representação dos reis tornava sua imagem muito lucrativa. Muitos foram os sujeitos que percebendo a possibilidade de lucrar, venderam toda espécie de objetos referentes à chegada dos soberanos belgas. Como exemplo, medalhas com a efigie do rei-soldado ou leques ilustrados com o personagem<sup>107</sup>.

Se no periódico foi lembrado como “saudoso”, anos depois, ele continua uma referência, ao menos para os sambistas. Um dos mais aclamados e famosos compositores nacionais, em seu tempo, Herivelto Martins se associou a Benedito Lacerda para escrever a canção *A Lapa*, no ano de 1950. A música ganhou a interpretação de Francisco Alves que entoava os seguintes versos:

O bairro de quatro letras  
Até um rei conheceu  
Onde tanto malandro viveu  
Onde tanto valente morreu.<sup>108</sup>

A música faz alusão ao bairro da Lapa, região tradicionalmente movimentada e ocupada por bares e historicamente visitada pela boemia carioca. Segundo Daniel Achedjian, em entrevista, Herivelto Martins havia dito que a motivação para inserir a referência seria que, quando da chegada do Rei a cidade do Rio, ele teria se interessado em conhecer o bairro das festas e folia<sup>109</sup>. Curiosamente, anos depois outro rei também visitou o famoso bairro. Desta vez, no ano de 1982, foi a vez do rei Juan Carlo da Espanha conhecer a Lapa, que naquele momento passava por um processo de revitalização de sua estrutura urbana<sup>110</sup>.

O rei Alberto criou para Wambach uma referência do território belga no Brasil. Na *Revista da Semana*, em sua edição de oito de fevereiro de 1936, o pintor terá a primeira oportunidade de lançar uma de suas obras como capa de revista, por meio da tela *Flamboyants*. Ao explicar a escolha pelo artista, os editores caracterizam-no “um moço encantador, que veste a sua irresistível atração com o manto maravilhoso da arte”. Em meio a um período turbulento de discussão acerca de sujeitos, grupos étnicos que contribuiriam para o crescimento e desenvolvimento do país, num momento de busca pelo migrante ideal para aportar no Brasil, recebeu a credencial e boas vindas sendo enfatizado o fato de ser belga: “da

<sup>106</sup> CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990. Pp. 20 - 1.

<sup>107</sup>FAGUNDES,2010. Op. Cit p.402.

<sup>108</sup> MARTINS, Herivelto. *A Lapa*. s/d

<sup>109</sup> ACHEDJIAN, Daniel. O Rei Alberto I e a música brasileira. IN: BUENO, Claudio; MASCARO, Luciana Pelaes & STOLS, Eddy. **Brasil e Bélgica**: cinco séculos de conexões e interações. São Paulo: Narrativa Um, 2014, p. 68

<sup>110</sup> MELLO, João Batista Ferreira de. O Rio de Herivelto de Herivelto Martins. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n.8, 2014, p. 438.

Bélgica de Alberto I, nação heroica que se impôs a admiração do mundo no primeiro quartel do século<sup>111</sup>”.

A tela *Flamboyants* demonstra uma característica fundamental de suas obras em passagem por várias cidades brasileiras, a paisagem natural. Em destaque, o Flamboyant, é uma árvore africana que foi ambientada no Brasil. Seu caule é longo, grosso e tortuoso. Em geral, chega a alcançar até 15 metros de altura. A copa lembra um verdadeiro guarda-sol, isto ocorre devido os galhos serem espalhados e caídos, e, por isso, encurvando para baixo<sup>112</sup>. No horizonte da tela, a região da Gávea, no Rio de Janeiro.

A crítica pontua a luminosidade e a vivacidade nas cores escolhidas a exemplo do sol e do calor provocado ganhando ênfase como característica da região tropical. Estes são lembrados por meio das sombras criadas pelas copas das árvores situadas ao centro da imagem. Como de hábito, para fugir dos raios solares e buscar um lugar com temperatura mais amena, o sujeito retratado se posta debaixo da árvore, senta em uma de suas raízes que cresce para além do solo, e se põe a descansar. Ao seu lado, um cesto que possivelmente lhe serviria para colher frutos. Provavelmente, não seriam dos flamboyants já que esta vegetação tem como característica principal a ornamentação de espaços públicos. Ao fundo, o morro da gávea, estrutura gigantesca e rochosa que adorna o cenário carioca e fascina os olhares de turistas que visitam o local até os dias atuais.

Coube ao editorial da revista positivar o talento do artista. Em sua crítica, destila a lisonja sobre suas telas “impregnadas de um colorido intenso e cativante, aspectos vários de nossa terra”. Destaca a paisagem que “bem carioca” apresenta características que lhe parecem genuínas, como “uma palmeira esguia e triste e uns *flamboyants* esgalhados e álacres, vestidos de púrpura”. Em texto conciso torna a promover elogios não somente ao trabalho, mas também ao próprio pintor, afinal, “tão artista quanto cavalheiro” ofereceu “o quadro delicioso, e bem brasileiro, que dá brilho” a edição da revista<sup>113</sup>.

*Flamboyants* serviu como um cartão de visita de Wambach, uma apresentação ao público leitor brasileiro. Característica em suas obras, a árvore e a região de Paquetá apareceram constantemente na produção do artista. Anos passados, a conexão estabelecida entre o pintor e a cidade ainda se fazia sentir por meio de suas telas.

---

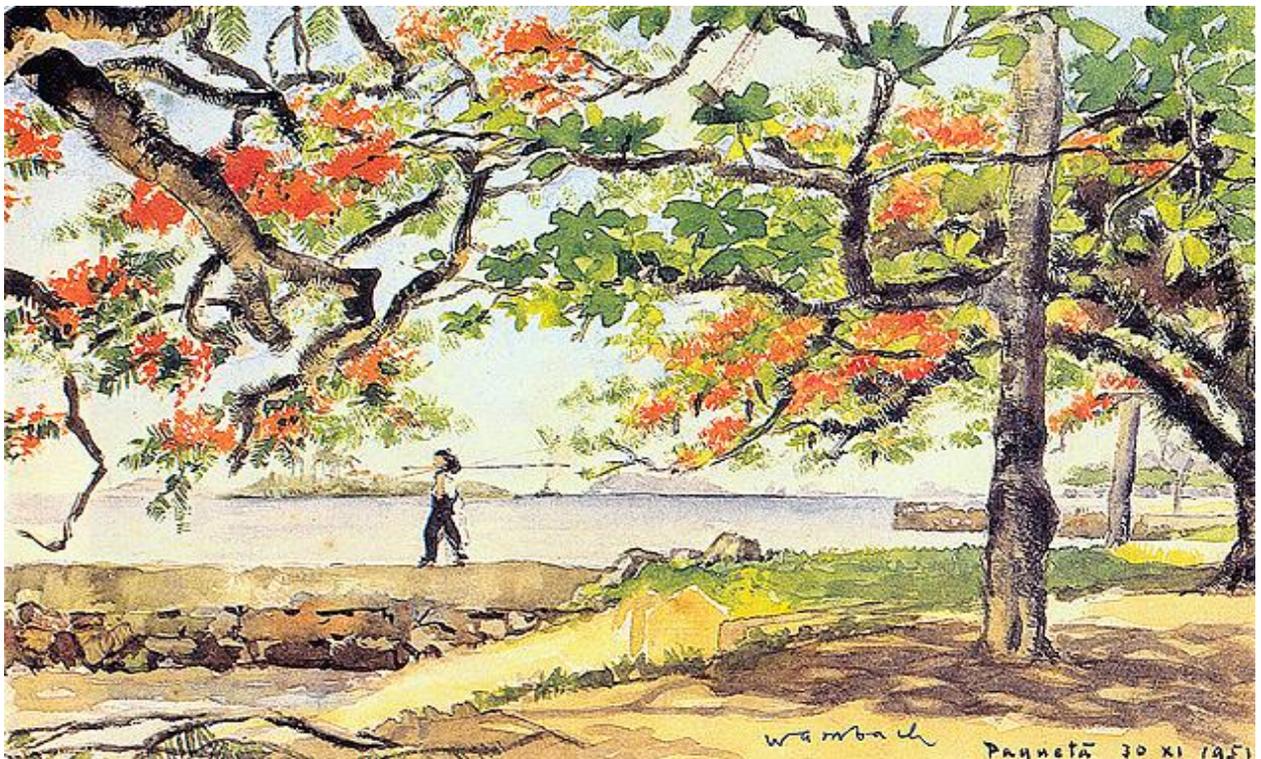
<sup>111</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 1936, p. 29.

<sup>112</sup> Cf. <https://www.greenme.com.br/como-plantar/6936-arvore-flamboyant>. Online. Acesso: 01 de Outubro de 2019.

<sup>113</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 08 de fevereiro de 1936, p. 29.

A obra não datada intitulada *As árvores*, atualmente pertencente ao acervo da coleção do Banco Itaú, é um exemplo de como, mesmo em períodos distantes, a natureza e o cenário reproduzido possuíam forte vínculo afetivo. A aquarela de 24,5 x 16cm, onde o destaque dado é inteiramente para a árvore utilizada, na maioria das vezes, para fins paisagísticos, o que provavelmente chamou a atenção do artista que a retratou em pintura, mais uma vez.

Ao longo do tempo, o pintor fez de Paquetá uma estadia contumaz, inúmeras telas lembram a mesma paisagem. Datada em 30 de novembro de 1951, a aquarela *Flamboyants em Paquetá* (Imagem 7), com 16cm x 24,5cm, apresenta a orla da cidade e traz a vivacidade nas cores da paleta do belga. A natureza domina o quadro e as árvores estão em um primeiro plano adornando o cenário que apresenta, tal como ocorrera na capa da revista de 1936, um sujeito ao centro. Diferentemente da obra *Flamboyants*, onde o cesto denotava que personagem estava colhendo frutos, desta vez é nítido o ofício do sujeito, um pescador que leva consigo uma vara de pescar<sup>114</sup>.



**Imagem 6.** Georges Wambach. *Flamboyants em Paquetá*, 16cm x 24,5cm, 1951.

<sup>114</sup> A história da arte também se preocupa com os sujeitos comuns, pessoas no curso de sua vida cotidiana como os trabalhadores em suas lutas diárias pela sobrevivência. No exemplo do quadro *Flamboyant*, é possível ver um pescador que se mistura com o ambiente natural integrando a paisagem a qual faz parte. Este debate tem sido central na historiografia, a exemplo de CORBIN, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris: Textuel, 2001.

Ao fundo, uma ilha isolada em meio ao grande mar que contribui para a formação do cenário. Na ilha, é possível visualizar uma casa, provavelmente utilizada para retiros ou descanso. A sensação de liberdade provocada pela imensidão do mar e a forma como estão dispostos os objetos no cenário são recorrentes nos quadros de Wambach. Ainda compondo a imagem, o navio no plano de fundo permite lançar e compreender a leitura do pintor sobre um cenário onde costumeiramente o moderno se mistura ao natural, marcas de uma modernidade que se insere em meio a um cenário em outro momento considerado edênico de forte exuberância do meio natural. Os traços da paisagem natural foram representados também pelas paletas de Pedro Bruno, famoso pintor carioca. Em sua obra intitulada *Paquetá*, ele reporta a um cenário similar ao que fora retratado pelo pintor belga.

Ao analisar o quadro, a sensação é que ambas retratam o mesmo lugar. Possivelmente a Praia dos Tamoios foi a inspiração dos artistas. Na obra *Paquetá*, Pedro Bruno (Imagem 7), diferentemente de Wambach, utiliza como técnica óleo sobre madeira, em tela de 31,50cm x 40,50cm. Chama a atenção mais uma vez, em primeiro plano, os flamboyants que ornamentam a paisagem. Sua beleza magnetiza o olhar do observador plantando a semente para fazer germinar as ideias materializadas nos quadros. Ainda que a técnica seja distinta, a composição da obra é similar. Ao fundo, os montes rochosos e a imagem do mar; ao centro, as árvores e as sombras *sui generis* da paisagem tropical; no canto direito do espectador, dois pescadores, personagens que contribuem para construir a narrativa visual das imagens. O cenário paradisíaco mistura traços da natureza com atividade laboral característica de regiões costeiras, a pesca.

Não é possível afirmar com convicção que Wambach teve acesso ou conhecimento sobre a obra, no entanto, ao levarmos em consideração sua estadia no Rio de Janeiro e a relevância de Pedro Bruno no circuito artístico carioca, é possível construir uma possibilidade de o pintor viajante ter tido contato com sua obra não buscando a mimeses, mas referência da paisagem retratada.

A vegetação de Flamboyants é característica dos cenários da cidade carioca. Peculiar, as flores são avermelhadas e chamam a atenção do olhar espectador. Os dois artistas pintaram e eternizaram a vegetação no cenário carioca. Sua representação, talvez não dos quadros, mas certamente a beleza da árvore influenciou o escritor Rubem Alves. Uma inspiração para escrever uma crônica no jornal *Correio Popular*, da cidade de Campinas. Nela, o vegetal é tratado como fonte de romantismo. A cena apresenta a entrega de uma imagem em papel pelo personagem Romeu a sua companheira Julieta, ela responde ao ato com uma fala surpresa e

feliz: “fotografias de flamboyants vermelhos – que coisa mais romântica! Árvores em chamas incendiadas! Cada apaixonado é um flamboyant vermelho!”<sup>115</sup>. Isto é, a paixão sendo evidenciada por uma imagem, a representação de um sentimento. A conexão da paixão, do amor se ligando aos fascínios dos flamboyants de Wambach.



**Imagem 7.** Pedro Bruno. Ilha de Paquetá. Óleo sobre madeira. s/d.

Catherine Beltrão, neta de Edith Blin, companheira do pintor quando em sua chegada ao Brasil, escreveu que “no decorrer dos séculos e décadas, pintores deixaram registrados seus testemunhos de tranquilidade e prazer (...). Mas foi Pedro Bruno, nascido na própria ilha, o grande artista de Paquetá”. Em sua página na internet dedicada ao mundo da arte, ela destacou o papel de Wambach, afirmando que “o pintor andarilho, também caminhou pelo chão de saibro” da cidade<sup>116</sup>.

A sensibilidade ao retratar as peculiaridades dos locais por onde passou tornou-se um traço emblemático nas obras de Wambach, articulando a representação dos símbolos das cidades onde esteve aos sujeitos que imaginava pertencer às cenas cotidianas por ele observadas ou imaginadas. É importante, ao analisar o trabalho do pintor belga, notar como tais características se estenderam de modo decisivo às criações de artistas por ele influenciados, a exemplo de Edith Blin. Seguindo o caminho trilhado por Wambach e Edith, é possível compreender que o pintor desempenhou papel considerável para que ela também se lançasse pintora no mercado da arte brasileira.

<sup>115</sup> ALVES, Rubem. **Os Flamboyants**. s/d. Online: <http://www.ufjf.br/pensandobem/files/2009/10/Os-Flamboyants-Rubem-Alves.pdf>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

<sup>116</sup> Cf. <http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/wambach/>. Online: Acessado em: 09 de Outubro de 2019.

### 1.3. O pintor deixa marcas: Wambach e Edith Blin

Ainda em vida, Georges Wambach, por meio de seu ofício, foi capaz de influenciar outros pintores. Provavelmente o melhor exemplo foi a artista francesa que saiu da Europa e se encaminhou ao Brasil junto a ele, Edith Blin.

Na década de 1930, conheceu Edith Jeanne Marie Madeleine Blin de Arruda Nóbrega Beltrão, atriz francesa da Companhia de Teatro Molière. Não há muita certeza acerca da relação estabelecida entre os dois, não se sabe ao certo como se conheceram. Contudo, é possível afirmar que o artista era um *bon-vivant* que apreciava a vida noturna de Bruxelas, onde residia naquele momento. Edith era casada com o diplomata brasileiro Roberto de Arruda Nóbrega Beltrão, que havia sido transferido da França para lá. Fato é que Edith separa-se do marido e aporta, com Wambach, no Rio de Janeiro em dia 25 de julho de 1935, a bordo do navio Bagé<sup>117</sup>.

Em sua vida, Edith será sua companheira (ao menos de morada) até o ano de 1943, ainda em meio a Segunda Guerra Mundial. Segundo conta sua neta, Catherine Beltrão, a avó havia questionado o artista sem compreender o porquê de Wambach pintar quadros acerca de paisagens tão belas na Europa enquanto os seus companheiros patrícios sofriam com a guerra. Com olhar de desaprovação, ele a responde “‘Por que não pinta você o sofrimento do seu povo?’ E colocou no cavalete uma tela virgem, uma paleta recém lavada e duas cores: branco e ocre”. Os filhos que passavam naquele momento foram convidados por ela a posar para um quadro que ficaria pronto 30 minutos depois. Este teria sido a primeira tela de Edith Blin. Um ano após o ocorrido, era promovida sua primeira exposição, ainda em seu atelier improvisado, no Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, a separação também se consumava, ainda que não se tenha encontrado registros acerca da natureza da relação de ambos.<sup>118</sup>. Apesar do fim, é inegável que a intensa relação entre os dois deixou rastros na pintura, tanto de um como do outro. As influências e as experiências serviram como impactante ponto intercessor em suas obras.

A carreira de Edith Blin iniciou de maneira meteórica. Pouco após descobrir-se pintora, investiu em guinada artística tomando gosto pela arte plástica e fazendo dela o seu ganha pão. Estima que em cerca de seis meses se modelou enquanto uma profissional e já tinha certa uma

<sup>117</sup> GORDINHO, Margarida Cintra. Op. Cit. pp.119-120.

<sup>118</sup> BELTRÃO, Catherine. **De como o pintor andarilho fez nascer a pintora da alma**. Online: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/de-como-o-pintor-andarilho-fez-nascer-a-pintora-da-alma/>. Acesso em 27 de março de 2020.

primeira exposição. O interesse aqui não é somente apresentar a artista, mas, essencialmente, como de maneira significativa foi evocada como um dos legados de Wambach. E não somente, devo salientar que o capital social, cultural, político por ele adquirido muito possivelmente possibilitou que certas portas se abrissem a francesa. Não é interesse argumentar que as conquistas de Blin tiveram como único responsável o pintor belga, mas parece razoável admitir a possibilidade de ele ter contribuído com a sua rápida ascensão, assim como a influência para o delinear de um estilo próprio.

Em reportagem não assinada, o jornal *A Noite* publicou a visita feita ao atelier de Edith que recebeu os repórteres. Desde o princípio, é possível ver a tentativa de construir uma representação do jovem talento que emergia há pouco tempo no cenário brasileiro. A publicação oferece ao leitor as primeiras impressões acerca do perfil da anfitriã quem “recebeu o repórter com gentileza peculiar dos franceses”. Mais do que isso, demonstrou cuidado e atenção para conduzir a equipe por seu atelier<sup>119</sup>, apresentando algumas das telas de seu acervo. Chama a atenção que consigo detinha produções de Wambach, o que leva o jornalista a refletir “imediatamente na influência da escola. Estávamos robustecendo nossa suspeita...”. Naquele momento, possuía como pressuposto que estando durante tanto tempo próxima ao pintor belga isso a influenciaria sobremaneira<sup>120</sup>.

Ao caminhar nos espaços apresentados pela agora pintora, o jornalista revela sua surpresa e confissão de que “dentro do estúdio, mudamos radicalmente de opinião”. Exalta o trabalho de “Mme. Blin” e não o impõe o rótulo de uma modernista ou futurista. Mais do que isso, rechaça a possibilidade de intervenção ou influência de Georges Wambach em sua atuação. Classifica sua arte como “interpretativa”, isto é, seu “estilo é vigorosamente clássico e, ao contrário dos modernistas, e mesmo de muitos acadêmicos, pinta verdadeiras expressões quer de fisionomias, quer de atitudes, com um rigorosismo impressionante”<sup>121</sup>.

Ainda que se tentasse afastar dela a influencia do pintor belga, isso se torna muito difícil a medida que a própria autora o reverencia. Anos depois desta reportagem, Barbara Norton realizou uma entrevista com a pintora em que um de seus primeiros questionamentos teria sido: “Como se fez pintora?”. Em resposta, poderia ter surgido a fala do crítico que a

---

<sup>119</sup> Não fica claro pela reportagem sua localização. Georges Wambach possuía um atelier na Avenida Atlântica, em Copacabana. No entanto, ao que parece, quando ocorre o rompimento de seus vínculos, ela muda-se para uma casa menor, o que é sugerido quando da leitura de reportagem feita pelo periódico *Sombra*, em reportagem assinada por Jean Manzon. Cf. MANZON, Jean. A arte não tem idade. *Sombra*. Rio de Janeiro, março de 1943, N°16, p.32.

<sup>120</sup> Jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1943, p.4.

<sup>121</sup> Idem.

distanciou do artista com quem conviveu parte de sua vida. No entanto, responde categoricamente: “muito simplesmente aceitando a palheta das mãos de Georges Wambach”. E se algum momento isso pudesse ser visto como uma perspectiva negativa onde ele ignorava seu sofrimento, ela esclarece que ele “fez tudo para acalmar meu estado de espírito inquieto e nervoso”.

Ao contar como se deu esse processo, confirma os relatos de sua neta Catherine Beltrão, esta descreve que ele a questionou, “por que você não pinta? (...) Doce ironia...”. Em seguida ela assume que em verdade “até aquele dia eu não tivera a menor ideia de pintar”. Admite que em sua casa, seu pai era um amante das artes, mas não chega a dizer que foi sua influência. E, por fim, revela ter encontrado o seu caminho quando experimentou utilizar os próprios filhos como seus modelos, admitindo que sua carreira se inicia em 1942, quando começa de fato a fazer uso do pincel como seu ofício<sup>122</sup>.

Em seu início como pintora, Edith Blin por diversas vezes foi associada a Georges Wambach e, possivelmente, esse fato contribuiu para sua apresentação e abertura de espaços e oportunidades. O pintor belga já havia se tornado sujeito consagrado pela crítica, frequentador dos mais diferentes lugares da elite política e intelectual brasileira. Exemplo dessa constatação se dá quando da primeira exposição da pintora Edith é noticiada no periódico *O Malho*, segundo o qual, a exposição havia sido realizada sob o “patrocínio da Associação dos Artistas Brasileiros”, e suas obras haviam sido muito elogiadas e, por isso mesmo recebeu um “crescido número de visitantes”.

E, para finalizar a propaganda do trabalho proposto, como quem valida sua contribuição artística, faz a seguinte observação, “a fotografia mostra Edith Blin, que foi discipula de Wambach, ao lado de alguns dos quadros que expôs”<sup>123</sup>. Isto é, ainda que ganhasse autonomia, mesmo que não fosse o belga sua grande referência ou influencia, nos campos das artes, ela em princípio acabou por ter sua imagem diretamente associada ao outro.

Por ironia do destino ou simples vontade própria, quando recebeu a equipe de reportagem do *A Noite*, o repórter comenta seu distanciamento do “rigorismo clássico e à monotonia do convencionalismo”, enaltecendo sua capacidade de “exteriorizar estados da alma, e isto dentro de maneira própria sem recorrer aos artifícios comuns para impressionar

---

<sup>122</sup> NORTON, Barbara. *Com Edith Blin na Galeria Monteparnasse*. **Carioca**, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1945, n. 515, p.30 – 1.

<sup>123</sup> **Jornal O Malho**, Exposição Edith Blin, Rio de Janeiro, dezembro de 1943, p.50

principalmente aos leigos”. Ganha espaço em seu texto, a análise de uma tela que possivelmente foi impulsionada por um sentimento já confessado ao ex-companheiro e que, inclusive, motivou a querela indutora da pintura. O quadro intitulado “o sofrimento da França”, é caracterizado como “uma cabeça de mulher – além de composição que é inspirada, mostra uma angústia indizível dentro de um sofrimento mórbido”. O próprio texto fazia destaque lançando como subtítulo “O sofrimento da França através da pintura espontânea”<sup>124</sup>.

Naquele mesmo ano ocorreu o começo da participação da artista francesa em exposições. Sua primeira exposição ocorre no salão nobre do Palace Hotel quando seus portões seriam abertos às 17 horas a fim de receber o público”<sup>125</sup>. Ao entrar na sala com as telas, as pessoas poderiam se deparar com uma diversificada produção que contava com “cinquenta trabalhos a óleo conectando-se retratos, paisagens de Ouro Preto, alguns “nús” magnificamente desenhados e um belo quadro sobre o renascimento do Brasil, ao qual a pintora gaulesa deu o título de ‘despertar de gigante’”. O jornal carioca *A Manhã*, ainda ponderou que Edith, “dona de uma forte personalidade, pintando com extraordinária vibração emotiva, (...) está marcando um dos maiores êxitos na ‘season’ de belas artes na terra carioca”<sup>126</sup>. Era o início da promissora carreira da artista francesa.

A associação com o trabalho de Wambach foi logo feita. As conexões entre os dois são pensadas por meio do conceito de Sintoma, tal como problematizado por Georges Didi-Huberman. Como bem conceitua, “sintomas que são o espelhamento, o brilho ou o recuo na sombra... coisas que evidente estorvam o inquérito do historiador da arte no seu desejo de identificar as formas”<sup>127</sup>. Isso se aplica quando da percepção de detalhes negligenciáveis que reverberam e fazem tocar os dois artistas. O seu encontro não se dá somente pela vida, materialmente na vivência que tiveram juntos, mas também por isso, é possível estabelecer aproximações e distanciamentos entre os dois.

De maneira consciente ou não, Wambach acaba por aparecer de maneira sutil nas telas de Blin. Como propõe em análise, Bárbara Norton pontua a possibilidade de intitular obra como “Angústia”, nela “vê-se uma belíssima jovem, em atitude clássica, com o braço escondendo três quartas partes do rosto”. Mas o que mais revela do talento da pintora francesa é o detalhe em um “quarto de rosto – de lábio inferior ao queixo, vale muito mais do que o

<sup>124</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1943, p.4.

<sup>125</sup> **Jornal Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1943, p.9.

<sup>126</sup> **Jornal A Manhã**. Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1943, p.5.

<sup>127</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora34, 2013, p.396.

resto da composição”. Para a crítica, esse “pedacinho da mente há uma expressão de angústia que leva a pensar nas lágrimas escorrendo dos olhos, pelas faces e que o braço não deixa ver!”<sup>128</sup>. Os retratos, especialmente os nus femininos, foram por diversas vezes alvos dos pincéis do pintor belga, pequenos detalhes, temas e possibilidades geradas por um são relidas, reinterpretadas ou ainda, representam os sintomas de Wambach em Blin.

O fato do pouco tempo de atuação gerava certa preocupação por parte dos críticos mais conservadores, pensando encontrar em Edith Blin uma artista imatura, com muitas lacunas em suas técnicas e possibilidades de crescimento, o que a pesquisa foi descortinando e a própria crítica especializada foi lhe entregando o devido valor com o tempo. No entanto, na reportagem de 1943, a pintora surpreendia e impressionava aquele que assinava a reportagem pela “maneira leve e despreziosa com que resolve os seus estudos e nu anatômico. O que é carne, é carne mesmo!”. Isto é, ao tomar como referência o corpo feminino “não desenha mulheres bonitas em atitudes sugestivas, colorindo-as depois, como em geral são os quadros desse gênero. Há naturalidade em tudo em tudo: nos gestos, nas poses, na cor e na expressão”<sup>129</sup>.

O tempo e a crítica foram generosos com Edith. Passados dois anos, o crítico de arte Gustavo Forte quando da segunda exposição da pintora, em 1945 na Galeria *Montparnasse* Palace Hotel, propõe em artigo da revista *Vamos lêr!* uma análise acerca das telas em que pontua que os “nus surgiram vigorosos; sem aquelas expressões de abandono ou sensualidade que caracterizam a maior parte dos trabalhos no gênero” como uma grata surpresa, ele justifica sua ideia ao lançar o argumento de que “a artista, grandemente emotiva, estereotipa sentimentos mais elevados” somado ao aprimoramento de sua técnica, consegue exteriorizar seus sentimentos apresentando uma “produção homogênea, muito pessoal e integralmente aceitável”<sup>130</sup>.

Olenka Távora, jornalista responsável pela análise das propostas de arte no periódico *O Carioca*, no ano seguinte, reconhece que Edith Blin ainda que esporadicamente pinte flores ou paisagens, “o seu forte são os estudos de nus, onde concentra todo o seu espírito, que digamos, é mais alto que suas possibilidades técnicas”. Como é possível constatar, a sua habilidade com o pincel não é tratada como o ponto alto de seu trabalho, mas sua capacidade de expressar sentimentos por meio das imagens. Ainda assim, a reportagem ainda lhe é

---

<sup>128</sup> NORTON, Barbara. Op. Cit. p.30 – 1.

<sup>129</sup> Idem.

<sup>130</sup> FORTE, Gustavo. Jornal *Vamos lêr!* Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1945, p.8.

condescendente ao admitir que “em favor da artista, podemos invocar o pouco tempo de experiência: quatro anos”. E, portanto, para alguém que conseguiu construir neste curto prazo “é alguma coisa de notável, que indica talento e abre horizontes mais largos”<sup>131</sup>.

Quando de sua aparição na exposição de 1945, na Galeria Monteparnasse e um ano depois no Palace Hotel Edith chamou a atenção da crítica. Pelo periódico *O Carioca*, em sua segunda exposição, seus nus foram classificados como “mais vigorosos, enquanto que as cabeças, como é peculiar em Edith Blin, apresentam muita vivacidade, notadamente nos olhos, ponto de referência de todos os seus trabalhos”<sup>132</sup>. Particularmente, uma de suas telas chamou atenção. “Nu radioso” foi destaque em diferentes revistas na época<sup>133</sup>. Uma tela que notoriamente tornou ainda mais evidente o talento da artista que paulatinamente ganhava brilho.

---

<sup>131</sup> TÁVORA, Olenka. *O Carioca*. Uma pintora muito feminina. Nº561, Rio de Janeiro, 06 de julho de 1946, p.49

<sup>132</sup> Edith Blin vai expor. Revista *Carioca*. N.554, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1946, p.25.

<sup>133</sup> A tela Nu Radioso foi destaque nas páginas da Revista *Carioca* e também *Vamos Lêr!*. Cf. TÁVORA, Olenka. *Carioca*, Uma pintora muito feminina. Nº561, de 06 de julho de 1946, p.49 e FORTE, Gustavo. Escolheu um caminho na pintura. *Vamos ler!*, Rio, 28, de agosto de 1945, p.8.



**Imagem 8.** *BLIN, Edith. Nu Radioso, 1945. Aquarela. 65cm x 54cm*

Mas, afinal, por que falar da autora francesa na tentativa de conhecer Wambach? A fim de elucidar a influência da produção do pintor belga, descortinar a obra de Edith Blin é abrir o leque de possibilidades para a compreensão artística dos sintomas, ou do próprio alcance do talento de Wambach. É necessário evidenciar que os dois tiveram durante anos forte vínculo afetivo e contato diário, principalmente desde sua chegada ao Brasil. Dessa feita, negar a importância de Edith para Wambach, ou então, do artista para a produção dela enquanto pintora, seria negar o óbvio e restringir a análise de suas telas a um caminho linear e demasiadamente específico.

Segundo a neta de Edith Blin, Catherine Beltrão, “a obra erótica de Wambach não era fruto da imaginação do pintor, mas era feita a partir de fotografias de cenas reais”, possivelmente, ele conheceu as mulheres ou fez interpretações de possíveis chapas. “As aquarelas eróticas, das quais foram localizadas mais de 150, raramente são assinadas ou datadas, dificultando o trabalho de catalogação”. No entanto, sua identificação ocorre com a identificação dos traços característicos do pintor, na escolha das cores ou do uso dos métodos.

O encontro de Edith e Georges Wambach se dá, para além da vida pessoal, também nos quadros. O nu feminino foi o lugar comum em que o pintor belga alcançou o talento da mulher. Em destaque duas telas, que possuem características comuns, o “Nu Radioso”, produzida por Blin, em 1945 e “Nu em repouso” de Wambach, datado de 1955. A primeira obra fez parte de duas exposições da artista, a sua segunda ocorrida na Galeria Monteparnasse, em 1945 e outra no ano seguinte no Palace Hotel, ambas galerias situadas no Rio de Janeiro. Em ao menos duas publicações da época a tela apareceu como em fotografia em destaque de matéria dos periódicos. Numa delas, a coluna de Gustavo Forte para a revista *Vamos lêr!*, nº473, de 23 de agosto de 1945; e a outra aparição ocorreu na reportagem de Olenka Távora, para o jornal *O Carioca*, de 06 de julho de 1946. O nu de Wambach foi encontrado em um site de leilões de obras de arte. A forma e uso das paletas, a escolha de aquarelas, os traços são algumas características que possibilitam conectar as obras e enxergar os sintomas do pintor andarilho que se notam na sutileza das telas de Blin. Mas existem pontos para os quais se deve atentar.



**Imagem 9.** WAMBACH, Georges. *Nu em repouso*. Aquarela, 33cm x 49cm, 1955

As telas produzem sentimentos que se conectam ainda que exista distanciamento no espaço e tempo. Tal como a “fórmula de *Pathos*”, elaborada pela reflexão de Aby Warburg, as mulheres representadas nos quadros trazem consigo um regozijo e uma plenitude sugeridos pelo discreto sorriso no rosto. A elaboração de uma autossatisfação parece ser lugar comum nas telas em destaque dos artistas. O feminino é posto em altivez e a sensação é a da beleza na discrição dos traços.

As emoções presentes na obra de Edith Blin são fruto também das sensações provocadas pela literatura do poeta francês Charles Baudelaire. Como referência, o livro *Flores do mal*. Um de seus poemas traz o título “Alba espiritual”. Nela, é possível encontrar uma alma celestial que resplandece perante os raios solares. O eu-lírico reverencia a figura etérea que “na entorpecida besta fera um anjo floresce”. Exalta a figura feminina que aparece em meio ao caótico cenário em que surge. Possivelmente os termos utilizados por ele se conectam as escolhas de cores feitas pela artista, ao referir sobre a imagem que se apresenta em sua frente, o poeta enaltece “mais clara, mais rosa, mais cheia”. Ao que chama a atenção nas tonalidades presentes nas paletas do quadro *Nu Radioso* onde os tons ao fundo da personagem denotam a exaltação de sua personalidade etérea<sup>134</sup>.

Provavelmente, o trecho que mais se assemelha com personificação do sentimento proposto pela tela seja sua última estrofe, conta como um céu que resplandece perante um abrir de nuvens oferece espaço ao sol em que os raios solares aquecem a alma que se eleva e resplandece:

o sol escureceu das velas a luz fria a luz fria;  
Assim, vencedor sempre, o teu vulgo é igual,  
Alma resplandecente, a esse sol imortal!<sup>135</sup>

Sobre suas telas, a pintora explica, “minha pintura não é ficcionista, como poderá parecer sem um exame mais detalhado”. Isto implica dizer que Edith atua com modelos para a construção das formas e da figura, ao estabelecer as linhas que deseja, resolve sua primeira preocupação relacionada com a anatomia de suas personagens. No entanto, a pintora adverte que não são apenas estas formas que se consolidam traços pré-concebidos. Quando “chega o momento da expressão daí por diante trabalho só”, como alerta, “Muitas dessas cabeças ora expostas eu as criei, também, inspirada nos versos de Baudelaire, procurando colocar na figura aquele espírito do mestre francês”. Como visto, não é a primeira vez que a pintura e literatura se envolvem, se misturam e uma serve de inspiração e suporte a outra. Mais do que isso, leva a refletir como Baudelaire inspira a artista<sup>136</sup>.

---

<sup>134</sup> BAUDELAIRE. Charles. Alba espiritual. In: **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2012, p.65.

<sup>135</sup> Idem

<sup>136</sup> Bem sugestiva a segunda exposição de Madame Edith Blin. **Jornal A Noite**. 16 de agosto de 1945, p. 7



**Imagem 10.** *As flores do Mal.* Acervo Catherine Beltrão

A tela acima intitulada *Flores do mal*, faz referência à obra homônima do escritor Charles Baudelaire<sup>137</sup>. Chama a atenção do espectador as cores vibrantes e, ao mesmo tempo, e a influência do feminino. Já a fonte em que bebe Edith, a obra do autor francês foi publicada no ano de 1857 com cerca de 1300 exemplares e teve de ser retirada de circulação no mesmo ano. Baudelaire foi condenado a pagar 300 francos e retirar do livro seis poemas, entre eles os que versavam sobre amor lésbico<sup>138</sup>.

Baudelaire viveu numa Paris de meados do século XIX. Uma capital pós-revolucionária vivendo um intenso processo de uma proposta modernizadora com as transformações políticas, mas também no meio citadino. O período de vida do escritor francês coincidiu com a época da história francesa em que arte e política encontravam-se entrelaçadas e, sendo assim, “críticos, governo, todos tendiam a ver na arte uma forma engajada de expressão, o que fez cair sobre o mundo artístico forte censura e repressão”<sup>139</sup>. A cidade fervilhava mudanças promovendo as contradições materiais dos seus habitantes. A modernidade surgia, então, como fruto direto do processo revolucionário industrial. Uma de suas consequências, a imigração “súbita, desordenada e imprevista”, ampliou sobremaneira o

<sup>137</sup> Em diálogo estabelecido com sua neta, Catherine Beltrão, esta me revelou a simpatia da avó pelo autor e o me forneceu a imagem do quadro apresentado, o único é pesar é não possuir as informações acerca de suas medidas.

<sup>138</sup> MENEZES, Marcos Antonio de. Baudelaire e a mulher “amor que não ousa dizer seu nome”. **Albuquerque: revista de História**, Campo Grande. V.2, n.3, 2010, p. 117 -8.

<sup>139</sup> MENEZES, Marcos Antonio de. As flores do mal de Baudelaire: história, literatura e espaço urbano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História -ANPUH**, São Paulo. 2011. P.2

quantitativo populacional da capital, Paris, que vê surgirem periferias improvisadas, onde se misturavam, nos mesmos bairros, miséria e o luxo, e ainda “ruas férvidas nas quais se acotovelam multidões de seres anônimos e contrastantes, prefiguração sensível desse temível mundo no qual os homens nada seriam senão números”<sup>140</sup>.

Mas afinal, qual conexão pode existir entre a figura feminina pintada por Edith Blin e Wambach? Possivelmente o pintor belga incentivou, ainda que de maneira não intencional, o desejo latente da pintora em representar as dores pelas quais passavam o povo francês em meio ao processo da Segunda Guerra Mundial. O cenário do conflito não favorecia a nação francesa. Do Brasil, as notícias que chegavam atestavam uma França subjugada, oprimida e humilhada pelos avanços nazistas. A ocupação de Paris e a formação de um governo colaboracionista com os alemães não valorava a história de seu povo. E ainda, no ano de 1942, há o momento em que Georges Wambach ao ser contrariado em sua decisão de não representar as dores e agruras sofridas pelo povo belga em suas telas, sugere a mulher que ela mesma o faça, que colocasse seus sentimentos em quadros.

O pintor flamengo provocou o estalo que Edith precisava para iniciar seu processo criativo no campo das artes plásticas. Ao ler Baudelaire e admitir sua influência, ela conecta dois momentos da história de seu país. O poeta ao retratar a multidão, não a que goza dos privilégios oportunizados pelos lucros auferidos em vida, ou pelos favorecimentos políticos, mas aqueles que foram alijados do processo de construção de Paris, a multidão dos desvalidos, dos pés descalços, do que se esgueiram perante os lugares sombrios das cidades e não vivem o clarão daquela que ficou conhecida como cidade luz. Ao ler seus versos, provavelmente a artista conectou não os quadros, telas ou técnicas, mas sentimentos proporcionados pelas dores que emanavam da população de seu país.

Precisamente a tela *Flores do mal* delineia os traços que trazem consigo a significação não somente das dores da guerra e do povo francês, mas também, a conexão com um tema muito caro a artista que em suas obras vindouras lhe tornarão uma marca particular, a representação feminina. Neste caso, a leitura de Baudelaire feita por Maria Stella Bresciani pode ser de interessante alvitre. Segundo a historiadora, o escritor ao propor uma apresentação da cidade em transformação, mas especificamente o papel da multidão neste cenário “fixa poeticamente o seu furtivo encontro com uma mulher como um parêntese próprio da situação de rua”. Ela aparece como mais uma personagem, no entanto, exhibe uma particularidade,

---

<sup>140</sup> VERNIER, France. Cidade e modernidade nas “flores do mal” de Baudelaire. **ARS**, São Paulo, 2007.

afinal, “a figura da mulher que passa suspende o tempo e o barulho ensurdecedor ao seu redor”, ela continua, “por um instante o olhar se detém nas minúcias dessa figura feminina. O olhar retribuído, ainda que num relance, vai além e define a cumplicidade possível entre estranhos que se particularizam: eles sabem da fugidia possibilidade de um reencontro” e, por fim, revela que “eles sabem o que deixaram de ganhar ao se submeterem ao acaso”<sup>141</sup>. Ela utiliza de trechos da obra para compreender como ocorre o encontro entre o eu-lírico do poeta e essa figura que magnetiza seu olhar. Eles se conectam, mas vivem o contraditório sentimento do desejo de aproximação e a reflexão acerca das dificuldades de um possível reencontro.

O olhar, da escrita de Baudelaire, se conecta a representação de Edith. Os olhos da personagem na tela tornam-se de atração, mas também de questionamento. Afinal, qual mensagem eles querem enviar ao espectador? E o que será absorvido pelo receptor? Beatriz Sarlo oferece uma instigante problematização acerca das possibilidades e sua importância para a narrativa. Aqui, no caso, visual. Dessa feita:

Os olhos são também o centro da expressividade e uma das bases mais sólidas da beleza feminina. As histórias semanais carregam uma *teoria do olhar*. Os olhos dizem mais que as palavras e falam, principalmente, quando as palavras, por causa dos diversos obstáculos, são impossíveis entre os que ainda não se conhecem mas podem manifestar, pelos olhos, a vontade de conhecer-se; são também mensageiros entre aqueles que, por razões morais, sociais, de parentesco etc., não devem trocar mensagens sentimentais<sup>142</sup>.

Sarlo nos permite inferir que a troca dos olhares entre o eu-lírico baudelairiano e a personagem feminina das ruas parisienses se conectaram pelo campo visual, demonstraram o interesse da aproximação, porém o hiato entre os corpos e o provável inoportuno momento da acelerada modernidade parisiense impediu. Nesse caso, foi o contato estabelecido com os olhos da mulher que chamaram a atenção da personagem. Para Jean Dieumette, Baudelaire ao buscar, por meio de seus versos a vida moderna, também retrata a mulher de maneira ambivalente, contraditória e com as complexidades que a modernidade criou. Segundo analisa, diferentemente do que foram outrora representadas, como em propostas românticas, a

---

<sup>141</sup> BRESCIANI, Maria Stella Martins. **Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.11.

<sup>142</sup> SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meio de Comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016, p.223.

exemplo do poeta Victor Hugo (1802 – 1885), as personagens de Baudelaire são uma “caricatura, antes de tudo, mulheres artificiais, contraditórias ou cruéis”<sup>143</sup>.

A mulher no quadro *Flores do mal* (Imagem 10), não é identificada e traz consigo uma inscrição. Na parte de cima no quadro, está escrito: “*Et j'ai mis mon âme meurtrie dans ta petite main d'enfant*”. Em uma tradução livre para o português, corresponderia a “E eu coloquei minha alma machucada em sua pequena mão infantil”. É possível que fosse um recado dirigido aos filhos, em sua homenagem<sup>144</sup>. A tela foi lançada na segunda grande exposição que ocorreu de 14 a 30 de agosto, em que 43 obras foram expostas na Galeria Monteparnasse à rua Siqueira Campos, nº10, em Copacabana. Em livro que conta a história da avó, Catherine Beltrão relata que, naquele momento, entre as críticas, Edmundo Lys fazia uma referência a exposição considerando chamá-la de “‘alma da França’, pois aquelas telas, aquelas figuras são momentos de beleza e heroísmo, espírito da França em imagens, por sobre as quais ondeia a bandeira tricolor e de cujo silencio parece subir a voz da França, entoando o hino imortal da liberdade”<sup>145</sup>.

Quando entrevistada pelo grupo *A Noite*, foi questionada sobre as impressões acerca de seu trabalho. Ela respondeu que não sabia ao certo, mas que dedicou as obras “entusiasmo e carinho” e que esperaria a opinião do público e da crítica especializada. Ainda assim, sentia-se satisfeita com o resultado alcançado, afinal ela afirma que “em dois anos produzi telas que não me desgostam. Tiveram aceitação e a própria crítica me colocou contente comigo mesma”<sup>146</sup>.

Em *O Carioca*, suplemento do jornal *A Noite*, edição de 25 de agosto de 1945, Gustavo Simões Barbosa assina reportagem sobre a “Exposição de Mme. Blin”. Nela, faz referência ao saudosismo que teria tomado o peito da artista. Este sentimento levaria a produzir telas onde é possível visualizar as emoções provocadas pela sensação nostálgica das lembranças da Normandia e isso faria com que a artista pudesse enxergar de uma forma “especial os aspectos

<sup>143</sup> DIUMETTRE, Jean. A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. **Letres Françaises**. Nº20, 2019. In: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letres/article/view/13427>. Acesso em: 20, de agosto de 2022.

<sup>144</sup> Em troca de e-mail, Catherine me enviou a seguinte mensagem sobre o escrito na tela: “Eu imagino que a frase “*Et j'ai mis mon âme meurtrie dans ta petite main d'enfant*”, que Edith escreveu na tela, se refere ao fato de ela estar muito angustiada com o que estava acontecendo na Europa, mais especialmente na França, com a Segunda Guerra Mundial. Vamos lembrar que, em 1943, ela se encontrava no Brasil e estava pintando quadros com a temática da Resistência Francesa. É muito provável que a “*âme meurtrie*” se deve a isso. Quanto à “*petite main d'enfant*”, pode ser uma alusão ao Brasil, uma criança em relação à França. Mas isso são suposições minhas”.

<sup>145</sup> BELTRÃO, Catherine. **Edith Blin: a pintora da resistência**. Instituto Edith Blin, 2022.

<sup>146</sup> Bem sugestiva a segunda exposição de madame edith blin. **Jornal A Noite**. Rio de Janeiro, 16 de agosto de 1945, p.7

cinzentos e sem horizonte das fisionomias que ela transpõe para a tela”. No entanto, a sua especialidade “é a pintora de cabeças e nus. A paisagem ainda está ausente na arte”<sup>147</sup>.

No que se refere aos nus, deve-se salientar as tentativas de interpretação pictórica de alguns versos de Baudelaire, onde a pintora conseguiu realizar obra de real interesse.

A influência do escritor francês para a autora lembra a proposta colocada em prática pelos renascentistas. Os pintores e artistas desse movimento, tinham como uma de suas características o uso da influência da literatura e mitos da antiguidade para compor as telas que produziam, davam vazão a representação pictórica dos clássicos poemas pastoris, elegíacos, odes, éclogas, epopeias e hinos homéricas. Um nítido exemplo é o quadro *Nascimento de Vênus*, do pintor italiano Sandro Botticelli. Nele, o pintor vai do verbal ao não-verbal, buscando uma narrativa visual em que a temática do nascimento da deusa romana do amor, Vênus, foi proposta dentro da cultura florentina da época<sup>148</sup>.

E nesses descaminhos de encontros e distanciamentos, entre a pintora e seus quadros e Baudelaire e seus versos, é possível estabelecer o que Aguinaldo José Gonçalves chama a atenção para relações ou equivalências homológicas. A busca por estabelecer comparações entre produções artísticas diferentes, isto é, “verificar possíveis correspondências entre tais procedimentos e também verificar as diferenças de operacionalização de recursos oferecidos por cada um dos meios expressivos”. Para ele, o poético engendrado em formas distintas de composição, seja nas pinturas ou escrita, acabava por ter a metáfora como um resultado comum. O que os diferenciava em geral era o meio utilizado por cada um: enquanto na poesia destacava-se um determinado ritmo, “um diagrama emergente e primordial”, as telas eram produzidas privilegiando as “relações instauradas, a emergência do poético, por formas transfiguradas no espaço e recompostas na simultaneidade do tempo”<sup>149</sup>. Essa perspectiva torna-se o princípio da busca por estabelecer as pontes entre a produção das artes plásticas e a literatura.

Em artigo, Carmem Teresa Elias, busca apresentar uma associação entre as artes plásticas e a literatura por meio da investigação de traços artísticos semelhantes. No caso, a autora propõe o aprofundamento da leitura do escritor português Eça de Queiroz estabelecendo interrelações com as obras dos pintores impressionistas franceses, Claude

<sup>147</sup> BARBOSA, Gustavo Simões. A exposição de Mme. Blin. **O carioca**. N. 516, 25 de agosto de 1945. p. 40-1.

<sup>148</sup> CORTEZ, Clarice Zamoraro. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências Contemporâneas**. Maringá, EDUEM, 2005, p.357.

<sup>149</sup> GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, p. 56-68, 1997, p. 58-9.

Monet e Pierre-Auguste Renoir. Busca encontros entre as escolhas de cores, temas, as conexões que se estabelecem por meio da linguagem no uso das metáforas e sutis explorações do campo sensorial, sentidos descritos por um intenso uso de adjetivações<sup>150</sup>.

Edith Blin deixou claro que a escolha por seguir da arte era subjetiva. Uma exploração de sensibilidade própria. Permitindo aflorar o diálogo entre as sensações internas e expondo o resultado de seu autoconhecimento por meio da arte. Não à toa, em entrevista pontua que “sua pintura, ela mesma a declara subjetiva, pintando o que sente. Sua divisa: *‘courage au coeur, paix à l’ame’*”. Ela diz que recomeçou a viver no dia em que pintou pela primeira vez, e afirma: “sou livre depois que comecei a pintar”<sup>151</sup>. Nesta mesma exposição o jornal afirma um quadro retratando um nu de título não identificado, porem referência como influência de Edith a poesia de número XXIV de Charles Baudelaire em *As flores do mal*:

Adoro-te tal como a abóboda noturna,  
Ó vaso de tristeza, ó grande taciturna,  
E te amo tanto mais se tu foges de mim,  
E pareces-me, enfeite das noites sem fim,  
Mas ironicamente as léguas cumular  
Os meus braços da esfera azul a separar.

Eu me lanço ao ataque e ao assalto eu ando,  
Como sobre um defunto os vermes vêm um bando.  
E gosto ó implacável fera tão maldosa!  
Até dessa frieza a fazer-te famosa!<sup>152</sup>

A tela em destaque (Imagem 11) nas páginas do periódico oferece um nu feminino de alguém cujo olhar não impacta diretamente o espectador que atento é conduzido pelos traços da artista a acompanhar a sinuosidade das curvas da personagem seguindo as linhas de seu corpo por inteiro na imagem. Aparentemente, a mulher deleita-se com a sensação de sentir-se livre. Nessa medida, a poesia parece articular-se perfeitamente, é como uma imersão dos versos escritos por Baudelaire sendo retratados no quadro, porém, diferentemente do eu lírico masculino retratado pelo escritor, Edith lança luz sobre a volúpia e altivez da personagem desejada no texto. Edith Blin nega a retratação do sofrimento do poeta pelo amor não correspondido, e se lança em valorizar a plenitude da mulher realizada a sós e que aos olhos do coração fustigado nos versos representa uma “implacável fera tão maldosa”, ou ainda de sua “frieza a fazer-te famosa”. Ao que parece, os sentidos da mulher de Baudelaire se encaixam no quadro e conectam as letras nos versos e a pintura da artista francesa.

<sup>150</sup> ELIAS, Carmem Teresa do Nascimento. Literatura e Artes Visuais: Permanente intercâmbio. **Anais do III Seminário Nacional de Línguas e Linguagens da UFMS/CPAQ e IV Seminário da Sociedade dos Leitores vivos**. Vol.1, 2021, pp.285 – 301.

<sup>151</sup> BARBOSA, Gustavo Simões. 1945. Op. Cit. p. 40-1.

<sup>152</sup> BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. 2.ed. São Paulo: Martin Claret, 2012, p.47.



**Imagem 11.** Quadro e Edith Blin ao fundo e duas espectadoras não identificadas. In: *O Carioca*, nº516, 25 de agosto de 1945, p.40

Em relação à recepção do público quanto as suas obras, Gustavo Forte, jornalista do suplemento do periódico *A Noite*, ele pondera acerca daquela que representa a segunda apresentação da “simpática pintora francesa”, e obteve grande progresso e demonstrou “hercúleo esforço”, levando em consideração sua atuação como artista profissional ter se iniciado somente há dois anos. Passado o interlúdio entre uma exposição e outra ela estaria nesta exposição da *Monteparnasse* “agora, mais forte, mais senhora do desenho e da cromatização, encontrando dessa maneira maiores facilidades para exteriorizar”. Ele acrescenta que seria um “trabalho seguro, forte – bastante para uma pintora cuja prática não além de dois anos – todas as telas expostas em Monteparnasse estão sendo motivo das mais elogiosas referencias por parte do público admirador das belas artes”<sup>153</sup>.

E, afinal, por que Edith se faz tão importante para esta tese? Num primeiro momento, é necessário lembrar de sua provável influência na escolha de Georges Wambach em terras brasileiras. Mas não é este ponto que se deseja alcançar. O destaque da pintora e o sucesso de sua carreira artística teve mérito próprio e desenvolvimento de sua técnica enquanto artista plástica. Porém, o ponto interessante é que inicialmente ela foi beneficiada pelo nome do pintor belga e a relação do casal. Mais do que isso, outros dois fatores fazem levar em

---

<sup>153</sup> FORTE, Gustavo. 1945, Op. Cit. p.8.

consideração a sua importância. O primeiro, a notória associação do estilo e da influência do artista flamengo em suas telas, afinal, possuíam convívio diário, além de ter sido ele o responsável pelo empurrão inicial para que Edith tomasse coragem e iniciasse seu processo produtivo. Ademais, a mulher que ficou conhecida por se fazer pintora em seis meses, bebeu da fonte da literatura, no caso, Charles Baudelaire, assim como o belga que para além de leitor, estabeleceu vínculos de amizade e afeição com literatos de sua época, a exemplo de Stefan Zweig<sup>154</sup> ou o escritor paraense Osvaldo Orico.

A relação entre o artista flamengo e os literatos não foram casos isolados. O circuito mantinha vínculos complexos e não foram poucos os sujeitos a atuarem em parceria. Essa relação entre os artistas plásticos em sua época e escritores foi evidenciada por Sergio Miceli. O historiador caracteriza como o quanto era “incrivelmente envolvente a relação que os artistas do período mantinham com a produção plástica”, mais do que isso, existia uma verdadeira “indústria artesanal” confeccionando retratos e perfis. Estes representavam uma espécie de “produtos homólogos às biografias e aos livros de memórias e cumprindo funções sociais de consagração e legitimação análogas aquelas a cargo dos gêneros literários mencionados”.

Nesse universo se enquadravam desde casos amorosos a parcerias bastante profícuas entre escritores e artistas plásticos que atuavam como mentores, a exemplo de Manuel Bandeira com relação a Portinari e Guignard, Murilo Mendes em relação a Ismael Nery; Mario de Andrade em relação a Anita Malfitta, Portinari, Clóvis Graciano e outros. Ou ainda, existia o caso dos discípulos “estéticos e doutrinário-confessionais” (Murilo Mendes em relação a Ismael Nery”); atuação de duplas como ‘companheiros íntimos’ em função da apurada sintonia artístico-confessional (Murilo Mendes e Jorge de Lima”); parceiros confeccionando perfis biográficos, como Antonio Bento, Murilo Mendes, Mario de Andrade; e ainda trabalhos em conjunto a fim de redigir textos laudatórios fossem eles para serem enviados a imprensa ou catálogos em exposições – Mario de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, dentre outros. Por fim, ao desenvolver variadas ações

---

<sup>154</sup> Zweig foi um renomado escritor com vasta bibliografia produzida. No ano de 1941, em meio ao caos provocado pela Segunda Grande Guerra, resolveu buscar refúgio na pacata Petrópolis, no Brasil. Judeu, sofreu com a perseguição alemã em seu país natal, a Áustria. Com o desenrolar do conflito, acabou ficando sob influência da política antisemita do Estado Nazista alemão. Em publicação do suplemento do jornal *A noite*, foi disponibilizado ao leitor trecho de uma carta endereçada de Zweig a Wambach e em descrição atesta o cultivo de uma “amizade que igualmente se entretém pela simpatia afetiva e pelas coincidências intelectuais”. Cf. *A Noite Ilustrada*, 17 de setembro de 1940, p. 49.

em conjunto construíram um mecanismo que funcionava como espécie de moeda de troca em que letrados são requisitados a “retribuir a construção visual da imagem”<sup>155</sup>.

A relação com a literatura para Wambach parece ser mais uma aproximação com Edith Blin. Em coluna do suplemento *A Noite Ilustrada*, A. Buono Junior relata o convívio no ateliê do artista belga com inúmeros livros, clássicos franceses. Em meio a essas obras encaixava-se Charles Baudelaire. Tal afirmação é feita a partir da narrativa do colunista que caracteriza o pintor com “temperamento buliçoso e inquieto”, que se impacientaria com “coisas perfeitinhas”, no entanto, isso não negaria “a autonomia da Arte, da dialética de Baudelaire”<sup>156</sup>. Isso confirma a possível influência do poeta francês na vida e no método do pintor.

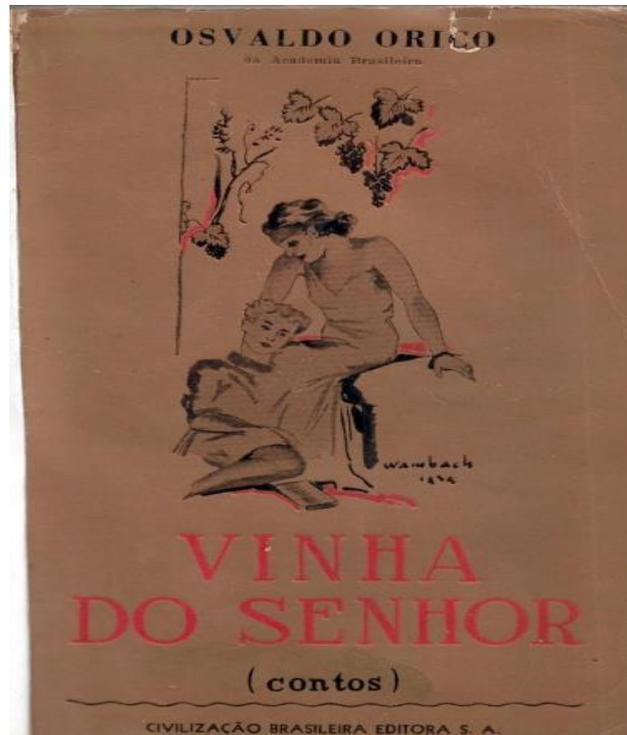
No caso de Orico e Georges Wambach, mais uma vez a história do pintor se conecta a cidade de Belém, desta vez por meio de sua relação com o escritor. O artista belga foi o responsável por arte na capa da primeira edição do livro *Vinha do Senhor* (imagem 13). A imagem apresenta uma mulher sentada em que sugere os traços de um banco e uma criança no chão com os membros superiores sobre as pernas da senhora que delicadamente o afaga. As duas personagens estão sem cor, aparecem em matiz de cinza, estando ao seu redor ornamentando o desenho várias uvas e as folhas de uma videira, completam o quadro alguns detalhes em vermelho estabelecendo os contornos do quadro. Ao chão um livro e, ao lado, a assinatura inconfundível do pintor belga com data de confecção da obra, 1939.

A inspiração da tela vem do conto que intitula a obra. A história apresenta Estevão, professor desempregado com problemas financeiros que não conseguia pagar a hospedagem de seu dormitório. Com a ajuda de Godofredo, herda seus alunos enquanto este entra em “impedimento” – o autor não esclarece qual seria este, mas deixa a entender que estaria ele tirando férias do serviço. Antes de deixar Estevão com seus discentes e turmas, ele adianta que existe um que deveria possuir um cuidado em especial, Carlinhos, filho da viúva Maria Carmem de Oliveira. Ao longo dos diálogos, o professor sinaliza o interesse pela mãe do jovem rapaz o que parecia ser motivado pela herança que a mulher recebera do falecido marido. Ao conhecer a mãe, desde o princípio, ela demonstra insatisfação com a atuação do primeiro docente. Relatava a ele que o filho deixava a desejar e apresentava deficiências que já não eram comuns a outros rapazes da mesma idade. Mais do que isso, ela critica o método utilizado afirmando deixar o garoto livre demais. A criança demonstrava paixão pela

<sup>155</sup> MICELI, Sergio. **Imagens negociadas**: retrato da elite brasileira (1920 – 1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp.21-2.

<sup>156</sup> BUONO JUNIOR, A. Este homem é um louco?. *A Noite ilustrada*, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1949, p.39.

literatura, mas não conseguia concluir contos simples que já deveria dominar. Estevão, em ato de lealdade não critica o seu amigo, muito menos sua atuação buscando justificar junto a viúva a metodologia empregada argumentando ser uma forma mais atual de encaminhar a educação das crianças.



**Imagem 12.** Capa do Livro Vinha do Senhor

O conto se desenvolve em torno dos diálogos entre a viúva Oliveira e Estevão. A cada página lida parece haver uma aproximação entre os dois. Eis que Godofredo retorna de seu impedimento e depara-se com a situação. Ele passa a relatar então alguns dos problemas relacionados à mulher que parece não possuir interesse em outros homens, mas que é ainda muito jovem e gera a cobiça masculina ao seu redor. Ele então explica ao amigo, que antes de morrer, o sr. Oliveira em seu testamento deixou uma condição para a moça ter a garantia de sua herança, que ela apenas se casasse dez anos após seu falecimento. O que gera o questionamento acerca de um sentimento genuíno ou interesse na fortuna da herdeira. Com o desenrolar da história, a mulher aparenta estar cada vez mais interessada em Estevão, relatando acerca da melhora do filho nos estudos e a cada jantar ou almoço, ela insiste para que ele permaneça sempre argumentando ter sido o convite feito por insistência do filho, que possuía grande apreço pelo novo professor.

Por fim, em um de seus últimos encontros, Estevão arruma-se como nunca antes e asseado que estava vai junto a mãe declarando-lhe o sentimento que nutria por ela e não se interessando pela possibilidade de perder a herança. A mãe, então, diferente do que poderia deixar a entender ao longo do conto, nega qualquer possibilidade de se envolver com o rapaz. Deixa claro seu único interesse em cuidar do filho e somente.

A história foi contada de tal forma para melhor compreender a mensagem carregada na narrativa visual de Wambach. Para compreender as intenções do artista, devem-se levar em consideração os aspectos da imagem. Primeiramente, o porquê das uvas ornamentando a tela envolvendo as duas personagens centrais. Elas fazem referência ao versículo bíblico de S. Matheus e reproduzido no conto. Uma parábola que servirá de referência para os acontecimentos futuros e interesses de personagens<sup>157</sup>. Nele há a associação entre o Reino do céu e o trabalho árduo para a conquista de um lugar no paraíso. No conto, ele se enquadra em um diálogo entre Godofredo e Estevão. A conversa inicia quando primeiro está retornando de seu impedimento ao serviço e o segundo o responde com esta parábola ensejando explicar-lhe que seria necessário esperar até o fim do trabalho para perceber os resultados produzidos. E assim o foi, Estevão esperava até o último instante para conquistar a viúva Oliveira o que acabou por não ocorrer.

Na parte de baixo da imagem, um livro. O objeto representa nesse contexto as leituras feitas pelo jovem Carlinhos. Quando sua mãe interpela Estevão em sua apresentação, ela faz uma reclamação ao professor que seu filho muito se preocupa com uma “rumba de livros de capa amarela e vermelha, contando as proezas de Flash Gordon, Mandrake e outros heróis do cinema americano”. Em compensação, ela sentia o filho muito atrasado em outras disciplinas, enfatiza que “outros meninos da mesma idade já fizeram a admissão ao Ginásio. Ele continua atrasado. Em matemática, então, é uma lástima”<sup>158</sup>. Os livretos criticados pela mãe eram o que depois vieram a ser conhecidos como Histórias em Quadrinhos. Esta, provavelmente, se refere a uma coleção específica conhecida nos Estados Unidos como Big Little Books. No Brasil, os quadrinhos foram inicialmente publicados por meio dos Suplementos literários dos jornais e depois surgiram em formato de tablóide, (que possuíam tamanho de 10cm x 28cm, com 36

---

<sup>157</sup> A parábola de S. Matheus escrita no Novo Testamento reproduzida segue assim: “por que o Reino do Céu é semelhante a um homem, pai de família, que saiu de madrugada a assalariar trabalhadores para sua vinha. E, ajustando com os trabalhadores a um dinheiro por dia, mandou-os para sua vinha. E, saindo pela hora terceira, viu outros que estavam ociosos na praça. E disse-lhes: ide vós também para a vinha e dar-vos-ei o que for justo. E eles foram”. IN: ORICO, Osvaldo. **Vinha do senhor (contos)**. Civilização brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1939, p.25.

<sup>158</sup> Ibidem, p.23

páginas) a exemplo do empreendimento de Adolfo Aizen, o *Mirim* e também em formato *Standard* (46 cm x 39cm, com 8 páginas) como *O Lobinho*. Ficou famosa também a edição publicada pelo grupo liderado por Roberto Marinho que seguia os mesmos moldes e ganharam o título *Gibi*. Essas obras ganharam o apelido de Tijolinhos<sup>159</sup>.

Por fim, os personagens, a mãe com olhar terno em direção ao filho que se encosta junto as suas pernas. Em aparência, é retratada com a juventude descrita e reiterada durante a história. Seus traços fisionômicos não são detalhados então possivelmente ficou a encargo do pintor escolher os traços da viúva, assim como de Carlinhos. Enquanto a mulher aparenta a satisfação, o autor descreve que, “por trás de seus olhos de viúva, pretos e fascinantes havia outros, egoístas e prudentes, que se defendia de toda a cobiça masculina, os de mãe”<sup>160</sup>. Isto é, bastava a ela a nobre sensação da maternidade repleta de significados para contentar-se na plenitude da vida. Enquanto isso, o jovem que se recolhe em suas pernas aparenta certa insatisfação, provavelmente por conta da negação ou críticas em relação a sua predileção as revistas em quadrinho ao estudo da matemática ou outras disciplinas.

Em crítica reproduzida na carioca *Revista da Semana*, a capa do livro é referenciada apenas como “sugestiva” e atém-se ao conteúdo do livro. Segundo a revista, “é um belo presente de ouro para as sensibilidades requintadas”. A fim de envaidecer o escritor e valorizar sua produção, o gênero literário de contos é caracterizado como “desprezado”, “efígie indecifrável”, no entanto “tão cheio de beleza”. Aparece Osvaldo Orico, então, como o personagem responsável por desatar os nós das possíveis dúvidas sobre o gênero, que com sua capacidade, imaginação e inteligência ofereceria uma “maravilhosa coleção de contos como uma resposta a diferença votada a essa complexa especialização literária”. A publicação indica que com tal livro, o nome do escritor ganharia ainda mais prestígio ao mesmo tempo uma reafirmação do potencial dos contos que “não morrerá entre nós embora os editores só gostem de editar romances e traduções... as vezes bem cacetes”<sup>161</sup>. Isto é, apesar das escolhas editoriais feitas à época, o nome do escritor se consolida como expoente do gênero.

Na crítica ao trabalho de Osvaldo Orico, a capa com a imagem produzida foi esquecida, no entanto, por meio das palavras da crítica é possível compreender as motivações do pintor belga em aceitar o desafio: “o maior elogio que se pode fazer à nova obra do escritor

---

<sup>159</sup> CARDOSO, Athos Eichler. A idade de ouro dos quadrinhos no Brasil: entretenimento, propaganda, ideologia e civismo durante a IIGM. *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Recife, 2011, p.5.

<sup>160</sup> ORICO, Osvaldo. 1939, Op.Cit, p.36.

<sup>161</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro ,6 de janeiro de 1940, p.9

é que ela encerra um tesouro precioso de imagens”. Isto é, o trabalho de Georges Wambach foi facilitado pela narrativa que monta imagens, cenários, personagens inspiradores que levaram a pintura do quadro no ano de 1939, ainda na fase de produção do livro. É bem verdade que os dois nutriam boa relação, o que possivelmente ao artista belga uma versão do manuscrito ou edição antecipada<sup>162</sup>.

Georges Wambach se consolidou como um pintor andarilho, ao mesmo tempo solitário em sua produção. Não é registrada nas fontes nem na bibliografia consultada, participação sua em qualquer movimento artístico ou grupos consolidados. Tal fato, no entanto, não parece ter sido um desafio para a consolidação do seu trabalho e ampliação de seus vínculos, constantemente alargados com o tempo. Foi incorporando conquistas até mesmo o título da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria do Estado brasileiro. Como conseguiu ser laureado dessa maneira e os caminhos percorridos para se consolidar como um dos grandes nomes do meio artístico na década de 1940 e 1950 serão melhor explorados a seguir.

---

<sup>162</sup> Idem

## Capítulo 2

### Georges Wambach: “Na casa dos jornalistas”



**Imagem 13.** Georges Wambach. Naná. 1935.

Georges Wambach construiu em sua vida no Brasil uma frutuosa relação com os veículos de comunicação. Não foram poucas as obras estampadas em capas de periódicos de grande distribuição, com isso, o artista ganhou notoriedade e seu nome passou a circular cada vez mais pelos grandes veículos de comunicação, sendo mencionado muitas vezes publicamente. De Santacruz Lima, jornalista e membro do Instituto Brasileiro de Cultura à época, o retratou certa vez como “estrangeiro louro, de roupas largas, cabeleira ao vento, negligente no laço da gravata, que armava o cavalete e se entregava com paixão a pintura em todos os recantos deliciosos do Rio de Janeiro”. Elogiou sua “excepcional sensibilidade” que lhe permitiu “penetrar no espelho de lágrimas que há no fundo de todo ser humano, o ralo luminoso de indestrutível simpatia”<sup>163</sup>.

Estabelecido o contato com o veículo de imprensa, era a hora de demonstrar talento ao mesmo tempo em que seus laços se ampliavam. Para conquistar a amizade dos profissionais dos periódicos, Wambach criou diversas estratégias, desde pinturas dedicadas a personagens ilustres dos veículos às famosas recepções em seu atelier. A revista *Vida Doméstica* publicou

<sup>163</sup> **Jornal O Carioca**, Ano 6, Nº286, 1941 p.31.

em sua edição de maio de 1936 o retrato produzido no ano anterior pelo belga representando Maria Magdalena Berquó Moses (Imagem 14). Respondendo pelo apelido de Naná, era filha de Herbert Moses, “o dinâmico presidente da Associação Brasileira de Imprensa”. Para este, a criança representava “uma das mais fortes razões da alegria de sua vida”. Com esta demonstração de afeto, a dimensão do que foi feito pelo artista ganha maior proporção. Ainda que o processo estivesse se iniciando, as teias que conectam o artista a vínculos mais amplos da imprensa são começavam a ser firmadas em chão firme, a parceria se mostrará, em futuro não distante, cada vez mais fecunda<sup>164</sup>.

No mesmo período em que Wambach tinha suas telas colorindo publicações da Revista da Semana, ele também era destaque em outro periódico, *Ilustração Brasileira*. Esta representava uma espécie de complemento da publicação do carioca *O Malho*. Mais do que isso, uma revista mensal em que o plano artístico cultural era tema frequente. Em três meses de estadia no Rio de Janeiro, o pintor belga já contabilizava palavras lisonjeiras e contatos com autoridades políticas que, sem dúvida, marcaram sua passagem pelo país. Começava a se consagrar como um dos grandes personagens do cenário artístico brasileiro, “um nome aureolado da pintura belga contemporânea, mundialmente famoso”, participava ativamente do circuito carioca se especializando em retratar a natureza e “fixando telas admiráveis, paisagens e aspectos de nossa terra, a nossa luz, o nosso céu, os nossos tipos”<sup>165</sup>.

Na reportagem de *Ilustração brasileira*, ao longo de breve introdução, o jornalista caracteriza o artista como um “paisagista vigoroso, de uma espontaneidade e de uma riqueza de colorido notáveis”, sendo dessa forma, “um retratista de extraordinários méritos”. Seus atributos são evidenciados e a lisonja foi uma característica permanente nas falas que se referem ao pintor belga. Ele mesmo toma o lugar e revela suas intenções no país. Revela estar reunindo já naquele momento um considerável número de telas inspiradas nos cenários e na vida da população brasileira, a fim de programar uma exposição na Europa com pretensão de estabelecer intercâmbio. Após a exposição acerca dos cenários e paisagens brasileiras em território europeu, a intenção do artista seria retornar para apresentar em terreno tropical telas sobre motivos europeus: “paisagens, retratos, aspectos e tipos do velho mundo”<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Jornal *Vida Doméstica*, maio de 1936, Nº218, p.99.

<sup>165</sup> Revista *Ilustração Brasileira*, janeiro de 1936, Nº9. p.32.

<sup>166</sup> Idem

Ainda em janeiro de 1936, o jornal *Diário de Notícias*<sup>167</sup> publica que o pintor viajante visitou, mais uma vez, a Associação Brasileira de Imprensa, e nela foi saudado por Heitor Beltrão com a mensagem de que:

a pintura é a realidade frisada do sonho. O pintor percorre, por isso, a vida na mesma ambiência encantada das mil e uma noites, seduzido pela sensualidade da cor, atraído pela volúpia da luz. As nuances da policromia, os volteios dos fracos bailam em torno de seus olhos embevecidos, como salomé do pecado. Suas mãos valem por escravas ágeis ao serviço do devaneio do seu amo e, na sua insana divina ele vai operando o milagre de deter o infinito nos limites de uma teia, de incluir o mundo no retângulo de uma folha de álbum. Wambach, você é este mágico da sensibilidade esse vidente das cambiantes, esse enamorado da forma. E consegue ser tudo isso com tão requentado talento que a sua caminhada de artista está sendo visivelmente, a trajetória da glória.<sup>168</sup>

As palavras do jornalista reservam ao ilustre pintor um lugar no panteão artístico do Brasil. No entanto, é necessário salientar que o historiador ao fazer a crítica documental, percebe que a prática jornalística faz com que seus membros sigam a cartilha editorial traçada conforme o interesse das redações. Wambach, desde sua chegada, conseguiu em pouco tempo um ótimo trânsito entre jornalistas e autoridades políticas do país. Não foram poucas as vezes que possuiu a oportunidade de ter telas expostas em capas de revistas ou fez convites de órgãos de imprensa para visitarem seu ateliê, localizado no Rio de Janeiro<sup>169</sup>. O belga sabia que manter laços com estes dois importantes grupos dariam a ele uma visibilidade fundamental para construir uma carreira de sucesso no país.

---

<sup>167</sup> Jornal de relevância nacional pertencente ao grupo de Assis Chateaubriand, um dos mais icônicos empresários brasileiros.

<sup>168</sup> Na casa dos jornalistas: o sr Heitor Beltrão saúda o pintor belga Georges Wambach. *Diário de Notícias*, 1936, p.11.

<sup>169</sup> Como exemplo, seus quadros foram publicados pela *Revista da Semana*. Eles estiveram presentes em várias oportunidades, ornamentando a capa. A tela *Flamboyants* foi a primeira a ser alvo do interesse do periódico, fazendo parte da edição de nº 9, publicada em 8 de fevereiro de 1936; Na edição Nº29 de 27 de junho de 1936 a obra escolhida foi *Portão*; Em 25 de julho de 1936, na edição de nº33, o editorial relatava que o pintor resolveu “escalar o Morro da Conceição e gravou soberba aquarela do Antigo Palácio Episcopal”; Em 8 de Agosto de 1936, propôs aquarela retratando o Pão de açúcar e em 5 de Setembro do mesmo ano, na edição nº39 foi publicado seu quadro intitulado *Paquetá*.

O artista foi por várias vezes retratado e caracterizado pelos jornais. A lisonja costumeira foi uma permanente forma de manifestação as suas obras, com destaque a paisagens brasileiras. Em *O Malho* é feita a observação de sua notoriedade ter sido alcançada na Bélgica por meio da exposição de painéis. Saindo da “neiva europeia” em direção a “claridade tropical”, sua arte que “se caracterizara por um extremo sentido de delicadeza estética, onde a luz comandava o movimento, adquiriu, quando se colocou a serviço da paisagem brasileira, um espetáculo de natureza nova, primitiva”. Esta abordagem em seus quadros faria assim um contraponto ao que foi delineado por ele na Europa, onde predominava em suas pinturas “moinhos, que tem séculos, e das catedrais construídas há trezentos anos”<sup>170</sup>. Exemplo disso, pode ser visto na imagem abaixo com a sua representação

---

<sup>170</sup> Da Neiva Flamenga a Claridade Tropical *O Malho*, dia 02 de fevereiro de 1939. Nº29, p.27

e casarios antigos que apresentam não somente o cenário urbanístico da cidade belga, mas também o próprio névoa que contaminava o céu.



**Imagem 14.** Georges Wambach. Casario de Antuérpia. Nanquim e Aquarela, 22cm x 34cm, 1935

Provavelmente, a ideia da natureza faustosa, o encontro com a tranquilidade e bucolismo proporcionando uma vida pacata junto ao meio ambiente, levou Georges Wambach a buscar o caminho dos trópicos. Teria sido ele acometido naquele momento por um espírito de renovação, “uma surpresa mais bela em uma arte, um sentido mais perfeito de luz e movimento”<sup>171</sup>. Ao observar os quadros pintados, expostos ou não, percebe-se que a iluminação opulenta, muitas vezes contrastando com as sombras das árvores, ou ainda, outro

<sup>171</sup> Idem

por meio da ideia de movimento nos cria a perspectiva do vento e ambientação oferecendo o sentido a obras dinâmicas que provocam o olhar do espectador e convida-o a ler uma narrativa visual.

Ao destacar as paisagens registradas pelo pintor belga, o periódico carioca exemplifica com imagens da ilha de Paquetá, alvo por inúmeras vezes de sua paleta, alguns que recordam sua terra natal outros, a nudez feminina, ou ainda, a cidade de Salvador, na Bahia. Suas viagens lhe renderam inúmeras possibilidades e seu horizonte vai aparecendo, por meio de suas obras, cada vez mais amplo, mais complexo e cheio de significados.

O pintor andarilho, epíteto que lhe foi concedido por ser um pintor viajante, possivelmente criou algumas telas sobre o cenário baiano, no ano de 1936. Foi em passagem por Salvador que Wambach deixou registrada imagens que serviriam para acrescentar em exposição na Bélgica. Tal como algumas de suas mais de trezentas igrejas, ele “pintou telas incomparáveis, que são os mais típicos flagrantes de sua vida provinciana”<sup>172</sup>.

Ao retornar para o Rio de Janeiro, sua chegada foi descrita pelo editorial da *Revista da Semana* como um momento de regozijo e “entrou de braços abertos, para estreitar os muitos amigos que aqui tem”. Como forma de ratificar que as portas estão abertas a sua atividade, a revista publica em sua capa o quadro “Portão”, retratando paisagem baiana. Nele, “gravou um trecho do vilarejo do ‘portão’, com seus coqueiros álacres, as suas arvores anosas, os seus casebres de palha, o céu luminoso e claro”<sup>173</sup>. Foi a primeira passagem do pintor flamengo por território baiano, alguns anos depois ele teria a oportunidade de retornar a solo soteropolitano.

---

<sup>172</sup> Idem

<sup>173</sup> *Revista da Semana*, 27 de junho de 1936, N.29, p.27



**Imagem 15.** Revista da Semana, 27 de junho de 1936.

A preocupação com os detalhes, a atenção com traços leves são algumas características enaltecidas pela crítica de sua época. E, assim, foi sendo construída a reputação e imagem de grande pintor. Suas telas produzidas sobre as paisagens dos mais diferentes cantos do Brasil tem grande identificação com a natureza representando “uma das mais sugestivas propagandas de beleza do nosso país”. Um europeu fazendo a leitura da beleza brasileira, um “perfeito intercâmbio”, sua “sensibilidade artística do velho mundo experimenta o contato com os motivos de nossa paisagem e dos nossos costumes”<sup>174</sup>.

Em seu atelier montado no bairro de Copacabana, costumava receber seus convidados. As reuniões eram lançadas nos jornais e o primeiro convite feito a imprensa ocorreu no ano de 1938. No *Gazeta de Notícias*, era anunciado em seu caderno “Nos salões e na sociedade”, a espera pelo que viria a ocorrer na semana seguinte. O evento iniciou às seis horas da tarde de

<sup>174</sup> Da Neiva flamenga a claridade tropical. *Jornal O Malho*, 02 de fevereiro de 1939, p.27

um sábado, dia três de dezembro, foram convidados os profissionais de imprensa e contou com recepção do próprio artista a fim de apresentar suas telas produzidas no Brasil e Europa. Segundo o impresso, a intenção do artista era agradecer as atenções que vinha recebendo, durante sua estadia por parte “da imprensa periódica paulista que se fará representar na homenagem pelo diretor da sucursal desta capital”<sup>175</sup>. No *Beira-Mar*, o evento foi noticiado sob a manchete, “uma tarde de espiritualidade em Copacabana”.

Após servido o coquetel, o jornalista Celso de Figueiredo propôs uma saudação em nome do Movimento Artístico Brasileiro, “apreciando as várias facetas da arte magnífica do anfitrião, a sua requintada sensibilidade e sua verdadeira aproximação belgo-brasileira”. No ateliê, vislumbravam-se obras de diferentes paisagens fossem elas encontradas em suas andanças pelo Brasil, ou então, nas mais variadas cidades da Bélgica ou França. Para aqueles que se fizeram presentes poderia representar um verdadeiro diálogo entre a inspiração europeia e brasileira. Outros artistas ainda completaram a saudação. Barros, conhecido como *O Mulato*, relatou a admiração pelo seu trabalho; a pianista Anna Benvinda de Toledo Martins, proferiu em francês discurso fazendo alusão a “internacionalidade da arte e a confraternização” existente em todos os momentos de encontros, e Mario do Amaral - diretor da sucursal do jornal paulista, no Rio de Janeiro – discursou em nome dos jornalistas, relatando o entusiasmo de todos os presentes ao se deparar com telas que nitidamente evidenciavam o “talento, a competência e a alta competência estética”<sup>176</sup>.

No ano seguinte, o pintor flamengo voltava a receber os jornalistas, desta vez, os cariocas foram convidados para sua recepção. Em seu ateliê, anunciava a reportagem do periódico que estiveram presentes “os nomes mais expressivos das nossas letras e das nossas artes”, e tal como eles, os jornalistas. Os que marcaram presença puderam entrar em contato com o livro de autógrafos de Wambach e nele conteria nomes de grande imponência, como a assinatura do Rei Alberto, da Bélgica; da rainha Elizabeth, da Inglaterra; do Marechal Foch, comandante dos exércitos aliados Guerra Mundial, Thomaz Edson e outros sujeitos que o tornavam tão interessante para aqueles que tinham a oportunidade de conhecê-lo. O artista mais uma vez é referenciado por sua simpatia, simplicidade e encantamento ao fazer

---

<sup>175</sup> **Jornal Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1938, p.8.

<sup>176</sup> Uma tarde de espiritualidade em Copacabana. **Jornal Beira-Mar**, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1938, p. 10.

exposição de “motivos de seus lindos e líricos quadros”, além da declaração de sua paixão por Copacabana”<sup>177</sup>.

A imprensa na primeira metade do século XX já havia despontado como lugar que abrigava um sem número de diferentes tipos de publicações. Surgem neste momento almanaques, folhetos publicitários de casas comerciais e indústrias; jornais de associações recreativas, de bairros e das destinadas a etnias específicas; folhas editadas por associações mutualistas, ligas e sindicatos operários, até os grandes matutinos e as revistas ditas de variedades. Esse novo cenário permitiu a Wambach auferir muitos dividendos políticos e financeiros.

Exemplo que marca o surto das chamadas revistas ilustradas ou também conhecidas como de variedades, *A Revista da Semana*, nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1900, por Álvaro Teffé. Agregava em suas páginas acontecimentos sociais, crônicas, poesias, imagens de quadros, aconselhamentos de especialistas como médicos, regras de etiqueta, moda, brincadeiras, literatura para crianças e até mesmo notas policiais. Ao observar a quantidade de quadros dentro de uma mesma revista, nota-se que amalgamava um grande número de diferentes tipos de conteúdo. Para a historiadora Tania Regina de Luca, a preocupação “diante do relativamente míngua público leitor/consumidor, o sucesso do negócio revista dependia de se conseguir ampliar ao máximo possíveis interessados, daí o recurso a uma rubrica ampla, que permitiria incluir de tudo um pouco”<sup>178</sup>.

Em parceria com a imprensa, foi nas páginas da *Revista da Semana* que Wambach por anos encontrou terreno fértil para suas pinturas, inclusive sendo elas estampadas na capa da revista. Sua primeira aparição foi um quadro comprado por ou doado a Gustavo Capanema, ministro da Educação do governo de Getúlio Vargas. Nesta obra intitulada *A Igreja do Sacco de S. Francisco*<sup>179</sup>, Wambach destila o seu talento na produção de uma aquarela destacando a igreja, um caminho de terra e ela rodeada pela natureza composta de árvores. Sobre a obra, a inclinação de galhos e árvores, cria a perspectiva dinâmica de uma paisagem em movimento com característica do próprio lugar que pinta, os fortes ventos da região. A revista trazia como informação que o pintor estava naquele momento em terras brasileiras aprontando uma coleção de quadros que levaria a Bruxelas.

---

<sup>177</sup> O Magnífico Wambach recebeu os jornalistas cariocas. **Jornal Beira-Mar**, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1939. p. 7.

<sup>178</sup> LUCA, Tania Regina de. Op. Cit. p.121.

<sup>179</sup> **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 04 de Janeiro de 1936, Nº4, p.29

Anos depois, o redator do jornal *beira-mar*, Nelson do Nascimento foi recebido pelo pintor belga. “Wambach, o pan-sexualista da arte”, é a manchete que visa atrair o público leitor. Logo abaixo uma fotografia em que aparecem lado a lado. No canto direito, o artista e o jornalista em conversa amistosa. Ao lado esquerdo, um nu feminino apresenta a primeira tela que foi pintada, guarda como recordação os primórdios de sua atuação, a construção da memória no ofício, o seu primeiro trabalho. Os quadros emoldurados na parede adornam a sala que, em seu atelier, apresenta a coleção aos convidados. No centro, ao lado direito da tela anterior, é possível verificar a composição “*Sa poupée et son chien...*” retratando o desenho de uma boneca acompanhada de um pequeno cão, ou pela aparência, um bicho de pelúcia. Abaixo, ganha destaque “um dos seus mais originais trabalhos ‘Feiras do Sertão’”<sup>180</sup>.



**Imagem 16.** Jornal *Beira – Mar*, Rio de Janeiro 18 de fevereiro de 1939, p.3

Na coluna, o repórter faz uma análise acerca da arte e seu papel, antes de apresentar suas impressões sobre os quadros do belga. Para ele, “o papel do cronista da arte é situar no tempo e no espaço o artista”. Seu argumento possivelmente poderia ser aproximado a percepção de Michael Baxandall, acerca do papel do historiador da arte, quando se depara com o quadro. O primeiro não se limita a essa percepção, pois completa que “não se poderia situar um pintor do mérito de Wambach se agíssemos aereamente, sem lhes estudar o sentido social da arte”. Isto é, amplia a percepção da tela produzida pelo artista. O jornalista ainda dá

<sup>180</sup> Wambach o sexualista da arte. Jornal *Beira -Mar*, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1938, p.3

vazão ao seu pensamento argumentar que o pintor sem uma filosofia ou forte senso de verdade produziria uma arte vazia<sup>181</sup>.

É possível estabelecer uma relação com o pensamento do historiador que, ao refletir acerca dos padrões de intenção dos artistas, faz uma explanação sobre o seu método para construir uma análise acerca dos quadros produzidos. Aponta que uma tela representa mais do que apenas um objeto material, afinal, ainda que implicitamente, é necessário considerar que ela contém “não só a história do processo de trabalho do pintor, mas também a experiência real de sua recepção por parte dos espectadores”<sup>182</sup>. O caminho trilhado pelo artista até chegar à obra não deve ser esquecido, pois de forma implícita, suas referências estão postas. Ainda assim, a construção da tela não se dá somente pelo autor, tendo em vista que mesmo os olhares críticos de um historiador da arte, não propõem unicamente a leitura da obra em si, mas a explicação de observações sobre um quadro.

Aos poucos, conforme a matéria jornalística vai se desenvolvendo, o pensamento de Wambach vai sendo descortinado e suas percepções, assim como sua história, vão permitindo compreender parte do que pensava em suas telas. As atividades artísticas sempre estiveram presentes em sua casa e em seu sangue, afinal, o belga era filho de músico, o compositor Emile Wambach, que atuou como diretor do Observatório de Música da Antuérpia. Seu pai orgulhava-se de ter sido nomeado por Gounod como “mais fiel intérprete” de sua composição. É interessante notar que o jornal não faz referência a sua mãe, Marie de Duve, pintora e tal como marido, também laureada e reconhecida no circuito artístico europeu. Um olvidar que demonstra a pouca importância dada ao papel das mulheres na formação do artista por parte do periódico, mas que, no entanto, não pode ser esquecido. Ela, participante ativa dos salões de pintura na Antuérpia, a exemplo dos ocorridos em 1888 e 1889, é citada no livro *Nos artistes anversois*, tendo neste último um quadro seu comprado pelo Governador da Província. Mais do que isso, como registra Margarida Cintra Gordinho, “era parecido com a mãe, tinha também o dom da justeza do traço no desenho, rapidez e perícia. Desenhava muito, aproveitando o material de Marie, aprendendo com ela”<sup>183</sup>.

A reportagem oferece espaço para a voz do pintor. Relata acerca de sua vida no Brasil desde o seu retorno em outubro de 1938, após uma breve passagem pela Europa, e sua

---

<sup>181</sup> Idem

<sup>182</sup> BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39.

<sup>183</sup> GORDINHO, Margarida Cintra (Org.). **Aquarelas de Georges Wambach**: Impressões do Brasil. São Paulo. Marca d'Água, 1988, p.116.

motivação para estar no país, principalmente no Rio de Janeiro: “Copacabana é o meu ambiente de artista, (...) só aqui eu acho o clima propício a minha arte”. O bairro acomodava o seu atelier e nele morava com sua companheira de até então, Edith Blin. Algumas circunstâncias chamavam particularmente sua atenção. Acreditava viver em um ambiente ideal para o exercício de sua atividade, “cercado da mais feminina natureza”. Para ele, “o panorama que se descortina(va) do meu apartamento é alguma coisa soberba e sumptuosa. O céu de Copacabana é incansável na multiplicidade de tons e aspectos novos”<sup>184</sup>.

Chama a atenção para o que Wambach enaltece como uma “feminina natureza”. O termo associado ao gênero nos remete a algumas possibilidades de análise acerca do que pretendia. Primeiramente, ao analisar as fotografias impressas no jornal, exposto o atelier do artista, depara-se com várias obras onde estão estampadas mulheres nuas. O nu feminino que aparece nos quadros, no entanto, não sugere pornografia. Na verdade, ele traz uma nudez artística, de valorização estética da materialidade do corpo, a exaltação da sua beleza, das possibilidades de gestos e meneios, diferentemente de uma posição erótica ou com fins de atrair um olhar lascivo.

Ainda assim, não é este sentido de feminino que acredito ocupar o vocabulário do artista ao se referir à natureza. Uma alternativa para compreendê-la pode ser a leitura de Peter Burke que, ao escrever *Testemunha Ocular*, pondera a imagem feminina no mundo contemporâneo, essencialmente, pós Revolução Francesa, associada a duas ideias, seja ela ao ideal de República ou de liberdade<sup>185</sup>. De fato, são inúmeros os casos possíveis que apresentam a figura de Marianne como um símbolo, desde a estátua da liberdade ou até mesmo, as cédulas da atual moeda brasileira, o Real. A atribuição buscada não parece estar relacionada a nenhuma destas duas ideias. Outra perspectiva parece ser mais apropriada, a representação da mãe de Jesus Cristo, Maria.

---

<sup>184</sup> Wambach, o sexualista da arte. **Jornal Beira-mar**, Rio de Janeiro 18 de fevereiro de 1938, p.3

<sup>185</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004, p.76 – 9.



**Imagem 17.** Robert Campin. A Virgem e o menino a frente de um guarda-fogo, óleo e têmpera sobre madeira, 63cm x 49,5cm, entre 1425 e 1430.

A natureza enquanto feminina representa a docilidade e pureza da intocada mãe do mártir cristão. Por exemplo, ao analisar o quadro *A Virgem e o Menino à frente de um guarda-fogo* (Imagem 17), em que é exposta a imagem de Maria, o autor Alberto Manguel analisa que a infinita compaixão de Maria é um dos seus atributos que foi representado por uma auréola, encontrada na imagem, assim como a própria luz da cena delicadamente colocada sob a mãe. Para além, é possível perceber que “no interior do aposento, Maria está sentada, sem consciência da sua condição sagrada. Somos nós, os espectadores, que recebemos os indícios de sua identidade divina, como a suntuosidade e as cores de seu vestido, por exemplo”. Ainda que tenha mudado com o tempo, alterando os valores simbólicos existentes em suas vestes, algo não mudou, a cor azul-celeste de sua roupa, como se fosse uma espécie de deusa do céu<sup>186</sup>.

<sup>186</sup> MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**: uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 79.

Maria assim se apresenta santificada e, dentro da cultura ocidental, ganha a representação da mãe zelosa que se associa ao natural por meio de uma representação etérea, a vestimenta que caracteriza a abóboda celeste. Ao associar a natureza a uma perspectiva bíblica, é possível estabelecer uma ligação com a própria visão de natureza do Brasil. Provavelmente, a natureza feminina citada por Wambach seria aquela pura, edênica que se impõe no espaço social. Levar este ponto em consideração direciona o olhar para os quadros e discursos do pintor belga, e a partir deles é possível compreender a escolha de Wambach pelo Rio de Janeiro.

O meio natural sempre exaltado desde período coloniais esteve presente nas obras dos chamados pintores viajantes. Na Europa, o artista belga conseguiu que seus quadros fossem referenciados por periódicos que publicaram quadros do artista, tal como “Le Soir”, “L’indépendance”, “Laatste Nieuws”, este em Bruxelas, “Le Matin”, “Nacion Belga” e “La Metropole” da Antuérpia. Provavelmente, foi por meio de suas obras divulgadas pela imprensa no Brasil e no velho continente que ele conseguiu estabelecer um canal para realizar suas exposições em todo o mundo.

Ao criar uma relação de proximidade com personagens relevantes da imprensa soube como atrair a simpatia dos seus membros criando encontros e eventos a fim de ampliar laços e estender seu horizonte a fim de dar publicidade aos seus trabalhos. Esta construção possivelmente lhe permitiu ganhar notoriedade, assim como, lembrar-se das exposições das quais ele participou, seja no Brasil ou na Bélgica.

Sua primeira exposição com motivos brasileiros ocorreu no ano de 1936, quando foram apresentadas as belezas nacionais na Europa. Sua fraterna relação com os veículos de comunicação além de criar canais para apresentação de seu trabalho, lhe deu notoriedade e a afirmação de atuação. Em sua primeira passagem pelo Brasil, quando produzia obras a fim de promover uma grande exposição na Bélgica, a bordo da embarcação “Groix”, recebe os editores da *Revista da Semana*, onde havia publicado algumas das telas que seriam expostas na Europa. Com palavras elogiosas, despediu-se do secretário do semanário, Octavio Tavares, e partiu.<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> **Jornal Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1936, p. 27.

## 2.1. “sua mostra de arte está sendo aguardada com vivo interesse”: Wambach e as exposições

Após seu retorno a Europa, Georges Wambach deixou para a publicação em sua ausência a obra *Paquetá*. Mais uma tela com tema e ambientação que lhe proporcionou inspiração para inúmeras de suas obras. Seguindo as palavras do semanário, sua orla ornamentada com os flamboyants floridos cria com a cor vermelha um contraste natural no horizonte do mar, que não poucas vezes foram retratados por seus pincéis<sup>188</sup>. A tela reproduzida pelo periódico no momento da pesquisa não foi encontrada, porém, localizou-se tela bastante parecida produzida alguns anos depois e que consta no catálogo de telas vendidas do canal de leilões Century arte e leilões.



**Figura 18.** Georges Wambach. Paisagem da ilha de Paquetá. Óleo sobre tela, 49cm x 72cm, 1940.

Sua partida rumo a Europa ocorreu no ano de 1936 e, como já anunciado, iria “fixar na tela algumas paisagens brasileiras para uma exposição de quadros que pretende realizar em Bruxellas”<sup>189</sup>. A publicização da exposição ocorreu somente quase dois anos depois, em 1938. Enviado o convite para o editorial da *Revista da Semana*, o “esplendido pintor belga

<sup>188</sup> *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 05 de setembro de 1936, 29.

<sup>189</sup> *Revista FON FON*, Rio de Janeiro, janeiro de 1936, p.39

que passou alguns meses entre nós e fixou em magnificas aquarelas inúmeros aspectos da nossa natureza”, visava anunciar que seu trabalho seria exposto na Bélgica. As paisagens brasileiras foram apresentadas em Bruxelas, na *Galerie de la Toison d’Or*. A abertura dos portões para o evento ocorreu num sábado, às quinze horas do dia de trinta abril, e se estendeu até treze de maio, quando se encerrou a apresentação. A notícia de sua experiência ecoou até o outro lado do atlântico chegando à imprensa carioca<sup>190</sup>.



Imagem 19. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro 4 de junho de 1938, p.7

Em outubro ele aportava novamente no Brasil, o “excelente ‘causeur<sup>191</sup>”, como foi caracterizado, expôs a situação de sua viagem e o processo de apresentação das telas que tiveram paisagens brasileiras como pano de fundo. Segundo contou o artista para o jornal *A Noite*, toda a coleção fora arrematada por um milionário norte-americano<sup>192</sup> que intencionava ornamentar sua casa na Flórida<sup>193</sup>. Mesmo que não tenha sido revelado pela reportagem, não é difícil imaginar que o horizonte artístico e a inspiração que os trópicos lhe ofereciam estavam lhe garantindo bons rendimentos pecuniários. Provavelmente, estas tenham sido as grandes motivações do retorno do pintor belga ao Rio de Janeiro.

<sup>190</sup> Exposição Wambach. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 04 de junho de 1938, p.7.

<sup>191</sup> O termo francês, segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, faz referência ao “que ou quem consegue desenvolver uma conversa de modo brilhante ou encantador”. Online: <https://dicionario.priberam.org/causeur>. Acesso em: 27 de novembro de 2019.

<sup>192</sup> Ainda que a reportagem não traga o nome do sujeito, por meio da leitura da revista *Vamos lêr!* foi possível descobrir que se trata de Ralph Beaver Strassburguer. Cf. BARBOSA, Gustavo Simões. Conversa com Wambach. *Vamos lêr!*, Rio de Janeiro 01 de julho de 1945, N° 467, p.8.

<sup>193</sup> *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1939, p. 2.

Junto com sua chegada, os velhos hábitos foram mantidos. Mais uma vez, uma solenidade que contava com a participação de personagens da política e imprensa brasileira, foi um potencial trampolim para fazer seu nome circular novamente pelos canais midiáticos do país. Na confraternização da Associação de escritores jornalistas, o PEN Club, ocorrido no Casino situado na Urca, dentre os mais destacados, a figura de Zerega Fombona, do PEN Club de Paris. Além dele, membros da Academia Brasileira como Filinto de Almeida, Claudio de Souza, João Neves, Pedro Calmon, Oswaldo Orico, Austregesilo e João Luso; o diretor do Jornal do Commercio, Elmano Cardim; e enfim, como convidado, a ilustre presença do pintor Georges Wambach<sup>194</sup>.

Uma semana depois, seu atelier recebe profissionais de imprensa. Estiveram presentes os periodistas da Associação de Imprensa Periódica Paulista (AIPP) Celso de Figueiredo, em nome do Movimento Artístico Brasileiro; Mario do Amaral, diretor da sucursal da AIPP; o pintor Barros, o Mulato; a musicista Anna de Toledo Martins; também fizeram parte do encontro a escritora Nenê Maccagi e Daisy de Toledo. Foram servidos com coquetel e posaram para fotos que seriam publicadas pela *Revista da Semana*. Um vínculo com os veículos de comunicação era importante para uma estratégia que o tornava cada vez mais conhecido no cenário político e cultural da cena carioca e brasileira. Afinal, eram eles que garantiriam a publicização e propagandeamento dos seus eventos futuros.

A primeira aparição do artista belga em grande evento como expositor ocorre no XLV Salão Nacional de Belas Artes. Em março de 1939, a revista *O Malho* já anunciava que Wambach, retornando de sua viagem à Europa em que foi protagonista na exposição de Bruxelas, acabava de ingressar “no quadro social da Associação de Artistas Brasileiros”. Porém, não somente, além de fazer parte do circuito artístico brasileiro, já estava se programando para compor os quadros da “grande exposição de trabalhos realizados em nosso país”, meses depois. Sua atuação ganhava destaque principalmente com as “paisagens e aspectos mais pitorescos do Brasil”<sup>195</sup>. Eram esses os motivos que o público esperava encontrar no salão.

O jornal *O Carioca* publicou, em coluna intitulada “‘ateliers’ e exposições”, que houve um reconhecimento por parte da imprensa de que o salão, em sua versão do ano de 1939, mesmo com divergências na opinião dos críticos, foi um dos maiores acontecimentos artísticos no Rio de Janeiro. Alegaram-se censuras, houve queixas acerca de recriminações

---

<sup>194</sup> Notícias elegantes. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 1938, p.28.

<sup>195</sup> Jornal *O Malho*, Rio de Janeiro, 30 de março de 1939, p.14.

que tomavam conta do ambiente do salão, discussão acerca de antigas rivalidades ganhando novos contornos, acusações de inveja e mágoas. Mais do que isso, existia o receio que tais embates pudessem ser o maior destaque do evento e permitir cair no esquecimento o potencial artístico da exposição<sup>196</sup>.

O dia de sua inauguração contou com muitos cartazes pregados pela cidade convidando a população para participar do evento. Os papéis com o anúncio do salão tinham “cor de sorvete de pistache e chocolate, com um pintor, como só ha[via] nos bailes a fantasia, dançando o ‘swing’ ou coisa que valha”. É difícil fazer uma afirmação peremptória, talvez o sucesso tenha sido resultado da propaganda feita nos cartazes, jornais ou a relevância real da exposição para a população carioca. Fato é, mesmo sem ter os números concretos para comprovar a frequência de espectadores, a crítica calculou que “visivelmente esse movimento aumentou” em relação à edição anterior<sup>197</sup>.

Mesmo com polêmicas, aumento ou não de espectadores, em artigo publicado pelo jornal *Carioca*, Henri Kauffman qualifica o quadragésimo quinto salão como “inferior ao de 1938 e, de um modo geral, muito fraco. Há um certo número de bons trabalhos, mas, praticamente, nenhuma obra se sobressaía às outras”. O crítico ponderou que os motivos do ocorrido estavam na abstenção de um grande número de artistas, inclusive daqueles considerados “melhores” que teriam julgado desimportante ou desinteressante apresentar-se, o que foi considerado ofensivo pelo jornalista. Afinal, argumenta que “julgam interessante retirar-nos o prazer de ver suas obras, e nada oferecem em troca”. Outro fator também teria contribuído sobremaneira para a promoção de um evento com nível abaixo do esperado, “a extrema severidade do júri de admissão”. Este teria aceitado somente cerca de um terço dos trabalhos enviados para avaliação e a percepção de que havia trabalhos “fazendo figura de ‘penetra’”<sup>198</sup>.

Ainda assim, apesar das críticas de Kauffman em relação ao nível dos artistas e do salão, elenca os nomes de Antonio de Mesquita Bonfim, Takaoka, Paulo Gagarin, Georges Wambach, Alberto da Veiga Guignard, Pancetti, Ismailovitch, Ola-Mary, Tamaki, Vicente Leite, Armando Pacheco, Georgina de Albuquerque, Hernani Bruno, Felicitas Barreto, Ignez,

---

<sup>196</sup> KAUFFMAN, Henri. “ateliers” e exposições. *Carioca*, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1938, Nº205, p.12

<sup>197</sup> Ibidem, p. 62.

<sup>198</sup> Ibidem, p. 12 – 62

Manoel Santiago, Maria Margarida, Maria Retscheck e Regina Liberalli, como trabalhos dignos de nota<sup>199</sup>.

Como se viu, Georges Wambach figurou entre os nomes daqueles que mereceram menção do crítico. Ele participou do evento com duas telas que futuramente serão alvo de destaque. Uma delas, “POMMIERS EN FLEUR” (na tradução “Macieira em flor”) e “POUPÉE BAHIANES” (na tradução livre “Boneca Baiana”)<sup>200</sup>. Kauffman, na edição seguinte do periódico faz crítica a algumas telas que afirma terem merecido a devida menção e entre elas, *Poupée de Bahia*. O crítico argumenta que, por meio dela, o artista demonstra “as suas qualidades de pintor juntam-se com sua qualidade de espírito”. E ainda, “um assunto como esse resulta nas mãos de 98 por cento dos artistas numa banalidade própria para as casas de artigos para turistas”. Não fica claro qual o padrão da “casa de artigos para turistas”, no entanto, ocorre por parte do crítico o interesse em enaltecer o papel do andarilho belga que fugiria a esse lugar comum, oferecendo vida e personalidade a sua tela<sup>201</sup>.



**Imagem 20.** Georges Wambach. *poupee* de Bahia, 1939.

As baianas ainda voltariam a ser tema de seu pincel. Utilizando a aquarela como técnica, Wambach representa mulheres negras nas ruas de Rio Vermelho, na Bahia. Ao que tudo indica, elas seriam comerciantes e pelas anotações na tela, se encontravam em sua

<sup>199</sup> Idem

<sup>200</sup> A obra aparece com uma alteração em seu título, inicialmente *poupee Bahiennes* e, posteriormente, *Poupee de Bahia*. **Jornal do Commercio**. Notas de Arte, Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1939, p.6

<sup>201</sup> KAUFFMAN, Henri. “ateliers” e exposições. **Carioca**. 23 de setembro de 1939, Nº206, p.7

pequena mesa de vendas objetos como latas, pratos, panelinhas o que da entender que possivelmente vendiam alimentos. O autor assina o quadro com dimensões de 16cm x 24,5cm, em Rio Vermelho, na Bahia no ano de 1954.



**Imagem 21.** Georges Wambach. Baianas. Aquarela, 16cm x 24,5cm. Rio Vermelho, 1954.

No ano de 1941, seu nome aparecia novamente nos periódicos cariocas. O jornalista que assina como L. da S., conta que em uma noite de sábado fez uma visita feita ao atelier do artista belga. Wambach o recebeu e convidou para perflustrar suas produções que ficavam expostas pela casa, lembrando um museu com telas de características distintas. Conforme vai caminhando pelo espaço, o convidado começa um processo de narrativa sobre o processo de pintura dos quadros. Ao identificar o cenário da Normandia cria a hipótese de que “deveria fazer uma bela e clara manhã quando o artista o pintou. Pondo-se os olhos sobre o quadro, sente-se a alegria sã que é o feitiço das manhãs bonitas”. O jornalista aponta para a narrativa visual inculcada nas obras que o fazem refletir e de maneira sinestésica lhe proporciona diferentes sensações<sup>202</sup>.

A visita seguia um caminho no qual os quadros continuavam sendo apresentados. Ao encontrar diferentes paisagens das mais variadas cidades e estados, o repórter questiona o artista quanto ao seu interesse pelo Brasil e seu povo. A resposta reforça o encantamento com os cenários do país, exalta a opulência natural e cordialidade de sua população em diferentes cantos como Pará, Bahia, Espírito Santo, além do horizonte carioca, onde tem predileção.

<sup>202</sup> Jornal **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1941, p.5.

Segundo Wambach, as belezas encontradas nos mais diferentes cantos do país o seduzem, encanta-se “com o mesmo entusiasmo que dedico à minha Bélgica distante e à França encantadora e sutil, todo refinamento, tão sutil e absorvente para com os verdadeiros artistas”<sup>203</sup>. Os diferentes horizontes reportados pelos pinceis do belga contribuiriam para a formação em seu atelier de um verdadeiro museu, onde as mesmas obras farão, algum tempo depois, parte da grande exposição no Rio de Janeiro.

No ano seguinte, começava a expectativa pelos resultados das andanças, das visitas e de toda a propaganda já feita acerca de sua produção. Finalmente, o momento oportuno para uma apresentação triunfal. O estrangeiro que tantas vezes teve seu ateliê visitado por autoridades e figurões da imprensa estará com seus quadros amostra para toda a sociedade carioca. Em edição de novembro daquele ano, a revista *A Ilustração Brasileira*, criava expectativa do evento que ocorreria no mês seguinte. No salão nobre do Museu Nacional de Belas Artes, anuncia o periódico que “Wambach, como outras vezes, exporá seus trabalhos realizados em suas excursões artísticas pelo Brasil e sua mostra de arte está sendo aguardada com vivo interesse”<sup>204</sup>. Eram as primeiras linhas de publicidade, o evento tinha data e hora marcada.

Paulo Knauss, em artigo publicado no ano de 2008, considerava que a história das exposições no Brasil ainda não se constituía como um tema amplamente abordado pela historiografia. Segundo ele, ainda existia um grande vazio no tocante a referências principalmente quando se trata das exposições de arte estrangeira no país<sup>205</sup>. As telas e as exposições de Georges Wambach possivelmente contribuirão para descortinar, ainda que de maneira breve, parte desse cenário artístico brasileiro.

A grande exposição do artista flamengo ocorre no ano de 1942, ano de intensa transformação e tensão no cenário político mundial e brasileiro. Havia mudança nos laços políticos e econômicos da diplomacia nacional no sentido dos rompimentos e rearticulações de vínculos, isto porque em 28 de fevereiro, o Brasil rompia os laços diplomáticos com os chamados países do Eixo – Alemanha, Itália e Japão. Após esse processo, ocorre grande política de cerceamento de estrangeiros ligados aos ideais autoritários ou oriundos destas nações. Vindo da Bélgica, país invadido pelos nazistas, o artista não teria grandes problemas

---

<sup>203</sup> Idem

<sup>204</sup> **Jornal Ilustração brasileira**, N. 91, Rio de Janeiro, novembro de 1942, p.37.

<sup>205</sup> KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial. **Revista Esboços**, nº19, 2008. p. 188.

em permanecer no país ou realizar suas atividades, ainda que já o fizesse desde meados da década de 1930.

No Brasil, a abertura do Museu Nacional de Belas-Artes criou espaço privilegiado para colaboração artística. Exemplo disso, entre os anos de 1938 e 1949, o MNBA recebeu 58 exposições, sendo que dezesseis destas foram associadas a colaboração estrangeira. Em 1940, um ciclo aberto intitulado *Exposição de Arte Contemporânea Francesa: de Manet a nossos dias*, dava sinais de parceria com franceses e em 1941 organizou exposições de pintura italiana e gravura alemã. Com o fim das relações com os países do eixo, outros países passam a ocupar este lugar, tal como, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos<sup>206</sup>.

Ainda que o cenário mundial fosse de guerra e disputas, este não era um tema que apetezia a Wambach e há uma história curiosa que demonstra sua indiferença ao tema. Conta Catherine Beltrão que Edith Blin, com quem vivia no momento da Segunda Guerra Mundial, questionou o pintor sobre o porquê de Wambach pintar quadros que refletiam unicamente paisagens tão belas enquanto no continente europeu os seus companheiros patrícios sofriam com a guerra. Com olhar de desaprovação ele a responde ““Por que não pinta você o sofrimento do seu povo?” E colocou no cavalete uma tela virgem, uma paleta recém lavada e duas cores: branco e ocre”<sup>207</sup>. A marca de seus quadros no Brasil sempre foram as paisagens, a natureza, diferentemente do ruído e selvageria da guerra. Pelo contrário, imagens que retrataram a placidez e tranquilidade de um ambiente desejado.

Em dezenove de dezembro de 1942, suas telas foram expostas no Salão Nobre do Museu de Belas Artes. Era sábado, três da tarde, os portões foram abertos ao público e os visitantes começavam a visitar e conhecer as telas do pintor como foi descrito em jornal, “não é um artista confuso, nem tampouco discípulo das rígidas normas clássicas”. Quanto aos seus trabalhos, “têm arte, cores, tintas, traços e parecem de fato com o que representam”<sup>208</sup>. Os visitantes entravam no salão e se deparavam com uma nítida divisão de obras em estilos de tintas a óleo (a tela de número 1 a 28), aquarelas (29 a 38), e Bico de Pena (39 a 46) que ficariam expostas para apreciação do público. A exposição, inicialmente foi organizada para permanecer sendo apresentada até o dia oito do mês de janeiro de 1943, ao que parece e o que

---

<sup>206</sup> Ibidem. pp. 190-3.

<sup>207</sup> BELTRÃO, Catherine. Como o pintor andarilho fez nascer a pintora da alma. Online: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/de-como-o-pintor-andarilho-fez-nascer-a-pintora-da-alma/>. Acesso em 26 de Outubro de 2017.

<sup>208</sup> **Jornal A Manhã**. Inaugurada a exposição de Georges Wambach, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1942, p.5

as fontes dos jornais permitem inferir, o sucesso de público permitiu que se estendesse por um longo período, permanecendo no Museu Nacional até o dia vinte e dois de janeiro.

Desde a inauguração, o número de visitantes se avolumava, eram divulgados horários e dias de funcionamento do museu em vários veículos da imprensa: “estará aberta todos os dias, das 14 às 19 horas, exceto às segundas-feiras”<sup>209</sup>. Não demorou para que surgissem as críticas, as quais, pelos documentos analisados, foram sempre positivas sobre o potencial artístico do pintor. O escritor Torres Pastorino destacava “a precisão dos pormenores, a exatidão das perspectivas, a interpretação dos matizes e das cores, dos trechos sombreados e aluminados, revelam virtuosidade dos grandes gravadores antigos”.<sup>210</sup> Ganhava destaque suas aquarelas, que eram “coloridas com naturalidade, no meio tom exato (‘in médio stat virtus’...) ou seja, nem lavadas nem queimadas em demasia”. Em vários momentos da coluna há referência para o excelente trabalho produzido como nas aquarelas “vista do Rio de Janeiro”, “Vitórias Régias”, “Casa de caboclo”, “Rua de S. Clemente”, ou o “O largo do boticário”. Enumera também os óleos em tela como “Pommiers en fleur”, que ao olhar do crítico, “é uma tela maravilhosa, que nos faz reviver a primavera europeia, com o céu límpido, as árvores floridas, a natureza ridente e cheia de selva.”

Conclui ao analisar que a paisagem proposta pelo pintor “tem muito ar, distância, profundidade”. Além dela, ainda ganham destaque “ilha de Paquetá: em que se sente o valor das sombras e o espaço entre as árvores”, ou “Grande rue de Riquewihr”, “uma vista fria nórdica, severa, mas de profundo realismo”. As pinturas que retratam a opulência natural brasileira e o cenário paisagístico parecem agradar particularmente ao crítico. No entanto, quando se depara com retratos ele é mais comedido em seu comentário ou revela desagrado. Isto é perceptível na descrição da obra “Morena”, em que lhe faz a menção como “um nu interessante” e é mais enfático em sua depreciação no “retrato de mme. J.A.”. Para ele, “não só no busto que não convence, como no braço esquerdo. Também as pernas nos pareceram sem plástica”<sup>211</sup>.

Se o crítico destacou as obras de caráter paisagístico, ao jornal *A Manhã*, agradaram mais uma vez as telas que retratam cenários de beleza natural. Sobre a exposição, são “vinte e

---

<sup>209</sup> Como exemplo se poderia encontrar a notícia no: **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1942, p. 7 ; **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro 09 de dezembro de 1942, p.11; *O Malho*, Rio de Janeiro, janeiro de 1943, p.34; jornal **A Manhã**, Rio de Janeiro, 18 de dezembro de 1942, p.5; *Correio Paulistano*, Bilhetes do Rio, São Paulo, 22 de dezembro de 1942, p.4.

<sup>210</sup> PASTORINO, Torres. Belas-Artes: Georges Wambach. **Gazeta de Notícias**. 27 de dezembro de 1942, p.11

<sup>211</sup> Idem

oito telas a óleo, dez aquarelas e oito desenhos a bico de pena. Não sabemos a que gênero preferir”, entretanto, “os desenhos e aquarelas parecem constituir a parte mais pessoal de sua obra, aquela em que se percebe o seu acento mais autêntico. (...) a nossa paisagem encontra nos óleos do sr. George Wambach, um intérprete fiel”<sup>212</sup>. Os quadros que representam espaços onde a natureza é o elemento principal ganham notório destaque, vira referência em sua exposição e classificação positiva entre os críticos.

Em meio à pesquisa documental, a crítica feita por Pastorino foi cronologicamente a primeira a aparecer nos jornais. Ainda que a impressão final pareça ter sido de desagrado, o escritor finaliza sua análise tecendo elogios bastante significativos. Chama a atenção mais uma vez, sua apreciação pelas telas que apresentam o ambiente natural, “sua inspiração poetiza a paisagem. Sua técnica vence dificuldades com galhardia. Seus quadros possuem ambiente, luz dosada, vista aérea, boa perspectiva, desenho firme, vivo sem cair em cromatismos perigosos”. Por fim, dando o crédito ao trabalho apresentado e exaltando o papel sendo exercido pelo belga, define a totalidade da apresentação como “uma exposição que merece ser visitada por todos os que amam as belas-artes, e merece ser meditada e estudada pelos nossos amadores de pintura, que muito tem a aprender”<sup>213</sup>.

Para os críticos do *A Manhã* não foi diferente. Sobre a descrição do autor, atenta para o fato de que “em tudo é consciencioso, fino, com um instinto seguro do colorido e da composição”. Até aquele momento, as opiniões positivas foram majoritárias. A Exposição que iniciou no final de dezembro do ano de 1942 ganhava um volumoso público e chamava a atenção, inicialmente sua duração teria como fim a da de oito de janeiro de 1943, mas o sucesso de crítica e de público, as telas permaneceram expostas aos visitantes. A experiência dos espectadores trazia o contraste do cenário cinzento enevoadado Europeu e uma claridade tropical que enfeitiçava o olhar estrangeiro e foi tema das obras de destaque do pintor que com seu “temperamento de flamengo, afeito as neblinas do mar do norte, soube identificar-se com a nossa atmosfera. É uma exposição que vale a pena ver. E estamos certos de que muitos desses formosos quadros irão enriquecer as coleções dos nossos amadores de arte”<sup>214</sup>.

Em pouco tempo, treze dias depois, Wambach volta a aparecer com relativo destaque no jornal. Sua exposição é tratada como grande acontecimento artístico e ele caracterizado como “fino manejador do pincel, depositário fiel do espírito verdadeiramente artístico”, um

---

<sup>212</sup> **Jornal A Manhã**, 03 de janeiro de 1943, p.5

<sup>213</sup> PASTORINO, Torres. Belas-Artes: Georges Wambach. **Gazeta de Notícias.**, 27 de dezembro de 1942, p.11.

<sup>214</sup> **Jornal A Manhã**, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1943, p.5.

“artista na verdadeira acepção do termo”, sua prática é a do “alto culto da nobreza das linhas e contornos que, não se deixam nunca degenerar em orgia de traços e cores”. Desta vez, mais do que os epítetos e predicados que acompanham o nome do pintor, uma comparação entre ele, Debret e Rugendas. Estes, dois pintores viajantes que passaram pelo Brasil no século XVIII são citados como forma de evidenciar a atuação de Wambach utilizando a técnica da pintura a bico de pena, característica de seus predecessores. Exemplifica citando os quadros que representam os interiores de igrejas brasileiras as quais ele teria reproduzido com “fiel e nobre delicadeza nos seus menores detalhes”<sup>215</sup>.

O jornalista Jarbas de Carvalho escreveu em coluna intitulada “Valores Artísticos” uma articulada compreensão acerca da arte, do seu papel e da produção que seus valores devem representar. Dialoga com as obras expostas e compreende que “a arte capta certos momentos fugazes – exatamente porque ela está fora da realidade”. Para ele, a arte se distancia do real, pois capta um momento único, um instante que não demora e passa logo, torna-se passado em um piscar de olhos. Afinal, a vida nada mais é do que uma eterna mudança, movimento que faz o tempo passar e provocar alterações mesmo naquele que aparente imutável. Completa seu pensamento concluindo que a produção artística, “marca alguma coisa – alguma coisa que passa”, isto é, “passa sempre enquanto o homem permanece dentro de seu quadro mesológico”<sup>216</sup>.

Para o crítico, a obra seguia uma linha atemporal, que foge a realidade na qual é circunscrita. Ao ver a exposição do pintor flamengo, o credencia como “um artista que realiza a obra de arte sem intenções, sem interesse e fora do tempo!”, qualifica o artista como o sujeito que fugiria de determinada época, não sendo influenciado por estilos de outros já consagrados ou escolas artísticas. Para um historiador da arte tal fato parece improvável a medida em que o sujeito histórico se compõe pelas referências e experiências vivenciadas ao longo de sua trajetória. O agente na história, mesmo com sua capacidade de autonomia, acaba por ser influenciado por outros pintores de outras épocas, ou mesmo daquela em que ele vivencia. Ainda assim, o crítico defende que o belga “executa prodigiosamente o que sente – e, como todos os autênticos artistas, não mede o tempo e não procura um estilo para dar idade a sua obra. Por isso, sua pintura não é nem antiga nem moderna – é a grande pintura de todos

---

<sup>215</sup> Jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5.

<sup>216</sup> CARVALHO, Jarbas. Valores Artísticos. *A Noite*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5.

os tempos”<sup>217</sup>. Em seu texto, consagra Wambach no mais categórico elogio enaltecendo a sua capacidade de desapegar-se a padrões ou influências.

Ao pensar o tempo, Carvalho abre espaço para interessante ponto de análise, segundo ele a obra é produzida em determinado momento, mas não representa necessariamente somente o instante de sua feitura. Ainda que exista em sua análise a preocupação com o tempo da obra e a circunscrição cronológica pela qual é marcada, não é possível afirmar que as mesmas retratem apenas um único ponto de uma linha temporal. Se por um lado, o sujeito ao produzir uma tela está eivado de influências, de interesses e objetivos, ao transpor suas ideias para o quadro, ela passa a ganhar vida e apresenta mais do que o próprio autor imaginaria. Isto é, para o jornalista, um quadro como o de Wambach é atemporal e sequer tem a preocupação de marcar um único período, daí a afirmação ao encontrar nas obras do pintor “um artista que realiza a obra de arte sem intenções, sem interesse e fora do tempo!”<sup>218</sup>.

A partir da análise de Jarbas Carvalho é possível levantar outros questionamentos tal como o papel da obra e suas ressonâncias. No que afinal se constituirá a obra quando suas linhas finais foram desenhadas e suas cores já pinceladas? Jorge Coli defende que o artista dá a luz, vida a um ser pensante que existe para além daquele que o criou, este possui significados que se distanciam das idealizações iniciais. Mesmo sendo fundamental compreender a biografia do artista desvelando seus interesses, suas inquietações, seu estilo. Esse conhecimento somente permitirá alcançar parte da gênese da pintura. Quando concluída, a criação torna-se independente do seu produtor, não um objeto, mas um sujeito pensante que não pensa por palavras e emitem significações silenciosas a serem apropriadas por aqueles que as buscam conhecer<sup>219</sup>.

Etienne Samain discorda de tal proposição ao recusar a ideia de que uma imagem é sujeito. Contudo, corrobora que representa muito mais do que um mero objeto, ele a classifica como “o lugar de um processo vivo, participa de um sistema de pensamento”. Ou seja, a imagem é pensante, sua preocupação está em refletir como ela é capaz de provocar reflexão. Afinal, toda a imagem oferece algo para pensar, é portadora de uma ideia – isto é, veicula concepções, com uma espécie de “memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”-, e também, é uma forma que pensa, independente do autor ou

---

<sup>217</sup> Idem

<sup>218</sup> Idem

<sup>219</sup> COLI, Jorge. A obra asuente. IN: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. pp. 41 – 2.

espectador, por meio de seus traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras pontuações sensíveis e sensoriais, ou ainda, ao associar-se a outra(s) imagem(s)<sup>220</sup>.

A leitura de Coli e Samain permite propor uma leitura do que foi proposto por Aby Warburg e o seu chamado *Atlas de imagens. Mnemosyne (Der Bilderatas Mnemosyne)*. O pensador alemão possuía a pretensão da construção de uma narrativa sem palavras, compreensível apenas pelas significações de imagens. Por meio da inteligibilidade oferecida e as significações possíveis do espectador, por meio do olhar, construía de maneira sinestésica a leitura das obras dispostas em ordem sistematizadas para que, intencionalmente, tivessem suas conexões estabelecidas através das sensações provocadas por cada um gerando uma verdadeira “fórmula de emoções<sup>221</sup>”, em que o plano sensorial constrói as possibilidades de leitura e associação umas com as outras.

A exposição de Georges Wambach, então, pode, partindo de tal premissa, constituir-se como uma narrativa visual, como uma história de suas andanças e viagens desde a Europa, na Normandia, na França até o Brasil. Na leitura de suas obras, imagens com suas significações contam um pouco de sua história, sem palavras escritas, aos moldes do que propunha Warburg.

Provavelmente, o artista não possuía como objetivo central contar a história de sua vida. Ainda assim, ao observar as descrições das obras é possível traçar uma linha imaginária que conecta suas experiências. Paisagens constituíram-se como característica marcante de sua produção, provavelmente a história da exposição se inicia pelas telas que retratam sua passagem pela França, antes de chegar ao Brasil, na Normandia. Os quadros devidamente numerados como trinta e um e trinta e dois (Normandie), foram classificados como alguns dos seus melhores na referida mostra. Segundo crítica do jornal *A Manhã*, é neles que o autor revelou a alma sonhadora que por meio das imagens é possível identificar nas “ruas a cor local de velhos muros seculares”, além, a obra provoca a sensação no espectador de uma nostalgia acerca de “velhas casas onde viveram e sofreram gerações e gerações deste povo tão calmo e tão nobre”. O cenário francês ilustrava o quadro numerado vinte e oito, intitulava-se “Primavera em Normandie”, e revelava os campos verdes brilhantes sob o sol, um destaque

---

<sup>220</sup> SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012, p. 21 – 31.

<sup>221</sup> O conceito de *pathosformeln* criado por Aby Warburg foi assim traduzido por Carlo Ginzburg na obra *Medo, reverência, terror*. Cf. GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

para a beleza da composição, “não se sabe mais o que admirar (...), se as cores realçadas pelo sol ou se o tom amortecido da luz e da cor em torno da cabana e da carroça de ferro”<sup>222</sup>.

Ainda que de maneira não linear, cronologicamente, as telas de Wambach podem revelar um caminho percorrido e os lugares que conheceu e, ao observar suas belezas, adquiriu a inspiração necessária para materializar em obras de arte a sensação provocada. Seguindo a trilha imaginária do pintor, chega-se ao quadro de número vinte e um intitulado “Pommiers em Fleur (Normandie)” (Imagem 23). Este traz consigo significados peculiares. Produzido no ano de 1937, suas inspirações foram não somente as macieiras que se apresentam no primeiro plano, mas também, sentimento que nutria por alguém à época, a dedicatória revelava: “à Edith Blin de A. – *son ami G.W.*”<sup>223</sup>. O quadro, uma pintura feita a óleo sobre tela, retratando a paisagem em frente a casa da mulher foi classificada por Torres Pastorino como uma tela maravilhosa que “faz reviver a primavera europeia, com o céu límpido, as árvores floridas, a natureza ridente cheia de selva”<sup>224</sup>.

---

<sup>222</sup> **Jornal A Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5

<sup>223</sup> BELTRÃO, Catherine. De como o “pintor andarilho” fez nascer a “pintora da alma”. Online: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/tag/wambach/>. Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

<sup>224</sup> PASTORINO, Torres. **Gazeta de Notícias**. Belas-Artes: Georges Wambach, 27 de dezembro de 1942, p.11.



**Imagem 22.** Georges Wambach. *Pommiers en fleur*. 70cm x 100cm. ost, 1937.

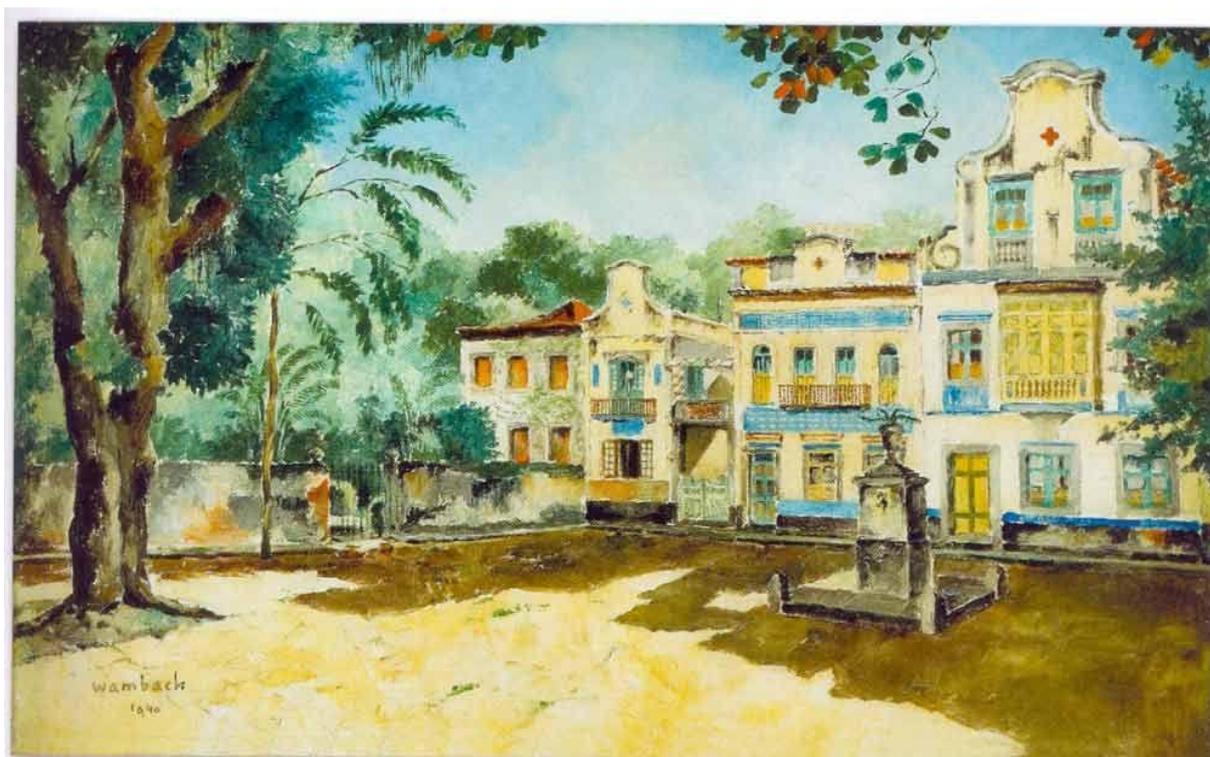
É possível que o artista flamengo tenha se inspirado no famoso pintor alemão Albrecht Dürer (1471 – 1528), pintor do século XV com quem entrou em contato por meio de suas obras no início do XX. Seja pela técnica da Aquarela, amplamente utilizada e que deixou pelo menos 120 obras para a posteridade, ou ainda, quando retratou, por meio das telas, uma viagem do rio Reno até Colônia e depois, Antuérpia (terra natal de Wambach). Foram vários os desenhos em técnicas diferenciadas que retratavam sua passagem por cidades europeias como Bruxelas, Bruges, Gand, Zeeland e Nijmegen<sup>225</sup>. Seguindo o trajeto percorrido pelo artista da Antuérpia, a viagem por meio das imagens na exposição no Museu Nacional de Belas Artes, de dezembro de 1942, permite tomar o rumo do porto da Normandia, subir ao Barco e seguir em direção ao Brasil e, após atravessar o oceano, enfim fincar os pés no Rio de Janeiro.

A tela “Vista do Rio de Janeiro” pode ser o pontapé inicial. Essa, caracterizada “pela magnífica vista aérea”, a capital carioca é apresentada ao público por um novo ângulo, uma nova perspectiva. A arte das igrejas brasileiras foi um ponto de influência da arte de Wambach. Após perlustrar de maneira panorâmica a cidade, dois lugares chamaram a atenção do pintor, o mosteiro de São Bento e, particularmente, o altar de São Francisco. O primeiro já

---

<sup>225</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Georges Wambach e o Brasil. In: BUENO, Clodoaldo; MASCARO, Luciana Pelaes & STOLS, Eddy (Orgs.). **Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações**. São Paulo: Narrativa Um, 2014. p.279.

havia sido alvo de seus pincéis quando publica no ano anterior pelo periódico *Ilustração Brasileira*<sup>226</sup> um desenho a bico de pena, uma visão panorâmica, rica em minuciosos detalhes como tons e sobretons, além de seu cuidado com a profundidade e a maestria de uma técnica apurada evidenciando a parte interna do mesmo. Não fosse apenas isso, dois desenhos feitos a bico de pena, “Altar-mor de São Bento”, e ainda, “Altar-mor de São Francisco da Penitencia”, ganham notoriedade em sua mostra. São tratadas pela crítica de *A Manhã* como “verdadeiras maravilhas de minúcia e delicadeza”<sup>227</sup>. Pastorino destaca “a precisão dos pormenores, a exatidão das perspectivas, a interpretação dos matizes e das cores dos trechos sombreados e aluminados, revelam a virtuosidade dos grandes gravadores antigos”<sup>228</sup>.



**Imagem 23.** Georges Wambach. Largo do Boticário, 1940.

O Rio de Janeiro, então capital do país, ainda revelaria ao pintor muitos cenários inspiradores. Ao visitar o Jardim Botânico, abriu-se um horizonte de possibilidades a serem transpostas para o papel. Dos seus rascunhos, ganhou vida a obra “Vitórias Régias”, a representação de uma planta aquática típica da Amazônia que lhe encantou em terra carioca. Além desta, destaca-se “Rua de S. Clemente”, esta “vista de um ângulo interessantíssimo, e ainda não explorado”<sup>229</sup>. Ainda caminhando pelas ruas cariocas, avistamos o cenário que

<sup>226</sup> Jornal *Ilustração Brasileira*, Nº69, Rio de Janeiro, janeiro de 1941, p.27.

<sup>227</sup> Jornal *A Manhã*, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5

<sup>228</sup> PASTORINO. Op. Cit., p.11.

<sup>229</sup> Idem

inspira a tela “Largo do Boticário” (imagem 24), localizado no hoje bairro de Cosme Velho, possui uma arquitetura de estilo neocolonial, cores vivas, e em seu detalhe enfatiza a claridade tropical firmando um contraste nítido com a sombra dos casarões e a vegetação imperativa.

O andarilho ainda possuía uma longa estrada a seguir. Viajou a Ouro Preto, no estado Minas Gerais, e transformou com seu pincel e uma paleta de cores, a cidade em tela. Futuramente, Wambach ganharia a alcunha dada pelo suplemento do jornal *A Noite* de “o pintor de Ouro Preto”. A publicação com regozijo leva ao leitor a imagem de um pintor cuidadoso e que observou de maneira particular imagens da cidade já retratadas anteriormente. No entanto, adverte que não há nas telas “a massa que às vezes torna nada graciosos os monumentos de Ouro Preto, que aparecem geralmente como simples fotografias coloridas”. Este seria um velho hábito motivado pela tentativa de reproduzir os monumentos da cidade de maneira isolada, criando uma espécie de aspecto falso, não condizente com o que os olhos atestam. Em contraposição, o artista flamengo conseguiu criar obras que apresentam um “equilíbrio geral de conjunto”<sup>230</sup>.

Na exposição de dezembro de 1942 ficaram amostras os títulos “casa dos contos” e “Igreja do Carmo”, dois pontos turísticos de destaque da cidade. Se neste momento foram expostas suas percepções dos dois pontos específicos, no ano seguinte, a publicação de *A Noite Ilustrada* apresenta ao leitor uma visão panorâmica do que fora observado pelo pintor. Na obra intitulada “Ouro Preto”, a Casa dos contos, a penitenciária, o chafariz, o casario, a igreja do Carmo e de S. Francisco ganham destaque e diferente do exposto em outrora, os detalhes não ficam somente na Casa. Ao contrário, “vão ao chafariz, se estendem, apanham a vegetação ao lado das torres, mostrando o céu, no infinito, se curvando graciosamente por detrás da elevação. E, envolvendo tudo, iluminando os verdes”<sup>231</sup>. Esta característica é encontrada em inúmeras obras do artista, quase como um padrão, propõe a valorização do ambiente natural, da paisagem e da natureza.

Ao analisar seus quadros, a imprensa carioca notou que assim como em outro momento passado, a Igreja do Carmo serviu novamente de inspiração ao artista. Destacada como de conhecido valor tanto no Brasil como na Europa, retratada em imagens, o pintor a representou a partir de um ângulo ainda inexplorado que o permitiu valorizar a “vegetação que enquadra o belíssimo templo”. Com isso, teria alcançado um resultado até então inédito,

---

<sup>230</sup> **Jornal A Noite Ilustrada**. 13 de julho de 1943, p.25.

<sup>231</sup> *Idem*.

“através dos arabescos formados pela galharia, a Igreja do Carmo mostra os seus primorosos detalhes, principalmente os arquitetônicos”<sup>232</sup>.

Em entrevista publicada pelo periódico *A Manhã*, ao explicar o porquê ter pintado a cidade de tal forma, Wambach foi categórico: “porque Ouro Preto é emoção”. Relaciona as sensações ao observar a tranquilidade da cidade, esta encontrada “nos silenciosos átrios, nas ruas pouco movimentadas, sob as abóbodas das igrejas, nos campanários, junto ao ‘chafariz’ ou ao lado da ‘Casa dos Contos’”. Enquanto descortinava o cenário do meio citadino da região de Vila rica, relata ter a impressão de “ingressar no museu, de chapéu na mão, pequenino diante das maravilhas que ia descobrindo aqui, acolá”. O prodigioso horizonte retratado pelos seus pincéis se ampliava diante do andarilho. Ao refletir sobre o que o motivou a transpor aos quadros as imagens da forma como o fez, afirma: “é difícil responder”<sup>233</sup>.

Chama a atenção na reportagem uma referência utilizada para a produção das telas. A inspiração nasceria na fonte do imaginário suscitado a partir da sua chegada. “Num instante me vi transportado para outras eras: a do tempo da harmonia e da graça”. Lança a mão, então, um pincel promovendo o encontro de épocas, não somente o instante em que pinta suas telas, mas também, outro momento, afinal nesta cidade “não existem apenas os tempos maravilhosos, a tradição de Tiradentes e os labores inimitáveis de Aleijadinho”. Isto é, em Ouro Preto “tudo impressiona porque vem de uma época diferente, onde a mentalidade predominante era a espiritual, a da tranquilidade”. Ao materializar tal percepção, analisa “as construções em geral, as casas das residências menos faustosas ou os velhos solares evidenciam que os antigos habitantes (...) eram verdadeiros ‘*grand seigneur*’, amigos do belo, cultuadores dos dotes de espírito, finos e nada materialistas”<sup>234</sup>.

Esse encontro de épocas é típico daqueles que atuam no campo da arte. Muitas imagens produzidas, mesmo quando sem intencionalidade, estão carregadas de memórias, de um passado refletido ainda no presente. No campo historiográfico, faz-se uma nítida referência ao conceito de Anacronia<sup>235</sup>. Ao demonstrar a sensação reproduzida em forma de tela, acerca dos diferentes tempos que enxerga por meio do horizonte da cidade de Ouro

---

<sup>232</sup> Idem.

<sup>233</sup> **Jornal A Noite**, 13 de junho de 1943, p.8.

<sup>234</sup> Idem.

<sup>235</sup> Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Preto, Wambach dá sentido ao que fica nítido em sua obra, a própria história do lugar que pinta.

A região de Vila Rica provoca inspiração de diferentes formas. Se naquele momento Georges Wambach fora tomado pela necessidade de retratar a paisagem, tempos depois, visitando a mesma região das Minas Gerais, os mesmos lugares serviriam de referência para fazer aflorar em palavras o sentimento provocado por Vila Rica. Enquanto um transformava com o pincel ideias e sentimentos em quadros, o escritor Carlos Drummond de Andrade não é necessariamente uma leitura da proposta exposta pelo pintor belga, no entanto, elas se encontram no campo da arte e narram uma história. Se o primeiro por meio de visão panorâmica destacou em tela a igreja de São Francisco e do Carmo, Drummond não fez diferente. Poucos anos após a produção do quadro do pintor viajante, com a maestria de um grande poeta ele desenha os versos a fim de retratar a igreja do Carmo. Publicada no livro *Claro Enigma*, de 1951, na poesia *Estampas de Vila Rica* ele escreve:

(...) Não bebas a esta fonte  
Nem toque nos altares.  
Todas estas são prendas  
dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos  
ou no ouro da talha,  
olha: o que está vivo  
são mortos do carmo<sup>236</sup>.

A Igreja do Carmo foi construída no ano de 1766 sendo um dos últimos trabalhos desenvolvidos por Manuel Francisco Lisboa, pai de Antonio Francisco Lisboa, também conhecido como Aleijadinho. Este teve grande reconhecimento por seu trabalho arquitetônico e artístico no período colonial brasileiro. Drummond faz alusão aos altares, à fonte e até mesmo aos azulejos que seguiram o estilo rococó da arquitetura colonial da região das Minas Gerais. O poeta faz também referência aos mortos do Carmo, provavelmente, sua intenção seria se remeter aos mortos que estão nas catacumbas de um cemitério, construído em anexo entre 1824 e 1868<sup>237</sup>.

Em outro momento, escreve como alguém capaz de enxergar o capítulo da igreja de São Francisco e conversar com o santo:

Não entrarei, senhor, no templo  
Seu fronspício me basta.

<sup>236</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Estampas de Vila Rica*. IN: **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. pp. 67

<sup>237</sup> Cf. <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/igreja-de-nossa-senhora-do-carmo-0>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

Vossas flores e querubins  
 São matéria de muito amar.  
 (...)
   
 Mas entro e, senhor, me perco  
 Na rósea nave triunfal<sup>238</sup>.

A leitura dos versos Drummondianos permite ao leitor seguir com ele e conhecer, por meio de sua descrição, o interior das igrejas do Carmo e de São Francisco. Enquanto a pintura de Georges Wambach reporta o espectador a uma Ouro Preto vista de um ângulo aberto, distante, o outro detalha e esmiúça aparência dos interiores de hoje dois lugares turísticos da região. O poeta, ainda que escreva relutar, entra na igreja e conduz aquele que o lê a conhecer o seu interior. Segue o estilo do barroco brasileiro com algumas características do rococó. Hoje faz parte do circuito turístico de Ouro Preto e em 2009 foi considerada umas das sete maravilhas de Origem Portuguesa no mundo.

A pródiga passagem pela cidade que se desenvolveu a partir da produção aurífera da região das Minas Gerais, ainda em tempos coloniais, permitiu a inspiração e exploração do talento do artista que continuaria sua viagem pelo país, conhecendo novas paisagens e sendo a cidade de Ouro Preto apenas uma dentre outras representadas em suas obras. Ao seguir a linha imaginária que conecta as imagens, é criada uma cronologia que permite dar sentido as viagens do pintor e contribuiu para levar a sua exposição a tons elogiosos nas páginas dos periódicos. Nesta toada, saindo da região das Minas Gerais, toma-se o rumo do Nordeste, mais especificamente, Pernambuco.

Encantado pelas terras praieiras, quis o destino que Wambach conhecesse a região Pernambucana onde encontrou a praia de Olinda. Esta é conhecida por efervescência cultural, com suas festas, restaurantes e até mesmo as festividades carnavalescas; geograficamente, é marcada pelo grande número de ladeiras e seu potencial turístico mora na constituição dos traços ainda coloniais com seus ladrilhos nas ruas e casas antigas. Contudo, foi a praia que encantou o olhar do estrangeiro e lhe serviu de inspiração por mais de uma vez. Em outros momentos, ele retornará a cidade para, encantado com sua beleza natural, retratá-la com seus pincéis, assim o fez anos depois com a tela “mar e coqueiros em Olinda”.

---

<sup>238</sup> ANDRADE, Carlos D. de. Op. Cit. 2012, pp. 67 – 8.

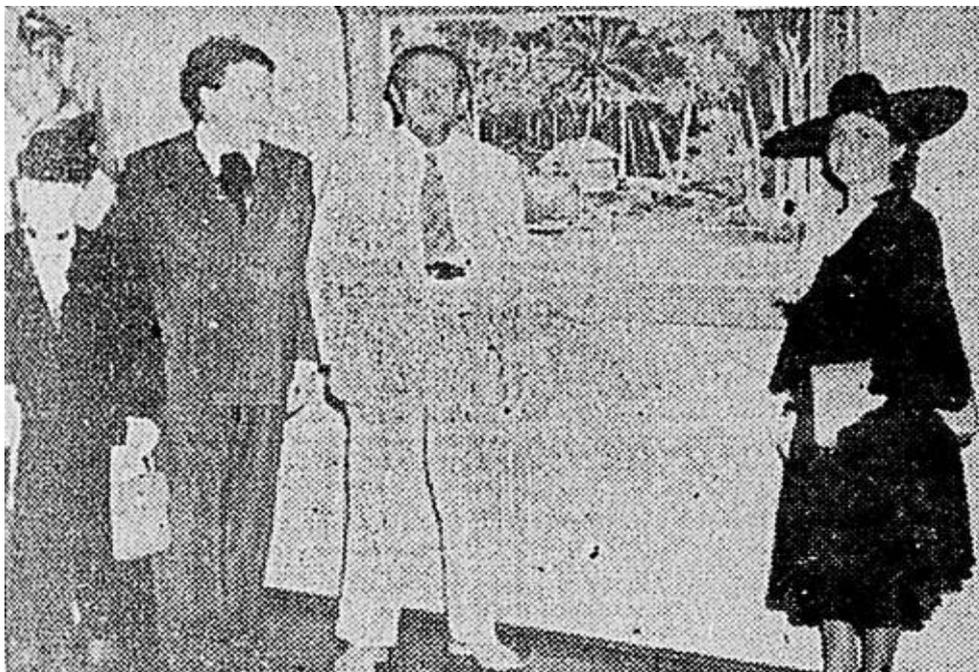


**Imagem 24.** Georges Wambach. Mar e coqueiro em Olinda. Aquarela, 16cm x 24,5cm, 1957.

Próximo a região norte do Brasil, recebe o convite para conhecer a Amazônia e segue rumo ao Pará. Mais um momento em que a capital do estado aparecerá na vida do artista. Wambach se aventura pelas trilhas que o país lhe oferece, viajando, pintando conhecendo novas paisagens. Em Belém, possuiu a oportunidade de pintar inúmeros quadros sendo parte encomendados pelo prefeito Abelardo Condurú. Uma das obras pintadas que não chegou a fazer parte do acervo encomendado foi “A Ilha de Tatuoca”. Hoje utilizada como ponto referencial de estudos acerca da captação do magnetismo do planeta Terra, a pequena ilha está situada na baía do Marajó, em frente ao distrito de Outeiro, na capital do estado. Ao que parece, a pequena ilha chamou a atenção pela beleza natural e fez participação na primeira grande exposição de Georges Wambach, no Brasil, em 1942, no Rio de Janeiro.

As imagens apresentadas pelo pintor fizeram com que seus espectadores pudessem realizar, por meio de suas telas, uma viagem pelo interior do Brasil. Um país com contrastes regionais e que muitas vezes não conhecia a si mesmo, foi lançado ao olhar daqueles que visitaram o Museu. Uma espécie de narrativa, como quem apresenta cenários inovadores, permitiu ao público ter acesso a uma centena de sensações expressas tendo os pincéis de um pintor estrangeiro como seu provedor. O ponto de partida foi o Museu no Rio de Janeiro, onde ocorria a exposição, conhecendo o Largo do Boticário e depois passando por Paquetá.

Tomando rumo ao sudeste, passou por Ouro Preto na região das Minas Gerais para em seguida aportar no Nordeste brasileiro, em Pernambuco e desvendar Olinda. Não contente, visitou a região Norte do país e materializou em quadro a Ilha de Tatuoca. Após tantas viagens, retorna a capital do país e leva o espectador de volta ao Museu Nacional. Ponto de chegada.



**Imagem 25.** Na abertura da exposição de dezembro de 1942, no Museu Nacional de Belas Artes. Ao fundo, a tela *Ilha de Tatuoca*. In: *Jornal Diário de Notícias*, 20 de dezembro de 1942.

O ano de 1942 marcou de maneira indelével o nome de Georges Wambach no panteão dos grandes artistas viajantes que passaram pelo Brasil. Desde sua chegada até a data do início de sua exposição em lugar tão representativo, como o Museu Nacional de Belas Artes, o pintor belga fez importantes contatos com a imprensa e autoridades políticas. É difícil precisar a real influência do jornal e quanto ele foi capaz de atrair o público para a exposição. Ainda que não seja o único elemento atrativo para o evento, é necessário levar em consideração o potencial dos impressos – mesmo que grande da população fosse analfabeta e não possuísse competência leitora –, ainda àquela época era o principal veículo de comunicação, se considerar o ainda incipiente rádio ou cinema. Contudo, parece inegável que uma avaliação positiva pudesse significar um atestado de qualidade funcionando como um fator de atração para público visitante. Mais do que isso, as críticas propaladas nas páginas contribuem para entender a recepção das obras de Wambach pela crítica especializada.

Com o sucesso de sua mostra, dia após dia, foi grande a repercussão pela mídia, o que gerou bom público, valorizando o trabalho do pintor flamengo. Com a aproximação do término da mostra, ele recebeu o convite para os festejos em celebração ao seu trabalho, uma homenagem que já estava agendada para acontecer alguns dias depois do encerramento da exposição. Anunciado para ocorrer no Casino Atlântico, famosa casa de jogos do Rio de Janeiro, localizada em Copacabana, no dia trinta do mês de janeiro. Caso alguém se interessasse em saber quem eram os convidados que participariam do festejo, a lista estaria disponível na Casa Carvalho<sup>239</sup>. A homenagem prestada transmite uma mensagem de prestígio ao artista, representa seu vínculo com pessoas de distinção pecuniária, além da boa repercussão de sua obra.

Diante do fim do trabalho e da enorme repercussão no Museu Nacional de Belas Artes, Wambach passa a figurar mais vezes em eventos políticos, além de continuar suas andanças, viagens, e a conhecer melhor o interior do Brasil, um de seus grandes objetivos. Ao longo dos dois anos que se seguiram, o belga partiu rumo a outros lugares ainda não visitados por ele e que serviram de inspiração para que no ano de 1945 ocorresse sua segunda grande exposição. Diferente do que ocorreu antes, desta vez, o local para o acontecimento seria a Galeria *Monteparnasse*.

A expectativa era criada pelos periódicos locais. O Rio de Janeiro mais uma vez seria o palco para a apresentação das obras do pintor. Foram produzidas cerca de quarenta telas que desta vez tiveram como cenário as paisagens baianas e capixabas. O jornal *A Noite* destacava que uma das peças a serem apresentadas havia sido encomendada pelo então interventor do estado do Espírito Santo, Jones Santos, e seria pertencente ao Palácio do Governo. O governante, no entanto, teria gentilmente concedido autorização para que ela fosse levada a capital federal e estivesse amostra<sup>240</sup>.

A inauguração ocorreu no dia dezesseis de junho de 1945. Passados três anos do enorme sucesso em sua primeira grande amostra, havia grande expectativa por parte da imprensa para ter mais uma oportunidade de ver o pincel, principal aliado de Wambach, em ação, lançando sobre o pintor flamengo os holofotes do circuito artístico carioca. A apresentação contava com cerca de quarenta telas e constituiria “o ponto mais elevado da

---

<sup>239</sup> **Jornal Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1943, p.7.

<sup>240</sup> A Bahia e o Espírito Santo através de diversas telas. **Jornal A Noite**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1945, p.10.

temporada de inverno”<sup>241</sup>. Já no primeiro dia compareceu considerável número de pessoas, dentre elas críticos de arte, jornalistas e também escritores que saíram satisfeitos com o que lhes foi apresentado. Para os críticos de *A Noite*, “sem se repetir, produz telas inconfundíveis, mercê de seu estilo próprio, assinalando, todavia, um progresso sempre crescente, ao progresso da perfeita assimilação à paisagem brasileira”<sup>242</sup>

Mesmo que parte das opiniões emitidas, principalmente das colunas em jornais, positivasse o evento relatando as qualidades da pintura, a maestria com que o artista retrata paisagens brasileiras e a vida que transborda de sua apresentação, houve críticas. Primeiramente por algumas telas ainda se apresentarem incompletas. Em sua defesa, o ilustre pintor afirmou que elas ainda seriam finalizadas e expostas em momento oportuno. Outra opinião negativa não foi direcionada diretamente ao pintor, mas à galeria. Os críticos argumentaram que possuía dimensões relativamente pequenas, e, portanto, não tinha espaço suficiente para comportar de maneira adequada algumas telas expostas, isto é, necessitavam de maior distância para apreciar o quadro<sup>243</sup>.

Na exposição do Museu Nacional de Belas Artes, o pintor andarilho como quem conta uma história sem palavras, sem escrita, narrou a sua viagem pelo interior do Brasil por meio de suas telas. As imagens aguçaram a criatividade e imaginação dos visitantes, fizeram com que os espectadores pudessem conhecer novos lugares, novas paisagens que talvez nunca sequer ouvissem falar, ou enxergar se não fosse pela leitura desse horizonte por vezes distante, retratado por Georges Wambach. Em sua nova exposição não foi diferente. Se anteriormente foram expostos cenários de Paquetá, Recife, Ouro Preto e Belém, desta vez, o viajante tomou a frente e seguiu em direção a região Nordeste, passando pelo Espírito Santo, aportou em Salvador.

A Bahia foi um lugar de inspiração para Wambach. Em setembro de 1944 rumou em sua direção; no fim do ano, tem um breve período de volta ao Rio de Janeiro e novamente, em onze de janeiro de 1945, retorna a Salvador. Período profícuo de sua estadia, o pintor trabalhou em um grande número de telas e foi saudado pelo jornal *A Manhã*, logo em seu retorno a capital carioca. O periódico destacava a futura exposição que contaria com vários quadros produzidos em sua viagem. A expectativa começava a ser criada e, para a crítica, “a segurança de uma autêntica festa espiritual para os admiradores (...) que aguardam com o

---

<sup>241</sup> Duas palavras com o artista. **Jornal O Carioca**, Nº 508, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1945, p.55.

<sup>242</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1945, p.10.

<sup>243</sup> **Revista Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1945, p.8.

mais vivo interesse”. Como destaque, uma interpretação “Capela do Capitulo de S. Francisco”, citadas como “magnifico estudo que assegura um dos maiores êxitos do pintor”<sup>244</sup>. Wambach, em entrevista a *Vamos lêr!*, revela como foi o processo de produção das obras: “De Setembro de [19]44 a abril do corrente ano [1945], estive na Bahia. Pinteí cerca de vinte telas (...) sendo uma da famosa Capela do capítulo que nunca havia sido reproduzida num quadro a óleo”. Conta ele que para pintar o quadro “Farol da Barra”, com sua grande “força de expressão poética”, visitou cerca de vinte vezes o local sempre ao horário do entardecer<sup>245</sup>. Curioso é perceber o processo de composição das obras e como o artista demonstra sua preocupação e perfeccionismo para oferecer a emoção que deseja.

O encantamento com a Bahia deriva de sua primeira passagem, em dezembro de 1941. Naquele momento, o jornal *A Manhã* noticiava com anseio a espera pelo pintor, que deveria permanecer durante ao menos três meses, na capital. Em entrevista, o principal comentário sobre sua passagem foram os aspectos da arte religiosa que deram materialidade a obras interessantes e emotivas, no entanto, lamentou a “evasão de objetos artísticos”, acusando comunidades estrangeiras, tal como particulares, de extraviarem ou obter de maneira clandestina preciosidades da arte baiana<sup>246</sup>.

Passados três anos, em seu retorno a Salvador, ao iniciar seus esboços para pintar o quadro acerca da praia de Itapuã – há controvérsias, pois enquanto o periódico afirma ser este, o *A Noite* relata que a mesma história teria ocorrido durante o desenho do quadro Cais do Porto –, no seu primeiro dia de trabalho, foi denunciado por um “indivíduo completamente embriagado” que a ele se dirigiu vociferando: “Eu sou o ‘seu’ Menezes, ouviu! E não aceito que ninguém venha à minha terra fazer espionagem! Você está pintando o Minas Gerais, a fim de localiza-lo aos submarinos alemães! Você está preso!”<sup>247</sup>. Imaginando se tratar apenas de um sujeito fora de suas faculdades mentais, deu de ombros e continuou sua atividade laboral sem se importar com a voz de prisão.

Pouco tempo se passou e o denunciante voltou, desta vez acompanhado. Conta Wambach, “com inaudita brutalidade”<sup>248</sup> seu esboço foi rasgado e ele, tomado pelo braço, levado forçadamente para a Base Naval do Leste, onde provavelmente imaginava que

---

<sup>244</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 03 de julho de 1945, p.12

<sup>245</sup> *Idem*.

<sup>246</sup> O Fanatismo de um pintor pelo Brasil. **Jornal O Carioca**. N°286, 1941, p.31.

<sup>247</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1944, p.18.

<sup>248</sup> *Idem*

responderia pelo crime de espionagem<sup>249</sup>. Eram tempos de Segunda Guerra Mundial, de um lado os países que representavam a liberal democracia liderados por Inglaterra, França e naquele ano ocorreria a entrada dos Estados Unidos. Do outro lado, os países que representavam o totalitarismo e autoritarismo tendo à frente Alemanha, Itália e Japão. O Brasil, ainda que vivesse um governo, na prática, ditatorial – o Estado Novo, de Getúlio Vargas –, propalava a democracia e alinou-se aos norte-americanos, colocando os valores econômicos como determinantes em sua escolha.

Em fevereiro de 1942, após o encontro dos chanceleres, o Brasil rompe os laços diplomáticos com os países do Eixo. Como represália, embarcações mercantis brasileiras são torpedeadas por submarinos alemães. Em resposta, o governo brasileiro passa a estimular a perseguição aos estrangeiros dos países rivais, além de criar uma legislação própria para estes e campos de concentração para que fossem reclusos em casos em que pudessem representar perigo ao país. Com os ideais nacionalistas, ganhava ainda mais força a promoção de uma cultura nacional e a defesa do território contra aqueles que poderiam estar a serviço do inimigo.

A espionagem passou a ser um tema recorrente na imprensa do país. Os sujeitos que estivessem atuando como espiões recebiam a alcunha de “Quinta-coluna”, expressão oriunda da guerra civil espanhola. Todos os dias havia acusação de espionagem em órgãos de imprensa do país inteiro. Quando não, havia aqueles que se utilizavam de espaços nos periódicos para afirmar sua defesa da nação, seus valores e sua contraposição aos ideais fascistas autoritários. Lojas, escolas, igrejas e comércios foram fechados por terem como donos italianos, japoneses ou alemães. Estabelecia-se, assim, clima de perseguição e disputa, pois a denúncia do outro muitas vezes poderia caracterizar a própria afirmação do valor nacional. Peças teatrais, o cinema e também a literatura foram meios utilizados para representar o inimigo e personificá-los denunciando os perigos da atuação quintacolunista no país<sup>250</sup>.

Segundo a legislação da época, pelo Decreto-Lei 4.766, em seu artigo vinte e um, seria considerado crime “promover ou manter, no território nacional, serviço secreto destinado a espionagem”. Como pena, era prevista a reclusão do sujeito por um período que poderia

---

<sup>249</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de outubro de 1942. Online: [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm)

<sup>250</sup> Cf. ALMEIDA, Tunai Rehm Costa de. *Achsenmächte, Potenze dell'Asse, Sujikukoku na Amazônia: imagens, narrativas e representações da Quinta Coluna no Pará (1939-1945)*. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2015.

variar de acordo com o que fosse cometido. Se em um grau mínimo, a pessoa poderia ser apreendida por um período de oito anos e se considerada a gravidade de grau máximo, seria reclusa por até vinte anos, podendo ainda ser levada a óbito com a pena de morte<sup>251</sup>.

O artigo dezenove é outro do mesmo decreto que poderia incorporar a acusação estabelecida contra o pintor belga. Esse artigo traz em sua redação a proibição, isto é, era considerado crime tirar fotografias, fazer desenhos, planos ou plantas de embarcações de guerra, tal como aeronaves, ou engenho de guerra moto-mecanizado. Estes poderiam estar em serviço ou em construção, ou lugar sujeito à administração militar, ou se fosse ele necessário a defesa da sociedade. Caso não constituísse como um crime mais grave, a pena seria a prisão por um período que poderia variar de dois a seis anos<sup>252</sup>. Provavelmente, aqueles que apreenderam o artista não possuíam a compreensão da legislação, no entanto, pela atuação governamental e principalmente, exercida por parte da imprensa, deveriam ter noção acerca do que representaria naquele momento um crime contra a pátria. Daí a necessidade, na visão destes sujeitos, da delação de um possível espião inimigo.

Como consequência da denúncia, o pintor flamengo foi detido por forças policiais. A acusação dizia que ele estaria “disfarçadamente desenhando a costa baiana para auxiliar os submarinos alemães”. Havia, naquele momento, o temor na costa brasileira de novos torpedeamentos, como relata o historiador Luiz Antonio Pinto Cruz ao analisar o cotidiano da cidade de Aracaju, no estado de Sergipe, após as embarcações brasileiras terem sido atingidas no litoral do país<sup>253</sup>. Avalia o policiamento interno e a preocupação com a possibilidade do inimigo estar atuando como espião e fornecendo informações aos alemães. É interessante notar que, assim como a capital sergipana, a costa de Salvador também foi alvo dos nazistas, daí se explicar a preocupação do delator em relação a pintura de Wambach, o medo de novas retaliações.

Georges Wambach foi levado a Base Naval e lá recebido pelo comandante Jorge Leite. É difícil, por meio da leitura das fontes, precisar o tipo de relação existente entre o pintor e o militar, tal como afirmar com contundência se havia por parte da autoridade conhecimento do mundo artístico e das pinturas do outro, no entanto, além de ter sido dispensado também recebeu uma espécie de salvo-conduto, uma autorização especial. Munido de documentação

---

<sup>251</sup> BRASIL. Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de Outubro de 1942. **Online:** [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm)

<sup>252</sup> Idem

<sup>253</sup> Cf. CRUZ, Luiz Antônio Pinto. “A guerra já chegou entre nós!”: o cotidiano de Aracaju durante a guerra submarina (1942/1945). Dissertação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.

oficial, pôde a partir daquele momento trabalhar novamente nos quadros retratando o litoral baiano sem que tivesse novos incômodos<sup>254</sup>. Ao sair da Base, ele retorna à praia e reinicia sua atividade preparando o material que em breve estaria amostra na galeria *monteparnasse*, em junho de 1945.

Sobre a detenção, o que chama atenção é a imaginação de um belga estar a serviço da Alemanha. Afinal, desde o dia dez de maio do ano 1940, os alemães haviam invadido o forte Eben Emael, na Bélgica, e iniciado o processo de conquista daquele país. Aproveitando a circunstância de parte das tropas estarem fora da cidade, em pouco tempo, os nazistas dominaram a guarda do forte e, em seguida, conseguiram a rendição do país. Torna-se, então, minimamente contraditório ter um sujeito oriundo da Bélgica a serviço do Estado alemão. Para “seu Menezes”, o delator, no entanto, provavelmente ver um sujeito branco de cabelos claros falando com sotaque peculiar, possivelmente uma língua estrangeira e pintando o cenário da costa baiana, seria de se estranhar. Com os bombardeios ficou o trauma, não havia necessidade de correr riscos, daí a explicação para a detenção do artista.

A Bahia se consagrou nas telas do pintor flamengo como ponto essencial de inspiração e tradutora da emoção estipulada pela ambientação natural que prezava, isto é, como revelou: “quando pinto procuro interpretar a natureza de acordo como eu a vejo”. Seu método principiava por uma integração entre o inconsciente e a materialidade da produção, “como se transpusesse a natureza para meu subconsciente, deixando logo após que ela se transponha livremente para a tela, onde deixará impressa toda a poesia e beleza do que meu próprio eu viu e sentiu”<sup>255</sup>, relata. Em sua percepção, o quadro irá se constituir como a externalização de um sentimento genuíno, construído a partir da leitura do horizonte vislumbrado. Pelo que revela, a sinestesia, atçada a partir do encantamento visual com a paisagem, neste processo utilizou do pincel para dar sentido às sensações provocadas.

Certa vez, quando questionado acerca dos motivos que o fizeram escolher os quadros que tinham os temas baianos como predominantes em sua exposição, o belga responde de maneira categórica: “porque fiquei empolgado com a Bahia!”. Reconhece que já a conhecia, mas ainda não havia tido a preocupação de estudá-la. Entendia que o estado, naquele momento – junho de 1945 –, não perdia em beleza para qualquer outra região brasileira: “é um museu em meio de um jardim florido”, analisava o pintor ao relacionar com suas obras de igrejas e monumentos que se preservam com o tempo. A exposição que de maneira

---

<sup>254</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1944, p.18.

<sup>255</sup> **Revista Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1945, p.8.

majoritária trazia como tema as belezas baianas, representava a empolgação de Wambach que identificou nessa mostra o resultado de sua satisfação, “diversas telas, que pintei com maior carinho, como retribuição às gentilezas e boas horas” proporcionadas a ele em sua viagem<sup>256</sup>.

O viajante ao (re)conhecer Salvador e parte da região do interior baiano, decretou que ali havia “um imenso campo para o pintor”. Ele justificava sua afirmação apontando ser um lugar onde pode-se encontrar múltiplas possibilidades para inspirar o olhar artístico, “desde os aspectos paisagísticos até os remanescentes de tempos coloniais”<sup>257</sup>. Esta afirmação feita em julho de 1945 reproduz fielmente uma ideia já lançada por ele no início daquele mesmo ano, pouco depois do retorno de sua viagem ao nordeste. “A Bahia é uma cidade colonial poupada à influência do arranha-céu que não conseguiu impor-lhe a fisionomia ríspida do cimento armado”, afirmou<sup>258</sup>.

Sua perspectiva estava fundamentada na manutenção da fachada de edifícios, a largura de suas ruas, os calçamentos ou até mesmo a iluminação da cidade lhe causaram a sensação da manutenção de uma historicidade, a leitura de uma anacronia onde o cenário o remetia a cena de um cotidiano passado, como se houvesse o encontro entre duas épocas. O momento da Segunda Guerra Mundial diminuía as rotas turísticas no mundo, sem dúvida. Por isso, Wambach apontava, que após o seu término, com o incentivo a viagens e possibilidades maiores para a publicidade do lugar, a capital baiana se tornaria “o maior centro turístico sul-americano” e isto simplesmente pela grande riqueza de patrimônio histórico e artístico existente.

Sua preocupação em narrar as belezas nordestinas o faz criar uma narrativa por meio de seus quadros. Considerada por alguns como a melhor tela lançada por Wambach em sua exposição, *Cais do Mercado* é pintado com a presença dos botes, barcos e os mais variados tipos de embarcações. A água “suja-esverdeada, os mesmos bancos, as mesmas velas e não raro com o elevador Lacerda ao fundo”. Para produzir esta obra, o belga tomou a iniciativa de buscar outro ângulo, uma perspectiva que favorecesse um outro olhar. Para isso, subiu ao segundo andar do edifício do mercado, com visão panorâmica e uma posição privilegiada pôde enxergar de uma só vez o cais por inteiro, assim como, a sua movimentação, o ir e vir de

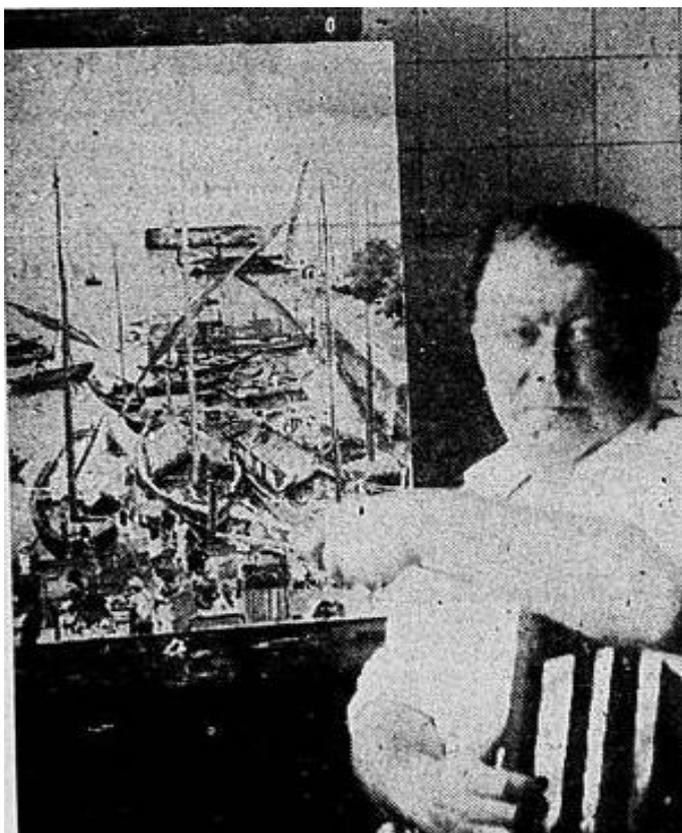
---

<sup>256</sup> **Jornal O Carioca**, Nº 508, Rio de Janeiro, 30 de junho de 1945, p.55-6.

<sup>257</sup> *Idem*.

<sup>258</sup> A Bahia é uma cidade colonial poupada à influencia do arranha-céu: a arte de Wambach – Brasil menino... **Jornal A Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1945, p.7.

comerciantes, mercadores, consumidores, “dos que não tem nada pra fazer e dos que ali vão se encontrar com as criadinhas”<sup>259</sup>.



**Imagem 26.** Jornal *A Manhã*. 16 de junho de 1945, p.5

Em *A Manhã*, ganhou destaque a imagem do cais. A coluna no jornal observou “o famoso mercado da Cidade Baixa, com suas embarcações, a vela atracada no cais, trabalhadores semi-nus, burricos com a cangalha ao lombo, esperando a carga”. A vida cotidiana é assim retratada em uma imagem. Após passar pelo incomodo da acusação de espionagem, pintou o quadro fazendo presente o Forte de São Marcelo e por detrás o couraçado Minas Gerais<sup>260</sup> – provavelmente pelo interesse em retratar a paisagem ou mera provocação –, motivo da famigerada reação de “Seu Menezes”.

Saindo do cais soteropolitano, ruma-se em direção ao interior baiano, buscando a serenidade do mar, de uma região praieira. Itapuã, região distante alguns quilômetros de Salvador, foi o local escolhido pelo pintor. São enfatizadas em sua obra “a igreja secular e o farol famoso”, além de características peculiares de suas telas, a exemplo da iluminação e sua preocupação com a “areia branquíssima da praia e o verde azul maravifica sempre inilhososo do mar” que “dão relevo a esse quadro, um relevo especial”<sup>261</sup>.

<sup>259</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1944, p.18.

<sup>260</sup> **Jornal A Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1945, p.7.

<sup>261</sup> Idem



**Imagem 27.** Georges Wambach. Caes do Mercado - Bahia.

O andarilho segue caminho em direção ao sudeste do país e desembarca no Espírito Santo. Já possuía certo conhecimento do estado, havia visitado alguns anos antes em 1941, quando teve sua primeira passagem por Vitória e deixou algumas produções. Por meio de convite realizado pelo prefeito da capital, Américo Monjardim, Wambach fez uma visita à cidade e contribuiu para a construção da memória do lugar ao pintar o portão de entrada da cidade, o seu porto. A chegada do pintor a capital capixaba foi saudada como a recepção de alguém ilustre, um pintor de notória sensibilidade artística. Para tanto, o jornal *A Gazeta* noticiava:

Acha-se entre nós o ilustre pintor belga, Georges Wambach. Homem de espírito e artista culto. Wambach é gentil homem da arte, um esteta de fina sensibilidade. É-nos grato constatar sua presença entre nós, pois, é sempre agradável para um povo guardar a recordação de homens ilustres, principalmente se esta ilustração se reveste do decoro de um título emanado da grande escola humana das belas artes<sup>262</sup>.

---

<sup>262</sup> **Jornal A Gazeta**, Vitória, 12 de março de 1941, p. 8.

A contratação do artista representava um investimento com o objetivo de “fixar algumas vistas e paisagens dos arredores da capital capixaba, que naquele momento passava por transformações urbanísticas”<sup>263</sup>. Com o processo de desenvolvimento econômico e mudanças urbanas ocorrendo em Vitória, alguns críticos de arte, entre eles Raul de Guinazu e Ciro Vieira da Cunha, acreditavam que a representação da paisagem capixaba, por meio das telas de Wambach, seria importante para guardar a memória a imagem de uma época que com o passar do tempo inevitavelmente se perderia.



**Imagem 28.** Georges Wambach. Porto de Vitória, 1945.

---

<sup>263</sup> SALES, Sandra Fátima Dias. Lidolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier: **A crítica de arte em vitória/ES entre as décadas de 1940 – 1980**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011 p. 115.

Classificada pelo jornalista Ciro Vieira como uma “Obra-Prima”<sup>264</sup>, a tela intitulada “Porto de Vitória” (Imagem 28) foi produzida à luz de sua época. Esta, provavelmente foi a mesma apresentada no salão *Monteparnasse*, em 1945 e que foi lançada na revista *Vamos lêr*. Segundo Jamile Frechiani, este trabalho ganhou grande repercussão pela imprensa local, pintura a óleo vendida ao governo do estado que desapareceu do Palácio Anchieta e seu paradeiro é desconhecido<sup>265</sup>. A pintura tem medidas de 16cm x 24,5 cm, foi utilizada nela a técnica da aquarela e não há uma data especificada acerca da pintura do quadro mas, como a primeira passagem pela capital capixaba se deu no ano de 1941, é possível deduzir que foi neste ano que a tela ganhou vida, além disso, a crítica do jornalista também data do mesmo ano, o que permite chegar a essa conclusão.

A obra pretendia por meio de seu traçado evidenciar uma pretensa modernidade. A intenção era realçar a transformação ocorrida no plano urbano, a exaltação de um novo padrão da cidade com urbanização e as mudanças do porto. Tal como em outras capitais, Vitória seguia nas pinturas do artista o enaltecimento de sua pujança e alterações no espaço citadino. Área importante da cidade, o porto, ponto de chegada de turistas, portão de entrada além de cartão postal, deveria ter nova feição com os novos tempos propagandeados politicamente no Brasil.



**Imagem 29.** Georges Wambach. Porto de Vitória. Aquarela, 16cm x 24,5cm. s/d.

<sup>264</sup> Idem

<sup>265</sup> FRECHIANI, Jamile Bravin. **Paisagens de Georges Wambach**. Monografia. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2005, p.13.

Quadro homônimo foi apresentado pelo pintor. Contudo, sem data definida, é difícil localizar o tempo em que os pincéis registraram a paisagem. Se a intenção do artista seria contribuir com a construção da memória do cais do porto, faz sentido lançar aqui sua imagem. Na pintura, o navio cargueiro e o guindaste dão o tom do moderno. Ao fundo, céu vitoriano nublado e o uso de tons mais suaves se diferenciam das mais vibrantes no foco principal da tela. Não lhe falta a preocupação com a paisagem e a natureza, fazendo o contorno do desenho e evidenciando os morros ao fundo que contrastam com o maquinário à frente. A escolha adequada das tonalidades que deram forma a aquarela, enfatizam a associação antitética entre a natureza e a máquina, o passado e o presente, o rústico e o moderno.

Com boa repercussão, a passagem por Vitória teve saldo positivo e lhe garantiu alguns dividendos políticos e pecuniários. Para a crítica local, houve a oportunidade de entrar em contato e contar com a aproximação de um artista como Georges Wambach, alguém que conseguia retratar “com sentimento e poesia, tempos que não voltavam mais, um tempo em que restava apenas a saudade”. O crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima considerava a obra do artista repleta de delicadeza não sendo necessário a ele recorrer a métodos de uma “falsa concepção artística”, tampouco “se colocava como um artista onde a obra tem como principal finalidade a decoração de paredes”. Considerava sua arte como clássica, um estilo refinado e a técnica apresentava uma métrica que lhe proporcionava ritmo como se fosse uma arte musical, sonora. Mais do que isso, para ele, estabelecia um desenho original, com equilíbrio e uma espontaneidade representando a emoção interior do pintor<sup>266</sup>.

Neste momento, o governo da capital capixaba comprou duas obras do pintor, uma delas intitulada “Paisagem” (Imagem 30), pintura feita a óleo sem tela que media 89cm x 65cm e retratava um cenário onde a cidade caracterizada em seu aspecto urbano por meio do casario se misturaria ao meio natural quando rodeado pela vegetação. A ênfase dada a natureza faz com que a cidade de Vitória apareça somente ao fundo, destacando o aspecto natural verdejante. E acima surgem nuvens nubladas que iniciavam um processo de tomada do céu. Há poucas informações sobre o outro quadro, “Ruínas de casario da antiga rua sacramento”, sabe-se apenas que também é datado de 1941 e que se constitui como uma pintura feita a óleo sem Eucatex e mede 79cm x 76cm<sup>267</sup>.

---

<sup>266</sup> Op. Cit. SALES, p. 115

<sup>267</sup> Ibidem, p.36



**Imagem 30.** Georges Wambach. Paisagem. Óleo em tela. 89cm x 65cm. s/d.

Este momento também foi marcado pela publicação de uma crônica intitulada “Vitória, la lumineuse” no jornal *A Gazeta*, em dezessete de abril. Foi homenageado pela Sociedade Capixaba de Belas Artes com o “Concurso de admiradores do Pintor Wambach”. A historiadora Sandra Sales conta que no dia do concurso foi oferecido um jantar no qual foram convidados o artista cearense J. Carvalho, assim como nomes regionais de Álvaro Conde, Adalberto Passos, Oséas Leão, João Batista Pinto, Aldomário Pinto e Edson Motta, além do jornalista Raul de Guinazú e o crítico de arte Lindolpho Barbosa Lima<sup>268</sup>.

Além da pintura no seu plano material, a proposta de sua representação, a escolha do lugar exato a ser retratado são fruto de intenções que seguem planos parecidos. Ao tomar a referência da trilha deixada pelo belga, é perceptível as teias e contatos políticos que permite estabelecer as conexões entre as duas obras. Os planos de moderno, a exaltação de um período, de uma cidade além dos interesses no uso político da arte e do artista representavam um trunfo do prefeito que tomou a iniciativa do convite a um reconhecido artista para visitar a capital capixaba.

---

<sup>268</sup> Idem.

Ao seguir o caminho trilhado pelo pintor, enfim, o retorno ao seu ponto de origem. Novamente no Rio de Janeiro, a exposição de Georges Wambach ganhou destaque na imprensa local. Por meio das chamadas nos jornais, é possível identificar que seu último dia de exposição ocorreu em três de julho do ano de 1945. Suas obras mais uma vez alvo das lisonjeiras palavras dos críticos. “Wambach ‘vive’ sua pintura, ama os seus modelos, extasia-se diante das suas paisagens, alegra-se com as notas coloridas do cais baiano ou das docas espiritosantenses”. Além disso, seu talento contribui para manifestar uma “arte eloquente e honesta que agrada e aos olhos e faz bem ao coração”<sup>269</sup>, destaca o jornal *A Noite*.

Margarida Cintra Gordinho afirma que a apresentação feita na galeria *Monteparnasse* foi a última mostra de sua iniciativa, pois ele não conseguiria mais angariar obras suficientes para propor uma nova exposição. Autônomo, como um sujeito que preza a própria liberdade de escolha sobre sua rotina de produção artística e como, ele “vendia ou presenteava seus trabalhos na medida de suas necessidades de dinheiro ou de representação”<sup>270</sup>. Ainda que tal afirmação faça sentido, pondo em vista o modo como vivia e suas escolhas pessoais e profissionais, a documentação pesquisada demonstra que Wambach não realizou grandes exposições com a mesma pompa e eco alcançado com o apoio das lisonjas e propaganda nas páginas de jornais, como em suas apresentações anteriores. No entanto, havia reservado pelo menos mais uma mostra em sua trajetória no Brasil.

Três meses passados de sua última grande exposição, o pintor andarilho mais uma vez estava apresentando suas produções, desta vez, no Palace Hotel, na cidade do Rio de Janeiro. Se anteriormente contou com grande repercussão de suas obras, atividades e espaços para análises críticas nos periódicos cariocas, não parece ter sido o caso nesse momento. As fontes não oferecem com precisão a data de inauguração, tampouco de encerramento, entretanto, é possível afirmar que possivelmente, o seu início ocorreu num sábado, dia treze de outubro de 1945.

Sem grande exposição midiática, recebeu apenas nota em jornal<sup>271</sup>. Após três dias, análise bastante genérica é publicada pelo jornal *A Noite*, contumaz apoiador da obra wambachiana. Este se furtou as análises mais abrangentes destacando telas, para apenas fazer menção a fato de ser “grande representante da escola batava”. A exígua menção na coluna de jornal, pode ser explicada pelo destaque do artista já há algum tempo no país vir da

---

<sup>269</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 03 de julho de 1945, p.12.

<sup>270</sup> GORDINHO, Op. Cit. p. 121

<sup>271</sup> **Jornal O jornal**, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1945, p.11.

“integração total ao nosso meio em todas as exposições com que periodicamente brinda os apreciadores”<sup>272</sup>, dando indícios de que suas produções pareciam representar mais do mesmo, não havendo novidades em relação ao que já foi divulgado e amplamente propalado em outras ocasiões.

O capital político do artista, o permitiu construir amplos vínculos na política nacional e formas distintas de conquistar força e espaço junto a autoridades públicas. Não é de se estranhar que durante a exposição no Palace hotel o general Eurico Gaspar Dutra, acompanhado de seu ajudante de ordens foi visitar o evento. Conta a reportagem de *O Estado* que “percorreu demoradamente o recinto da exposição, apreciando com grande interesse” os quadros do pintor belga”.

Finalizada a Segunda Guerra Mundial e com o processo eleitoral brasileiro ganhando corpo, naquele momento o político atuava como concorrente ao pleito para ocupar o cargo da “suprema magistratura do país”. O próprio periódico faz a crítica afirmando que sua presença no evento tinha como objetivo “uma demonstração de seu interesse pelas artes, sem embargo de suas relevantes preocupações de homem público”<sup>273</sup>. Como se vê, as relações construídas desde sua chegada ao Brasil permitiram a ele auferir vantagens políticas quando a visita de um candidato a presidente lhe rendeu divulgação de sua exposição.

Pode parecer que comparativamente às exposições anteriores, em que vendeu muitos quadros e possuiu grande publicidade, sua participação discreta no Palace Hotel tenha sido um fracasso. O periódico *A noite*, no entanto, revela não ter sido bem assim. O jornal afirma que “ao ato inaugural, que se revestiu de inusitado brilhantismo, compareceu grande número de amigos e admiradores do expositor, além de numerosos críticos especialmente convidados”<sup>274</sup>. Apesar do que foi dito pelo periódico, não foram encontrados registros acerca da publicação de uma crítica mais apurada ou aprofundada desta exposição em específico.

Essa foi a última grande exposição do pintor andarilho. No ano de 1952 ainda houve um último momento para apresentar seus quadros, porém, dessa vez sem grandes reportagens e a mesma publicidade de outrora. Em rara aparição, o evento é noticiado pelo jornal *O Globo*. Em coluna específica sobre cultura e arte, sai uma nota em que a galeria *Monteparnasse* apresentaria as telas do pintor que havia em data próxima retornado de uma

---

<sup>272</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 16 outubro de 1945, p.2

<sup>273</sup> Notas políticas. Florianópolis. **Jornal O Estado**. 19 de outubro de 1945, p.8.

<sup>274</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1945, p.2

viagem à França e mostraria as belezas do país europeu além de “nus artísticos e os seus quadros pintados no norte brasileiro”<sup>275</sup>.

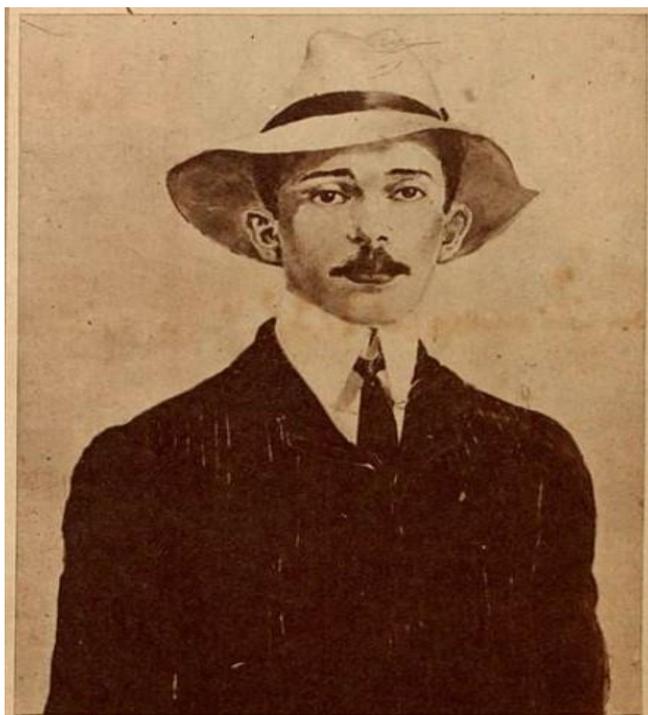
Após este momento, Wambach passou a produzir e vender diretamente a particulares. Naquele contexto, principalmente para um autor respeitado no cenário artístico, não era má ideia, afinal, conseguiria auferir bons lucros com telas que saíam de seu atelier e tinham como destino circuitos mais fechados. A estratégia de manter vínculos com autoridades políticas ou personagens de influência em diferentes setores da sociedade, a exemplo das forças armadas, aparece quando o pintor presenteia com suas telas figuras de altas patentes, como é o caso da obra “Pão de Açúcar” oferecida ao então presidente e ex-ministro da guerra Eurico Gaspar Dutra e “Flamboiant” concedida ao Cel. Lima Figueiredo<sup>276</sup>.

---

<sup>275</sup> Arte, ciência e cultura. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro. 08 de dezembro de 1952, p.4

<sup>276</sup> **Jornal Carioca**, Nº 553, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1946, p.25.

## 2.2. Georges Wambach: o pintor da aeronáutica



**Imagem 31.** Oficializado retrato de Santos Dumont, *Vamos ler!*. Rio de Janeiro, 2 de março de 1944, p.1

O quadro ocupava grande parte da página do jornal e trazia na legenda a seguinte inscrição em caixa alta: “OFICIALIZADO O RETRATO DE SANTOS DUMONT”. A peça tornou-se destaque em meio às escolhas feitas para a composição do que se organizava para constituir o Museu Brasileiro da Aeronáutica. A iniciativa fora encabeçada pelo coronel Fontenelle, que naquele momento atuava como comandante da Escola da Aeronáutica e destinou a Georges Wambach a retratação da vida do aviador brasileiro por meio de suas pinturas. Sobre o quadro em destaque do periódico, é descrito como uma “obra de fôlego, tem como fundo um céu azul e imenso representando o ideal do inventor, na linha do horizonte, esfumada, a moldura da baía de Guanabara como indicativa da pátria do herói de ‘La Bagatelle’”.

Ainda considera, segundo “opinião geral”, o “trabalho mais completo apresentado”, por isso, a tela foi escolhida para representar oficialmente a imagem do aviador. Tal escolha teria sido motivada principalmente para garantir que o “homem que deu asas ao mundo” fosse generosamente representado por um artista já consagrado como Wambach. Ou, como afirma Fontenelle, que não houvesse a possibilidade futura de ser aceito um trabalho menos

figurativo e que perdesse as dimensões de sua fisionomia produzindo material pouco próximo ou distante da caracterização dos reais traços fisionômicos de Dumont<sup>277</sup>.

A tela em questão tornou-se um símbolo para a Força Aérea Brasileira. Henri-Pierre Jeudy reflete acerca das diferentes finalidades políticas e/ou culturais da criação artística. Afirma que se um artista, no caso, um pintor como Wambach, é convidado para retratar monumento ou figura ilustre, o aviador brasileiro, a função desta obra será “comemorativa, respondendo aos imperativos sociopolíticos de um dever de memória (...) destinados a construir a referência simbólica do que deverá ser memorável para o futuro”<sup>278</sup>.

Em breve pesquisa em sítios de busca na internet, o quadro de Georges Wambach ainda é destaque, mesmo que seja difícil encontrar seu nome atrelado à imagem. O periódico *Vamos lêr!* afirma que, quando lançada ao público, a iniciativa foi recebida com “gerais aplausos” dos presentes na cerimônia de lançamento. O curioso é perceber que mesmo sendo Dumont um civil, acabou o aviador por se tornar patrono da Força Aérea brasileira<sup>279</sup>.

Para o historiador Peter Burke, ao propor a análise do gênero retrato, deve-se compreender que ele, assim como outros gêneros artísticos faz em parte de um “sistema de convenções que muda lentamente com o tempo”. Os detalhes encontrados na imagem, tais como gestos e postura do modelo, além de acessórios e objetos que o compõe a imagem e estão carregados de simbologias. É importante ressaltar que as convenções deste gênero possuem como propósito apresentar o sujeito de maneira especial, de um modo favorável. Portanto, deve-se analisar o retrato como “forma simbólica”<sup>280</sup>.

Faz-se necessário compreender que o retrato enquanto gênero carrega como preocupação fundamental não a reprodução de uma dada realidade tal como ela é, importa ao sujeito que o constrói gerar a imagem sobre aquilo que ele quer representar. Em outras palavras, as imagens retratos pintadas ou fotografadas, “registram não tanto a realidade social, mas ilusões sociais, não a vida comum, mas performances especiais<sup>281</sup>”.

Os retratos são motivados essencialmente por valores que querem ser apresentados. Nesse caso, um retrato visa lançar luz sobre a história da aviação brasileira também o próprio

<sup>277</sup> *Revista Vamos lêr!*, Rio de Janeiro, 2 de março de 1944, p. 3.

<sup>278</sup> JEUDY, Henri-Pierre. Reparar: uma nova ideologia cultural e política? In: JEUDY, Henri-Pierre & JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos**. EDUFBA: Salvador, 2006, pp.13 – 23; Ver também: JEUDY, Henri-Pierre. **Les usages sociaux de l'art**. Belfort: Circé, 1999.

<sup>279</sup> Idem

<sup>280</sup> BURKE, Peter. Op. Cit., p.31

<sup>281</sup> MICELI, Sergio. **Imagens negociadas: retrato da elite brasileira (1920 – 1940)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.35

patrono da aeronáutica. Alberto Santos Dumont<sup>282</sup> nasceu em 20 de julho de 1873, em Cabangu, no estado de Minas Gerais, sexto filho de um total de oito, teve como pais Francisca de Paula Santos e Henrique Dumont. Atuou como engenheiro em grandes obras a exemplo da ferrovia Pedro II, que ligaria o Rio de Janeiro a Minas Gerais, além de ter feito fortuna como fazendeiro e cafeicultor. Em fins do século XIX sua família mudou-se para Paris onde lá, o jovem estudioso teve acesso aos diferentes elementos da modernidade e avanços tecnológicos, tal como o gramofone, a linotipia, turbina a gás, o cinema entre outros aspectos da vida moderna que se anunciava.

Em *Como Santos Dumont inventou o avião*<sup>283</sup>, Rodrigo Visoni e João Batista Canalle, apresentam por meio de argumentos técnicos o processo que o aviador brasileiro levou até a construção do 14-Bis e o seu sucesso na França conquistando o prêmio *Deutsch*. Para realizar tais feitos, investiu o dinheiro herdado com o falecimento de seu pai. Inicialmente, seu foco foram os balões, primeiros experimentos de sucesso que levaram um objeto a sair do ar<sup>284</sup>. Com o tempo foi aprimorando sua técnica, assim como seus produtos que lhe proporcionariam fama na primeira metade do século XX.

Em 23 de julho de 1932, aos 59 anos, Alberto dos Santos Dumont foi encontrado sem vida no quarto do Grand Hotel La Plage, um cinco estrelas que costumeiramente recebia integrantes da alta sociedade brasileira e que ficava localizado no Guarujá, litoral de São Paulo. Obteve em vida muitas conquistas, porém, quando ocorre seu falecimento, num primeiro momento, não houve, por parte do governo brasileiro, interesse em construir uma imagem positiva do aviador. A explicação para isso está na seara política. Quando Getúlio Vargas chega ao poder, no ano de 1930, esperava-se do então governante a promoção de nova

---

<sup>282</sup> É interessante notar que muitos são os trabalhos escritos buscando enfatizar a biografia de Santos Dumont. Com a fama e após sua morte, vários autores buscaram contar sua história. Para isso, Valdir Ramalho escreve artigo em que busca detalhar as diferentes perspectivas em que foi narrada a trajetória do aviador. Dividiu os trabalhos em: biografias clássicas; e as outras por cada década do século XX. Por meio delas, o autor estabelece suas críticas levando em consideração o caráter mais romanceado, propagandístico ou mesmo ufanista dos textos. Não deixa de observar possíveis lacunas, imprecisões ou até mesmo as inconsistências que por vez ou outra apareceram nos textos biográficos. Como conclusão, Ramalho identifica que “ainda não apareceram trabalhos de historiadores profissionais”, isto porque aqueles que buscaram escrever sobre o personagem não possuíam “capacitação e experiência para examinar com espírito crítico e vincular sistematicamente as fontes primárias, os documentos, os informantes, as informações que são dadas”, assim como, ainda faltam pesquisas acerca da história da tecnologia que levem em consideração os problemas técnicos enfrentados em sua época e o processo de evolução. Cf. RAMALHO, Valdir. As biografias históricas de Santos Dumont. *Scientiae studia*, São Paulo, v.11, n.3, 2013, pp.687 – 705.

<sup>283</sup> Cf. CANALLE, João Batista Garcia & Rodrigo Moura Visoni. Como Santos Dumont inventou o avião. *Revista Brasileira de Física*, v.31, n.3, 2009.

<sup>284</sup> O pensamento de Santos Dumont e a forma como idealizou os usos e criação de seus balões foi descrita e narrada por ele em livro que, futuramente, seria reimpresso pela editora do Senado Federal. Cf. SANTOS-DUMONT, Alberto. *Os meus balões (dans l'air)*. 2.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2016.

constituição, o que não ocorreu de imediato, provocando a chamada Revolução constitucionalista ocorrida em São Paulo e caracterizando o governo Vargas como provisório. Com o início da guerra civil entre os paulistanos e o governo federal, Santos Dumont teria se posicionado favorável às demandas dos constitucionalistas o que teria contrariado o presidente. Por isso, a preocupação em torná-lo símbolo das Forças Aéreas Brasileiras somente se consolidaria anos depois em meio ao processo da Segunda Guerra mundial.<sup>285</sup>

Exemplo desse descrédito inicial por parte do governo pode ser percebido quando a Revista Nacional de Educação, do Museu Nacional, que tinha sob direção Roquette Pinto, estampou em sua capa durante os anos de 1932 e 1934, dezesseis personagens históricos representados em formas de desenhos deixando de fora o aviador. Outro momento significativo para demonstrar o pouco interesse em Santos Dumont, naquele cenário, ocorreu quando o então ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, selecionou vinte e oito vultos históricos para serem homenageados em uma série de palestras por ele organizadas de 1936 a 1938. O historiador André Fraga revela que as palestras tinham como título “os nossos grandes mortos” e, para cada um daqueles considerados por ele como um vulto histórico, convidou um intelectual diferente que possuía cerca de uma hora para apresentar ao público a vida do homenageado, sendo o piloto mais uma vez foi olvidado<sup>286</sup>.

Ainda que a aviação já fosse utilizada no país, não havia um órgão governamental específico que pudesse dar conta de suas demandas. Por isso, desde os anos de 1935 já havia campanha para a criação de um possível “Ministério do Ar”. Contudo, somente com a Segunda Guerra Mundial e suas vicissitudes ocorreu uma valorização da aviação o que proporcionou estímulo por parte do governo a realizar uma reforma ampla no setor. Como consequência, em vinte de janeiro de 1941 foi criado o Ministério da Aeronáutica<sup>287</sup> e o

---

<sup>285</sup> FRAGA, André Barbosa. **O Brasil tem asas: a construção de uma mentalidade aeronáutica no governo Vargas.** Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, Rio de Janeiro, 2017, p.237-8

<sup>286</sup> Idem

<sup>287</sup> A historiadora Raquel Ferreira ajuda a compreender como, para além do papel governamental, a participação Assis Chateaubriand e sua influência política e midiática (levando em consideração que o empresário era dono do grupo *Diário Associados* que incorporou vários jornais e representava a mídia impressa em diversas praças pelo Brasil, a exemplo do estado do Rio de Janeiro com o *Correio da Manhã*, *O jornal* e *O Cruzeiro*) contribuiu para divulgação da Campanha Nacional de Aviação. Esta foi tomada como uma das iniciativas visando a consolidação da “mentalidade aeronáutica” do governo Vargas e que possuía como intento arrecadar fundos privados a fim de fomentar a aviação nacional por meio de doações sejam pessoas físicas ou empresas. Cf. FERREIRA, Raquel França dos Santos. Uma história da campanha nacional da aviação (1940 – 1949): o Brasil em busca do seu ‘Brevê’. **Revista Cantareira**. N.17, 2012, pp. 75 -86.

político gaúcho próximo a Vargas, Joaquim Pedro Salgado Filho foi o escolhido para assumir a pasta<sup>288</sup>.

Resta saber, o que motivou uma maior preponderância em relação à Força Aérea e como um aviador civil, Santos Dumont, pode ter sido escolhido para representar uma Força Armada no país? Segundo André Fraga, quatro fatores ajudam a compreender esse processo. Primeiro, a década de 1940 trazia o contexto da Segunda Guerra Mundial; a criação do Ministério da Aeronáutica; A entrada do Brasil no conflito internacional e “a intensificação de uma batalha de memória internacional contra os Estados Unidos sobre a primazia do voo no ‘mais pesado que o ar’”. O governo Vargas havia atribuído a si o papel de promover o desenvolvimento do país levando-o a um processo de modernização e uma dessas etapas consistia em desenvolver a navegação aérea optando por um “herói moderno”, tal como o aviador brasileiro<sup>289</sup>.

Existiam no cenário internacional contestações quanto ao feito do aviador brasileiro e seu possível pioneirismo. Era necessário criar mecanismos para valorizar ainda mais a imagem de Santos Dumont. Assim, no ano de 1940, uma tela que havia sido pintada em sua homenagem foi enviada a Portugal para compor uma exposição no Museu Histórico Nacional, cujo intuito era celebrar os Centenários da fundação de Portugal (1939) e da Restauração (1939). O quadro era *Despertar de Ícaro*, do pintor piauiense Lucílio de Albuquerque o qual tinha reconhecida qualidade técnica e artística, e serviria ao intento do Estado acerca da “valorização dos brasileiros considerados precursores da aviação mundial e o desenvolvimento da navegação aérea no Brasil”.<sup>290</sup>

Lucílio de Albuquerque foi um pintor piauiense de renome no cenário artístico nacional, ele e sua esposa, Georgina Albuquerque, tiveram grandes sucessos como artistas. Conquistou diversos prêmios, um deles lançado pela Academia de Belas Artes, em 1906, que o levou a conhecer Paris, fixando moradia por longo período permitindo a ele presenciar os famosos feitos de Santos Dumont. Isso o motivou a produzir a tela *Despertar de Ícaro*, sendo apresentada ao público pela primeira vez no *Salon des Artistes Français*, em 1911. Retornando ao Brasil, o autor a apresentou no Salão de Belas Artes onde recebeu a Pequena

---

<sup>288</sup> FRAGA, André Barbosa. A Aviação como elemento estratégico para o fortalecimento do mito Vargas. **Temporalidades – Revista de História**. Edição 27, N.1, 2018. p.62

<sup>289</sup> Op. Cit. FRAGA, 2017, p. 240-1.

<sup>290</sup> FRAGA, André Barbosa. Artes Plásticas e construção de Santos Dumont como herói durante o Estado Novo: a tela *Despertar de Ícaro*, de Lucílio de Albuquerque. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio**. Rio de Janeiro, 2016.p. 5

Medalha de Ouro<sup>291</sup>. Tornou-se professor na mesma instituição de sua formação chegando ao posto de diretor até falecer em 19 de abril de 1939 deixando um legado de centenas de obras e premiações ao longo de sua carreira.

Um ano após a morte do ilustre artista, a frente do Ministério da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, promove a exposição que viria a ocorrer na galeria do Museu Nacional de Belas Artes, como forma de homenagem a Lucílio. As salas seriam abertas a partir do dia quinze de outubro e o jornal *Diário da Noite* destaca como peça a obra *Despertar de Ícaro*, impressa nas páginas do periódico como forma de apresentar um pouco do que o público poderia aguardar. A exposição contou com cerca de 410 quadros entre retratos, paisagens e desenhos que foram organizados de maneira a acompanhar diferentes etapas do processo criativo do autor. O evento continuou aberto ao público durante um mês e contribuiu para a popularização de suas peças<sup>292</sup>.

Atualmente, a tela original pertence ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no entanto, não está acessível ao público, pois fica guardada na reserva técnica. José Teixeira Leite, escritor de *Dicionário crítico da pintura no Brasil*, cunhou o significado inscrito na obra, uma verdadeira “vitória do engenho humano sobre as forças da Natureza”. Ao buscar caracterização da tela, a historiadora Luciene Lemkhul analisa que é possível ver “entre as cores suaves, esmaecidas, tanto para o claro como para o escuro, predominam o azul e o amarelo, graduados pelo branco e pelo castanho. Em delicados contornos brancos, aparece afigurado o *Demoiselle*. É para ele que se dirige o olhar do homem”. Ao observar a composição é perceptível uma espécie de linha horizontal demarcando a divisão entre céu e terra formadas também a partir do contraste de tons claros e escuros. Há ainda linhas diagonais em que ganham forma as asas, o corpo nu reclinado, os braços e o olhar direcionado ao dirigível<sup>293</sup>.

Alguns detalhes podem passar despercebidos, quando se muda a reprodução, é possível perceber pormenores anteriormente negligenciados, isto é, atentar o que as imagens reproduzidas permitem ver do que nos é quase imperceptível nos originais. Exemplo disso, na reprodução em preto-e-branco da tela *Despertar de Ícaro* é possível melhor uma particularidade bastante sutil. “O detalhe da silhueta do aeroplano, quase imperceptível entre os azuis, brancos e amarelos das nuvens e do céu, é, na verdade, a chave de leitura para a

---

<sup>291</sup> Ibidem, p.2 -3.

<sup>292</sup> “Exposição Lucílio de Albuquerque”. Jornal *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1940, p.5.

<sup>293</sup> LEHMKUHL, Luciene. “Nas asas da modernidade”. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano2, n. 24, setembro de 2007. P.71.

compreensão do significado da obra”. Na composição da imagem, o corpo do homem, seus membros e seu olhar direcionam a visão do espectador rumo ao ponto onde se encontra o avião <sup>294</sup>.

O avião, as obras e feitos de Santos Dumont foram utilizados de maneira a favorecer politicamente o governo de Getúlio Vargas. O surgimento de uma “mentalidade aeronáutica”, como defendido por André Fraga, assim como privilegiou a laureada tela também favoreceu a afirmação do aviador brasileiro como uma referência na navegação aérea oportunizando a Georges Wambach pintar em definitivo a representação física do ilustre símbolo da Aeronáutica.

Essa não foi a primeira vez que as Forças Armadas criaram parceria com um artista ou se apropriou de uma tela a fim de celebrar efemérides ou conquistas por parte do grupo da defesa nacional. Na segunda metade do século XIX, o então ministro da Marinha do Brasil, que esteve à frente da pasta de 1866 a 1868, Afonso Celso Assis Figueiredo, encomendou junto a Victor Meirelles as telas *Passagem de Humaitá* e *Batalha Naval do Riachuelo*. Naquele contexto, o interesse da Marinha seria o de fazer valer e se vangloriar de uma conquista, um passado glorioso do Brasil além de ser uma resposta as críticas que o ministro recebia na época. Outro nome foi Pedro Américo, paraibano e figura ilustre da Academia Imperial de Belas Artes, produziu as telas *Batalha de Campo*, comprada pelo ministro da guerra, o barão de Jaguaribe, a comprar a tela no ano de 1872. Outra de suas telas que possuiu a guerra como tema, foi a *Batalha do Avahy*<sup>295</sup>.

Já a história de Wambach com a Força Aérea Brasileira pode ser entendida desde o ano de sua chegada ao Brasil quando conheceu o presidente da república. O pintor possuía boa relação com a imprensa carioca, utilizando de seus contatos para publicar alguns de seus trabalhos em revistas como a *Revista da Semana*. Em dezembro de 1935 foi convidado pelo então mandatário máximo da nação a fazer uma visita ao Palácio do Catete. Vargas recebeu de presente um quadro e teve a oportunidade de estabelecer diálogo com artista que pode falar acerca de seus pensamentos, sobre a arte, além de entusiasmo acerca das impressões da sociedade e as paisagens do Brasil <sup>296</sup>.

---

<sup>294</sup> LEHMKUHL, Luciene. Op. Cit. 2007, p.71.

<sup>295</sup> LIMA, Bárbara Tikani de. Imagens da guerra. A relação entre os artistas Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino e Pedro Américo de Figueiredo e Melo: suas obras e o exército e marinha do Brasil. *Pesquisa & Educação a distância*. Nº6, 2020. Pp.1 -25; Para ver mais: COLI, Jorge. O Sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo. **Proj. História**, São Paulo, jun. 2002.

<sup>296</sup> **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1935, p.2.

Com a estruturação de laços, o convite para que Georges Wambach fosse o responsável por caracterizar em pintura a imagem de Santos Dumont foi feito. E assim a tela que o trazia como personagem foi apresentada em meio à solenidade que celebraria a declaração de aspirantes e oficiais de aviador, além dos diplomas aos oficiais e cadetes da República do Paraguai, cuja programação previa a chegada do presidente Getúlio Vargas acompanhado do ministro Salgado Filho ao Campo dos Afonsos, às 10 horas. Após o evento, ao encerrar o desfile, o presidente da República foi visitar a exposição dos quadros de Malisa Staffa e George Wambach representando heróis e os feitos da Aeronáutica do Brasil<sup>297</sup>.

No dia seguinte, as páginas do *A Manhã* destacavam o ocorrido oferecendo ao leitor como um de seus destaques a inauguração do pavilhão onde a ilustre figura do presidente da república assistiu a solenidade e a exposição. Na seção estavam retratados aqueles que seriam os “primeiros mártires da aviação”: capitão Juventino da Fonseca, piloto de balão livre Ricardo Kirk, primeiro piloto aviador militar morto em combate no Contestado; capitão tenente Djalma Petit, capitães Mario Barbedo, Rubens de Melo e Souza, Aroldo Borges Leitão e Floriano Peixoto Cordeiro de Faria. Além destes, também ganhava destaque a figura de Bartolomeu Lourenço de Gusmão possuindo como pano de fundo o desenho de “Passarola”, e como maior destaque a imagem de Alberto Santos Dumont, com o “característico chapéu, que fez época” no início do século XX<sup>298</sup>.

Ainda havia três quadros que narravam alguns dos mais importantes momentos da aviação brasileira, até aquele momento. Um representava “um aspecto da Escola de Aeronáutica”, hangares e aviões apareciam pousados em um campo; o segundo apresentava o que seria, principalmente para o governo brasileiro, o primeiro voo do mais pesado que o ar, ocorrido em vinte e três de outubro, no campo de Bagatelle, na cidade de Paris; Por fim, aquele que seria outro grande triunfo de Santos Dumont - citado na reportagem como “triunfo da dirigibilidade na navegação aérea”-, o contorno da Torre Eiffel, que inclusive lhe garantiu o prêmio *Deutsch*. A iniciativa lhe rendeu elogios por parte daqueles que se fizeram presentes no evento. A própria reportagem do periódico a considerou como inegável “preciosa contribuição para o culto dos nosso heróis do ar pela juventude, que na Escola se prepara, e que não só admirará esse sacrifício de vidas, como também a luta para se chegar ao pleno domínio do ar, da ‘passarola’ ao ‘14-Bis’”.<sup>299</sup>

---

<sup>297</sup> O dia de ontem nos ministérios: aeronáutica. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1943, p.9.

<sup>298</sup> Mais noventa e um aviadores prontos para a defesa do Brasil. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1943, p.7.

<sup>299</sup> Idem

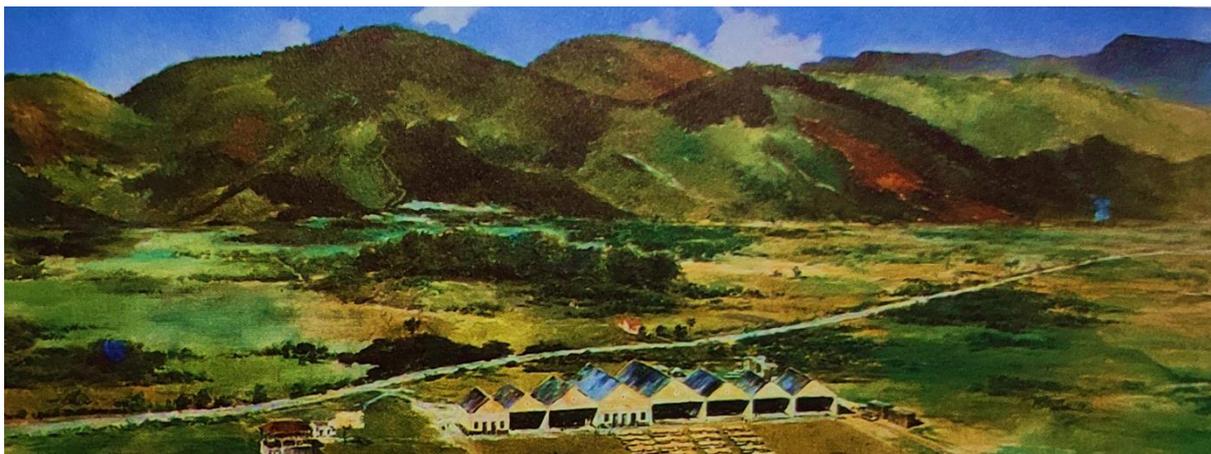
Se as reportagens apresentadas até então enfocavam o caráter político e a valorização de um dos braços das forças armadas brasileiras no evento, o jornalista Maurício Simões confessa que foi levado ao evento pelo “desejo de conhecer a decoração pedida ao pintor flamengo Georges Wambach”, e foi recebido pelo coronel Fontenele encontrando o pintor no interior do recinto. O jornalista descreve desde a sua entrada e observa a disposição e o tamanho das telas, afirma que não estavam numa sala comum de recepções. Na parede lateral, chamavam a atenção duas telas de grandes proporções, a primeira apresenta o que seria o Campo dos Afonsos no início da aviação militar no Brasil, descrito como “Um campo verde, bonito, emoldurado por graciosas colinas. Uma estrada longa, malcuída, e perto dela, o antiquíssimo ‘hangar’ em cuja frente alinhados, meia dúzia de aparelhos fazem recordar os pioneiros dos quais muitos pagaram com a própria vida o ideal de querer dar asas ao Brasil!”. Sobre o quadro reconstituente daquela considerada a grande façanha do aviador brasileiro, conta o redator que foram feitos estudos aprofundados das descrições técnicas das máquinas para melhor representá-las em um local que já era de seu conhecimento, o campo de Bagatelle<sup>300</sup>.



**Imagem 32.** Georges Wambach. Campo dos Afonsos, 1944.

---

<sup>300</sup> SIMÕES, Maurício. Exemplo de idealismo, desinteresse e arrojo. **A Noite**. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1943, p.3.



**Imagem 33.** Georges Wambach. Campo dos Afonsos, 1944.

Como peça central e grande destaque “ocupando um lugar de honra”, o retrato de Santos Dumont tendo como pano de fundo a representação do céu “incomensurável, principiando lá no infinito, por detrás da silhueta do Rio de Janeiro”. Segundo o coronel Fontenele a tela ganhava tal porte para fazer jus à importância do homenageado, sendo aquela sua melhor apresentação, pois “longe de apresentar um homem cismador, abatido, de faces encovadas, mostra um pensador ativo e de olhos inteligentes”. Quando questionado do porquê da escolha deste personagem como grande destaque da exposição, responde afirmando de ser Santos Dumont um “exemplo de idealismo, desinteresse e arrojo”. O aviador deveria ser visto para além de um glorioso inventor: “é o verdadeiro roteiro para essa juventude em cujas mãos serão confiadas as altaneiras asas que elevarão cada vez mais alto o nome do Brasil”<sup>301</sup>. A ideia era reunir uma vasta documentação acerca da vida e obra de Dumont para então erigir um altar em memória que corresponderia ao seu museu.

Apesar de já ter sido inaugurada a coleção de telas de em um projeto de Museu Brasileiro de Aeronáutica, considerava o Cel. Fontenele faltar um retrato que oficializasse a imagem do “herói de La Bagatelle”, para ele, os existentes eram todos copiados de más fotografias. O coronel argumentava que objetivo seria o de exaltar Santos Dumont e evitar que fosse apresentado de “maneira nada fiel e muito longe de se parecer com o idealista na época em que lutava para fazer voar o mais pesado que ar”. O jornal *A Noite* foi o primeiro a publicar a notícia da oficialização retrato, afirmou que o trabalho produzido, “segundo opinião geral” da época, a escolha pelo pintor belga não poderia ser melhor, afinal caracterizou a tela como uma obra em que “não há nenhuma adulteração, proposital ou

---

<sup>301</sup> Idem.

intencional”. Anunciou os aspectos da obra como o chapéu que se tornou popular no primeiro decênio do século XX ficando conhecido como “Santos Dumont”, em homenagem ao uso recorrente do aviador. Outro elemento que chamou atenção foi o colarinho e o traje escuro possuindo frisos que para a época poderia tornar a figura do herói brasileiro como “algo esquisita”, porém, o redator tem o cuidado de evidenciar que Wambach equilibrou tudo dentro de uma técnica acurada. Por fim, o periódico pontuou ser o retrato do “jovem, idealista, olhos fixos na amplidão azul<sup>302</sup>, atenção acorrentada ao grande ideal. É o retrato do aviador.”<sup>303</sup>.

Para o historiador Sergio Miceli, os retratos constituem, antes de tudo, “o fruto de uma complexa negociação entre o artista e o retratado”, nesse processo, os dois estão inseridos em circunstâncias particulares que os levarão a fatura da obra. Ambos levam em consideração expectativas referentes a imagens pública e institucional carregada por cada agente, considerando os possíveis ganhos de diferentes naturezas que podem ser auferidos a partir de sua reprodução ou “quanto ao manejo dos sentidos que retratistas e retratados pretendem infundir, seja na própria obra, seja nos parâmetros de sua leitura e interpretação”<sup>304</sup>.

O interesse inicial partia das forças armadas, especificamente, da aeronáutica. Com tal obra, o pintor poderia auferir ganhos levando em consideração possibilidades de publicação e ampliação dos espaços de exposição, quando não, da conquista de maior aproximação com o poder, o que sempre rendeu ao artista publicidade positiva e uma rede de contatos que o celebraram durante boa parte da década de 1940.

É curioso perceber que no suplemento de *A Noite*, o *A Noite ilustrada*, a notícia da oficialização do quadro de Santos Dumont somente foi lançado ao público um mês depois

---

<sup>302</sup> Neste caso, chama a atenção o olhar de Santos Dumont na tela. Carlo Guinzburg em ensaio “*seu país precisa de você*”: um estudo de caso em iconografia política já problematizara a técnica do uso de um olhar atrativo ao espectador. Por meio do conceito de *Pathosformeln* (“fórmula de emoções”), de Aby Warburg, o autor problematiza as conexões existentes em diferentes telas, iconografias políticas que se aproximam não pelo tempo ou espaço em que foram produzidas, mas a forma. As sensações provocadas por elas aproximam as diferentes imagens e permitem conduzir uma leitura em que a narrativa visual determina as respostas para os questionamentos propostos. Cf. GINZBURG, Carlo. “*seu país precisa de você*”: um estudo de caso em iconografia política”. In.: **Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política**. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014, pp.61 – 100.

<sup>303</sup> Deliberada a oficialização do retrato de Santos Dumont. Jornal *A Noite*, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1944, p.4

<sup>304</sup> MICELI, Sergio. Op. Cit, p.18.

com a publicação do dia vinte e nove do fevereiro de 1944<sup>305</sup>. Já na revista *Vamos ler!*, a notícia aparece no dia dois de março de 1944<sup>306</sup>, as duas possuem o mesmo texto e imagem.

Devido à boa recepção de seu quadro, Georges Wambach continuou tendo boa estima por parte da Força Aérea Brasileira, suas telas foram apresentadas como destaque do salão a aviadora chinesa Lee Ya Ching quando de sua visita ao Rio de Janeiro, no ano de 1944<sup>307</sup>. Ou ainda, como presente da diplomacia brasileira à Soong May-ling, esposa do general chinês Chiang Kai-Shek. A iniciativa de oferecer a ela uma imagem do Brasil, partiu de Henrique Raimundo Dyott Fontenele, com quem o pintor belga possuía contato, desde sua escolha para pintar os quadros de Santos Dumont e seus principais feitos. O quadro apresenta uma paisagem da ilha do Brocoió, localizada no interior da Baía da Guanabara, na cidade do Rio de Janeiro, onde a primeira dama chinesa havia passado alguns instantes<sup>308</sup>.



Imagem 34. Wambach e a pintura de Santos Dumont. In: *Jornal Gazeta de Notícias*, O pai da aviação na Escola da aeronáutica, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1943, p.9

O ano de 1944 foi muito próspero para o pintor belga que incursionou pelo nordeste do Brasil pintando quadros que em 1945 seriam expostos em sua última grande exposição no país. Mesmo não sendo responsável por novas grandes movimentações no cenário artístico brasileiro, ele continuou atuante principalmente vendendo quadros a particulares, sendo suas

<sup>305</sup> Oficializado retrato de Santos Dumont. **Jornal A Noite ilustrada**, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1944, p.6.

<sup>306</sup> Oficializado retrato de Santos Dumont. **Revista Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, 02 de março de 1944.

<sup>307</sup> Na Escola da Aeronáutica a aviadora Lee Ya Ching. **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1944, p.3.

<sup>308</sup> Uma imagem do Brasil do Brasil para mme. Chiang Kai-Shek. **A Noite**, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1944, p.10.

peças frequentemente expostas em leilões. Ainda assim, seu prestígio junto às forças armadas, essencialmente a Aeronáutica, permaneceu elevado, sendo convidado para solenidades e eventos militares.

No ano de 1949, mais uma demonstração de apreço ao trabalho de Wambach. A União Brasileira de Aviadores Civis com o apoio do Ministério da Aeronáutica promoveu o II Congresso Nacional de Aeronáutica e fez noventa recomendações encaminhadas por Trajano Furtado Reis, o presidente, ao governo federal. Entre elas, a de número oitenta e quatro solicitava ao governo a emissão de um selo comemorativo do primeiro voo do Correio Aéreo militar sendo acatada pelo governo e aprovada pelos parlamentares. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, as motivações que levaram a origem do pedido vêm do orgulho do Correio Aéreo Nacional, instituição que surgiu após a fusão do Correio Aéreo Militar e o Correio Aéreo Naval<sup>309</sup>.

O pintor belga ganha relevância nesse momento, pois uma de suas telas - apresentada na exposição do evento da Aeronáutica em 1943 e que desde então fazia parte do Museu da Aeronáutica - intitulada “primeiro correio aéreo militar”, foi escolhida para estampar o selo em comemoração ao primeiro voo do correio Aéreo militar ocorrido no dia doze de junho do ano de 1931, sendo a aeronave dirigida por Casemiro Montenegro Filho e Nelson F. Lavanere Wanderley. Para fazer o desenho e a pintura, Georges Wambach tomou como referência a fotografia de Salvador Rozes Lizzaraldi, no quadro, vê-se o avião de modelo Curtiss Fledgling K-263 apelidado de “frankenstein”, no momento da decolagem ainda sem ter saído do solo<sup>310</sup>. Depois de algum tempo, Wambach passou a figurar como um pintor requisitado pela Força Aérea, utilizando de suas aeronaves pra deslocar-se de maneira mais rápida pelo Brasil e ainda ganhou o epíteto de “Pintor da Aeronáutica”<sup>311</sup>.

A ideia de lançar em quadro a imagem de aviões não era exatamente nova para Wambach. Ser alçado à alcunha de pintor de uma força armada foi consequência do processo de construção dos laços com a Aeronáutica. Mas, anos antes da emblemática imagem de Santos Dumont e seus quadros com tema da aviação serem lançados, ele deixou em sua passagem por Belém, rastros que desembocarão em suas futuras escolhas.

---

<sup>309</sup> Aviação: selo comemorativo do Primeiro Correio Aéreo Militar. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1949, p.5.

<sup>310</sup> Idem

<sup>311</sup> Segue para fortaleza o pintor da aeronáutica. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1950, p.6.



**Imagem 35.** Georges Wambach. Aeroporto da Panair do Brasil, aquarela, 36cm x 62cm, 1939.

O quadro acima foi produzido por Georges Wambach, em sua passagem pela capital paraense no ano de 1939, uma aquarela representando o porto da empresa Panair. A rampa de hidroaviões serviu de inspiração para o artista representar o que corresponderia aos aspectos de modernidade da cidade na época, essa característica surgia com discurso propalado pelas autoridades políticas.

Desde o início da década de 1930, emergia no campo político a figura do interventor Joaquim Cardoso Magalhães Barata, o qual desde quando nomeado para o cargo de interventor do estado (correspondente a quem hoje ocuparia o cargo equivalente ao de governador) construiu a imagem de uma gestão próxima à população que, atendendo aos anseios dos grupos mais pobres da sociedade belenense promoveu reformas no meio citadino realizando várias transformações urbanas. Utilizando uma série de medidas paliativas e superficiais, implementou ações de ampliação, abertura e pavimentação de ruas; além disso, promoveu a urbanização de antigos bairros, assim como a criação de novas edificações, essencialmente no plano central da cidade.

Tal processo considerava a reestruturação da atividade comercial tomando como ponto de partida a avenida 15 de Agosto, atual Presidente Vargas, um trecho importante pois tinha como um dos seus aspectos a conexão de bairros de incipiente desenvolvimento com o centro

comercial. Esta representava um ponto estratégico ao contribuir com a expansão do centro, além de se beneficiar com sua proximidade ao porto e uma rampa, pista que recebia os chamados hidroaviões<sup>312</sup>.

A obra apresenta a perspectiva da profundidade, ao mesmo tempo em que não deixa de criar a sensação do cenário próximo. À frente, uma embarcação que traz marcado no seu casco a marca da empresa além de um código de identificação, “PANAIR B-XIV”. Seguindo os traços que os pincéis deixaram marcados, o barco serviria como uma espécie de “barco-farol”, sua provável função seria a orientação de marinheiros que buscavam encontrar no céu noturno amazônico o caminho do porto. Ou ainda, a busca de possíveis embarcações ou pessoas possivelmente desorientadas no rio Guamá.

Utilizando as cores como forma de criar uma obra com imagem viva, os tons claros foram a preferência de Wambach. O céu limpo e suave pode ser notado, longe de representar a habitual chuva que carrega as nuvens com a escuridão do peso da água enquanto o céu é tomado por um aspecto pesado – que será representado em outras obras. Enquanto suas pinceladas que criaram o céu denotavam um caráter de leveza e fluidez, o rio foi representado com o aspecto da cor do barro – a aparência barrenta das águas amazônicas não passou despercebida.

A escolha de Wambach muito provavelmente está atrelada ao que ele mesmo vivenciava e sua forma de pensar. Em uma Europa marcada pelas mazelas e traços do autoritarismo, ele busca o Brasil a fim de gozar da liberdade e democracia propalada pelo discurso oficial. Além disso, as paisagens brasileiras dariam ao pintor a sensação da tranquilidade perdida por regimes e discursos autoritários. A fim de criar uma perspectiva do livre, natural ele busca o paisagismo como forma de expressar o sentimento que sua arte lhe permitia.

Nesse caminho, os meios de transporte ilustrados representam a ideia de maior liberdade e fluidez nos seus trajetos. Se em outro momento fez referência ao bonde (ver obra *Avenida Independência* – Capítulo 3), dessa vez, pintou um barco e um hidroavião. Para realçar o primeiro, utiliza da leveza de seu pincel, e dos tons claros de sua paleta para descrever em forma de pintura um contexto, uma ideia. Ao navegar, a embarcação segue um caminho solitário acompanhado somente pela natureza que circunda os rios amazônicos. O

---

<sup>312</sup> VIDAL, Celma Chaves Pont. **Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém**. 2008. Online: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/161>. Acesso em 12 de Setembro de 2021.

silêncio que emana das águas calmas faz com que o vibrar das suas ondas sejam suaves como o foi representado. Assim, a embarcação permite ter acesso ao desconhecido, ao horizonte que se apresenta e reverencia a passagem do homem por dentro de seus sertões.

Num segundo momento, os traços formam outros contornos que permitem criar uma perspectiva em que ao mesmo tempo se aproxima também se distancia. Por um lado, o céu não impõe limites ou regras e permite seguir ou perfurar o vento, ainda assim, o hidroavião inicia sua partida na água que concede a autorização para seguir viagem pelos ares, onde não encontra barreiras, livre. Mais uma vez, o princípio da liberdade é preservado perante as limitações e imposições do discurso totalitário. Tais aspectos nos possibilitam pensar que estes podem ter sido os motivos da escolha do cenário vislumbrado, da imagem a ser pintada, se não, ainda assim, é possível compreender por meio de seus traços os sentidos que a obra carrega em sua construção.

Esse transporte, possivelmente faz referência ao tipo Catalina, mais especificamente, ao modelo PBY-3, produzido nos Estados Unidos no período de novembro de 1936 e foi utilizado até o ano de 1938, sendo produzidos cerca de 66 modelos<sup>313</sup>. Este modelo que possuiu variações foi utilizado pela Força Aérea Brasileira durante o período da Segunda Guerra Mundial. O contato com Wambach, no entanto, deve ter se processado antes. De alguma forma, pode ter se referenciado por experiência vivida por outro pintor em Belém, Theodoro Braga. Segundo reportagem do Blog da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Pará, foi encontrado em meio a arquivos do pintor paraense recortes do jornal *Folha do Norte* que registra a chegada do avião norte-americano a Belém em agosto de 1934<sup>314</sup>.

O escritor Raimundo Morais detalhou os traços do artista e sua percepção acerca do “hangar da Panair, colchete de alumínio e aço de navegação aérea que liga os Estados Unidos da América do Norte ao Pará e ao Brasil”. Apresenta uma descrição minuciosa acerca dos elementos cenográficos da tela, indica que ao observar a tela consegue compreender o sentido “físico dos depósitos de aeronaves, oficinas de reparos de empresa, arredores paisagísticos do cenário, e a rampa de cimento-armado estas que leva no declive o trolley para mergulhar nas águas e de lá trazer no dorso a águia metálica a ponto enxuto<sup>315</sup>”. O escritor assim propõe uma

---

<sup>313</sup> Ver: <http://www.catalinasnobrasil.com.br/site/historico/14-o-catalina.html>. Acesso em: 26 de outubro de 2017.

<sup>314</sup> Cf. <https://fauufpa.org/2014/10/24/clippers-theodoro-braga-confirma-suposicoes-do-bf/>. Acesso em: 26 de outubro de 2017.

<sup>315</sup> MORAIS, Raimundo. Op. Cit. p. 115

leitura descritiva da obra, no entanto, parece perder de vista os seus significados e possibilidades simbólicas, levando em consideração o momento vivido, da Segunda Guerra Mundial.

A passagem por Belém lançou possivelmente os primórdios do contato do artista europeu com a aeronavegação. Já se anunciava desde ali os possíveis caminhos que tomaria no futuro, sua aproximação com a aeronáutica ocorreu como consequência dos laços firmados ao longo da história construída no país. Desde sua chegada ao Brasil no ano de 1935, Georges Wambach colecionou contatos e gradativamente ampliou o seu número de amigos, não participou efetivamente de grupos específicos, mas circulava pelas mais diferentes searas da esfera artística, política e militar. Esta lhe rendeu muitos frutos, participações em solenidades, aproximações com figuras da esfera do poder, incluindo o presidente da república. Esta capacidade de articulação lhe garantiu prestígio e conquistas que alçaram seu nome como figura particular no panteão dos artistas de sucesso no Brasil. A apoteose de seus vínculos com as autoridades públicas foi a condecoração com a Medalha da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria oferecida pelo Estado brasileiro, desde os tempos imperiais.

O ano de 1956 foi particularmente especial para o experiente pintor belga. Tendo o Brasil como morada há mais de vinte anos com inúmeros trabalhos e exposições destacadas e reconhecidas, ele recebe a homenagem. O jornal *A Noite* não demorou a publicar: “esteve reunida a Comissão Diretora da Ordem do Cruzeiro do Sul<sup>316</sup> para examinar a indicação de novos titulares”, seu nome havia sido aprovado de maneira unânime sendo reconhecido seus “peregrinos méritos”. O argumento para o apoio do seu nome estaria nos serviços prestados ao país quando de viagens a Europa “procurando divulgar impressões e informações cativantes sobre a nossa terra, nosso povo e nossos costumes”<sup>317</sup>.

Segundo o regulamento da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, em seu artigo primeiro, ele é destinado a “galardoar as pessoas físicas ou jurídicas que se tenham tornado dignas do reconhecimento da Nação brasileira”. A honraria teve início ainda no período imperial quando criado pelo rei D. Pedro I. Desde então, com a mudança de regime, passou a ser adotado e discutido pelo conselho formado por membros do governo e presidente da república. Materialmente é representada por uma “estrela de cinco braços esmaltados de

<sup>316</sup> Segundo informação obtida por meio do regulamento da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul do site do governo brasileiro, o Conselho é integrado pelo Presidente da República, pelo Ministro de Estado das Relações Exteriores, pelo Ministro de Estado da Defesa e pelo Secretário-Geral das Relações Exteriores. Cf. Online: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/cerimonial/ordem-nacional-do-cruzeiro-do-sul/regulamento-da-ordem-nacional-do-cruzeiro-do-sul>. Acesso: 11 de dezembro de 2022.

<sup>317</sup> Wambach na ordem do cruzeiro do sul. **Jornal A noite**. 22 de agosto de 1956, p. 2.

brancos e orlados de prata dourada, assentada sobre uma coroa e encimada por uma grinalda” que são feitas com folhas de fumo e café. No seu centro, “em campo azul celeste, a constelação do Cruzeiro do Sul, esmaltada de branco, e, na circunferência, em círculo azul ferrete, a legenda "Benemerentium Premium", em ouro polido”. Em seu reverso a efígie da república é feita em ouro e possui como legenda “República Federativa do Brasil”<sup>318</sup>.

O *A Noite* justifica a escolha e outorga dada ao belga qualificando e apresentando seus predicados como um “enamorado da cor e do calor de nossa paisagem”, sujeito de “espírito culto, arejado, servido por uma formação literária, musical e filosófica, que ele consegue disfarçar senão esconder sob a capa de sua boemia de artista”<sup>319</sup>. Vinte e três dias depois, coluna praticamente idêntica é reproduzida pelo jornal *O globo* e conclui que a honraria representa um ato de justiça, pois “Wambach bem merecia que o Brasil lhe fizesse a distinção com que acaba de honrá-lo e enaltecê-lo”. Acrescenta-se ao texto apenas uma única frase necessária para dar conta do ocorrido entre a primeira notícia do *A Noite* e a publicação: “o decreto foi assinado pelo presidente da república”<sup>320</sup>.

Georges Wambach, em meio a suas andanças pelo Brasil, mesmo viagens pela Europa, entre idas e vindas, se consagrou como pintor andarilho. Foi exaltado ao longo de sua trajetória como artista singular e, ainda que fosse estrangeiro, se notabilizou por sua enorme capacidade de diálogo e articulação política. Em suas telas, vão sendo descortinadas as belezas naturais do país para os críticos e para o mundo, levando em consideração que a compra dos seus quadros não foi exclusividade de brasileiros. Seus quadros possuem conexões que vão para além do lugar ou momento em que foram criados e expostos, por meio dessas, é possível remontar não somente a sua história como também a dos espaços por onde passou. E nesse caminho trilhado, o ano de 1939 torna-se simbólico quando passa pela cidade de Belém. Deixa pela capital paraense alguns trabalhos em que até os dias atuais, são lançados nas exposições propostas pelo poder municipal. As telas criadas por Wambach na cidade ajudam não somente a ver Belém naquele momento pelas retinas do artista, mas também contribuem para contar a própria história da cidade.

---

<sup>318</sup> Regulamento da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul. Online: <https://www.gov.br/mre/pt-br/assuntos/cerimonial/ordem-nacional-do-cruzeiro-do-sul/regulamento-da-ordem-nacional-do-cruzeiro-do-sul>. Acesso: 11 de dezembro de 2022.

<sup>319</sup> Wambach na ordem do cruzeiro do sul. *Jornal A noite*. 22 de agosto de 1956, p. 2; no mesmo dia, uma nota no jornal *Correio da Manhã* também anuncia o feito do artista que tinha seu nome aceito pela comissão. Ainda reitera que tem “realizado vários trabalhos sobre monumentos nacionais e agora mesmo, ofereceu um quadro típico do nordeste brasileiro, para a sede da Unesco, em Paris”. In: J.J e J. FLAGRANTES. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 22 de agosto de 1956, p.3.

<sup>320</sup> Arte, ciência e cultura. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1956, p.4.

### Capítulo 3

#### “Belém na Íris dum Belga”



**Imagem 36.** Georges Wambach. *Praia do Ariramba*. Aquarela. 38cm x 65,7cm, 1939.

Georges Wambach aportou em Belém no ano de 1939 se inserindo num ciclo do Norte do Brasil onde finalmente conheceria os cenários da natureza que desde sua chegada ao Rio de Janeiro já despertava interesse. Em meio a suas andanças, chegou à ilha de Mosqueiro, situada a cerca de 76 km da capital paraense, um lugar de grande beleza turística e peculiares praias de rio.

Wilson Amanajás em sua obra intitulada *Mosqueiro*, utilizando o relato de João Prisco, a quem ele se refere como “descendente de uma das famílias de Mosqueiro e que até hoje possui casa de residência”, conta que no início do século XX, em torno de 1900, as cidades eram bem distintas das atuais, enquanto Belém se apresentava cheia de trapiches, a ponte de Mosqueiro “terminava num barranco, seguido de um capinzal”. Atualmente, uma ponte facilita o acesso a ilha, porém, anteriormente era necessário buscar uma lancha ao lado do Forte do Castelo, o chamado “trapiche do peixe” e a via marítima era a única opção para se alcançar as praias da “Bucólica”, como é conhecido o lugarejo<sup>321</sup>.

<sup>321</sup> AMANAJÁS, Wilson. *Mosqueiro*. Imprensa Oficial do Estado, 1976, p.6

Prisco ao relatar acerca de sua infância, o que parece avançar um pouco no tempo, conta que as praias possuíam policiamento e quando grupos as visitavam, trocavam de roupa “atrás da moita e do mato”, enquanto homens banhavam-se para um lado as mulheres iam para outro. As mais visitadas seriam a do Areião, Bispo, Grande e Chapéu Virado, esta última situada em bairro considerado nobre. Para chegar a ela, era necessário tálburi e caleche, o que foram substituídos por bondes de tração animal, e depois os trenzinhos urbanos<sup>322</sup>.

Com dimensões de 38cm x 65,7cm, a aquarela *Praia do Ariramba*, oferece ao espectador uma pequena mostra das características marcantes presentes nas obras do artista. As cores escolhidas foram tonalidades leves que permitiam criar os contrastes necessários para enfatizar atributos genuínos do espaço amazônico. A água, diferente do que poderia costumeiramente ser retratada na cor azul, foi pintada em tons de marrom, como os rios barrentos, típicos da região. Wambach usa as gradações adequadas para diferenciar a areia clara, da cor das águas, criando sutilmente nuances entre o espaço da terra e do rio.

Sobre isso, o escritor paraense Raimundo Morais destacou que “as areias do Murubira e do Chapeu Virado revelam a natureza das nossas enseadas balneárias na flagrante policromia do flumen beijando a terra”. É interessante salientar que, ao destacar as “areias do murubira”, o escritor parece, na verdade, se referir à tela ora analisada. Isto porque, ao caracterizá-la apresenta todos os motivos e estruturas do quadro. A confusão pode ter sido feita, pois Murubira também é uma famosa praia da ilha de Mosqueiro, assim, ele caracteriza “o ressonar das águas, que fora talvez sonho com pesadelo, agitado e inquieto, transmudou-se no arfar manso de plácido repouso”. Introduzindo o elemento mítico, ele referencia “as iaras e as boiunas no símbolo autóctone da mãe d’agua mal respiram no silencio das vagas dormentes. É o que nos traduz o miraculoso orientalista das cores e na ponta do seu pincel”<sup>323</sup>.

O escritor caracteriza a placidez do rio e sua representação em tela lançando a representação sobre dois elementos, a Iara e a Boiuna. A fim de explicar seus significados, na obra *Dicionário de cousas da Amazônia*, o mesmo autor classifica a primeira como “Deusa autóctone”, isto é, uma espécie de divindade amazônica que “emprestam-lhe atributos de formosura tais, que seduzem os homens. Tem castelos no fundo dos rios, dos lagos e baías

---

<sup>322</sup> Ibidem, p.7

<sup>323</sup> MORAIS, Raimundo. Op. Cit., 1940. p. 116.

recobertos de algas e ninfeias”<sup>324</sup>. O segundo elemento, a Boiuna, foi caracterizada como uma espécie de “Cobra preta. Cobra grande. Deusa autóctone. Mãe-d’água. Vive nos lagos igarapés, rios, paranás. Transforma-se em navios, barcos, em canoas, em galeras. Pelas noites escuras os seus olhos, à flor d’água, parecem dois faróis boiando”<sup>325</sup>.

Particularmente na Amazônia, existe uma ligação folclórica com a água. Uma região entrecortada por rios construiu ao longo do tempo um imaginário de lendas que contribuem para contar a própria história de seus povos. A citação de duas figuras míticas contribui na formulação de uma leitura a partir de dentro por Moraes, o escritor vê na leitura da tela, mais do que a representação de uma praia, a simbologia do que ela significa para a própria cultura do povo local. A boiuna e a Iara servem como esteio da proteção, que permitem às águas a calma e a sensação de serenidade do cenário da ilha de Mosqueiro<sup>326</sup>.

Por fim, o escritor paraense descreve a vegetação com “um coqueiro de lindas plumas verdes, cheios de frutos”<sup>327</sup>, sugere com a paleta de cores e a sombra formada pelas folhas, que sua intenção é sugerir uma narrativa de fim de tarde, com o sol em processo de descanso já descendo do céu e em breve tocando as águas da praia. Para além, o céu com poucas nuvens e o vento parece tocar a pele de uma personagem à sombra da árvore, mulher que olha para o alto com aspecto reflexivo, num exercício de imaginação, é possível dizer que observa o horizonte como quem pensa acerca da própria solidão, valorizando a singularidade de estar sozinha no ambiente.

Sobre a natureza apresentada na obra, é um padrão nos trabalhos wambachianos. Desde que aportou no Brasil, seu interesse vivo foi na produção de quadros que expusessem o meio natural e as belas paisagens por todo o território brasileiro. Uma praia na ilha de Mosqueiro vai além com suas árvores, sua areia fina, o céu do fim de tarde amazônico, assim como, as águas barrentas típicas da região e despertou o interesse do pintor tornando-se telas de um artista encantado com o ambiente que encontrou na realidade paraense.

---

<sup>324</sup> MORAIS, Raimundo. **Meu dicionário de cousas da amazonia**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013, p.103.

<sup>325</sup> Ibidem, p.39

<sup>326</sup> A história de Belém e do Pará estão sobre o processo de aterramento de igarapés, a importância da água desde sua distribuição, chuvas e usos dos mais diversos é possível acompanhar diferentes trabalhos acadêmicos. Cf. SILVA, Ivo Pereira da. **Terra das águas: uma história social das águas em Belém, século XIX**. Dissertação (Mestrado). UFPA. Belém: 2008; ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. **As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX**. [Tese de Doutorado]. (PUC – SP). São Paulo – 2010.

<sup>327</sup> MORAIS, Raimundo. Cosmorama. P.115

Para atentar a esta representação, lanço mão a discussão proposta no trabalho clássico de Donald Worster. Afinal, quais os sentidos que essa natureza adquire em sua semântica plural? Para além do objetivo na proposta da tela de Wambach, interessa compreender os significados atribuídos a ela em suas conexões da praia do Ariramba. Enquanto sujeitos pensantes, seres humanos, formulam compreensões em que “mais precisamente, a ‘natureza’ não é uma ideia, mas muitas ideias, significados, pensamentos, sentimentos, empilhados uns sobre os outros, frequentemente da forma menos sistemática possível”<sup>328</sup>. Implica dizer, a natureza tornou-se uma obsessão nas telas do pintor belga que a tratou de maneira distinta em vários momentos. Seja ela enquanto a portentosa floresta tropical, ou ainda, enquanto em sua composição com os aspectos da modernidade proposta pela humanidade, sejam eles trilhos, guindastes em zonas portuárias ou até mesmo hidroaviões que se beneficiavam das águas para pousar e levantar voo.

Ao buscar compreender as relações entre o homem e o meio ambiente, o historiador Carlos Augusto Drummond acerca da chamada história ambiental infere que a “originalidade está na sua disposição explícita de ‘colocar a sociedade na natureza’ e no equilíbrio com que busca a interação, a influência mútua entre sociedade e natureza”<sup>329</sup>. Georges Wambach, por meio de seus quadros apresentou um país onde era possível encontrar aspectos de um possível equilíbrio entre o meio natural e a sociedade. Ao passar por Belém e por seu arquipélago, ele lê a cidade como algo que lhe oferece ao mesmo tempo traços de uma modernidade, áreas verdejantes, bosques, um museu natural ou ainda uma ilha com praias paradisíacas. Ao se deparar com esse cenário, deixa para a posteridade registros que facilmente poderiam também ser lidos como fuga de um cenário autoritário europeu, cinzento e beligerante quando encontra paz natural em meio à sociedade do outro lado do atlântico. Seria possível, dessa maneira, estabelecer um paralelo com os pintores viajantes europeus, que contribuíram para a leitura do exotismo de cenários brasileiros.

O bucolismo da praia, a beleza inflamada da natureza agraciando o olhar humano foi matéria-prima para que Wambach em suas andanças pela região encontrasse um outro ponto que lhe gerasse inspiração para a produção de uma tela, a praia do chapéu virado. Postou-se em frente ao horizonte, as águas de cor de barro, ondas que tocavam a areia e a marca do sol

---

<sup>328</sup> WORSTER, Donald. Para fazer História Ambiental. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, 1991, p. 211. Ver, sobre o conteúdo simbólico da paisagem, também COSGROVE, Denis & DANIELS, Stephen (org.). **The Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design, and use of past environments**. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

<sup>329</sup> DRUMMOND, José Augusto. História ambiental: temas fontes e linhas de pesquisa. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, v. 4, 1991, p.185.

equatorial permitindo o contraste com a sombra das árvores. O quadro homônimo à praia, faz luzir a imagem paradisíaca encontrada naquele momento. Infelizmente, não foi possível a apresentação da tela original apenas uma reprodução feita pela revista *Vamos ler!*.



**Imagem 37.** Georges Wambach. Praia do chapéu virado. 1939. In: *Vamos lêr!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1940, p.34.

Alguns anos antes, outro artista já havia conhecido as praias da bucólica Mosqueiro. Mario de Andrade, famoso poeta brasileiro, narra em seu livro, *Turista Aprendiz*, os acontecimentos que marcaram sua passagem pelo norte do país e destacou episódio ocorrido na ilha, em 1927, ano de sua passagem pela capital: “Belém, 22 de maio – Nem bem a manhã tomou corpo e a gente balanceava na lancha rumo da praia do Chapéu Virado”. Ele menciona as “águas chatas” que deixavam a “igarité saracorear no banzeiro”. Já havia conhecido outras praias como Ariramba e Murubira (a primeira já retratada por Georges Wambach) e ao chegar no Chapéu Virado se deparou casas de palma que traziam placas com letreiros como O cenáculo, Retiro, Delícias, Porto Arthur, Vila Estoril, Doce Estancia, Café do Lasca, Pouso Ameno, Meu repouso ou Canto da Viração<sup>330</sup>.

Pelas fontes pesquisadas não é possível afirmar que Wambach tenha tido acesso ao livro do escritor paulista, no entanto, é facilmente perceptível que ambos circularam pelos mesmos lugares em períodos não tão distantes, e as praias de rio da Amazônia luziram o plano criativo dos dois, cujo talento na escrita e na pintura fez florescer relatos de um livro e de telas

---

<sup>330</sup>ANDRADE, Mario de. **O turista aprendiz**. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Duas Cidades: São Paulo 1976. Pp. 337.

apreciadas até os dias correntes. Isto é, assim como o pintor belga destacou em quadro, Mario de Andrade também narrou sua experiência contando que ao retornar de um banho de rio, “batia um calor nublado na praia e a água salobra do banho (...) se encostava na gente que nem mão querendo bem”<sup>331</sup>, destacando o típico clima amazônico de altas temperaturas com grande umidade.

Em *Praia do Chapéu Virado*, não é possível perceber a presença de sujeitos ou personagens de estereótipos típicos da região. Diferentemente, em *Praia do Ariramba*, encontra-se a imagem feminina na praia, a mulher aparece sozinha observando o horizonte e deixando o vento tocar-lhe a face e o corpo. Ela encontra-se trajando um vestido amarelo cor do sol e utiliza uma fita azul no cabelo a fim de, aparentemente, não permitir que os fios esvoaçassem em seu rosto. Se em a aparência uma pessoa sozinha pode sugerir o sentimento de tristeza e solidão, não parece ser o caso. Ela observa o horizonte como quem entra em estágio solerte perdida nas próprias elucubrações.

Esta não foi a primeira vez que o feminino ganhou espaço na obra de Georges Wambach. Em determinados momentos, as mulheres apareceram em alguns nus, estilo também explorado em seus quadros. Porém, desta vez, não foi bem assim que as representou. O escritor Raimundo Morais caracterizaria a personagem como uma “cabocla do alto-amazonas, por acaso encontrada no Mosqueiro”. Ao buscar descrever seus traços, apresentava uma figura feminina “forte sem ser bela, graciosa sem ser elegante, desembaraçada sem deixar de ser matuta, é padrão feminino da descendência aborígine, e remarca uma geração que vem se projetando da maloca para a cidade mesclada ao afer e ao aria”<sup>332</sup>. Com discurso carregado em conceitos amplamente utilizados à época, o tempo demonstrou que palavras a exemplo de “matuta”, “maloca” ou “aborígine”, por seu teor pejorativo acabariam por ser problematizadas e cairiam em desuso com o tempo.

Sobre os quadros, o jornalista Romeu Avelar, questionou “que doce poesia não emana da natureza e da marinha quase selvagens destas duas praias?”. Como resposta, os locais que lhe oportunizaram as pinturas foram delicadamente escolhidos, como bem revela o periodista que “São Murubira e Chapéu Virado, as mais ‘chics’ estações balneareas de Belém, ao outro lado da baía do Guajará”. Por fim, se rende ao talento do artista, logo admite: “Wambach não podia ser mais feliz nestas duas aquarelas”<sup>333</sup>.

---

<sup>331</sup>Ibidem. Pp. 337 – 338.

<sup>332</sup>Morais, Raimundo. Op. Cit. p.116

<sup>333</sup> AVELAR, Romeu. *Vamos ler!*, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1940, p.36

O capítulo segue como bem definiu Raimundo Morais:

não finda aqui, porém, o jogo floral da arte wambacheana. Há outros quadros magníficos no seu álbum. Temos que examiná-lo como retratista. Alguns tipos que surpreendeu trazem o cunho da flagrância. Determinado canoeiro que lhe caíu da paleta, homem da zona bragantina, comedor de peixe, musculoso, forte, vaga tristeza no olhar, dá uma ideia completa desse aquarelista galvanizador de figuras<sup>334</sup>

O que aproximaria um escritor paraense de um pintor belga? Talvez, uma cidade, uma paisagem, um motivo de inspiração. Belém, uma cidade no seio Amazônia evocada nos pincéis de Georges Wambach, assim como registrada por meio do talento de Raimundo de Morais com as palavras. O belga ganhou o apelido de pintor andarilho ao sair da Europa e viajar do Norte ao Sul produzindo inúmeras telas. No Pará, ficaram algumas hoje encontradas no Museu de Artes de Belém. Ao conhecer suas obras, Morais dedicou um capítulo de seu livro *Cosmorama* propondo análise das produções do pintor flamengo sobre a chamada “Cidade das Mangueiras”. E este ponto conecta os dois artistas, duas histórias, dois caminhos que se entrelaçam e se alcançam tendo como pano de fundo a capital paraense.

As cenas encontradas na capital do estado Pará produziram a centelha da inspiração em vários artistas ao longo do tempo. A insólita relação estabelecida entre cidade e natureza, ou mesmo identidade local e o meio ambiente, fez com que, muitas vezes, diversos artistas encontrassem motivações distintas para produzir sobre as belezas dessa cidade no norte do país. Quando Wambach dispõe em quadro as cores e os cenários citadinos da capital paraense, ele está operando uma leitura do que aquelas paisagens lhe oferecem, dá sentido e significado àquilo que interpreta. Neste capítulo, será de fundamental importância as análises desenvolvidas por Raimundo Morais acerca do que interpretava das telas do artista belga. Para o escritor, os significados atribuídos à cidade serão ponto fundamental para produzir análise das obras do pintor andarilho. O ponto intercessor entre os dois notáveis são os sintomas que aparecem nas imagens de Wambach e na forma como é sentido e interpretado por Morais.

Georges Wambach desde muito tempo foi atraído pelas paisagens naturais do Brasil. Seja no sudeste ou nordeste, o pintor seguiu um caminho onde percorreu várias capitais brasileiras até chegar ao norte do país. A década de 1930 foi particularmente um período de transformação da visão e da representação da Amazônia e especialmente em relação ao estado do Pará. Seguindo os passos do andarilho, o capítulo ruma ao norte do país buscando

---

<sup>334</sup> Morais, Raimundo. Op. Cit. p.116.

compreender as motivações de ter escolhido Belém para compor as imagens produzidas e, por meio disso, ajudar a contar parte da história da capital paraense a partir das cenas locais.

As questões postas possibilitam a compreensão dos sentidos da passagem de Wambach por Belém e, ao mesmo passo, enxergar neste percurso a narrativa tecida nas telas adquiridas pelo poder público e hoje encontradas em museu da capital, possibilitando contar a história da cidade por meio de imagens e de sua recepção da crítica naquela época.

Desde fins do século XIX e início do XX a região amazônica demonstrou ter grande potencial econômico, em especial com a produção gomífera, principalmente no Amazonas e Pará. As capitais desses estados sofreram um intenso processo de transformação urbana em boa medida por conta dos lucros auferidos com a exportação da borracha. Depois disso, houve um processo de decadência que somente se encerraria em meio a Segunda Guerra Mundial e o impedimento do fornecimento de látex asiático aos norte-americanos. Na esfera política, cada vez mais ganhava força o discurso de proteção do território nacional por conta da guerra. Por isso, o controle de regiões anteriormente consideradas pouco exploradas, a exemplo do norte do país, foi um desdobramento das tentativas de aceno à região que ocorriam desde a década anterior. Falava-se da necessidade de formular uma política de desenvolvimento e modernização do país como um todo, seguindo uma linha nacionalista de controle de todas as regiões, sobretudo em relação aos estados do norte, considerados distantes geograficamente do centro de poder no Rio de Janeiro.

Nesse cenário, o contexto político da década de 1930 é fundamental para compreender a construção da representação sobre o território amazônico no período, o processo de conhecimento da Amazônia e o que ela representava no plano nacional brasileiro, durante o governo do então presidente Getúlio Vargas. Havia naquele momento a perspectiva de que região amazônica representava um potencial econômico pouco desenvolvido e para isso seria necessário investir uma verdadeira “marcha para o oeste”. Foi Cassiano Ricardo, intelectual da primeira metade do século XX no Brasil, quem idealizou no plano das ideias um livro com título homônimo, *Marcha para Oeste*. Neste, fortemente influenciado pelos ideais americanistas de Turner, cria a percepção de um bandeirismo fazendo referência aos bandeirantes<sup>335</sup> do século XIX e associa-o a imagem de Getúlio Vargas, como o bandeirante do século XX.

---

<sup>335</sup> Os Bandeirantes foram sujeitos que empreenderam expedições pelos sertões do Brasil em busca de indígenas ou escravizados fugidos para o uso como mão de obra. Foram colocados como responsáveis desbravar o interior do Brasil ajudando a fundar cidades.

O escritor possuía forte vínculo com o governo varguista, principalmente no período do Estado Novo. Para ele, “a bandeira nunca morreu: teria adormecido para ser revivida no século XIX, com o café e, no XX, com o Estado Novo, que encarna o espírito da bandeira, e com Getúlio Vargas, o líder bandeirante”. Dessa feita, dizia-se fazer necessária a ocupação das áreas amazônicas, contribuindo para o desenvolvimento da região ao promover maior integração com o resto do país. No ano de 1933, o presidente, em passagem por Belém, afirmou que o maior desafio para a Amazônia seria transformar o trabalho que até então era marcado por um nomadismo em uma exploração sedentária, sendo para isso necessário povoar, colonizar fixando os sujeitos a terra<sup>336</sup>.

Na década de 1940, mais especificamente em 1941, o seu “discurso do Rio Amazonas” foi amplamente utilizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Sua fala iniciava com “ver a Amazônia é um desejo do coração na mocidade de todos os brasileiros”. Isto é, a autoridade visava lançar desde o princípio de seu discurso uma idealização do território amazônico buscando a exaltação do seu imaginário e da sua riqueza e potencial econômico da região. Para ele, em meio à fala proferida, o grande problema ainda era estar associado a um vazio demográfico que provocava a precarização do desenvolvimento econômico<sup>337</sup>.

No ano seguinte o pronunciamento já havia sido inflacionado pelo DIP e se tornado um marco da marcha para a Amazônia. Exemplo disso, no Palácio Tirandentes – que durante Estado Novo abrigou o Ministério da justiça e o Departamento de Imprensa e Propaganda – houve uma sessão comemorativa, quando várias autoridades políticas fizeram referência ao discurso: Lourival Fontes - Diretor Geral do DIP, o presidente da Comissão de Eficiência do Ministério da Viação, o interventor do Pará José da Gama Malcher, o prefeito da capital Belém, Abelardo Condurú, além de outros nomes como o ex-governador do Acre, Hugo Carneiro<sup>338</sup>.

A região amazônica era levada aos olhares externos como sendo um lugar onde “o homem era devorado pela natureza, o ambiente regia a vida humana e, de certa forma, a

---

<sup>336</sup> SECRETO, Maria Verônica. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: a fronteira amazônica no Governo Vargas. In: ALONSO, José Luiz Ruiz-Peinado & CHAMBOULEYRON, Rafael (orgs.). **T(r)ópicos de História: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI)**. Belém. Ed. Açai, 2010. Pp. 256 – 262.

<sup>337</sup> BRASIL. Vargas, Getúlio. Discurso do Rio Amazonas. **Revista Brasileira de Geografia**. Abril – junho 1942, p. 259.

<sup>338</sup> SECRETO, Maria Verônica. A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas: do “Discurso do rio Amazonas” à saga dos soldados da borracha. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 40, julho-dezembro de 2007, p. 115-135.

aprisionava a esta condição”. Literatos como Euclides da Cunha e Alberto Rangel convergiam ao pensar que essa situação somente seria superada e encontraria o seu “destino histórico” quando o poder central estivesse mais próximo da região. Quando isso acontecesse, o homem poderia finalmente se sobrepôr e assim dominar o ambiente natural. Para Rômulo Andrade, a visão construída sobre Amazônia, ainda muito envolta em misticismo e que se destacava por um imaginário fantasioso fora construído por meio da literatura desenvolvida sobre o local e ao conjunto das concepções científicas propostas na época<sup>339</sup>.

Como forma de superação, a política da *Marcha para Oeste* se consumava como uma espécie de aceno aos grupos do norte e centro-oeste brasileiro. Além disso, no campo simbólico, a propaganda varguista lançava à população a imagem de um presidente preocupado com a integração dos considerados, pelo olhar do executivo federal, distantes ao restante do país. Assim, pelo seu discurso, não houve antes do então presidente, outro que tivesse feito o mesmo trajeto ou demonstrado o mesmo zelo. Representava um primeiro “movimento de ocupação e legitimação de áreas mais afastadas estava sendo feito pelo próprio líder da nação”<sup>340</sup>.

Possivelmente, é nesse caminho que o convite de Abelardo Condurú se tornou oportuno, a fim de mostrar uma cidade com vários encantos quando preservado certo atavismo de suas praias, o centro urbano verde como reminiscência das políticas implementadas no século XIX, mas também, um lugar que preservava suas igrejas e prédios públicos, tal como, apresentava símbolos de modernidade no uso de hidroaviões e o aeroporto da empresa Panair. Todas as obras possibilitariam uma renovada visão sobre Belém, o que serviria como propaganda local para as autoridades municipais, ou ainda, aos interesses políticos nacionais de ocupação da região. A Georges Wambach, o convite chegava em boa hora na sua empreitada de conhecer os mais diferentes ambientes e paisagens brasileiras. Belém se enquadrava nesse espaço de singular preservação natural que atraía os sentidos curiosos do pintor andarilho. A viagem lhe rendeu motivos para vasta produção e enriquecimento cultural e material, a partir das vendas de seus quadros. São suas telas retratando os espaços paraenses que serão alvos deste capítulo.

---

<sup>339</sup> ANDRADE, Romulo de Paula. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: Getúlio Vargas e a revista “Cultura Política” redescobrem a Amazônia (1940-1941). **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, maio-ago. 2010.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p.459

O período que vai de setembro de 1939 a setembro de 1945, marca no cenário internacional o desenrolar da Segunda Guerra Mundial. De um lado, os países aliados defensores de uma liberal democracia e, de outro, os chamados países do Eixo, defensores de um Estado centralizador e autoritário. O Brasil inicialmente mantém a postura de não alinhamento a nenhum dos lados da disputa beligerante. Assim, o país continuaria mantendo laços diplomáticos, políticos e econômicos com as nações envolvidas na disputa. Contudo, com o passar da segunda metade da década de 1930, e após o ano de 1940 – houve o bloqueio do comércio alemão por parte da Grã-Bretanha – há a diminuição das trocas comerciais com os germânicos levou o governo a adotar o que Letícia Pinheiro chamou de condescendência pragmática.

Isto é, aos poucos, houve, por parte do governo brasileiro, maior atrelamento vínculos com norte-americanos, motivados em parte pelas lacunas deixadas pela Alemanha e, em outra medida, à pressão exercida pelos Estados Unidos. Estes, mesmo antes de entrar efetivamente na guerra criaram a chamada política da boa vizinhança intencionando ampliar seus laços com os países latinos e especialmente o Brasil. Quando efetivamente passa a combater os países do Eixo, o tom é elevado e precisam ampliar estoques de matéria-prima, entre elas a borracha<sup>341</sup>.

Com o aquecimento da temperatura política no mundo e as necessidades dos vizinhos do norte, o Estado brasileiro, mais uma vez, vai se ver obrigado a olhar para o norte do país e criar uma política de valorização da economia gomífera. É neste contexto que ocorrem os Acordos de Washington que terão como consequência interna no Brasil, a migração de milhares de nordestinos para os estados produtores de goma. Tal esforço visava ampliar a produção de borracha no país, a fim de dar conta da demanda de seu aliado de guerra, os Estados Unidos. Diante das circunstâncias, tal processo ganha a alcunha de “Batalha da Borracha”<sup>342</sup>.

A curiosidade marcava o momento e os olhos internacionais vislumbravam a Amazônia, mais uma vez. Para Seth Garfield, a entrada dos Estados Unidos no conflito e o processo de ocupação pelo Japão dos países produtores de borracha localizados no sudeste da

---

<sup>341</sup> PINHEIRO, Letícia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*, São Paulo (26): 108:109. Junho/ Agosto. 1995. p.112.

<sup>342</sup> Cf. SECRETO, Maria Verônica. *Soldados da borracha: Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007; FONTES, Edilza. A Batalha da Borracha, a Imigração Nordestina e o Seringueiro: a relação história e natureza. IN: NEVES, Fernando Arthur de Freitas & LIMA, Maria Roseane Pinto. *Faces da história da Amazônia*. Belém: Paka –Tatu, 2006; Cf. OLIVEIRA, Nilda Nazaré Pereira. *A Economia da Borracha na Amazônia sob o impacto dos acordos de Washington e da criação do Banco de Crédito da Borracha (1942 – 1950)*. Dissertação, UFPA, 2007; BEZERRA NETO, José Maia & SOUZA JÚNIOR, José Alves de. 2 ed. Ver. Ampl. – Belém: Paka-Tatu, 2000.

Ásia, alterou a forma do engajamento político e até mesmo do debate que ocorria sobre a região amazônica no país. Para dar conta de uma nova realidade, foi necessário tomar algumas medidas, primeiramente no plano interno, a construção de indústria de borracha sintética e, no plano externo, a pesquisa botânica, além da criação de *plantations* na região<sup>343</sup>.

Pragmaticamente, os objetivos foram traçados garantindo a matéria-prima para a produção dos instrumentos da guerra. Mais do que isso, é necessário compreender o olhar construído sobre o a região e os significados que a Amazônia possuiu aos olhos estrangeiros. O imaginário norte-americano sobre a região durante a Segunda Guerra Mundial ainda apresentava de muitas maneiras mitos históricos e preconceitos culturais. As representações feitas sobre o território Amazônico foram moldadas por uma amálgama de antigas imagens. Algumas expressões como *El Dorado*, ou o “inferno verde” ganharam novas formas em período tão turbulento. Além de ser “um símbolo cultural de esperança ou desilusão para os norte-americanos”<sup>344</sup>.

---

<sup>343</sup> GARFIELD, Seth. A Amazônia no imaginário norte-americano em tempo de guerra. **Revista brasileira de história.** São Paulo, v.29. n° 57, p.19-65. 2009. p.20 **Online:** <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v29n57/a02v2957.pdf>. Acesso: 20 de agosto de 2019.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p.22

### 3.1. “Belém é, sem dúvida, o salão estilizador do imenso anfiteatro”

Assim como Wambach, outros estrangeiros se encantaram com a capital paraense e estiveram de passagem pela Cidade das Mangueiras. Como é possível perceber, sempre foi construído um olhar de curiosidade sobre a Amazônia e, conseqüentemente, por Belém. Vários foram os viajantes, pintores, literatos e artistas que passaram pela capital paraense e reproduziram por meio da arte uma visão da paisagem amazônica brasileira. Davi Widhopff é um exemplo. O pintor russo aporta na cidade na segunda metade do século XIX, especificamente no ano de 1884. Com um trabalho já reconhecido em outros circuitos chegou a produzir para o *Courrier Français*, em Paris no ano de 1883. Fora recepcionado pelo jornalista Alfredo Sousa, que tendo conhecimento da sua chegada partiu rumo ao porto da cidade. Fora convidado a deixar a marca de seu trabalho em periódicos humorísticos locais como *O Mosquito* e *A Província Ilustrada*. Atuou como professor do Liceu Paraense e Escola Normal, além de produzir quadros retratando autoridades políticas locais da época como Lauro Sodré e Paes de Carvalho<sup>345</sup>.

Contratado no mesmo período que o pintor russo, Maurice Blaise também foi professor da Escola Normal. Após a apresentação de um quadro em que retratava a cena bíblica do personagem Cain assassinando seu irmão, Abel, ganhou notoriedade e um debate polêmico. A forma como fora pintado o quadro deixou exasperados os responsáveis pela assistência à exposição em 1885. Aldrin Figueiredo aponta que “apesar do esforço de alguns literatos da cidade em descrever e analisar as nuances da pintura, o quadro parece não ter sido do agrado de ‘alguns esturrados pais de família’”. O motivo estaria relacionado ao fato “do pintor não ter retratado a personagem vestida ‘de calça e fraque e sim na verdade histórica da sua natureza primitiva’, segundo a ironia de um dos presentes”. Mesmo com a polêmica obra, Maurice Blaise ganhou fama, fazendo verdadeiro sucesso com a exposição. Seu nome ficou marcado na capital paraense assim como suas obras, inclusive, duas delas ainda pertencem ao acervo do Museu de Artes de Belém<sup>346</sup>.

Na aurora republicana, em fins do século XIX, outros artistas também tiveram em Belém um ponto de inspiração. E não foram somente estrangeiros que deixaram sua marca,

---

<sup>345</sup> ARRAES, Rosa Maria Lourenço. **Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antonio Parreiras 1895 – 1909**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2006. pp. 38 -9.

<sup>346</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a republica como memória e arte e colecionismo em Belém do Pará (1890 – 1924). **Antíteses**.v.7, n.14, 2014, p.20-42.

autores brasileiros fizeram da cidade o objeto de sua produção. Suas obras tiveram destaque e contribuíram para construir memória acerca das paisagens paraenses de outrora.

Dentre os artistas que visitaram a capital paraense, Antônio Parreiras (1860-1937) ganhou destaque, inclusive na produção acadêmica. A dissertação de Rosa Arraes, por exemplo, buscou compreender o movimento intelectual na cidade de Belém do Pará, entre os anos de 1895 e 1909, com ênfase na produção artística relativa às artes plásticas, levando em consideração diversas exposições realizadas no período circunscrito. Para isso, partiu em sua pesquisa especificamente da análise das pinturas realizadas pelo artista, tais imagens retratam a capital paraense apresentada em uma exposição para o público em sete de agosto de 1905, tema central de suas investigações<sup>347</sup>.

Raimundo Nonato de Castro é outro historiador que toma como foco de sua pesquisa a pintura do artista carioca. A obra *A Conquista do Amazonas*, busca seguir os vestígios deixados pelo pintor visando compreender os sentidos e significados da obra que cumpriu papel central na análise de seu trabalho, além de investigar o contexto dos primórdios da república paraense. Tal como o quadro o contexto representava uma etapa de construção de símbolos em que os elementos de um novo regime eram edificados e a própria contratação do artista insere-se neste processo<sup>348</sup>. Segundo o historiador Aldrin Figueiredo, “Antonio Parreiras inaugurou na administração municipal a fase das grandes encomendas de pinturas, consolidando a imagem de intendente Lemos como mecenas e apreciador do requintado universo artístico”<sup>349</sup>. Futuramente, seria esse o caso de Abelardo Condurú ao encomendar as telas de Georges Wambach.

A natureza em seus contrastes de cores foi também contemplada por artistas regionais que, assim como o pintor belga, contribuíram para construir uma narrativa visual da história de Belém. Provavelmente, o mais reconhecido e notório pintor paraense foi Theodoro Braga. Ele iniciou sua formação enquanto pintor em Recife, por volta de 1892, junto ao paisagista Telles Junior. Passou pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro e viajou a Paris aprimorando sua técnica. Durante a passagem por diferentes lugares, foi laureado e teve reconhecido o talento com as paletas e a distinção com que produzia suas telas. Em retorno a Belém, fora apadrinhado pelo então intendente Antonio José de Lemos, e por sua articulação

<sup>347</sup> Cf. ARRAES, Op. Cit.

<sup>348</sup> CASTRO, Raimundo Nonato de. **Sobre o brilhante efeito:** história e narrativa visual na Amazônia em Antonio Parreiras (1905 – 1908). Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2012.

<sup>349</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890 – 1910. **Clio: revista de pesquisa histórica**. V.28, n.1, 2010, p. 8.

política e incontestável talento tornou-se o nome mais influente no cenário artístico local. Além disso, transformou “a pintura em assunto de governo e o tema da história pátria em matéria de interesse popular”<sup>350</sup>.

Outro nome que se destacou no circuito artístico paraense foi Andreilino Cotta, nascido na cidade de Cametá, em 1894 com formação no campo da pintura realizada em Belém, no Pará, tendo como mestres José Porfírio de leão, José Girard e Clotilde Pereira. Ganhou grande prestígio no circuito intelectual da capital e em 1931 já atuava no Colégio Lauro Sodré lecionando arte decorativa. Trabalhou como caricaturista na revista *A Semana*, produzindo capas de folhetos de cordel impressos pela editora Guajarina, além de ter sido ilustrador em periódicos como a *Revista do Pará* e o jornal *Folha do Norte*, na década de 1940. O artista produziu “telas eivadas do calor, no belo mormaço e nas águas barrentas do *Litoral de Mosqueiro* ou na mata de igapó em *Floresta*, ambas de 1944”<sup>351</sup>.

Além de Cotta, outro artista paraense que deu ênfase a paisagem da cidade de Belém foi Arthur Frazão (1890 – 1967). O artista fez parte do conhecido “Grupo do Utinga” que possui relevante papel no cenário artístico paraense, durante as décadas de 1940 e 1950, seja por meio de sua retratação de igarapés ou lagos, o cenário da natureza regional foi uma constante na produção do artista. Explorou quase que exclusivamente a técnica do óleo sobre tela e também é possível encontrar algumas aquarelas em papel. Obras como *Paisagem ribeirinha* (1944), *Praia do Areião* (1937), ou ainda, *Paisagem com rio* (1956) são cenários que contribuem para descobrir o seu olhar acerca do meio natural paraense que foi escolha constante das paletas do pintor<sup>352</sup>.

Tais autores se conectam a Georges Wambach quando encontram na natureza motivos para a produção artística. Os pincéis levados à mão e a criatividade na ponta dos dedos contribuíram figurativamente para marcar a posteridade a percepção que tiveram do visual local. Em comum entre os artistas, foram as representações das praias de Mosqueiro. Frazão registrou um cenário em tela intitulada *Praia do Areião*, no ano de 1937 usando como método

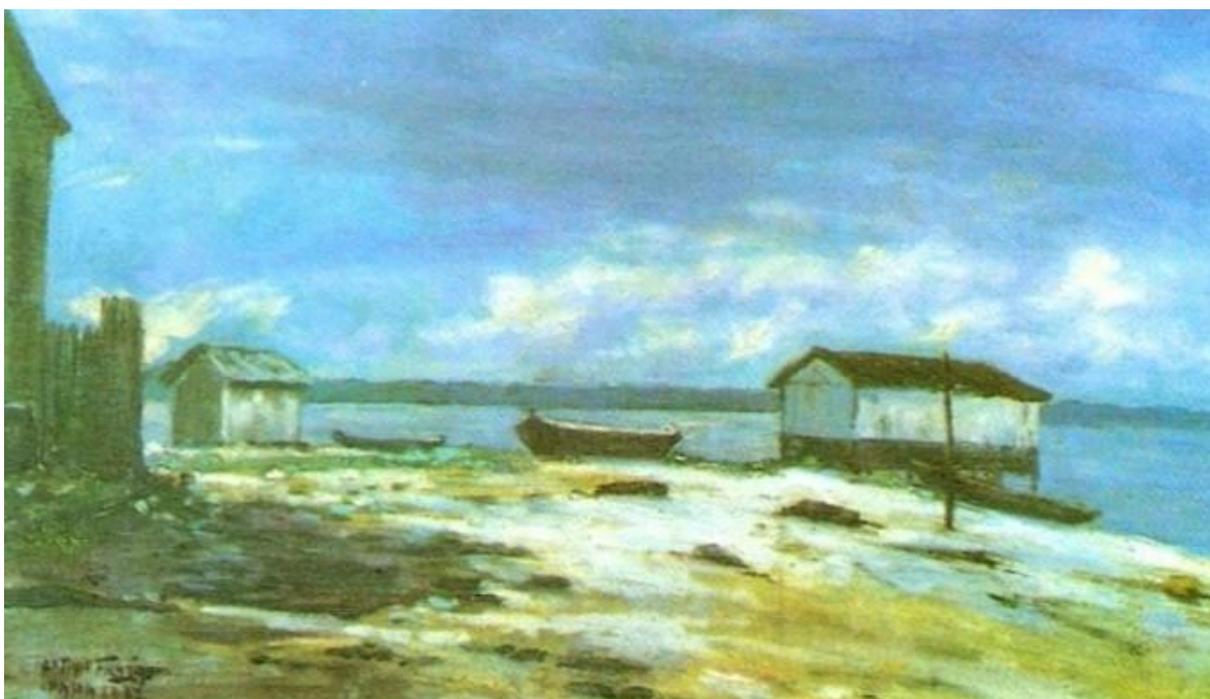
---

<sup>350</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. **Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia 1908 – 1929.** Tese. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001, pp. 49 -51.

<sup>351</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Os pintores e a cidade: Belém, arte e paisagem (séculos XIX e XX). In: LACERDA, Franciane Gama & SARGES, Maria de Nazaré. **Belém do Pará história, cultura e cidade: para além dos 400 anos (orgs).** 2 ed. Belém: Açaí, 2016. p.24. Ver mais em: CASTRO, Raimundo Nonato de. **O lápis endiabrado: Andreilino Cotta e a caricatura em Belém do Pará.** Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

<sup>352</sup> Cf. MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A paisagem como espólio: Arthur Frazão e o grupo do Utinga (1940 – 1960).** Tese. Programa de Pós Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

o óleo sobre tela, com dimensões de 56,5 cm x 72,5 cm. Conta Maria Angélica Meira que esta é considerada a obra prima do autor pois encontra-se “um diálogo, ainda que tardio, entre o trabalho de Frazão dos anos 1930, com o pintor francês Paul Cézanne”<sup>353</sup>. Esta seria uma de quatro telas que o pintor trouxe as praias de Mosqueiro como tema de sua produção. É interessante notar que, apesar de oferecer cenários similares, ao retratarem praias banhadas pelo mesmo rio, a forma como foram pincelada é distinta. Enquanto há uma busca por criar contraste entre o céu e a água barrenta em Wambach, Frazão joga com o azul do céu que parece ser refletido pelas águas da praia criando a sensação de uma cor azulada, contrastando com o proposto pelo pintor belga.



**Imagem 38.** Arthur Frazão. Praia do Areião, 1937 óleo s/ tela, 56,5cm x 72,5cm.

Poucos anos após a passagem do artista belga por Belém, Andreilino Cotta pintava *Litoral do Mosqueiro*, no ano de 1944. Um quadro com medidas de 60cm x 92cm, fazendo uso da técnica de óleo sobre tela, conecta-se ao artista flamengo enfatizando a cor de barro das águas do rio que banha a ilha, valorizando a estética regional e não perdendo os detalhes que fazem diferença na construção de uma identidade local, assim como não perdeu de vista o entorno de uma pujante natureza que transborda a tela. Como bem definiu Raimundo

---

<sup>353</sup> Ibidem, p.197.

Nonato de Castro, “Na imagem, é possível perceber a intensidade da sua paleta, as cores vivas predominam. A natureza amazônica ocupa espaço privilegiado, mostrando-se imponente”<sup>354</sup>.

Todos esses artistas utilizaram o tema do meio natural amazônico contribuindo para a idealização do cenário amazônico e mais especificamente a ilha de Mosqueiro, em Belém. Tal proposta se fortalece no plano político quando no período em que o então presidente Getúlio Vargas visitou os estados do norte do Brasil, em seu famoso discurso no rio Amazonas, afirmou ser “natural que uma imagem tão forte e dramática da natureza brasileira seduza e povoe as imaginações moças” o que seria estendido ao olhar estrangeiro por meio dos “estudos dos sábios, das impressões dos viajantes e dos artistas, igualmente presos aos seus múltiplos e indizíveis encantamentos”<sup>355</sup>. O presidente sintetizava as aspirações daqueles que ensejavam conhecer o norte do país em busca de desbravar a ainda desconhecida para muitos, terras amazônicas.

A capital paraense se enquadra, nesse momento, no cenário de transformações urbanas ocorridas ao longo da década de 1930. No campo das artes, o escritor e pintor Paolo Ricci destaca que mesmo os artistas consagrados na cidade não conseguiam manter-se unicamente com os proventos recebidos com as obras que vendiam. Com os poucos recursos destinados aos produtores de arte locais, mesmo aqueles que se destacavam perante a burguesia paraense não conseguiam viver unicamente de produção artística. A cena apresentava situação aparentemente paradoxal, mesmo “os artistas eruditos e até os cursados na Europa tinham de fazer outro ofício para complementar sua subsistência”.

Nomes reconhecidos como Carlos Azevedo, que havia cursado em Paris, ganhou destaque com “A Fiandeira”, para manter-se atuava como fotógrafo profissional além de professor de desenho e de francês no Ginásio; José Veiga dos Santos que estudou nos Estados Unidos e também atuava como professor na capital; Leonidas Monte curiosamente também exercia o ofício de dentista, ou ainda, Arthur Frazão que possuía a empresa Fotografia Frazão. Em parte, Ricci acusa a elite da época de ser responsável pela situação da classe artística paraense, seu argumento se baseava no fato desta ter grandes aquisições artísticas, no entanto, dentre elas quase nunca figuravam os artistas locais. Sua predileção se dava por adquirir obras

---

<sup>354</sup> CASTRO, Raimundo Nonato de. Op. Cit. p.163.

<sup>355</sup> VARGAS, Getúlio. Op. Cit.

de artistas estrangeiros oriundos de países com uma tradição artística bem consolidada, especialmente os franceses<sup>356</sup>.

Com isso, o ambiente da cidade não permitia aos artistas da região viverem exclusivamente da própria arte, tornando-se “fotógrafos-pintores, médico-pintores, jurista-pintores, engenheiros-pintores, funcionários públicos-pintores que pintavam, a tal ponto que, foi escrito, esses artistas eram denominados ‘os artistas amadores do Pará’”.<sup>357</sup>

Na década de 1930, o Estado brasileiro e suas estruturas regionais e municipais atuavam na regulação, na fiscalização e no financiamento de diversos setores midiáticos. No campo artístico não era diferente, tal como em outros momentos da história do país existe a relação entre autoridades políticas e artistas. Wambach demonstrou sua habilidade política quando estabelece encontros com o presidente da República, quando não, aparece nos jornais posando ao lado de políticos para fotos de eventos que reuniam autoridades da época.

Ao que tudo indica, é um processo similar ao francês de meados do século XIX. Em *Regras da Arte*, o intelectual Pierre Bourdieu problematiza o processo de uma difícil conquista de autonomia em meio às estruturas estruturantes na França literária. O mercado da arte francês conta com uma rede estruturada de interesses e grupos da sociedade. O autor discute o processo estrutural em que a “imbricação profunda do campo literário e do campo político” irá se revelar quando Flaubert se beneficiou de sua condição social em oportuna situação por meio de uma “rede de relações poderosa, que une escritores, jornalistas, altos funcionários, grandes burgueses partidários do império (...) membros da corte, e isso para além de todas as diferenças de gosto e de estilo de vida”. Era a consideração do campo

---

<sup>356</sup> Curiosamente, essa ideia pode ser ratificada pelo imaginário do escritor Dalcídio Jurandir. Na obra *Belém do Grão Pará*, de 1960, ele se reporta a cidade de Belém nos anos da década de 1920. O personagem central da trama é Alfredo e seu discurso será analisado aqui junto com o de sua madrinha, D. Inácia, quando os dois estabelecem um diálogo acerca de uma senhora que havia chamado sua atenção quando ele caminhava pela avenida Nazaré. Isto por sua vestimenta, um traje que “rangia como um sapato novo, uns enfeites como espigas de um milharal, mas quanta jóia! Que almofada de rendas era o peito! O chapéu, uma tampa de terrina com ramalhetes caindo pelos ombros da senhora protegendo-a do sol”. Ao interpelar a madrinha, questionando quem seria a moça, ela o responde “o que te encheu os olhos foi uma ex-artista de teatro. (...) Mas continua artista no vestir, no calçar, no ir a missa, no se sentar no piquinho. (...) Não fala com ninguém na rua. Sai na rua como entra no palco”. Curiosamente o afilhado faz-lhe uma pergunta chegando ao ponto de encontro ao que defende Paolo Ricci. Sagazmente, Dalcídio que utiliza muito do imaginário da época, faz o questionamento pelo personagem Alfredo “mas, francesa?”. Em resposta D. Inácia diz “por que francesa, hei, meu sem vergonha?”. Ao que tudo indica, as reminiscências do que fora chamado de *Belle Époque* ainda parecia circular do imaginário da época. Ao pensar em arte, o padrão francês que tanto se propagandeou pouco tempo antes ainda no momento do auge da economia da borracha, parecia ter deixado como herança a perspectiva de que para ter requinte de demonstrar fineza, deveria ser um padrão oriundo da França. Cf. JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. Livraria Martins, São Paulo, 1960, pp. 84-5.

<sup>357</sup> RICCI, Paolo. **As artes plásticas no Estado do Pará**. Obra Não publicada, disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

literário. Se havia uma cadeia de fatores que possibilitavam o beneficiamento de alguns, ao mesmo passo em que uns são beneficiados outros são excluídos. Bourdieu destaca Baudelaire. Diferentemente de Flaubert, o escritor foi preterido “por não ter querido recorrer a influência de uma família de alta burguesia, e que cheira a enxofre porque conviveu com a boemia”<sup>358</sup>. Ainda assim, ele conseguiu com o tempo certa autonomia e a entrada em um circuito artístico quase impenetrável.

No Brasil da primeira metade do século XX, esse processo não é diferente. Georges Wambach, por meio de seu capital social adquirido desde sua chegada ao Brasil, consegue estabelecer uma robusta quantidade de vínculos, em várias esferas distintas, possibilitando ganhar notabilidade e uso de espaços como para fazer suas exposições nos Museus de Belas Artes, ou até mesmo seu recorrente aparecimento nas páginas da imprensa carioca. Tal situação contribuiu para sua chegada até as terras amazônicas.

Em uma noite de quinta-feira, o pintor belga recebe para um jantar em seu ateliê localizado na Avenida Atlântica, o prefeito da cidade de Belém, Abelardo Condurú. O encontro ainda contou com a presença de sua então companheira Edith Blin, o acadêmico Oswaldo Orico e sua esposa, Clara Leivas de Carvalho Orico. O artista possuía grande amizade com o literato paraense, que provavelmente intermediou o contato com o mandatário municipal, ou o contrário, por meio das fontes não é possível ter precisão de quem foi a ideia inicial. Fato é que estando em sua seara, o pintor teve a oportunidade de “mostrar os seus maravilhosos trabalhos que já alcançaram notoriedade em todo o mundo”<sup>359</sup>. Encantado com a produção que lhe foi apresentada, Condurú convida o artista para uma temporada em Belém, conhecida por belas paisagens e a alcunha de Cidade das Mangueiras. Pouco tempo depois, no ano de 1939, o artista belga aportava na porta de entrada da Amazônia, a capital paraense.

O escritor Romeu Avelar em reportagem em colaboração especial para a revista *Vamos lêr!*, teve acesso as telas produzidas pelo pintor flamengo e fez uma análise da cidade partindo das obras. Desde o princípio, considera que a “enamorada da Baía do Guajará é, de fato, uma cidade ‘sui-generis’, desde o seu traçado topográfico à natureza prodigiosa que a embeleza”. No entanto, são vários os cenários abordados para a inspiração da representação artística de Belém, por isso, avalia também que “suas ruas e os seus jardins são escandalosamente descomunais, guarnecidos por uma vegetação intensa e verde onde

---

<sup>358</sup> BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p.68.

<sup>359</sup> Jantares. **Jornal O Imparcial**, Rio de Janeiro, 09 de junho de 1939. p.11

predominam”, aparecem nesta paisagem como verdadeiras “árvores sagradas, as nossas românticas e seculares mangueiras que formam tuneis de extremo a extremo”<sup>360</sup>. Faz referência aos túneis de mangueira situados no centro da capital, ocupando área desde a Avenida Nazaré até Avenida Independência ou ainda, a conhecida naquele como São Jerônimo.

No Álbum do Pará, o interventor José da Gama Malcher tece lisonjas à cidade descrevendo-a com “avenidas largas, sombreadas, tipicamente originais, as praças aos arredores da nossa capital, a sua situação geográfica, os costumes e hábitos locais”. Tal como o jornalista Romeu Avelar e o pintor belga, destaca “a opulência da natureza amazônica e os atrativos de nossa civilização característica”, isto é, “tornam Belém um centro de preferência ao turismo, sendo bastante significativo o número de viajantes, de todas as partes do mundo que nos visitam anualmente”<sup>361</sup>. Neste meio encontra-se Georges Wambach. Europeu nascido na Antuérpia que ao desbravar o mundo foi tomado pela curiosidade e via a oportunidade de conhecer uma civilização no seio da Amazônia.

A capital paraense era uma cidade com cerca de 300 mil habitantes, “uma das mais belas e importantes capitais do norte do Brasil”. Enquanto autoridade e homem público faz a propaganda de uma cidade banhada pela baía do Guajará, dispondo de porto acessível e de intenso tráfico com outras cidades do sul do país e, inclusive, com outros países. Seu meio citadino conta com “magníficas avenidas, sumptuosos edifícios públicos e particulares ruas elegantes e movimentadas, notáveis serviços de higiene, abastecimento de água e luz”<sup>362</sup>. Com tal discurso construía o cenário de uma região em pleno desenvolvimento e que seguiria os padrões ditos modernos. Avelar provavelmente confirma tal situação ao afirmar que enche os olhos de espasmo ao enxergar as avenidas e os logradouros públicos<sup>363</sup>. É evidente que como discurso político, enaltece suas belezas e esquece que a mesma cidade que possuía esses espaços, era a mesma que sofria com falta de infraestrutura, onde seu povo sofria com as mais diversas restrições desde pão ou mesmo o leite diário<sup>364</sup>.

Neste cenário o escritor paraense Raimundo Morais entra em contato com Georges Wambach, identificando no pintor flamengo um talento que consegue construir uma brilhante representação da cidade de Belém. Assim ele descreveu a passagem do andarilho pela capital:

<sup>360</sup> AVELAR, Romeu. 1940, Op. Cit. p.36.

<sup>361</sup> PARÁ, Interventor Federal (1938 – 1942: J. C. da Gama Malcher). Album do Pará, 1939 p. 170.

<sup>362</sup> Idem.

<sup>363</sup> AVELAR, Romeu. 1940, Op. Cit. p.36.

<sup>364</sup> Cf. FONTES, Edilza. **O pão nosso de cada dia**: Trabalhadores, Indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940 - 1954). Belém: paka-tatu, 2002.

Paisagista de remarcados atributos, ele deseja pintar algumas telas na Amazônia, com a luz paraense, com a flora paraense, com a terra paraense, com o céu paraense e com as águas paraenses. Porque Belém é, sem dúvida, o salão estilizador do gigantesco anfiteatro<sup>365</sup>.

Contar uma história de Belém a partir da leitura das telas do pintor belga Georges Wambach conectando em suas escolhas temas, localidades e cores é a preocupação deste capítulo. O escritor paraense Raimundo Morais no ano de 1950, como sua última obra publicada lançou o título *Cosmorama* e, em especial, o capítulo “Belém na íris dum belga” fez análise acerca da passagem do artista europeu por Belém e uma leitura particular acerca de suas telas. Nessa medida, sua atuação e palavras serão basilares para o desenvolvimento da proposta. Conhecê-lo, assim como a sua história, torna-se importante para compreender os motivos de atração pelos quadros e a recepção das obras do pintor, a fim de entender como as belezas paraenses aproximaram os dois em tintas nas telas e letras.

Raymundo Joaquim de Moraes – a grafia do nome mudou com o passar dos anos – nasceu no dia quinze de setembro de 1872, provavelmente em Belém. Filho de Miguel Quintilano de Moraes e Lucentia Martins Moraes. Faleceu no dia três de fevereiro do ano de 1941. Apesar de nascido no Pará, viveu parte de sua vida no Amazonas, de 1925 a 1930 ocupando o cargo de diretor da Imprensa Oficial do estado, na gestão do então governador do Rego Monteiro. Durante um breve período viveu na Bolívia em função de querelas políticas em Manaus com correligionários. Após 1930, retorna ao seu estado de origem durante a interventoria de Joaquim Magalhães Barata, sua aproximação ao mandatário paraense lhe possibilitou assumir os cargos de inspetor escolar, além de ocupar a direção da Biblioteca do Arquivo Público do Pará e Secretário de gabinete do interventor<sup>366</sup>. Além dos cargos políticos, Morais herdou do pai a profissão de prático. Desde muito o acompanhava em serviço nos chamados navios gaiolas. Com o tempo passou ele mesmo a comandar sua embarcação, o chamado “Rei Lear”, homônimo ao título da obra de William Shakespeare.

Com a publicação de *Na Planície Amazônica*, Raimundo Morais é alçado a um dos grandes nomes da literatura do norte do país, o livro foi editado em Manaus e lançado no ano de 1926. Washington Luís, então presidente eleito pela oligarquia paulistana, em visita às capitais litorâneas dos estados brasileiros, teve acesso ao título. Ao chegar em Belém, relata com entusiasmo que durante a viagem passou seu tempo dedicando-se a leitura da obra. Com

---

<sup>365</sup> MORAIS, 1940 Op. Cit. p.103.

<sup>366</sup> LARÊDO, Salomão. Raymundo **Moraes na planície do esquecimento**. Dissertação. Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Curso de Mestrado em letras, Belém, 2007. p.36

o relato da autoridade máxima do país, a obra ganha ventilação e consequente repercussão nacional. No mesmo ano foi lançada a sua 2ª edição e depois os estados do Pará e Amazonas passaram a adotá-los como leitura obrigatória em suas escolas<sup>367</sup>.

A obra consagra o escritor que se lançou sobre o edital da Academia Brasileira de Letras para concorrer na categoria de “Ensaio”, especificamente no tema de “Estudos de folclore e etnografia do Brasil”. Na época concorreu com Lourenço Filho, Daniel Gouveia, Roque Callage, Raymundo de Menezes, Gastão Penalva e Rodolpho Garcia. Sagrou-se vencedor da disputa recebendo da comissão julgadora palavras lisonjeiras que enalteciam seu trabalho “é um dos raros livros fortes, verdadeiramente brasileiros, que tem aparecido estes últimos tempos. O estilo do autor é tão pujante quanto a natureza amazônica que ele descreve”<sup>368</sup>. Com o resultado, a imprensa da época noticiou a façanha do autor paraense consagrando sua obra em caráter nacional. Jornais como *O Carioca*, *O País*, ou ainda, o *Jornal do Comércio* foram alguns dos meios de comunicação que contribuíram para a consolidação de Raimundo de Moraes no país.

Em sua produção, o escritor paraense se notabilizou a preocupação com o chamado regionalismo ao ganhar espaço em suas obras lendas, histórias, cenários e características tratadas como *sui generis* da Amazônia. Suas narrativas conduzem o leitor a construir imagens e possibilitam ao, assim como ele singrou os rios amazônicos conhecendo a diversidade de fauna, flora e imaginário local, navegar pelos mares da imaginação e deixar fluir as possibilidades e conhecimento de uma região ainda pouco conhecida pelos outros cantos do país.

É nesse ponto que o escritor paraense se aproxima do pintor belga. Os espaços verdes, a natureza e a fauna representam conexões que produzem o encontro entre os dois artistas, sejam as chuvas da tarde ou as mangueiras exuberantes do centro de Belém ou os animais no folclore ou dos bosques e museus da cidade. Outro aspecto que também os conecta foi acerca da formação de um robusto capital político, criando relações que o permitiram ter acesso a figuras públicas e autoridades políticas.

O presidente à época, Getúlio Vargas, após breve passagem por Belém no ano de 1933, retornou a capital paraense no ano de 1940. Havia recebido no Rio de Janeiro um

---

<sup>367</sup> TOCANTINS, Leandro. Introdução: Um escritor nativista. IN: MORAIS, Raimundo. **Na planície Amazônica**. 7ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000. p. XX.

<sup>368</sup> *Revista da ABL*, 1928, p.81. *Apud* GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedroso de Freitas. O Enamorado da Vênus telúrica: a trajetória social de Raymundo Moraes (1872 – 1941). Tese. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. p.79

telegrama do escritor em que ele, apesar de enfermo, saudava o chefe da nação lançando palavras lisonjeiras e enaltecendo suas responsabilidades e habilidade como chefe de Estado. Já na cidade das mangueiras, Getúlio fez questão de fazer uma visita ao escritor. Tiveram a oportunidade de ter longa conversa, no entanto, devido à condição enferma do paraense, aquela seria a última oportunidade dos dois se encontrarem. Não se passou muito tempo para que Raimundo Moraes viesse a falecer<sup>369</sup>.

Assim como Georges Wambach se relacionava com as Forças Armadas, com a imprensa e com políticos, Raimundo Moraes também buscou criar laços com sujeitos de relevância política. Afinal, quem poderia contribuir mais com a publicidade de sua produção e sua autoimagem do que o próprio presidente da república? Fato é que não havia uma relação de intimidade entre Moraes e Vargas. No entanto, já se conheciam de anos atrás quando da passagem do presidente pelo estado, afinal, o escritor na interventoria de Magalhães Barata, durante a primeira metade da década de 1930, ocupou no governo os cargos de Secretário de gabinete e Diretor do Arquivo e Biblioteca Pública do Pará. Segundo Iza Guimarães, havia para Vargas uma preocupação com aquilo que foi a bandeira varguista durante o Estado Novo, aparecer como o homem público, Chefe de Estado que visitaria o enfermo personagem das letras. De acordo com a compreensão da autora, “Não foi, portanto, a consagração da obra do jornalista e escritor paraense que realmente aproximou os dois” a preocupação do mandatário seria então “de ordem pública e não privada, assim como teve forte e exclusivo apelo político”<sup>370</sup>.

No período em que o presidente da república visitou a capital paraense, o escritor já estava desenvolvendo o penúltimo livro publicado em vida lançado pouco antes de sua partida, em 1941. *Cosmorama* é o seu título. Em crítica no *Jornal do Brasil*, a obra é tida como composta de “ensaios e estudos interessantíssimos”, chama a atenção a observação “parece que o estilo do escritor se aprimora a medida que as forças físicas o abandonam”. A criatividade e a competência do escritor paraense ainda estavam pulsando, ainda que, à época suas forças já estivessem se esvaindo. O periódico detalha o método criado por ele para continuar o seu processo produtivo, como seus olhos já não tinham a mesma precisão de outrora, quase cego tornou-se dependente do auxílio a quem ditava as palavras que comporiam seu texto. E apesar da nova rotina de escrita e da alteração em sua forma de

---

<sup>369</sup> GUIMARÃES, Iza Wanessa. **O Enamorado da Vênus Telúrica**: a trajetória social de Raymundo Moraes (1872 – 1941) – autor de *Na Planície Amazônia* 1926. Tese. Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2019. pp. 194 – 6.

<sup>370</sup> Ibidem. pp. 196 – 7.

trabalhar, “parece ter resultado em uma grande sonoridade em sua prosa. Agora mais cantante e vistosa”<sup>371</sup>. Mesmo marcado por um cansaço permanente devido às suas condições físicas, os elogios aos seus trabalhos permaneceram frequentes.

O próprio autor tratou de defender a leitura de sua obra, traçou um panorama de como deveria ser lida e onde quis chegar com o que produzira. O livro intenciona a exibição de um Cosmorama, “como todos os cosmoramas do mundo, a ficção e a realidade”, e por estas inúmeras visões que apresenta “passam, numa vertigem de sonho, a quimera e o homem, a miragem e a terra. Mitos, lendas, árvores, sóis, luas, mares, num tropel de caravanas, surgem e desaparecem devorados pelo destino ingênuo das lentes deste aparelho literário”. Seu livro parece uma miscelânea do que construiu com o tempo em ideias, em planos imaginários, em contribuição para a formação da imagem de Amazônia conhecida até então<sup>372</sup>. Havia, ainda, a preocupação de apresentar ao leitor, o seu diferencial. A sedução de sua narrativa perpassa o “continuo da sua fita delirante, misto de fábulas e realismo, talvez não seja a filosofia, o pensamento alto, a nota psicológica de almas entrevistas, mas, sem dúvida, a inocência das perspectivas surpreendidas no turbilhão da febre mental”<sup>373</sup>.

Provavelmente Moraes e Wambach não se conheceram pessoalmente, isso, no entanto, não é o mais importante. A construção da história da cidade por meio das obras de arte – como as telas que até hoje fazem parte do acervo do Museu de Arte de Belém – ou ainda, a sua análise encontrada em obra de um dos grandes literatos da região, contribuem não somente para conhecer os cenários da cidade, mas também, entender como sujeitos oriundos de lugares diferentes e com ofícios distintos apreenderam e reproduziram as representações que ela sugere.

Seguindo o método de inspiração do pintor belga, esta tese toma o rumo do andarilho, como um *flâneur* que promove a leitura da cidade observando seus espaços, as experiências, histórias e memórias. O capítulo *Belém na íris dum Belga*, da obra *Cosmorama*, será fundamental para construir olhar para uma análise acerca da produção de Wambach na capital, como consequência, ao desbravar o território da criatividade das telas wambacheanas, em meio ao diálogo com outras fontes, contribuirá para deslindar os cenários e paisagens da capital paraense. O escritor enumera telas e as descreve com maestria, como quem conta a história da cidade compreendendo a representação desenvolvida pelas aquarelas. Raimundo

---

<sup>371</sup> *Jornal do Brasil*, 26 de janeiro de 1941, p.2

<sup>372</sup> MORAIS, Op. Cit. p.5

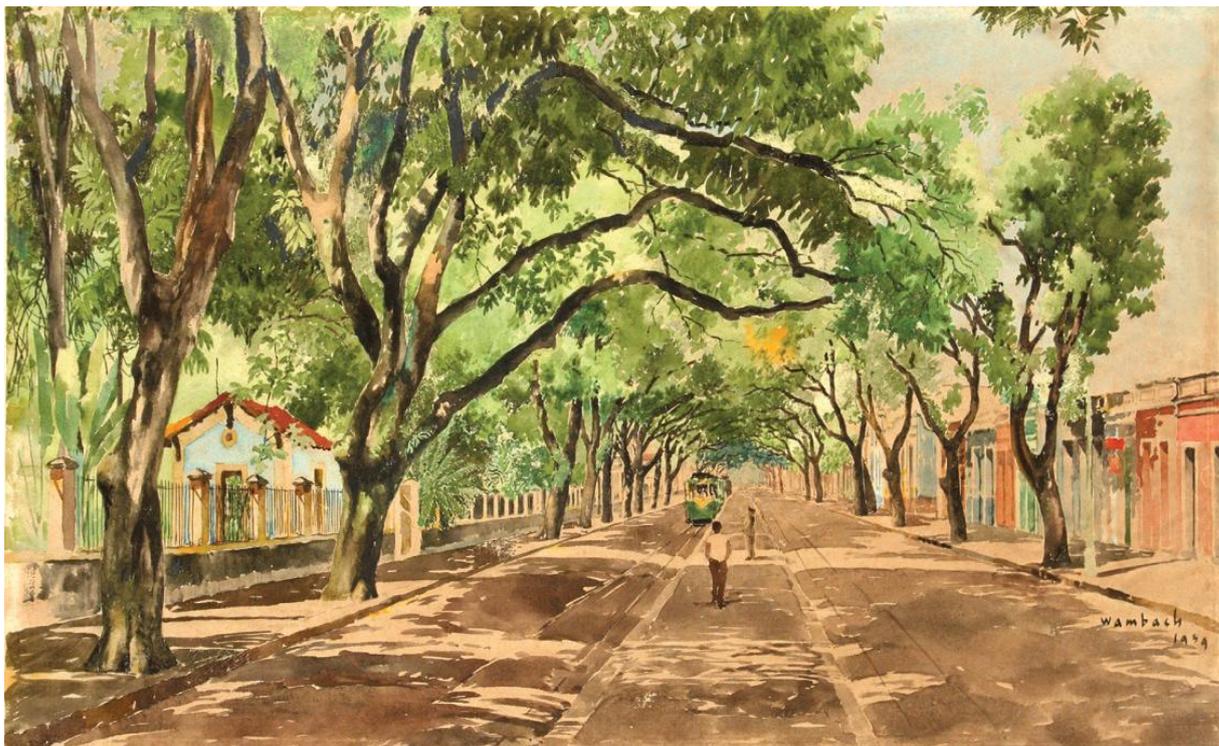
<sup>373</sup> idem

Morais reflete o potencial da técnica e as possibilidades para futuras pinturas, em suas palavras, descreve o pintor belga como “paisagista de renomados atributos”. Pensa-o como sujeito de vigorosa pujança estilística no traço, desta feita, não perderia de vista as características inerentes a cidade. A preocupação de “pintar algumas telas na Amazônia, com a luz paraense, com a terra paraense, com o céu paraense e com as águas paraenses”, foram facilmente percebidas em crítica feita, tal como argumenta o paraense, “porque Belém é, sem dúvida, o salão estilizador do gigantesco anfiteatro”<sup>374</sup>.

---

<sup>374</sup> MORAIS, Raimundo. 1940. Op. Cit. p. 103.

### 3.2. Um *flaneur* e a história contada por meio das telas



**Imagem 39.** Georges Wambach. Avenida Independencia, 1939, 36 x 62cm.

Para conhecer Belém por meio do trabalho do artista flamengo, o caminho da análise inicia com a obra que representa um possível ponto de partida no conhecer Belém, o quadro *Avenida Independencia*, produzido por Georges Wambach, no ano de 1939, uma aquarela que mede 38 cm x 65,7cm. Ao observá-lo, é possível ver retratada a cidade de Belém, no ano de início da Segunda Guerra Mundial. Diferentemente da agitação e tensão europeia, o artista valoriza a placidez de uma cidade que vive em meio a floresta. A imagem instiga buscar a memória da localidade, o olhar conduz à história construída em uma época. A antiga Avenida Independência atualmente corresponde à Avenida Magalhães Barata, fazendo referência ao governador que também foi interventor do Estado do Pará em período próximo ao da feitura da tela.

Diante da imagem, o historiador inicia o processo de perscrutar as possibilidades que a obra tem a oferecer. Em seu plano central, chama a atenção ao primeiro momento, o homem solitário que caminha seguindo os trilhos do bonde. Toma rumo na dimensão da profundidade, como quem caminha pela rua e anda (re)conhecendo os lugares que a cidade

oferece. Ao pensar o sujeito que observa a paisagem, surge ao pensamento referência típica da modernidade de fins do século XIX, o *flâneur*, conceito discutido por Walter Benjamin<sup>375</sup>.

O *flâneur* surge na segunda metade do século XIX em meio ao turbilhão de mudanças das cidades europeias e que se iniciaram na França, a partir das políticas de reforma urbana do barão Georges Haussman. Partindo da literatura como campo profícuo de análise, Benjamin analisa os escritos de sujeitos que vivenciaram essas transformações tal como Charles Baudelaire, Charles Dickens ou mesmo Edgar Allan Poe. Sua preocupação se situa no conhecimento da cidade, mas também dos próprios homens que surgem na capital parisiense, seu sentimento e a leitura do espaço em reconstrução constante, uma modernidade que se impõe e transforma também o olhar dos habitantes sobre o meio citadino.

Este é o sujeito que caminha pela cidade, como quem a quer reconhecer, alguém que estranha às mudanças, vive em um mundo solitário, onde não se enxerga em meio a todas as transformações. A perspectiva do seu olhar é o que interessa aqui, em meio ao trajeto percorrido a observação é ponto fundamental desse sujeito que enxerga a paisagem, sua ornamentação, assim como as pessoas que trafegam por ela e lhe fazem parte, o que torna o cotidiano um permanente espetáculo<sup>376</sup>.

Para conhecer melhor o sujeito que caminha sobre as ruas de Belém, nesta capital da periferia do capitalismo, Benjamin reforça que, para esse personagem que anda a conhecer a cidade, as galerias – nas quais é possível visualizar o quadro aqui posto – são um “meio-termo entre a rua e o interior da casa”. Mais do que isso, a tendência criada por meio das chamadas fisiologias que transformam os bulevares em interiores. Isso implica dizer que “a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”. Nesta perspectiva, é possível compreender que para este sujeito que caminha pela cidade “os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão burguês”<sup>377</sup>. A cidade é a sua pintura, um quadro que vai sendo pensado pouco a pouco para afirmar uma ideia, como se pudesse acompanhar o encontro de duas épocas distintas que se encontram, se encaixam e permite ao artista reproduzir por meio da arte um sentimento, uma ressignificação dos espaços da cidade.

---

<sup>375</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas volume III.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

<sup>376</sup> BRESCIANI, Maria Stela. 2004. **Op. Cit.**, p. 17.

<sup>377</sup> BENJAMIN, Walter. **Op. Cit.** 1991, p.35.

Deixa-se então, a imaginação fluir e pensar o caminho desse sujeito (que poderia muito bem ser o espectador ou até mesmo a representação do próprio artista) que percorre as ruas de Belém e encontra transformações de uma proposta de modernização que é pensada desde os princípios da década de 1930, com forte propaganda do então governador, Magalhães Barata. Nesse caminho, é inevitável perceber a interseção com o projeto de civilidade modernizante proposta anteriormente em fins do século XIX, e mais enfaticamente durante a vigência do intendente Antonio Lemos, isto é, um encontro de dois tempos.

O exercício posto é o de caminhar junto a este personagem anônimo a fim de dar sentido à cidade retratada e pintada por um estrangeiro em terras amazônicas. A preocupação aqui é “o valor estético da cidade, da cidade como espaço visual”. Isso implica em compreendê-la como um espaço de construções, prédios, monumentos, ou seja, a cidade nos importa em sua selva de pedras, no entanto, devemos frisar que “são os homens que atribuem um valor às pedras (...). Devemos, portanto, levar em conta, não o valor em si, mas a atribuição de valor, não importa quem a faça e a que título seja feita”<sup>378</sup>.

A cidade de Belém transformada em tela por meio dos pincéis de um artista europeu, ganha os contornos de uma grande obra à medida que sua crítica lança mão dos elementos essenciais para a análise do quadro. O espaço urbano vai sendo desdobrado e algumas das características da cidade ganham notoriedade, “Não se pode deixar de registrar (...) trecho da avenida Nazaré em que reporta a abóboda verdoenga da folhagem em túnel”. A avenida independência e seus arcos de mangueiras ornamentam uma das vias mais movimentadas da cidade onde “a natureza ai, modificada pela mão do homem, representa a evolução continua dum reflorestamento protetor, que abriga o peão nas suas sombras”. A beleza da capital paraense e a ornamentação natural, tão importantes quanto o próprio espaço citadino, fazem parte desta análise. A natureza, marca peculiar e constante na obra wambacheana, traça suas linhas na capital paraense<sup>379</sup>.

Belém é (re)conhecida Cidade das Mangueiras, epíteto propalado pelo próprio poder público em uma placa no quilômetro zero que marca a entrada na cidade. Tal característica ganhou notoriedade depois de um longo processo que levou décadas, desde o plantio até o crescimento das árvores, formando os famosos arcos de mangueira evidenciados no quadro *Avenida Independência*.

---

<sup>378</sup> ARGAN, Giulio. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 228.

<sup>379</sup> MORAIS, Raimundo. 1940, Op. Cit. p.108.

O historiador Luiz Otavio Airoza, fez estudo detalhado acerca do processo do plantio da *Mangifera Indica*, a árvore popularmente conhecida como Mangueira. Em sua dissertação, o autor apresenta ainda que hoje conhecida em todos os continentes e possuidora de variadas espécies do mesmo gênero, uma forte identidade da cidade de Belém e dos habitantes com o vegetal. Apesar da identificação, ela não é originária de terras Amazônicas, provavelmente foi importada da Índia, na Ásia. É difícil precisar a data exata em que mangueiras foram semeadas em solo paraense, no entanto, é possível afirmar que as primeiras sementes a germinarem datam de 1779, oriundas da Bahia, importadas por João Manoel Rodrigues<sup>380</sup>.

Ainda que houvesse germinado em fins do século XVIII, não foi este o momento de sua consolidação como um símbolo de beleza. Sua glamourização ocorreria em fins do século XIX a partir da administração da capital pelo então intendente, Antonio Lemos, quando a cidade ganharia a alcunha que se tornou uma marca registrada. No primeiro grande relatório municipal de sua gestão – correspondente ao período de 1897 a 1902 –, Lemos busca evidenciar que foram feitas várias tentativas para buscar compreender qual árvore melhor se adequaria a proposta do que dimensionavam para a capital paraense. Nesse intuito, foram pensados os plantios da amendoeira, samaumeira e mutambeira. Porém, das citadas, todas “oferecem desvantagens, que não as tornam praticamente utilizáveis”<sup>381</sup>.

Tomando como referência as grandes capitais europeias, tal como a Paris de Haussman, Belém também vivenciava um período de modernidade, uma época de fervor econômico e intensas reformas urbanas<sup>382</sup>. A chamada *Belle Époque*, como ficou conhecida e proporcionou a Belém uma identidade, além da construção de símbolos que marcaram uma época e permanecerão presentes na memória e na história lida e vista ao longo das ruas da cidade. Essa proposta visava o convívio entre o natural e o urbano. Algumas explicações para essa proposta estavam em preceitos higienistas, típicos daquele momento. Maria de Nazaré Sarges nos conta que

A Arborização da cidade era a busca de uma vida saudável, ligada a natureza, tanto na qualidade de vida acerca de ar purificado a partir do processo de fotossíntese,

---

<sup>380</sup> AIROZA, Luis Otávio Viana. **Cidade das Mangueiras: aclimação da mangueira e arborização dos logradouros belenenses (1616-1911)**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2008, p. 47.

<sup>381</sup> BELÉM. Intendente, 1897-1911 (Antonio José de Lemos). **O município de Belém: 1897-1902 – Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 15 de novembro de 1902**. Belém: Typographia Alfredo Augusto Silva, 1902, p.200.

<sup>382</sup> Cf. CASTRO, Fábio Fonseca de. **A Cidade Sebastiana**. Era da Borracha, Memória e melancolia numa Capital da Periferia da Modernidade. Belém, Edições do autor, 2010. Na presente obra, o autor analisa sensação de ausência e nostalgia de uma cidade por sujeitos que sequer viveram o período. Sua busca é compreender o que proporcionou o nostálgico fausto paraense e, ao mesmo passo, desconstruir parte de um cenário montado e reproduzido ao longo do tempo.

quanto a respeito da beleza que a cidade arborizada transmitia aos seus habitantes, além de amenizar o clima de *urbe tropical*<sup>383</sup>

Nas capitais europeias como Londres ou Paris, a valorização dos espaços verdes no meio urbano foi uma novidade de meados do século XIX, esta criação foi motivada pela revolução industrial e os impactos provocados na urbanização e os fluxos de pessoas. Houve um exponencial crescimento demográfico nas cidades europeias, com isso, formou-se proletariado urbano proveniente do campo e, conseqüentemente, uma transformação das vias e do espaço citadino. As áreas verdes correspondem a uma preocupação estética, uma exigência higiênica além da necessidade de “moralização das classes laboriosas”<sup>384</sup>. É possível afirmar que esses espaços, neste momento, fizeram parte de um projeto político de tentativa de adequação e modelação da população a padrões de comportamento.

A fim de promover a modernização de Belém, foi proposto por Antônio Lemos um processo intenso de reforma urbana na capital paraense. Fazia-se necessário a valorização de uma cidade verde, promover uma modernização em meio à floresta amazônica. Com este pano de fundo, é possível começar a compreender a formação frondosa vegetação que toma conta de parte do quadro de Wambach.

O ideal de salubridade era ponto chave na perspectiva lemistá: as mangueiras que ornamentavam os logradouros deveriam produzir a oxigenação do ar, o embelezamento da cidade, além das sombras que protegeriam a população do sol atenuando o calor. Lemos alegava que tais medidas estariam “de acordo com os direitos da população flagelada pela agrura do clima”. Um entusiasta do vegetal, Lemos enumera algumas qualidades que favoreceriam sua escolha: ela “desenvolve-se com rapidez, cresce a alturas consideráveis e esgalha com regularidade”, além disso, também é capaz de aliar as qualidades “de uma folhagem densa e constantemente renovada” possibilitando sombra “ampla” e “perfeita”. Provavelmente, com o planejamento das árvores, hábito comum é o da construção de bancos em praças onde seria possível aproveitar a sombra e o abrandamento do calor. Por fim, em relatório, Lemos definiu que “Foi por isso que, entre ordens por mim dadas ultimamente no Horto municipal, salienta-se a recomendação para o cultivo, em grande escala, de mangueiras destinadas à arborização”<sup>385</sup>.

---

<sup>383</sup> SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1910)**. Belém: Paka-Tatu, 2010, p.182.

<sup>384</sup> CHOAY, Françoise. A Natureza urbanizada, a invenção dos “espaços verdes”. **Projeto História**; São Paulo, n. 18, pp. 103 – 106, mai. 1999, p.104.

<sup>385</sup> BELÉM. Intendente, Op. Cit. p. 178.

A fim de conhecer o Brasil, no início do século XX dois médicos sanitaristas, Victor Godinho e Adolpho Lindenberg, viajaram por várias regiões do norte do país e, em seguida, publicaram no ano de 1906 um livro acerca das impressões tidas em suas andanças. Os dois cruzaram Amazonas, Pará e Maranhão. Em Belém, tal como nas outras cidades visitadas, fizeram um passeio pela cidade e anotações que serviriam para análise pormenorizada de ruas, avenidas, projetos das autoridades políticas e características dos aspectos culturais da população local.

Perpassando o caminho que depois seria conhecido também por Wambach, os dois médicos conhecem a Avenida Nazaré, que tem como prolongamento a Avenida Independência, onde chama atenção sua amplitude e “arborização imponente”. Tal característica os leva a enaltecer que desde a entrada lhes causou a impressão de “belíssimo efeito por sua grande extensão retilínea, pela altura das árvores que a margeiam e que, confundindo as copas lhe dão perspectiva de um grande túnel de verdura, umbroso e fresco”<sup>386</sup>.

As mangueiras também foram retratadas de escritores e poetas que, mesmo tempos depois deixaram sua marca nos livros afirmando a identidade e a representação que a árvore manteve ao longo dos tempos. Exemplo disso é a poesia de Manuel Bandeira que, ao passar pela cidade de Belém, poetizou-a no ano de 1928, apresentando alcunha daqueles que se aproveitam dos seus frutos:

Bembelelém  
Viva Belém!

Belém do Pará porto moderno integrado na equatorial  
Beleza eterna da paisagem

Bembelelém  
Viva Belém!

Cidade pomar  
(Obrigou a polícia a classificar um tipo novo de delinqüente:  
O apedrejador de mangueiras.)

Bembelelém  
Viva Belém!<sup>387</sup>.

Ou ainda, mais tarde, o poeta João de Jesus Paes Loureiros, escreveu poema retratando as paisagens e a cidade de Belém, palco de sua representação. O texto intitulado

---

<sup>386</sup> GODINHO, Victor & LINDENBÉRG, Adolpho. **Norte do Brazil através do Amazonas, do Pará e do Maranhão**. Rio de Janeiro e São Paulo: LAEMMERT & C. Editores. 1906, p.100.

<sup>387</sup> BANDEIRA, Manuel. Belém do Pará. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/manuel-bandeira-belem-do-para.2317.html>. Acesso em: 11 Set 2018.

“Para ler como quem anda nas ruas” traz a possibilidade de referenciar o quadro de Wambach, como se fora possível em paralelo, ler a imagem pela poesia. Ao menos, (re)construí-la por meio da leitura. Como quem significa imagem tão comum na capital, o pintor belga retratou no chão da avenida as frestas deixadas pela folhagem das árvores que a ornamentam. Em outro plano, Paes Loureiro poetizou essa cena, porém, com palavras, tornou possível o cenário já consagrado no imaginário com a obra de Georges Wambach. Ao que parece, a linguagem encontrou a imagem num cenário único. Citando o poeta paraense:

Sob arcadas  
de luz entre mangueiras, pelo verde  
suculento e carnal dessas mangueiras  
recuperar vogais e consoantes  
que edificaram igrejas e sobrados<sup>388</sup>.

A sinestesia oferecida pelo ambiente da cidade em meio a Amazônia, provavelmente, atraiu não somente o pintor belga como também, anos antes, o escritor Mario de Andrade. Este, em passagem pela capital paraense na década de 1920 deixou registrado, em entrevista que pode ser encontrada na obra *O Turista Aprendiz*, acerca do questionamento: “e o que acha de Belém?” Como resposta, ele apresenta um entusiasmado “é um dos encantos do Brasil”. Argumenta em seguida, que o Brasil até possui cidades muito bonitas como Rio de Janeiro, Recife ou São Paulo, no entanto, falta-lhes “caráter”. A cidade tem o seu diferencial. Tal como Ouro Preto, Joinville ou Salvador, Belém possui uma “beleza característica”. É neste ponto que a fala de Andrade encontra a poesia e arte de outros. Destaca o “céu de mangueiras, filtrando sol sobre a gente, produz uma ambiência absolutamente original e lindíssima” <sup>389</sup>. Afinal, o contraste que toca o chão da grande avenida no centro da capital provoca sensações reproduzidas em telas ou letras versadas ou prosadas.

Na década de 1960, Antônio Rocha Penteado analisou Belém enquanto uma cidade verde ao ser formada por uma “vegetação que existe em seus arredores e dentro da área urbana, onde muitas frondosas fruteiras guarnecem os quintais das casas situadas nos bairros mais afastados do Guamá e da baía de Guajará”. Quanto ao epíteto “Cidade das Mangueiras”, evidenciou o projeto de arborização posta em prática pela administração pública que criou “verdadeiras avenidas sombreadas, em algumas partes de seu perímetro especialmente ao longo do eixo viário Av. Pres. Vargas, Av. Nazaré e Av. Independencia, por exemplo”. Ele,

---

<sup>388</sup> LOUREIRO, João de Jesus Paes. Para ler como quem anda nas ruas. IN: **Obras reunidas volume 2**. São Paulo: Escritura Editora, 2000, p. 9.

<sup>389</sup> Em 1927, em entrevista concedida ao jornal Folha do Norte. ANDRADE, Mario. **O Turista aprendiz**; estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Secretaria de Cultura Ciência e Tecnologia, 1976.p. 333.

no entanto, não esqueceu o contraste “com outras zonas de Belém, inteiramente desprovida de arborização”<sup>390</sup>. Isto nos permite inferir que a cidade foi representada por suas belezas naturais e áreas arborizadas que constituíam o centro da capital, o que nem sempre ocorria com suas zonas periféricas, muitas vezes esquecidas pelo poder público. Ainda que a capital paraense possa ser lida a partir das telas do pintor belga, ele não consegue dar conta de todos os aspectos que marcam o meio citadino local. Assim, até pelos quadros terem sido financiados pela prefeitura, o artista preocupou-se em delinear os traços que favoreciam sua imagem aos olhares estrangeiros e não suas diferenças sociais.

Retornando aos passos do *flâneur*, na então avenida independência, como quem anda descobrindo a cidade, aos poucos aparecem os rastros deixados pela imagem de Georges Wambach. Aspecto que chama a atenção, ao lado esquerdo do espectador, depara-se com a representação do Museu Emílio Goeldi, quase que escondido, passando despercebido por um olhar desatento, no entanto, presente na imagem e na cidade, ele se mostra em meio a uma extensa vegetação que transborda em sua entrada.

Atualmente conhecido como Museu Emilio Goeldi tem suas origens na fundação da sociedade Filomática, em seis de outubro de 1866. No ano de 1871, ganha o caráter de Museu, quando é inaugurado o Museu Paraense, então localizado no Liceu Paraense, em Belém. O idealizador que arquitetou suas funcionalidades foi o naturalista Domingos Soares Ferreira Pena. Depois de algum tempo, com mudanças políticas, ganhos e perdas de apoio, o museu fechou seus portões durante um breve período. Com o tempo, já em 1894, seu funcionamento é retomado na gestão do então governador Lauro Sodré, que a partir da indicação do intelectual e político José Veríssimo contrata o cientista suíço Emílio Goeldi – que hoje nomeia o museu – para sua administração. Eivado por conceitos cientificistas europeus, suas propostas se baseavam em pesquisa e divulgação da história natural e etnologia no Estado do Pará e na Amazônia.

Segundo a historiadora Lilia Moritz Schwarcz, a principal função do museu era tomar a frente de um debate já realizado em outras instituições estrangeiras. Almejava-se captar o ritmo de crescimento humano e por meio da comparação formular esquemas de aplicabilidade. A predominância no plano ideológico naqueles momentos finais do século XIX eram os preceitos evolucionistas. Uma preocupação com o desenvolvimento cultural

---

<sup>390</sup> PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém: (estudo de geografia urbana)**. 2 v. Belém: UFPA, 1968. p. 84 – 5.

como um todo, isto é, a busca por um padrão único e uma linha traçada para construir o caminho linear de um processo evolutivo do plano da cultura da humanidade<sup>391</sup>.

No ano de 1895, o museu foi transferido para sua nova morada, onde existe até os dias atuais. A pretensão de Goeldi seria o de alcançar uma primorosa apresentação da fauna brasileira para, dessa forma, alcançar “um lugar no movimento científico internacional”. Isso implicava seguir os preceitos de um cenário internacional promissor no campo da ciência e, com as referências modernizantes da época, a cidade das mangueiras se apresentava como palco prodigioso para apresentação sua riqueza natural. Em obra que se estendeu por alguns anos, com aquisição do terreno se iniciou o processo de ampliação do Museu e a transformação dos seus espaços a fim de garantir os padrões europeus que buscava<sup>392</sup>.

Por exemplo, todas as residências e os laboratórios construídos tiveram a forma de chalés; o lago para as aves aquáticas recebeu a forma do Lago Maggiore (Itália), com cobertura de arame encomendada em Paris, “igual ao do Parc de St. Germain” (...); por sua vez, o lago para a vitória-régia foi construído com a “forma do Mar Negro, na Rússia meridional, havendo necessidade de escolher uma forma que oferecesse largura e espaço suficiente” (Goeldi, 1897a, p. 9-10) (...); finalmente, a obra-prima seria a torre de observações astronômicas e meteorológicas, que se tivesse sido construída seria “uma cópia diminuta da Torre Eiffel<sup>393</sup>”.

Em Mensagem à Assembleia Legislativa, o Governador do Estado do Pará, Paes de Carvalho, declarava a importância do Museu e da forma de gerir sua direção. Elogia o exercício por meio de “frutuosas excursões científicas” e outros trabalhos elaborados pelos “sábios naturalistas encarregados da direção do Museu”. Para a autoridade, seria imprudente de sua parte não oferecer aos estudiosos meios para “investigar cientificamente” tanta riqueza natural e colocar à disposição da população “tão eminente riqueza intelectual”<sup>394</sup>.

O reconhecimento da Instituição como centro de saber natural amazônico e uma espécie de símbolo da modernidade científica da capital paraense já constava nas impressões dos médicos sanitaristas Godinho e Lindenberg. Eles apresentaram relativo e substancial número de elementos naturais que permitiam o aprofundamento acerca do conhecimento científico da região. Por meio de observação, “A impressão que se tem das coleções botânicas e zoológicas do jardim é muito mais profunda e instrutiva do que a das duas congêneres

<sup>391</sup> SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p.120.

<sup>392</sup> SANJAD, Nelson; OREN, David Conway; SILVA JUNIOR, José de Sousa; HOOGMOED, Marinus; HIGUCHI, Horácio. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. vol. 7, n. 1, p. 197-258, jan.-abr. 2012, p. 198.

<sup>393</sup> Ibidem, p.199.

<sup>394</sup> MENSAGEM, Governador José Paes de Carvalho. 15 de Abril de 1898, p.21.

guardadas no edifício, como sejam o herbário e grande número de espécies de animais preparados”. Tal perspectiva fazia sentido ao ser explicada pelos viajantes, que compreenderiam que a “natureza viva, dando uma ideia muito mais completa da coisa observada, atrai e instrue [sic] muito mais, não só aos entendidos como também aos leigos”<sup>395</sup>.

A leitura do museu como ponto de apoio intelectual no estado era aspecto de relevante significado, sua representação fez-se necessária na tela de Wambach. O pintor lhe conferiu “um ângulo do Museu Paraense, com as suas grandes árvores, seus tufos de verdura, suas aves soltas no parque”, como quem enaltece a relação do homem com meio natural em convívio pacífico e salutar. O escritor Raimundo Morais ainda faz uma referência da instituição associando-a a “documento magnífico da visão de Ferreira Pena, individualidade que concebeu o projeto de fundação desse estabelecimento científico e cultura”<sup>396</sup>. Isto é, o *flâneur* que caminha pela via, não poderia deixar de atentar para imponente representação do que conferia o aspecto de modernidade em Belém.



**Imagem 40.** Georges Wambach. Título não identificado. *Vamos lêr!*, Rio de Janeiro. 29 de fevereiro de 1940, p.36.

O pintor viajante não somente mencionou o referido espaço em suas telas, para ele, o Museu necessitaria de maior destaque, para além da marginalidade na obra *Avenida*

<sup>395</sup> GODINHO E LINDENBERG, Op. Cit. p. 103-4

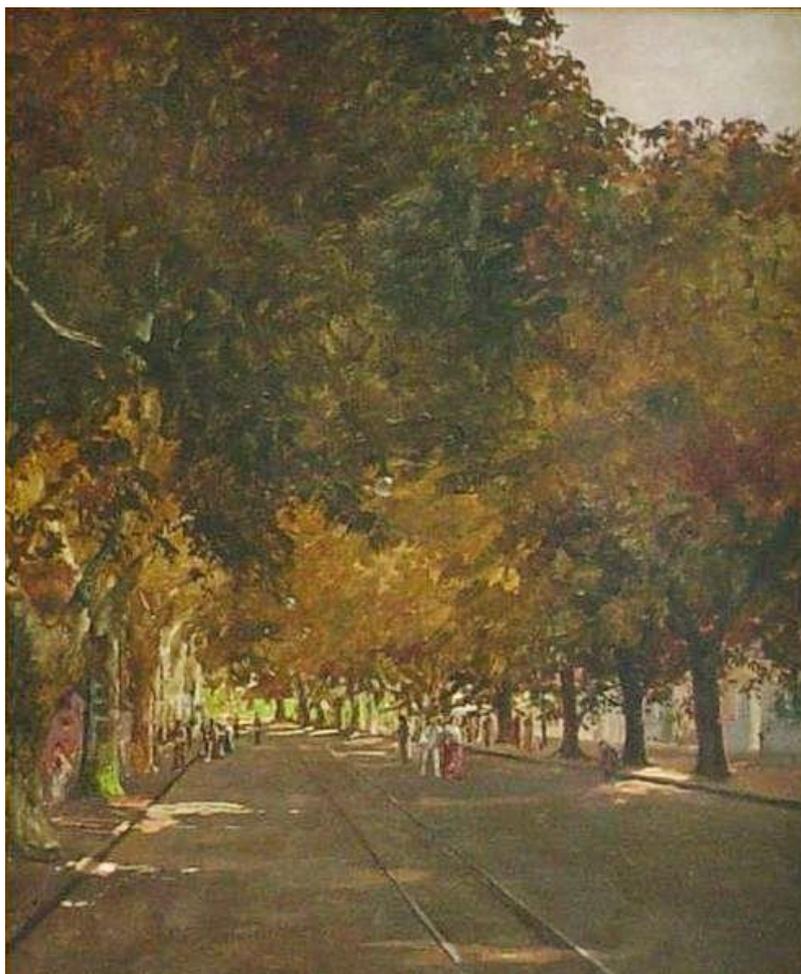
<sup>396</sup> MORAIS, Raimundo. 1940, Op. Cit. p.108.

*Independencia.* Com a característica de buscar os estudos científicos para compreender a fauna e a flora da região, Wambach tomou como ponto referencial o seu aquário. A tela apresentada acima se enquadra na coleção produzida acerca de sua passagem pelo Norte do país, contudo, nem todas suas obras foram adquiridas pelo poder municipal paraense, algumas somente puderam ser conhecidas por sua publicidade no periódico *Vamos lêr!*. Na tela, mais uma vez, enaltece a opulência da natureza amazônica, seu encantamento com as paisagens naturais em que as árvores têm grande destaque. Ainda que a imagem pouco nítida não contribua com a análise, é facilmente perceptível o contraste no chão formando a sombra de seus galhos, ao mesmo passo em que é possível identificar pavões livres em meio ao ambiente natural.

Ainda que os grandes Museus etnográficos, em todo país, representassem importante ponto de apoio científico e intelectual, nas décadas de 1920 e 1930, ocorreu um processo de ocaso destas instituições científicas. Aspectos como a falta de recursos, de formação técnica adequada, além de má remuneração aos profissionais, foram tidos como alguns dos fatores responsáveis por seus declínios<sup>397</sup>. Mesmo com dificuldades para a sobrevivência e manutenção, o Museu Paraense que passara a ser chamado de Museu Goeldi, permanecia materialmente e no imaginário daqueles que visitavam a capital paraense, um pilar sustentador da memória da época de fausto e modernidade em Belém de *fin de siècle*.

---

<sup>397</sup> Op. Cit. SCHWARCZ, 2017, p.124.



**Imagem 41.** Antonio Parreiras. Avenida São Jerônimo, óleo s/ela, 64,4 x 54 cm, 1905.

Ao retomar a observação atenta do quadro *Avenida Independência*, é perceptível que os logradouros belenenses têm longa trajetória de representações pictóricas. Vários foram os lugares representados por meio de pincéis ou até mesmo fotografias. A preocupação aqui é atentar para uma obra que apresenta semelhanças a que fora pintada por Wambach, na década de 1930. Esta é *Avenida São Jerônimo*, de Antonio Parreiras produzida no ano de 1906, isto é, antes mesmo do belga aportar em terras paraenses, já havia tal representação junto ao público.

Uma vez aqui, os cenários da vida e vias da cidade, as mangueiras apareciam com destaque na pintura. Em uma análise comparativa, as características são distintas. A folhagem mais recheada, além das cores utilizadas para caracterizá-las, por exemplo, cria uma sensação de maior frescor além da percepção de um fim de tarde evidenciado pelas vestimentas dos transeuntes, a ideia dos passeios públicos, típicos deste momento. Em paralelo, Georges

Wambach, ao pintar suas mangueiras, cria uma imagem em ação, movimento traçado nas folhas das árvores e suas frestas permitindo a entrada dos raios solares que tocam o chão.

Aspecto importante é o papel que ganha o trilho por onde passavam os bondes vistos nos dois quadros. Na obra de Parreiras, ele não retrata o bonde, apenas sugere sua existência, ainda assim, contribui para a constatação de uma Belém já em processo de transformação, como bem destacou Caroline Fernandes ao observar que, na tela, tais características podem ser percebidas por meio dos calçamentos na rua, “ou mesmo, na modernização, presente nos trilhos do bonde que marcam o eixo central da rua, conduzindo o olhar espectador até o ponto mais profundo da tela”<sup>398</sup>. Se Parreiras apenas deixa subentendida a existência dos modernos meios de transporte, o belga permite imaginar um passeio e cria a sensação dinâmica de movimento na obra com o veículo seguindo o seu rumo em direção ao espectador. É importante salientar que as obras não retratam o mesmo local, no entanto, isto não impede associações, além do que, estes lugares fazem parte de um mesmo projeto modernizador de Belém para as ruas centrais da cidade, o que contribuiu para que algumas vias urbanas ganhassem aspectos semelhantes.

Neste ponto, é possível perceber que, com a obra *Avenida São Jerônimo*, Antonio Parreiras permite continuar acompanhando os caminhos de uma modernidade paraense, uma mimese do que fora engendrado nas capitais europeias e essencialmente, em Paris. No final da década de 1930, mais especificamente no ano de 1939, quando Wambach chega ao Pará, suas pinceladas em solo amazônico desvelam os traços de uma cidade que estava em processo de transformação. Os quadros feitos pelo artista, para além de um registro do experienciado, criaram impressões de dois momentos históricos de modernização da cidade: dois momentos ambos com propostas de modernização de Belém. Um, na virada do século XIX para o XX, outro, a década de 1930 e 1940. O que possibilita inferir que essas modernidades, separadas pelo tempo, encontram-se e deixaram marcas por meio de artistas estrangeiros que viveram nos trópicos.

Para compreender tal situação é possível lançar mão o conceito de Anacronia, o qual permite alcançar o encontro das temporalidades nas obras de Wambach e aquilo que elas representam, assim como, a época cuja pintura de Parreiras lança olhar e se conecta nesse diálogo os quadros do belga. As inferências se dão no campo da coexistência e diálogo entre tempos distintos. Os traços delineados pelos artistas seguem o caminho das ruas e da

---

<sup>398</sup> SILVA, Caroline Fernandes. **O Moderno em Aberto: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Maria Antonieta dos Santos Feio.** Dissertação. Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 2009, p.30.

construção da cidade. Esses são fruto de uma proposta de modernidade do período da chamada *Belle Époque*, mas que ainda vive na década de 1930, e até os dias de hoje.

A aproximação com o anacronismo pode ser perigosa tendo em vista as possíveis críticas amplamente debatidas e que são utilizadas para desestimular seu uso. Exemplo disso pode ser encontrado em Marc Bloch ao conceituar a história como “A ciência dos homens no tempo”. Esta perspectiva torna-se mais latente e é evidenciada por meio da ideia de que os “homens se assemelham mais ao seu tempo do que aos seus pais”<sup>399</sup>. Em tal definição, os sujeitos da história, homens e mulheres estariam aprisionados a um pensamento do seu presente. No entanto, é possível refletir e levantar algumas possibilidades para desconstruir tal perspectiva.

O autor Jaques Rancière, em importante ensaio, problematiza as possibilidades na história acerca das anacronias presentes no tempo vivido. Partindo de tal problemática, ele aponta que o anacronismo “não se relaciona apenas com simples recuo (*remonté*) de uma data para outra data. Ele está ligado ao remontar (*remontée*) do tempo das datas para o que não é o tempo das datas” concluindo que, pode-se compreendê-lo não “como uma confusão das datas, mas a confusão das épocas”<sup>400</sup>. Utilizando do debate, na construção de uma crítica da história da arte, as produções artísticas de outros artistas de outros períodos, partem de experiências socioculturais de momentos distintos, levam-nos a crer que a obra não necessariamente nos remete ao tempo presente de sua confecção. Com isso, compreende-se que, no espaço circunscrito de um quadro, por exemplo, existem múltiplas temporalidades nos pontos retratados, ele é uma síntese da convergência de elementos que constroem a realidade do autor, suas buscas estéticas, suas referências bem como, suas perspectivas políticas. É necessário então, seguir a teia de possibilidades nos rastros deixados pelos sujeitos históricos.

À guisa de conclusão, Ranciere vai além para exemplificar sua proposta:

Não existe anacronismo. Mas existem modos de conexão que podemos chamar positivamente de anacronias: acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda a identidade do tempo com “ele mesmo”. Uma anacronia é uma palavra, um acontecimento, uma sequência significativa saída do “seu” tempo, dotados da capacidade de definir direcionamentos temporais inéditos, de garantir o salto ou a conexão de uma linha de temporalidade com uma outra. E é através desses direcionamentos, desses saltos, dessas conexões que existe um poder

---

<sup>399</sup> BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, o Ofício do historiador**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 2001, p.7.

<sup>400</sup> RANCIERE, Jacques. O Conceito de anacronismo e a verdade do historiador. IN: SOLOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011. p.23.

de “fazer” a história. A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um “mesmo” tempo, é a condição do agir histórico. Levá-lo efetivamente em conta deveria ser o ponto de partida de uma ciência histórica, menos preocupada com sua respeitabilidade “científica” e mais preocupada com o que quer dizer “história”<sup>401</sup> (RANCIERE, 2011, p.49).

Nesta perspectiva, o autor francês, Georges Didi-Huberman, em *Diante do Tempo*, além de concordar com a proposta lançada por Rancière, propõe algumas reflexões que contribuem sobremaneira para análise proposta aqui. Ao problematizar o anacronismo, o autor reconhece necessidade levando em conta sua inerência aos próprios objetos foco das propostas historiográficas no qual se debruça – no caso, as imagens. Ele determina então que este anacronismo seria, portanto, “numa primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”<sup>402</sup>. Essas imagens mescladas montam e adequam épocas partes integrantes de uma mesma obra que, em sua construção, completam-se para a formação de uma imagem, ou um quadro, por exemplo.

Ainda que possa existir o argumento de que os tempos não se misturam e devem seguir uma linha cronológica, ou ainda, que tudo deve estar presente em sua devida época, a defesa de uma pureza do tempo, há a necessidade da percepção da complexidade deste tempo impuro, “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”. Esses anacronismos representam aspectos de épocas que se encontram, se abraçam, se misturam e são representados por meio da exposição do produto de criação do artista. Neste caso, Wambach, de maneira consciente ou não, trouxe luz à exposição de momentos distintos de Belém do Pará em uma mesma obra, mas, mais do que isso, ele também por meio dos *Sintomas* – conceito bastante explorado por Didi-Huberman – apresenta-se ao público com características carregadas por meio de sua experiência e maturidade profissional<sup>403</sup>.

Para além da modernidade em seu aspecto da transformação urbana e a permanência da natureza ou as largas avenidas, as associações entre as pinturas são estabelecidas também por meio do moderno uso de bondes – desde o período da chamada *Belle Époque*, com uma modernidade mais recente, da década dos anos 1930-1940 –, um elemento central das obras que ganham destaque e, por isso, relevância na análise.

Ao voltar à tela da Avenida independência, é possível observar que a perspectiva de profundidade permite imaginar o caminho percorrido pelo *flâneur* anônimo, como também,

---

<sup>401</sup> Ibidem, p.49

<sup>402</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. Cit, 2015, p.22

<sup>403</sup> Ibidem, p.23

pensar o trajeto percorrido pelo veículo que segue os trilhos que se apresentam no centro do quadro, proporcionando a possibilidade de elevar a imaginação e refletir sobre os possíveis caminhos seguidos e destinos que poderiam ser alcançados.

Segundo o historiador Alexandre Lima, foi a experiência dos bondes em grandes centros europeus e norte-americanos, do século XIX, com o transporte ferroviário que contribuiu para a popularização do bonde como meio de transporte para outras áreas do globo. Em Belém, em 1868 é entregue ao então cônsul dos Estados Unidos, a primeira concessão para explorar o serviço dos bondes na capital, por meio da carta lei nº 585. As primeiras versões a chegarem à capital paraense ainda eram movidas por meio de tração animal, somente em quinze de agosto de 1907, teria início o funcionamento dos bondes elétricos. Devido a diferença no aparato tecnológico, foi necessária uma reforma urbana para a troca dos trilhos e a instalação de um sistema apropriado para o funcionamento dos novos modelos. A Pará Elétrica foi a empresa responsável pelo funcionamento e que recebeu a concessão da Intendência municipal, teve como incumbência a administração do sistema de iluminação pública e funcionamento dos veículos<sup>404</sup>.

Os pincéis de Wambach aquarelaram a imagem que constrói a representação de um bonde, símbolo da modernidade de finais do século XIX e início do XX. O quadro *Avenida Independencia* foi produzido no ano de 1939, quando era possível vivenciar a experiência de andar no bonde, afinal ele ainda representava a principal forma de transporte para levar as pessoas a lugares considerados mais distantes na cidade.

No final da década de 1930, os transportes começavam a sofrer com desgaste e crítica da população à administração da Pará Elétrica, inclusive sendo alvo de representações jocosas com forte teor de sarcasmo no jornal. Por um lado, o bonde sugere a sensação da inovação e do progresso, do outro, o sentimento oposto, do atraso e desleixo. O *glamour* associado ao transporte público em outros tempos começava a sofrer com a deterioração além de problemas com sua administração.

---

<sup>404</sup> LIMA, Alexandre Martins de. **Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947**. Tese. Universidade Federal do Pará. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2011, p. 70 – 85.

Enquanto as pinceladas do belga produziram o bonde que permite imaginar a elegância e a inserção da mudança nos sistemas de locomoção do cenário urbano, a imagem satírica produzida por Andreilino Cotta para o jornal *O Estado do Pará*, provoca a sensação da derrocada e da decadência do sistema de transporte urbano paraense.



**Imagem 42.** Andreilino Cotta. *A Nova Arma Secreta da Pará*. *O Estado do Pará*, 12 de Março de 1944, p.4.

Andreilino Cotta apresenta o bonde já em seu momento de declínio, pouco tempo depois do quadro de Wambach, no ano de 1944. Na imagem é possível ver o tom irônico, típico das charges, em que o sujeito, portando um terno, uma veste que seria apropriada ao dono da empresa Pará Elétrica – representante da empresa de energia elétrica e responsável pelo tráfego dos bondes em Belém – apontando a um burro (este, um animal conhecido por sua lentidão) e proferindo os dizeres “você será demitido”. A crítica levava em consideração o acentuado número de reclamações recebidas pela empresa. As contestações faziam referência ao não funcionamento dos bondes, quando não, a demora gerando a superlotação e lentidão no transporte. Do centro ao canto direito da charge, longe da imagem de uma organização moderna, o que é apresentado são passageiros acotovelando-se e se digladiando a fim de conquistar um espaço no veículo, notoriamente desconfortável e muito aquém do serviço que se imaginou ser promovido pela empresa responsável.

Se em outrora o bonde pôde espelhar o ideal de grandeza, progresso e modernidade na capital paraense, é possível perceber, principalmente, no início de 1940, ocorrer um processo de obsolescência deste meio de transporte até o ponto em que ele deixa de funcionar. O problemático fornecimento da energia elétrica somado à precária condição dos bondes levou o governo federal a realizar intervenção na concessionária, como consequência dos

péssimos serviços oferecidos à população. No ano de 1947 foi enfim decretada a extinção da linha dos bondes, substituídos pelos ônibus<sup>405</sup>.

Incorporando mais uma vez o papel do andarilho, é possível lembrar e fazer uma associação com o personagem Alfredo do romance Belém do Grão-Pará, do escritor paraense Dalcídio Jurandir. Nele, narra-se a tomada do transporte pelo jovem e sua entrada no coletivo que corresponderia à linha Circular. Ele se acomoda, senta-se e, tal qual um *flaneur*, observa os lugares por onde passa na cidade. Faz sinal, o bonde para e chega a hora de desembarcar<sup>406</sup>. O cenário é a zona portuária. Entusiasmado com a cidade, as docas do Ver-o-Peso, particularmente, chamaram a atenção de Alfredo, mas também de Georges Wambach. Este, possivelmente, esperou um fim de tarde, amenizando o calor dos trópicos, para montar o seu cavalete e começar a traçar os primeiros rabiscos da caracterização de sua tela. Passado o tempo de montagem com a revisão e escolhas de cores e estilo, é lançada uma aquarela com dimensões de 37cm x 63cm.

Observando o que fora produzido, Raimundo Morais descreve “atracadas ao molhe, centenas de canoas a vela. Desde o barco da contracosta, armado a *yatch*, dois latinos e bujarrona, até a montaria a remo, com escalas pelas vigilengas”. Particularmente encantado com a obra, ainda que faça parte de um cenário já tão evidenciado e representado por outros artistas, se qualifica como “um dos melhores do excursionista belga”<sup>407</sup>.

Pela experiência em vida por ter sido prático, o escritor provavelmente chama a atenção para algumas outras características na tela que poderiam passar despercebidas pelos olhares incautos:

Não se ficou ele, porém no retângulo escavado do debrum litorâneo da cidade. Copiou também do largo um trecho do cais do porto, assombro de realismo. Veem-se atracados à muralha um transatlântico, alguns gaiolas, rebocadores. Várias veleiras, pano enfumado pelo Marajó, singram a baía. É sem dúvida, o mais vivo documento pictórico do paisagista. Por detrás dessas embarcações, grimando no ar, reportam eminências furando o firmamento: torres, chaminés, tanques em painéis<sup>408</sup>.

Ao propagandear os cenários do estado o interventor federal a época, José da Gama Malcher definiria Belém como uma cidade situada “as margens da baía do Guajará, com um ponto acessível e amplo, dispõe de intenso movimento comercial, no intercâmbio dos

<sup>405</sup> LIMA, Alexandre Martins de. Op. Cit. p. 173.

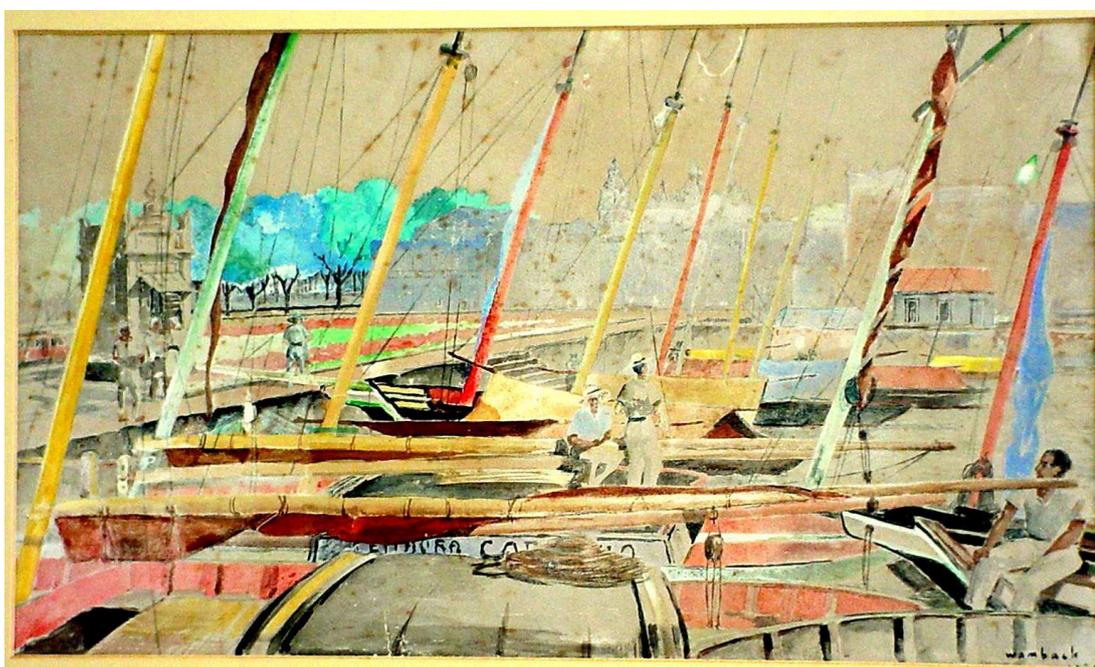
<sup>406</sup> Chama a atenção que narrativa do Romance se passa na Belém da década de 1920, no entanto, Dalcídio lança pelo olhar crítico do jovem Alfredo a descrição do transporte: “até que o bonde ia vagaroso. E meio sujo, seus passageiros afundavam-se num silêncio e apatia infundáveis”. In: JURANDIR, Dalcídio. Op. Cit., p.41

<sup>407</sup> Idem.

<sup>408</sup> Idem.

negócios, de todo o estado, com as praças do sul do país e com os principais mercados do mundo”<sup>409</sup>. O Ver-o-Peso delineado por Wambach, é um dos principais pontos comerciais da capital. Recebe cotidianamente inúmeras mercadorias até os dias de hoje. Enquanto Morais descreveu a obra do pintor flamengo, Malcher contribui para entender a importância da localidade á época.

O nome de Ver-o-peso surge no período colonial. No ano de 1614, o governador do Rio de Janeiro, Constantino Menelau introduziu na região do Rio de Janeiro o açúcar como moeda de troca. Enquanto isso, em Belém, devido a preocupação com as fraudes, pouco tempo depois, a câmara concedeu a Aleixo Manoel o direito de construir um trapiche e nele ter uma balança para a cada quintal que fosse pesado atribuir o imposto de 30 réis. Logo fora instituída a chamada Casa Ver-o-Peso, lugar onde eram pagos os impostos a que estavam sujeitos os produtos trazidos a sede das capitânias<sup>410</sup>.



**Imagem 43.** Georges Wambach. Docas do Ver-o-Peso, Aquarela, 37cm x 63cm, 1939.

A região fica na antiga embocadura do Igarapé do Piri. A região ficou famosa, pois atracavam ali embarcações, desde canoas pequenas constituídas de vela e um mastro, que ganhavam o apelido de “vigilengas”, até barcos maiores movidos a vela e dois mastros, as “fretarias” e “geleiras”. Elas geralmente chegavam de lugares distintos, seja da região do Baixo Amazonas ou mesmo do Marajó. As embarcações permaneciam atracadas por dois ou

<sup>409</sup> PARÁ. 1939. Op. Cit.p.170

<sup>410</sup> CRUZ, Ernesto. **Procissão dos séculos:** vultos e episódios da história do Pará. Belém: s.n. p. 67.

três dias e depois retornavam do seu lugar de origem. Nas embarcações carregavam uma “quantidade pequena de produtos como farinha d’água, arroz, feijão, abóbora, laranjas, melancias, bananas e ainda outras frutas da região. Era possível também que levassem consigo o carregamento de carvão vegetal, lenha etc.”<sup>411</sup>

O escritor Mario de Andrade ficou encantado com o que a capital lhe oferecia em modos, povo e belezas naturais. Ele as retratou em o *Turista aprendiz* e nele deixou poematizado o sentimento que nutria entre outras coisas por seu porto. Sob o título *Moda do Alegre Porto* ele vai colocando no papel uma narrativa de suas vivências e impressões de sua experiência na cidade e com linguagem ativa caracterizando o cotidiano e a leitura que interpretava por meio de seu olhar estrangeiro. Importante ressaltar é que, mesmo que não denuncie estar se referindo às docas do Ver-o-peso, pelo descrito torna-se bastante evidente.

Velas encarnadas de pescadores,  
Velas coloridas de todas as cores,  
Águas barrosas de rios-mares,  
Mangueiras, mangueiras, palmares, palmares,  
E a barbadianinha que ficou por lá!...<sup>412</sup>

Os versos do poeta parecem acompanhar os pincéis de Georges Wambach. A cena retratada pelo pintor belga traz em primeiro plano o que imagina ser um trabalhador sentado na embarcação esperando pelo carregamento que possivelmente chegaria. Num plano de profundidade, o artista coloca as embarcações organizadas uma ao lado da outra. As “Velas encarnadas dos pescadores”, como citado são pintadas e ganham destaque na aquarela. Característica marcante de suas telas, as cores vivas ganham mais uma vez notoriedade, e são justamente as “velas coloridas de todas as cores” de Mario de Andrade que parece estar enxergando o quadro enquanto escreve. Tal coloração também ganha destaque nas palavras do geógrafo Antonio Rocha Penteado ao descrever as características das embarcações quando descreve que as embarcações “com suas velas brancas, amareladas, avermelhadas ou azuladas, imprimem, com seu vaivém diário um ritmo agradável a paisagem do Ver-o-Peso, de acordo com a direção e força dos ventos”<sup>413</sup>.

A coloração escolhida na imagem permite a imaginação do espectador recriar o cenário da baía do Guajará e observar por meio das escolhas na paleta de cores do belga, as “águas barrosas de rio-mares” que é destacado pelo poeta. Por mais que Raimundo Morais seja o fio condutor das análises das obras de Georges Wambach em Belém, é impossível não

<sup>411</sup> PENTEADO, Antonio Rocha. Op. Cit. p.237.

<sup>412</sup> ANDRADE, Mario. Op. Cit. pp. 185 - 9.

<sup>413</sup> PENTEADO, Antonio Rocha, p.246.

fazer uma referência ao descrito e o lido em imagem proposta, o Ver-o-Peso, ponto turístico da capital firma em notável destaque os motivos que levaram a Wambach escolhê-lo como inspiração.

Mas as referências não terminam ali. O escritor continua.

Que alegre porto,  
Belém do Pará!

Que porto alegre, Belém do Pará!  
Vamos no mercado, tem mungunzá!  
Vamos na baía, tem barco veleiro!  
Vamos nas estradas que tem mangueiras!  
Vamos ao terraço beber guaraná!<sup>414</sup>

O viajante aprendiz convida o leitor a visitar o famoso Mercado de ferro do ver-o-  
peso, construído em fins do século XIX e projetado por Henrique La Roque. Sua estrutura de  
ferro foi toda transportada da Europa para Belém. Seguiu a moda das edificações paraenses na  
época e foi pensado com a tendência francesa de *art nouveau*. Nele é possível até os dias  
atuais comprar grande variedade de carnes além de outros produtos como o próprio  
Mungunzá, relatado nos versos<sup>415</sup>.

Continuando a poesia, Mario de Andrade faz nova referência às embarcações, os  
barcos veleiros. Estes, possivelmente – como na obra do pintor flamengo – estão ancoradas no  
cais, são responsáveis pelo abastecimento de populações “semi-isoladas que se distribuem ao  
longo dos cursos dos rios”. Por meio do comércio estabelecido esses povos recebem os mais  
diferentes produtos “especialmente tecidos, sapatos, medicamentos, querosene e gasolina,  
artigos de uso domésticos, xícaras, panelas, bules, etc”<sup>416</sup>. Por fim, o poeta lança luz sobre as  
“estradas que tem mangueiras” paraenses. Anos depois de sua passagem pela capital,  
Wambach em outra de suas telas parece nos fazer enxergar o que foi descrito (imagem 35).

Que alegre porto,  
Belém do Pará!”<sup>417</sup>

<sup>414</sup> ANDRADE, Mario. Op. Cit. p.185 – 9.

<sup>415</sup> Raimundo Morais define Munguzá (a grafia utilizada pelo autor não possui a segunda letra “n”) como “Mingau de milho branco feito com leite de castanha ou de coco. MORAIS, Raimundo. Op. Cit., p.126

<sup>416</sup> PENTEADO, p.246.

<sup>417</sup> ANDRADE, Mario. Op. Cit. p. 185 – 9.



**Imagem 44.** Georges Wambach. *Porto do Ver-o-Peso*. 74cm x 54,4cm, 1954.

Quinze anos após a passagem de Wambach por Belém, sua paleta acerta novamente o mesmo cenário paraense. A tela intitulada “porto do Ver-o-Peso”, possui 74cm x 54,4cm e foi assinada no ano de 1954. Atualmente, a obra pode ser encontrada em canal de leilão de artes na internet. Caracteriza-se por traços bem distintos dos motivos proposto anteriormente. Suas diferenças começam desde o aparente fim de tarde representado em 1939 e, desta vez, ao invés de cores mornas associando ao chamado do crepúsculo, torna as cores ainda mais chamativas. Um céu azul, limpo e sem nuvens faz parecer um cenário de uma manhã do verão paraense, diferente da escolha feita anteriormente com um crepúsculo que parece começar a ganhar forma e ele o fim de tarde. Causa estranhamento a cor da água. A baía do Guajará que tem como característica *sui generis*, uma água de coloração marrom, barrenta, agora aparece em tom azulado.

Se em 1939 as velas dos barcos traziam coloração diversa, estas já não possuem a mesma aparência. As diferentes tonalidades oferecem espaço ao cinza e ao azul. Enquanto a primeira deixava transparecer em seu fundo o papel da cidade de Belém, dando vazão a arquitetura das construções do início da cidade. Além disso, também deixar marcar uma orla onde os transeuntes caminham criando o sentido de movimento além da caracterização de uma prática cotidiana.



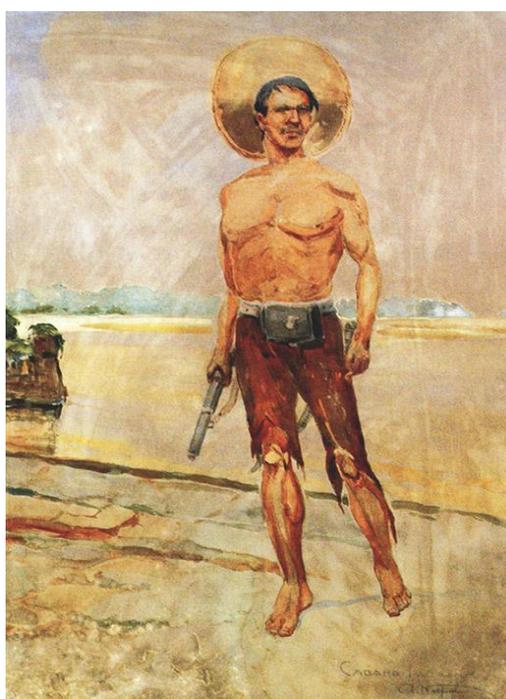
**Imagem 45.** Georges Wambach. Caboclo do Norte, 1939.

Na segunda imagem, um novo elemento aparece, um novo barco. Um barco pesqueiro localizado no canto inferior da tela trazendo em seu casco a inscrição UBA. Aparentemente, o barco era conduzido por motor e não possuía vela. Em contrapartida, no extremo oposto da imagem, em um veleiro, dois pescadores parecem organizar cordas e instrumentos para a pesca enquanto conversam. Chama a atenção a caracterização dos sujeitos presentes em ambas as imagens. Eles apresentam um estereótipo caboclo nortista. Com a pele mais escura, marcada pelo sol dos trópicos, Wambach deixa a entender que estes eram os personagens principais no ofício pesqueiro em Belém do Pará. Pouco tempo depois da apresentação do primeiro quadro, já no ano de 1940, o periódico carioca *Ilustração brasileira* trouxe estampado em suas páginas, uma imagem pintada assinada pelo pintor flamengo no ano anterior, provavelmente representando a imagem do personagem “caboclo do norte”, como o mesmo o intitula. Infelizmente, até o presente momento da pesquisa, ainda não foi encontrada a imagem em cores, somente em preto e branco.

Por meio dos traços delineados na publicação do jornal é possível associar o sujeito desenhado com aqueles representados tanto em 1939 quanto em 1954. As vestes que aparenta ser de cor branca, também é assim retratada anteriormente. Outro elemento é o chapéu de palha que foi uma constante nas telas. Quanto à dedução do ofício dos personagens que

participam das obras, se faz a associação entre as embarcações, o cenário do porto, além da apresentação dos mesmos nos veleiros.

Alguns anos depois, ainda nos anos de 1940, Alfredo Norfini viaja ao Pará e, já em Belém, produz quadros, realiza exposições, o que provavelmente possibilitou o seu contato com grupos da intelectualidade local. No ano de 1940, ele apresenta a tela *O cabano paraense*, nas palavras do historiador Aldrin Figueiredo tornou-se a “imagem que se transformou no paradigma visual e na invenção da imagem do herói da Cabanagem”. O quadro faria parte de uma representação acerca de uma viagem ao período da história colonial e imperial na Amazônia. Foram alvo de seus pinceis desde moradores da região até espaços da política e religião<sup>418</sup>.



**Imagem 46.** Alfredo Norfini. O Cabano Paraense. Aquarela, 1940.

A cabanagem foi um dos mais significativos eventos de transformação política no Grão-Pará. No entanto, este não é o fator que leva a evocar a figura do cabano, representado na obra de Norfini. Algumas semelhanças podem ser evidenciadas a fim de contribuir com essa formulação do estereotipado caboclo nortista. A começar pela data de sua feitura, produzidas em período próximo, a tela Georges Wambach foi publicada um ano depois, porém, assinada no ano anterior de 1939, enquanto isso, Alfredo Norfini assina sua tela em

<sup>418</sup> FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. O museu como patrimônio, a republica como memoria e arte e colecionismo em Belém do Pará (1890 – 1924). *Antiteses*. v.7,n.14, 2014, p.29.

1940. É difícil precisar se os dois artistas se encontraram na capital paraense, mas sem dúvida estiveram presentes em um período bem próximo.

Alfredo Norfini nasceu na cidade de Florença, na Itália. Quando jovem, cursou a Real academia de Belas-Artes de Lucca. Chama atenção na similaridade da história dos dois pintores, Tal como o belga que saiu da Europa rumo ao novo mundo e percorreu várias capitais brasileiras, o pintor italiano migra de seu país natal e aporta na América onde construirá boa parte de sua história pessoal e profissional. No ano de 1893, casa-se na Argentina e somente no ano de 1898 chega ao Brasil, mas não ao Rio de Janeiro que consagrou o proeminente pintor belga, mas sim, a São Paulo onde atuou como professor de pintura, produziu gravuras de revistas e jornais além de atuar periodicamente exposições. Comum aos grupos das classes artísticas, houve uma vinculação direta do pintor a personagens políticos como Eugênio Bevilacqua, Ramos de Azevedo, ou ainda o arquiteto Paulo Rossi<sup>419</sup>.

Belém entra no seu caminho com a indicação do então desembargador do estado, Eládio Lima, ao vigário Theodoro Kokke, a fim de encontrar um pintor que tivesse qualificação para realizar a restauração da igreja das Mercês. Na época, uma reportagem do periódico local *O Estado do Pará*, lançou em primeira página o anúncio da chegada do pintor italiano. Além do restauro, na igreja ainda fez a recuperação de duas telas pintadas a óleo. O *cabano paraense* será apresentado ao público quando de sua participação em um Salão de Arte local, junto com outra tela com tema da cabanagem e, em pouco tempo, já foram incorporadas ao acervo do Palácio Municipal - possivelmente a mando do prefeito Abelardo Condurú – hoje Museu de Arte de Belém.

Mais do que a história dos seus autores, as telas dialogam por suas características. Ainda que o *caboclo* tenha surgido somente nos jornais da época, é notável, como todas as telas do autor que tiveram Belém como tema, para aquarela foi estilo escolhido por Wambach. Norfini seguiu o mesmo delineando para seu *caboclo cabano*, a aquarela. A pele escura do personagem, tal como o chapéu de palha que utiliza, são elementos evidenciados por ambos e notadamente pontos importantes, da evidencia, do próprio clima da região que, com calor intenso, favoreceu o uso do objeto para proteger a cabeça dos sujeitos do um sol torrencial. Ainda que a historiadora Magda Ricci, tenha feito a crítica acerca da tela de Norfini, argumentando ser o personagem uma representação datada, observando as complexificações

---

<sup>419</sup> RICCI, Magda. Cabano paraense em Alfredo Norfini. **Nossa História**. Rio de Janeiro, v.17, p. 50 - 3. 01 de março, 2005.

acerca dos personagens da cabanagem, indo pra muito além do que estaria sendo apresentado, a autora não deixa de significar o quadro como “revolucionário”<sup>420</sup>. Fato é, que as duas telas possuem uma proximidade temporal e que, em sentidos diferentes elas podem ser associadas a mediada em que apresentam ideias similares acerca da formação de um arquétipo da população local.

Chega a hora de o pintor andarilho seguir e observar outros pontos da cidade que poderiam ser possíveis motivos para suas pinturas. O Ver-o-Peso e seus personagens ficam para trás, os passos do artista belga em suas andanças vão abrindo caminho e descortinando os cenários da cidade de Belém. Aos poucos, as docas vão ficando para trás e uma nova paisagem vai surgindo. As retinas já enxergam o palácio municipal, situado próximo à praça D. Pedro. Esta escolha provavelmente atrelava-se ao convite feito pelo então prefeito Abelardo Condurú, responsável pela passagem do pintor flamengo a capital. Seja por agradecimento ou acordo prévio, Wambach organizou o cavalete, a tela, sua paleta de cores e pintou em ângulo frontal o prédio da prefeitura e da interventoria estadual.

A tela *Palacio do Governo* (Imagem 47) apresenta dois prédios que aparecem na imagem, ao lado direito ao fundo, em amarelo, o que hoje pertence a um particular em Belém, e ao lado esquerdo no centro da imagem, em destaque de um azul acinzentado, o da interventoria. Segundo o escritor Raimundo Morais, são “dois veneráveis documentos da arquitetura monótona dos lusíadas” e sem o devido cuidado seus “pormenores, nugas e contornos externos que escapam a crítica apressada dos espectadores escoteiros”<sup>421</sup>.

---

<sup>420</sup> Idem.

<sup>421</sup> MORAIS, Raimundo. 1940. p.113.



**Imagem 47.** Georges Wambach. *Palácio do Governo*, Aquarela, 38cm x 63,5cm, 1939.

A tela foi produzida no ano de 1939, possui medidas de 38cm x 63,5cm e encontra-se fazendo parte do acervo do Museu de Artes de Belém. Georges Wambach fez um esforço no processo em sua composição buscando criar a imagem a partir da própria praça. Chama atenção na tela a vegetação, as cores e arquitetura dos edifícios não sendo possível deixar de atentar para o monumento em primeiro plano da imagem. Este provavelmente fez parte de uma tentativa de exaltar o papel do exército. Além de ter bom tráfego nos meios das forças armadas, a obra foi produzida no final do ano 1939, quando já havia se iniciado o processo beligerante da Segunda Guerra Mundial.

O monumento recebeu por nome “os soldados de guerra”, e pela caracterização do combatente, a homenagem possuiu como referência as forças da chamada Tríplice Entente (Inglaterra, França, Sérvia e depois houve a entrada dos Estados Unidos), na primeira guerra mundial, grupo o qual o Brasil se vinculou<sup>422</sup>. Wambach até poderia ter pensado em outro ângulo para retratar o cenário em frente ao prédio do poder estadual, no entanto, de uma só vez conseguiu amalgamar símbolos de diferentes grupos sem perder de vista seu estilo. Ainda que a guerra e seus personagens não estivessem entre as predileções do artista belga, tendo ele

---

<sup>422</sup> Se o soldado na escultura faz referências as forças brasileiras, durante a Primeira Guerra Mundial, na frente da escultura, há um desenho também esculpado provavelmente em ferro, da imagem de Duque de Caxias, símbolo da Guerra do Paraguai e Patrono do Exército brasileiro.

já negado a Edith a possibilidade de retratá-los em outro momento, o tema do soldado na imagem se deve a fidelização a cena qual o quadro se reporta.

Quanto aos personagens que compõem a tela, é possível observar duas mulheres conversando e interagindo, lançando a ideia do prédio governamental como um lugar acessível e ponto de encontro entre as pessoas. Além delas, encontra-se também um homem, a quem caberia a fiscalização e proteção do prédio público, tradicionalmente responsabilidade atribuída aos chamados guardas municipais, o que à época deveriam se sujeitar a representação da prefeitura.

A outra tela citada por Moraes faz referência ao *Palacio do Governo*. Este, porém, a prefeitura de Belém. Infelizmente, por falta de acesso, a tela não pôde ser consultada colorida, além disso, não foram alcançadas maiores informações, não sendo possível mensurar as dimensões e por meio de qual técnica Wambach explorou o cenário. Em sua maioria, o artista dominava a pintura em aquarela, ainda assim, é possível conhecer quadros em que utilizou óleo sobre tela.



**Imagem 48.** Georges Wambach. Palácio do Governo. In: *Vamos lêr!*. Rio de Janeiro, 1940.

Nas obras de Georges Wambach as paisagens naturais foram temas predominantes, aquarelas que comumente destacaram ambientes praiheiros, bosques, jardins, ou ainda, mesmo quando os prédios se fizeram presentes, não deixou de dar ênfase ao aspecto da natureza que os circundava. Essa preocupação fez-se presente, o ângulo buscado pelo artista o situa como se estivesse posicionado em meio à praça D. Pedro. A partir deste ângulo, o pincel tocava a tela delineando a prefeitura – quase como pano de fundo –, pois sua personagem principal são as árvores, a opulência natural encontrada em uma capital nos trópicos. As mangueiras que desde os fins do século XIX já eram divulgadas pela intendência como o vegetal que construiria (e construiu) a identidade da cidade de Belém, são apresentadas em primeiro plano e constroem o cenário que traz ao fundo os prédios públicos.

No ano de 1902, o então intendente de Belém Antônio Lemos lançava o *Álbum Municipal* como forma de demonstrar seus feitos ao longo dos anos da primeira gestão. Nele, conta que em catorze de abril de 1868 começaram as obras do que foi chamado de Paço Municipal e Estadual, à época o então presidente do Grão Pará era Antônio Coelho de Sá e Albuquerque. O engenheiro encarregado foi o conhecido como Barão do Marajó, José Coelho da Gama Abreu. O documento ainda traz uma caracterização do Largo do Palácio, atualmente conhecido como Praça D. Pedro II, segundo ele o “Palacete Municipal” de uma moderna arquitetura situa-se ao “lado esquerdo da Praça independência e é dividido em dois andares, um térreo e outro superior. Em baixo, nos flancos anteriores, funcionam o Forum, o Tribunal de Juri e o Tesouro Estadual”<sup>423</sup>. Com o tempo, além de funcionar como executivo municipal, o prédio também passou a funcionar como Museu de Artes de Belém, o MABE.

A historiadora Moema Alves produziu artigo em que analisou a arquitetura e ornamentação do prédio histórico. Para isso, o intitulou: “Landi no MABE?”. Seu questionamento tem grande valia à medida que o arquiteto italiano Antonio Landi, produtor de um estilo peculiar, foi responsável pela ornamentação de grandes obras em Belém. Nomes como o de Antônio Parreiras e Georges Wambach utilizaram destes cenários como motivos de pinturas produzidas colocando nos traços de seu pincel a estética do cenário montado pelo arquiteto europeu e fazendo-o aparecer no acervo do Museu<sup>424</sup>.

O estilo colonial de Landi foi relido e novas características seriam incorporadas a medida que o prédio foi sofrendo reformas. Foi na administração de Augusto Montenegro

---

<sup>423</sup> BELÉM, Intendencia Municipal. *Álbum de Belém*. Edição F. A. Fidanza. 1902, p.12.

<sup>424</sup> ALVES, Moema. Landi, no MABE? IN: **PZZ**: arte, política e cultura. Belém: Editora Resistência Ltda. Ano 4. Nº10, 2010. p. 29.

(1901 – 1908) que o mandatário estadual contratou o artista-decorador Joseph Cassé e ao pensar na transformação do palácio dos governadores, estudou o desenho colonial, além de ser responsável pela importação de Lisboa uma cantaria de lioz, o que foi utilizado para compor o calcamento e o entorno do edifício. Ao observar sua entrada, chama a atenção o estilo *art nouveau* – característico das reformas urbanas do final do século XIX e início do XX, no período do auge da economia da borracha e na aurora republicana – representado por meio do conjunto de mosaicos coloridos que compõem o piso. As mudanças, no entanto, não se deram apenas em seu plano externo. No interior, objetos como lustres, móveis, vitrais e até mesmo pinturas parietais e parquetarias foram utilizadas, eram os ares de modernidade e civilização que se queria representar na Amazônia belenense<sup>425</sup>.

Sem contar com a catalogação da tela no Museu de Artes de Belém, como boa parte da produção do artista belga o quadro provavelmente foi vendido a alguém e hoje deve fazer parte de um acervo privado. Na reportagem da revista *Vamos ler!*, Romeu Avelar descreve a tela em sua composição com “casarão antigo como palácio do governo”, e enaltece a capacidade do artista de transpor ao papel a imagem exata que lhe tocava a retina tornando sua tela “uma cópia viva do original!”<sup>426</sup>. As obras de Wambach permitem ao seu espectador fazer uma leitura não somente de sua passagem por Belém, mas também conhecer a própria história da cidade.

Retomando o caminho do andarilho, ali próximo estava o bairro da Cidade Velha em seus prédios de arquitetura com forte tradição colonial, deixando mostra dos rastros da própria tradição deixada por Antonio Landi. O percurso de Wambach continua e, dessa vez, a escolha de suas paletas foi a famosa Catedral da Sé. A tela que, documentada no período pelo periódico *Vamos lêr!*, tal como analisada e criticada positivamente pelo escritor paraense Raimundo Morais, também não aparece atualmente no acervo do Museu de Artes de Belém. Provavelmente, a tela foi produzida no período, no entanto, não foi adquirida pelo poder municipal, seu destino ainda é incerto e possivelmente hoje está nas mãos de um particular. Com essa situação, a imagem que será posta no texto é reproduzida a partir do que foi publicado na coluna de Avelar, por isso, não há como apresentá-la em sua coloração original.

Conta o historiador Ernesto Cruz que com o processo de fundação de Belém, fora edificada uma capela ainda dentro do Forte do Presépio dedicada a Nossa Senhora da Graça. No entanto, em pouco tempo sua estrutura estaria comprometida e foi necessário levantá-la

---

<sup>425</sup> Idem.

<sup>426</sup> AVELAR, Romeu. 1940, Op. Cit. p. 36.

em novo lugar. Próximo ao baluarte da cidade, em área adjacente, atualmente Praça da Trindade foi construída inicialmente uma estrutura de pilão e palha. Como de se esperar, com o passar dos anos, a precariedade com que fora construída levou a necessidade de uma ampla reforma que lhe permitiu a concessão. A transformação do Pará em bispado no ano de 1720 foi-lhe concedido “à matriz de Nossa Senhora da Graça a os direitos e honras da Sé episcopal”. com isto, em 1723, D. João V ordenou reforma que desse a sua aparência, a dignidade e toda “magnificência possível”, ainda assim, a reforma apenas ocorreu em maio de 1748<sup>427</sup>.

Landi passa a fazer parte da transformação da igreja somente na década de 1750. Mesmo que existisse alguma discussão historiográfica provocada principalmente pela leitura construída no século XX de que Landi teria sido o idealizador da obra, documentos descobertos e discutidos já nos anos 2000 comprovam o contrário. Antonio Giuseppi Landi chega a Belém somente no ano de 1753, o que impossibilita pensar que o projeto tenha sido idealizado inicialmente por ele. Em 1759, o bispo de Belém enviou em carta que continha uma planta e detalhes da decoração interior – tal como o guarda vento da nave, os retábulos das capelas, o púlpito e o órgão – da nova catedral à Corte. Por meio deste documento é possível realizar a comprovação do início do trabalho realizado pelo arquiteto italiano<sup>428</sup>. Segundo a historiadora Moema Alves, “quando chegou a Belém, Landi encontrou a Sé em construção, com andaimes até a altura do telhado e sem torre. O arquiteto atuou, então, na decoração interna da igreja e na conclusão da fachada<sup>429</sup>”.

Landi foi importante na ornamentação da Igreja da Sé, porém, não foi ele o responsável pelo desenho interno do altar que Wambach conheceu. Em fins do século XIX, a cúria paraense foi responsável por uma transformação da Catedral. Silvio Rodrigues, em sua tese, relata acerca do processo desta grande reforma de decoração que ocorreu entre os anos de 1867 a 1892 e teve como grande idealizador o bispo do Pará Dom Antonio de Macedo Costa. Ainda que tenha perscrutado o caminho das fontes analisando tais transformações, o historiador tomou tal processo apenas como um ponto de partida para compreender seus vínculos com a política cultural ultramontana e romanizadora seguida pela Cúria Romana

---

<sup>427</sup> CRUZ, Ernesto. **Igrejas de Belém**. Edição comemorativa. Sexto Congresso Eucarístico de Belém. Belém: 1953. P.29

<sup>428</sup> DERENJI, Jussara da Silveira. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. V.19. n.2. 2011. Pp. 107 – 127. p. 107-8

<sup>429</sup> ALVES, Op. Cit. 28

preocupada com a secularização da sociedade e, portanto, afirmando a necessidade de sua propagação pelo mundo<sup>430</sup>.

Se no século XVIII o arquiteto italiano constituiu-se como uma referência, símbolo da excelência no campo de seu estilo arquitetônico, na segunda metade do século XIX já não possuía a mesma predileção das autoridades eclesiásticas em Belém. Desde que chegou à capital, Dom Macedo Costa, estranhava o contraste da imponência externa com a simplicidade interna da igreja. Por isso, empenhou-se em buscar recursos para a tocar a obra que mudaria a sua aparência interna. Para setores da elite paraense, ornamentar a igreja com adornos da arte italiana representaria mais um passo rumo aos aspectos de civilidades buscados nesse período. Para dar o refinado toque artístico as obras, foram contratados o escultor Luca Carimini, assim como o pintor Domenico De Angelis, renomados italianos com trabalhos já bem-conceituados em Roma. Aparentemente, o novo ganhava destaque e deixava para trás a herança do arquiteto bolonhês<sup>431</sup>.

Com as intervenções feitas na grande reforma ultramontana mudou-se o que Landi havia contribuído para erigir. Fazendo referência à obra *Compendio das Eras*, escrita por Antônio Baena, Silvio Rodrigues destaca as mudanças ocorridas:

o retábulo do altar-mor era obra de talha aperolada com florões, vasos, grinaldas e com as espirais dos fustes das colunas torcidas, métopas, capiteis, bases, cornijas e seus dentilhões, tudo dourado; os acrotérios com alabastro; os retábulos dos altares do Sacramento e da Senhora de Belém eram igualmente de talha da mesma cor do altar-mor, com adornos todos dourados. Por cima do retábulo do altar-mor havia ‘um grande painel da Senhora da Graça, obra do ínclito engenho de Pedro Alexandrino de Carvalho’. Completando o conjunto, nos dez altares da nave da igreja também havia painéis, colocados no princípio do ano de 1779<sup>432</sup>.

Quando pintou a tela, mesmo que o interior da catedral já não possuísse a mesma referência a Landi como em outrora, sua fachada ainda trazia reminiscências dos aspectos *sui generis* do arquiteto italiano. A imponência de sua primeira vista frontal foi o que chamou a atenção de Raimundo Morais, o escritor paraense exaltou o “frontispício austero da Sé” que o pincel de Wambach “esboçou num surto de realismo”. Aparentemente surpreso com a proposição da catedral, um dos símbolos da cidade, tem a preocupação de relatar com preciosismo as suas características. “A tinta branco-gesso das cimalthas, das torres, das

<sup>430</sup> RODRIGUES, Silvio Ferreira. **Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o império e a república em Belém do Pará (1867-1892)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2015. Ver também: FIGUEIREDO, Aldrin & RODRIGUES, Silvio. Um altar romano na baía do Guajará: programa iconológico e reforma católica da Catedral da Sé de Belém do Pará (1867-1892). *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 975-1011 jul./set. 2016.

<sup>431</sup> Ibidem, pp. 187 – 201.

<sup>432</sup> RODRIGUES, Op. Cit. p.117

paredes, traz o caruncho escuro da invernada, o azinhavre dos insultos atmosféricos, a “patine”, ele analisa, assim como não deixa escapar que até mesmo a temperatura local se torna tema dentro da pintura. Pontua acerca do clima “úmido do nosso firmamento, sempre envolto com um véu transparente de vapor”. Um cristão entusiasta da beleza religiosa defende a “Carcaça católico desmedida e majestosa, tatuada pela intempérie reinante, evoca um gigantesco leão de pedra, olhar parado e na esperança absorvente de engolir e devorar, por entre ladainhas e novenas, o ateu mais recalcitrante”<sup>433</sup>.



**Imagem 49.** *Georges Wambach. Igreja da Sé, 1940*

A fim de não parecer demasiadamente condescendente com o belga, o escritor atenta que já havia tido contato com uma diversidade ampla de quadros retratando “a frontaria enigmática da nossa catedral”, ainda que denotassem o “tom vestuto, impresso pelas mãos freáticas dos missionários da conquista da almas”, nenhum conseguiu representar de tal forma, “nenhum atingiu o sopro quente e veraz da paleta deste inspirado exegeta de prismas”. O tom da lisonja não esmorece e ele continua a enumerar o virtuosismo de Georges Wambach, defendendo que a “estrutura significativa do pormenor e do contorno, essa pintura é um florilégio de arte transportada”<sup>434</sup>.

Raimundo Morais demonstra uma total simpatia pela obra, escreve: “Não exagero, declarando aqui a impossibilidade de se esquemar e colorir melhor e mais impecavelmente a

<sup>433</sup> MORAIS, 1940, Op. Cit. p.107

<sup>434</sup> Idem

efigie grandiosa da matriz”. Para um católico, Wambach parecia ter tocado em ponto importante unindo os sentimentos de devoção, ao mesmo tempo em que contempla o trabalho realizado pelo pintor. Por fim, Morais ainda revela que como uma “carranca ciclópica dum símbolo litúrgico, ela atrai o devoto, num lampejo magnético, para as aleluias da fé, para as alvoradas da esperança, para a ascensão da caridade”<sup>435</sup>.

Belém encantou o olhar de Wambach também em seu aspecto religioso e litúrgico. Mas sua jornada pela capital ainda tinha um caminho a seguir e um itinerário narrado por Raimundo Morais. O pintor deixa a região próxima ao porto e os lugares do princípio da cidade, tomou rumo em direção ao faustoso teatro localizado na Praça da República, o Theatro da Paz.



**Imagem 50.** Georges Wambach. Theatro da Paz, aquarela, 37cm x 64cm, 1939.

Erguido no ano de 1878, data de sua primeira inauguração, o Theatro da Paz começa a ser construído em três de março do ano de 1869. Sua idealização, apesar disso, havia ocorrido alguns anos antes, quando em 1863 após aprovação da Assembleia Provincial, o presidente da Província Francisco Carlos de Araújo Brusque sancionou a lei autorizando a construção do teatro. Seu custo inicial foi estabelecido posteriormente o valor de 150 contos de réis. Apesar da expectativa, somente em 1868, já na administração de José Bento da Cunha Figueiredo, a

<sup>435</sup> MORAIS, Op. Cit. p.107

despesa para a obra foi de fato autorizada e ainda ampliada para 400 contos de réis. No ano seguinte, foi realizada uma cerimônia de assentamento da pedra fundamental do que inicialmente ficou conhecida o “Theatro de Nossa Senhora da Paz”. Localizado na Praça D. Pedro II (atualmente conhecida como Praça da República), seu nome inicial fazia referência à expectativa do fim da Guerra do Paraguai (1864 – 1870), pouco tempo depois fora adotado um nome mais curto Theatro da Paz<sup>436</sup>.

O conselheiro José Bento Figueiredo havia afirmado que uma capital no país, tal como a do Grão Pará “não podia mais tolerar a falta de um estabelecimento público de distração”<sup>437</sup>, sua construção faz parte de um contexto em que o ideal de modernização das capitais brasileiras representava uma máxima. Neste meio, Belém impulsionada pelo capital oriundo dos seringais, com a potencialização da economia da borracha, possibilitou a transformação urbana da capital paraense. Ao construir o faustoso edifício, pela perspectiva dos políticos locais, se inseria no plano das grandes capitais do império brasileiro. O chamado Teatro-monumento contribuía para a formalização acerca do plano da cidade. O enriquecimento de uma elite promoveu como pano de fundo a chamada *Belle Époque*, reconfigurava a formação social, práticas culturais com novas experiências e, conseqüentemente, novas formas de viver a própria *urbe*<sup>438</sup>.

Em artigo, Antônio Augusto desenvolve a ideia de que o teatro paraense faz parte de um contexto mais amplo em que ele representou mais um dentre outros de destaque no mesmo período. A construção destes monumentos tinha método, uma estratégia de chamar a atenção para as ações governamentais que apresentavam suas obras como forma de dar visibilidade aos avançados estágios de progresso e desenvolvimento. Reproduzindo a fala do presidente da Bahia, o autor pontua que à época “em todas as nações estes estabelecimentos são ‘o termômetro seguro para se medir seu estado de civilização’”. E vários são aqueles que ganharam destaque no cenário brasileiro, em Pernambuco, o Santa Isabel, no ano de 1850; no Rio Grande do Sul, São Pedro, em 1858; Houve casos de uma readaptação a um plano estético que demonstrava estar mais alinhado aos padrões de modernidade como São Luís, no Maranhão; São João, na Bahia, em 1812, ou ainda, no Rio de Janeiro, o Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara, inaugurado em 1813<sup>439</sup>.

<sup>436</sup> SOUZA, Roseane Silveira de. Teatro da Paz: histórias invisíveis em Belém do Grao-Pará. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 93-121. jul.- dez. 2010. p. 101.

<sup>437</sup> AUGUSTO, Antonio J. Das delícias de uma paz honrosa: o Theatro da Paz e seus congêneres no Império brasileiro, 1817-1878. **Revista Estudos Amazônicoa**. Vol. IV, nº1, 2009, p. 118.

<sup>438</sup> Idem.

<sup>439</sup> Ibidem. p. 119.

Os barões da borracha em busca de entretenimento, a fim de gozar das prerrogativas daqueles que possuíam poder pecuniário para tal, financiavam espetáculos que seriam promovidos por companhias artísticas da França, Portugal e Rio de Janeiro, sendo o palco do espetáculo a ribalta do Theatro da Paz. Estimativas computam no ano de 1878 do mês de fevereiro até dezembro cerca de 126 apresentações puderam ser acompanhadas pelos paraenses. Com o fomento e aumento da dinâmica do circuito cultural local, surgiram inúmeras casas de diversão como Café Chic, Café da Paz (este ganha destaque devido à predileção para discussão da vida política), *Moulin Rouge*, *Chat Noir*, Café Madri e, um dos mais frequentados entre os principais centros da sociedade paraense, o *Caffé Riche*<sup>440</sup>.

Apesar da fama de centro cultural e ter nos seus palcos as apresentações de grandes companhias teatrais de renome internacional, o historiador Ernesto Cruz, afirma que o teatro não abriu suas portas unicamente para os grandes estrangeiros, aponta que além destas, outras “belas noites cívicas foram ali vividas. A Academia Paraense de Letras e o Instituto Histórico e Geográfico do Pará foram festivamente instalados numa sessão solene realizada a três de maio de 1900. Foi acontecimento de gala<sup>441</sup>”.

O teatro monumento, então, é envolto de aura majestosa, a representação digna de um dos grandes polos irradiadores de cultura do país. Uma tela que conseguisse corresponder a sua magnitude deveria ter uma dose certa de preciosismo, uso adequado de cores, como somente um grande símbolo pode apresentar. Em uma aquarela de 37cm x 64cm, Wambach lança luz sobre sólida representação de um teatro-monumento em estilo neoclássico, sua paleta alcançou uma mistura de cores que evidenciam o contraste entre as paredes do teatro cheias de luz e o céu paraense que remete o espectador as famosas chuvas vespertinas.

Além de figurar como uma das mais simbólicas construções do período da *Belle Époque*, representava a riqueza e soberba de uma cidade no seio da Amazônia que propagandeava ainda sua modernidade. Contemporâneo da passagem do artista, o interventor José Malcher afirmava que “o Theatro da Paz, de sólida construção e rico interior, é uma casa que, pela sua tradição e pela beleza de seu conjunto, enaltece o gosto artístico de nossa população”<sup>442</sup>. Em seu interior, é possível contemplar as obras ainda resistentes de Chrispim do Amaral e o renomado artista italiano, Domenico De Angelis, realizadas durante uma polêmica reforma ocorrida nos anos de 1904 -1905. A fim de ornamentar a sala de espetáculo,

<sup>440</sup> SARGES, Maria de Nazaré. Op. Cit. p.113.

<sup>441</sup> CRUZ, Ernesto. **História de Belém**. 2 v. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). Belém: UFPA, 1973 p. 338.

<sup>442</sup> PARÁ, José da Gama Malcher. Op. Cit. 1939, p. 174.

o pano de boca foi uma criação de Amaral, cena intitulada *Alegoria da República*, produzido no ano de 1890, um original de arte, utilizando a técnica do óleo sobre tela e medias de 10,36m x 10,90m x 105 m. O artista coloca em cena “toda a população mestiça da Amazônia em meio a uma vegetação de palmeiras: índios, mulatos, caboclos e brancos”.

No centro do plano “uma representação feminina da República”, fazendo referência à imagem de Mariane, figura simbólica do processo revolucionário francês. Dividiu ainda dois grupos, de um lado, personagens citadinos e do outro, figuras do campo. Alguns sujeitos alegóricos e mitológicos também são representados e todos aparecem celebrando o novo regime<sup>443</sup>. Enquanto isso, o *plafond* e as pinturas que servem de decoração nas dependências da plateia foram de autoria de Domenico De Angelis que produziu com método de têmpera sobre tela, uma imagem de 245m<sup>2</sup> onde representa a reunião de personagens mitológicos “a começar pelo deus Apolo, em uma versão multifacetada com atributos greco-romanos e celtas”. Mais do que isso, ele “abre caminho para as musas, representadas em três nichos da pintura elíptica”. Utiliza de representações indígenas “sinalizando a natureza e a cultura da região amazônica”, apesar disso, “o conjunto pictórico reitera a supremacia europeia sobre aquele mundo novo, desconhecido e exótico”<sup>444</sup>.

O Theatro da Paz constitui-se assim como uma referência da cidade, suas autoridades políticas e por aqueles que o reconhecem como um cartão postal. Imponente, a representação de Georges Wambach não foi a primeira que o tornou motivo de um quadro. Anos antes, Antônio Parreiras ao passar por Belém, não somente retratou o monumento em tela, como também teve a oportunidade de expor no *foyer* de salão no ano de 1905, auferindo muitos elogios.

Mais uma vez, os temas do artista carioca e o belga se aproximam e parecem dialogar. Enquanto Wambach desenhou em seu quadro um teatro com cores vivas e vibrantes como peça central, em *Praça da República*, de Parreiras, a construção aparece em segundo plano. O intuito seria representar a monumentalidade do obelisco em homenagem a República brasileira, destacando em seu cume a imagem de uma mulher, por isso, este tomava o primeiro plano da obra. No entanto, não é possível deixar de perceber que o ângulo que o

<sup>443</sup> CORREA, Denise Avelino. **Alegoria da República**: o pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana. Dissertação. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento ou Programa de Pós-Graduação: Guarulhos, 2017, p.74. Sobre a atuação do Chrispim do Amaral e sua atuação na Amazônia ver também: STOCO, Sávio Luis. Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Chrispim do Amaral no Teatro Amazonas. **Anais do XIII Encontro Estadual de História: História: porquê e para quem?** Anpuh-SP. São Paulo, 2016; FALCÓN, Raul Gustavo Brasil. O poder do traço de Chrispim do Amaral. **Arteriais**. Ufpa. V.6, n.11, dez. 2020.

<sup>444</sup> DERENJI, Op. Cit. p. 116

pintor utilizou permitiu a ele abranger características de uma cidade urbanizada e que seguia os padrões da modernidade da época.

Como bem analisa a historiadora Rosa Arraes, o teatro “construído com mármore e ferro, evocava a modernidade imprimida pelos governantes à cidade”. Eram os tempos da aurora republicana de grandes transformações urbanas, para tanto, a necessidade de apresentar a sociedade paraense e brasileira o desenvolvimento da capital paraense. Mas não era somente no tamanho que o teatro chamava a atenção: “além dos materiais empregados, a obra apresentava modernas funções, como a iluminação, que não era feita com o tradicional azeite de andiroba, mas à gás encanado de um gásômetro nas imediações da praça”<sup>445</sup>.



**Imagem 51.** Antonio Parreiras. Praça da República. 65,0cm x 54,4 cm – óleo s/ tela, 1905

Se a iluminação na tela de Parreiras contava com a nitidez e claridade da tarde e um céu azulado, o mesmo não se pode falar do quadro de Wambach. Ainda que o estilo do pintor belga o levasse a enfatizar o papel do sol que provoca uma coloração e contrastes dentro de suas inspirações, característica peculiar que gerou seu encantamento pelo norte do país, o sol extenuante que provoca cores e contrastes, a claridade tropical cedeu espaço a um céu nublado, onde as nuvens já formadas constroem um cenário com menos luz fazendo jus ao clima da região e a conhecida chuva vespertina. Romeu Avelar destaca em sua leitura da cidade que “não fosse o calor africano que sufoca e desanima, a ponto de as ruas ficarem

<sup>445</sup> ARRAES, Rosa. Op. Cit. p.138

desertas das onze e meia às quinze horas, Belém seria a rainha do norte, a cidade por excelência para turistas”. Para um olhar estrangeiro, é de estranhar, então, que o pintor flamengo tenha escolhido um céu enegrecido para adornar a tela do pomposo teatro local. No entanto, Belém também é conhecida por famosas chuvas vespertinas que ornamentam o céu e atenuam o calor da capital dos dias quentes, tipicamente de uma cidade da Amazônia

Segundo o geógrafo Antônio Rocha Penteado, a “umidade relativa do ar, sempre superior a 82%, favorece a formação das chuvas de convecção cuja queda evidencia após a insolação máxima diurna”. Geralmente, as chuvas caem durante a tarde, quando não no crepuscular fim vespertino e início da noite. Isso não implica dizer que “não possa cair em outros momentos, tampouco outras “modalidades de precipitação”. Se Avelar destaca que o calor da capital paraense contribui para alguns momentos de resguardo da população, Penteado vai pelo caminho contrário e destaca não ser exagero afirmar que chuvas chegam a provocar interferência no “ritmo da vida urbana” e, dessa forma, obriga os habitantes a “uma certa pausa nas suas atividades, retendo-os em suas habitações ou onde quer que se encontrem, aumentando temporariamente o número de frequentadores ou fregueses de bares, lojas e mercearias<sup>446</sup>”.

A chuva da cidade de Belém representa mais do que um mero aspecto meteorológico, ela ganha contornos identitários. A expressão “lá vem ela!”, pau d’água ou “pé-d’água”<sup>447</sup> podem ser ouvidas ou identificadas como formas de caracterizar a chegada da chuva em seu horário regular. Angela Corrêa produziu texto em que apresenta as múltiplas imagens narradas por escritores e intelectuais paraenses ou que estiveram de passagem pela capital. Um desses cenários é justamente as nuvens carregadas no céu vespertino da capital paraense. Jacques Flores, por exemplo, relatava acerca da chegada do aguaceiro que poderia representar a alegria de crianças “possuídas sob o forte rodado do chuvareio” a espera de “cargas d’água e a ventania” pudessem derrubar mangas das árvores.

No entanto, assim como poderia ser fator de diversão, também seria a disseminadora de moléstias que provocava espirros, “narizes entupigaitados”, rouquidões, tosses, gripes, “todo um feio cortejo de tanglomanglos”<sup>448</sup>. No ano de 1940, o periódico *Pará Ilustrado* publicava crônica de A. Barreto, lançou aos leitores da revista algumas palavras sobre o tema

---

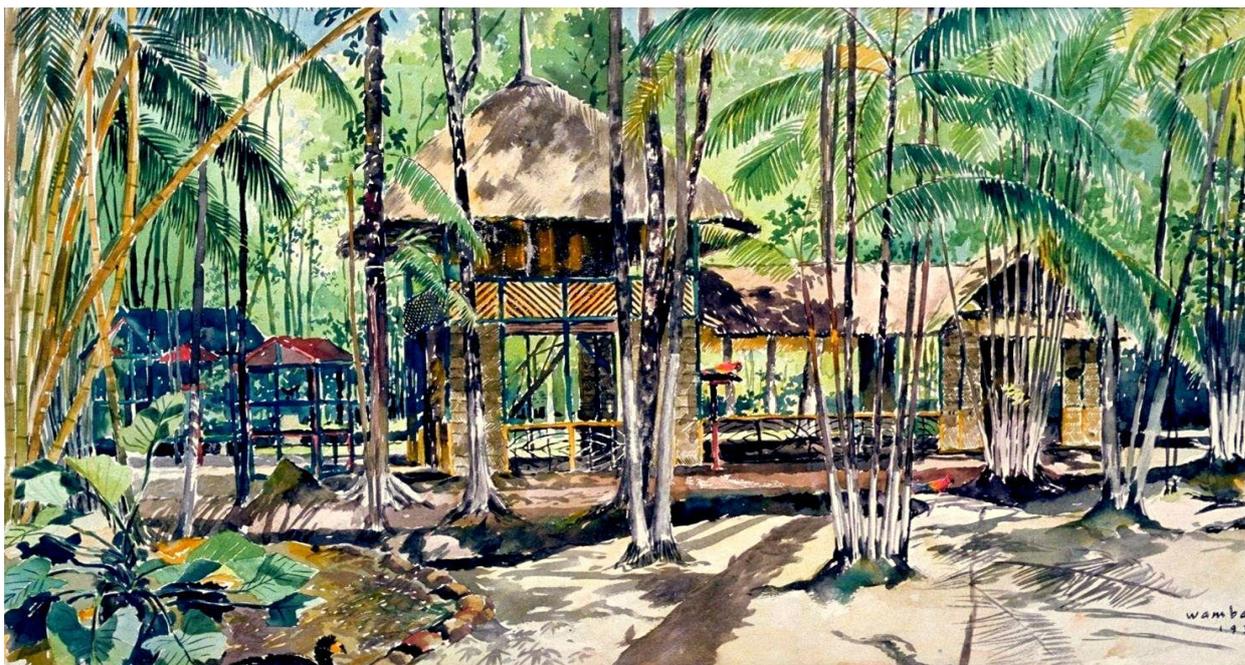
<sup>446</sup> PENTEADO, Antonio Op. Cit. p.79

<sup>447</sup> MORAIS, Raimundo. Op. Cit. 2013, p.132

<sup>448</sup> FLORES, Jacques. *Apud* CORREA, Angela Tereza de Oliveira. BELÉM: múltiplas imagens. **Anais da Anpuh - XXV Simpósio Nacional de história**. Fortaleza, 2009, p.3.

da chuva. Segundo ele, Belém se constituía como uma “Cidade luz, cidade sol, cidade chuva, cidade sombra, cidade sorriso”. Lugar insólito onde é possível sentir a intensidade de um peculiar sol “abrasador”, no entanto, quando chegava a tarde surgia “a chuva, a chuva matematicamente das luas cheias, das luas novas. Chuvas cronométrica das três horas, das cinco horas, das sete horas, conforme a lua: chuva relógio de Belém”. Mais do que isso, seria uma chuva “que traz água, e depois deixa calor. (...) Porque na Amazônia, ao contrário do que se passa alhures, o calor, ao invés de secar traz chuva. O sol lá, é o parceiro da chuva”<sup>449</sup>.

Além das nuvens carregadas que adornam o céu da capital, nos fins de tarde, Belém aparece no quadro como uma espécie de miscelânea onde se mesclam os prédios, a praça e sua vegetação opulenta e imperativa invariavelmente presente. O historiador Françoise Choay afirma que os chamados espaços verdes ganham destaque no meio urbano a partir de meados do século XIX<sup>450</sup>. Em meio a esse processo, as áreas verdejantes representam uma preocupação estética por parte das autoridades políticas que além da ornamentação da cidade, também seguiriam os padrões de higiene amplamente propalados na época da chamada *Belle Époque* paraense, que permaneceu como herança para a sociedade e serviu de inspiração as paletas de Georges Wambach.



**Imagem 52.** Georges Wambach. Bosque Municipal, Aquarela. 37,5cm x 64cm, 1939.

<sup>449</sup> BARRETO, A. *Pará Ilustrado*. Nº 54, Belém, 09 de março de 1940. In: CORREA, Angela Tereza de Oliveira. BELÉM: múltiplas imagens. *Anais da Anpuh - XXV Simpósio Nacional de história*. Fortaleza, 2009, p.9.

<sup>450</sup> CHOAY, Françoise. Op. Cit. p. 104

Ao continuar seguindo a trilha de imagens deixadas pelo pintor andarilho, após embarcar no bonde em *Avenida Independencia*, parte ao outro extremo da cidade, o bairro do Marco da Légua, onde está o bosque municipal, atualmente conhecido como Jardim Zoobotânico Rodrigues Alves. Se o Museu Emilio Goeldi representa o represamento da natureza, fauna e flora, com fins científicos, para conhecer mais profundamente o próprio meio ambiente da região, o bosque alude a uma área de lazer com aclimatação e conforto para aqueles que frequentarem o local.

Sujeito atraído pela natureza, nem o olhar de Wambach, muito menos seus pincéis perderam a oportunidade de transformar em tela o cenário de opulência natural encontrado. Intitulada *Bosque Municipal*, a tela de 1939, uma aquarela, possui medidas de 38cm x 62,5cm fazendo parte do acervo do pintor belga adquirido pela prefeitura de Belém. Mas não foram apenas as autoridades políticas que apreciaram o quadro. Raimundo Morais afirma que o Bosque Rodrigues Alves representou o ponto que enterneceu o “mais alto júbilo” acerca da pintura miraculosa de Georges Wambach. Destaca “sua pujança florestal” que “alcança uma originalidade tão segura, que evoca a proteção possivelmente dada ao pintor por Flora e Dea Palmaris”.

Pormenoriza os aspectos que mais lhe chamaram a atenção como “árvores vetustas, os arbustos e as lianas crescem ao lado panteístico dos açazeiros em touça que orlam invariavelmente o debrum das matas virgens”. Assim como já é possível acompanhar, em amplo acervo de telas retratando os cenários tropicais, Morais enaltece “a clorofila e a luz do sol, conjugadas do esmeralda-áureo das copas, remarcam a jangla do Equador em todos os seus tons orgiásticos”. A sombra das copas das árvores formando no chão contrastes da paisagem da relação o sol e a folhagem também são encontrados em um sem número de telas, estabelecendo padrões e confirmando o interesse de Wambach pelo cenário do sol, ainda que por vezes, a chuva tenha sido lembrada em sua pintura. Como bem resume o escritor paraense, ‘em suma, o mago colorista dessas linhas é muito capaz de concretizar, para o deleite subjetivo dos visionários, a miragem, senão a própria quimera’.<sup>451</sup>

Os primeiros traços do atual Jardim Zoobotânico Bosque Rodrigues Alves foram lançados pelo 4º vice-presidente da Província do Grão Pará, Abel Graça, por meio da lei nº624 de 22 de Setembro 1870 traçando as primeiras marcações de onde se situaria Bosque do Marco da Légua. Outra data, no entanto, também demarca a criação do Bosque, segunda data,

---

<sup>451</sup> MORAIS, Raimundo. 1940, Op. Cit. p.108.

confere João Diogo Clemente Malcher, que ocupava o posto de presidente da Câmara Municipal, em sessão de 25 de agosto de 1883 a criação de um espaço para as famílias abastadas que ganhavam prestígio com o *boom* da economia da borracha no estado.

Segundo Flavio Silveira, a inspiração nos padrões europeus promoveu uma espécie de mimeses em território amazônico. Por isso, entende que “As paisagens do bosque são reconfiguradas a partir dos cânones do paisagismo francês. A inspiração para isso encontra-se no *Bois de Bolougne*, sendo a versão amazônica concebida como uma “réplica tropical” do parque parisiense”<sup>452</sup>. Ganhou a forma de um espaço de socialização e lazer onde as pessoas procuravam árvores, sombras para no contato com a natureza amenizar as agruras do clima regional.

Se atualmente o lugar é frequentado principalmente por grupos de baixo poder aquisitivo e que buscam nele um espaço de lazer, sua criação atendia principalmente a uma elite de fazendeiros, comerciantes, grandes seringalistas, profissionais liberais oriundos do antigo centro comercial de Belém<sup>453</sup>. Além disso, as autoridades políticas utilizavam do seu ambiente natural para fazer reuniões e banquetes da Belém de fins do século XIX, a exemplo do chamado *Banquete dos intendentes*, que fora realizado em meio ao Congresso político, em 15 de agosto de 1903. Este ganhou destaque principalmente por ter agregado políticos de grande influência regional, como o intendente da época Antônio José de Lemos ao governador do estado do Pará, Augusto Montenegro.

Daniela Moura delinea que não se tratava de mera reunião, haviam formalidades a serem seguidas como “As posturas dos convidados, a decoração da mesa e dos assentos, o espaço da refeição, o vestuário formal, a presença predominantemente masculina, enfim, todos esses elementos ilustram o que se poderia designar de aparato de uma época”. Tais características somente demonstram as representações e formas de vivenciar o então Bosque Municipal.

Wambach ao pintar a aquarela, parece ter tirado do papel e lançado em tela as palavras do intendente de Belém escrito no Álbum de Belém, quando ele, ao caracterizar ao pormenorizar os ambientes e cenários identificou as “cabanas de colmo feitas à moda dos

---

<sup>452</sup> SILVEIRA, Flavio Leonel Abreu da. Paisagens do Bosque Rodrigues Alves em Belém (PA): considerações sobre a conservação do patrimônio urbano no contexto amazônico. *Antítesis*, v.7, n.14, 2014, pp. 230 – 257. p. 237

<sup>453</sup> CORREA, Homero Vilar. A Representação Social de Áreas Verdes em Cidades: o caso do Bosque Rodrigues Alves - Jardim Botânico da Amazônia. *Revista Margens Interdisciplinar*. v. 8, n. 11, p. 70-88, ago. 2014. p. 82.

índios, com assentos rústicos de rudes troncos, sobre os quais é grato repousar, nas horas frescas da manhã” como que afluindo a sinestesia provocada pelo lugar ou até mesmo ao que nos remete a pintura, “ouvindo em cima a revoada dos sanhassús e contemplando, embaixo, as retorcidas lianas, ainda tenras, a lactarem com algum sopro de vento mais forte que as desapega do tronco (...) das árvores e que heroicamente se agarram na aspiração de viver”. Assim o pintor belga parece ter atendido, provavelmente mesmo sem conhecer, as descrições feitas pelo velho intendente da capital paraense.

Sobre a produção do pintor belga capital paraense, Raimundo Morais tece ainda alguns últimos comentários apontando que ele foi o “Noivo da luz e padrinho da sombra”, teria criado no Pará “a mais forte, imponente e fulgurante galeria que uma grande artista já conseguiu debaixo do sol do Equador”. Ainda que a lisonja possa parecer um pouco exagerada, a cidade de Belém lhe deveria “o poema da Clorofila e a sinfonia da Claridade”, que por meio do seu talento o “mago da paleta glorificou na folhagem e na redoma azul do céu”<sup>454</sup>.

O caminho percorrido pelo pintor viajante em Belém parece ter finalmente chegado ao fim. Seguindo o instinto de um artista que se aventura em território desconhecido, percorreu os logradouros da cidade e com pintura, contribuiu para contar a história da capital paraense. Suas telas lançam sobre o olhar espectador a ânsia de conhecer a flora, fauna, prédios, portos, museus, igrejas e bosques que se tornaram motivos de sua produção. Sem fugir do estilo e característica, o pintor foi delineando o cenário de Belém e os encontros de épocas que atrelam as belas paisagens à memória e a construção do imaginário e história da Cidade das Mangueiras.

---

<sup>454</sup> MORAIS, Raimundo. 1940, Op. Cit. p.117

### À guisa de conclusão...

“Georges Wambach, o pintor que há muito conquistou a admiração do público brasileiro como paisagista que se emociona diante das belezas da nossa terra, não nos promete nenhuma exposição para esse ano”<sup>455</sup>. No dia onze do mês de maio de 1946, o jornal *O Carioca* noticiava que o belga não mais faria uma grande exposição naquele momento, lamentava que as telas saíssem do estúdio localizado na Avenida Niemeyer indo diretamente para a casa dos colecionadores que as compravam. Com essa proposta, a população não teria a oportunidade de visualizar as produções do pintor, privilégio reservado a quem as comprasse. Da parte do artista é compreensível, considerando que nas grandes exposições propostas anteriormente vendeu todas suas telas para magnatas interessados em sua atuação, como foi o caso de Ralph Beaver Strassburguer, que comprou toda sua produção exposta durante seu primeiro grande evento no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1942.

O periódico, então, destaca que obras célebres como “Pão de Açúcar”, pertencente ao presidente da República, Getúlio Vargas, e um belíssimo “Flamboiant” do Cel. Lima Figueiredo, já não poderiam mais ser vistas pelo grande público. Wambach e seus quadros ficariam circunscritos aos olhares de colecionadores e um público reduzido. Possivelmente esse foi mais um dos fatores que contribuiu para que o pintor ao longo dos anos fosse paulatinamente sendo esquecido pela crítica especializada e quase desaparecesse nas páginas dos jornais. As décadas de 1950 e, principalmente, de 1960 demonstram um rareamento de suas aparições públicas e dos destaques de seus trabalhos. Ao que parece, pelo olhar de parte da imprensa, Georges Wambach parecia ter-se tornado um artista obsoleto com telas relegadas ao esquecimento.

No ano de 1965 há um alumião sobre o falecimento do pintor, lembrado unicamente com uma nota no jornal *O Globo*, sem maiores ênfases sobre sua atuação, longe de representar a fama que o artista possuiu outrora, olvidado pela mídia de sua época. Wambach ainda poderia contribuir para o lucro dos colecionadores que guardavam suas obras, não à toa logo após o seu falecimento vários leilões destacavam seu nome e suas telas como atrativos para aqueles que iriam participar das negociações. A morte de Wambach garantiu alguns dividendos aos leiloeiros.

---

<sup>455</sup> **Jornal O Carioca**, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1946, p.25

Mas a perda do artista não representou o seu total esquecimento, tampouco o desaparecimento de suas obras. Ao longo dos anos ele voltou a ser lembrado em exposições de temas diversos a exemplo da ocorrida na em Belém, em seis de julho do ano de 2021. Na ocasião, o então prefeito da cidade, Edmilson Rodrigues, inaugurou na ilha de Mosqueiro o Centro Multicultural Solar da Ilha. O evento de abertura contou com a participação da agente distrital, Vanessa Egla, e o presidente da FUMBEL, Michel Pinho. A data comemorativa ao aniversário de Mosqueiro e o ensejo para apresentar a população uma nova possibilidade de entretenimento local. Mas o que poderia conectar o falecido pintor belga a uma inauguração de centro cultural em um distrito no interior do Pará?

Em meio a suas viagens, foi no ano de 1939 que Georges Wambach passou por Belém e deixou registrado em telas o seu olhar tanto sobre a cidade e seu centro urbano, quanto sobre a ilha e as paisagens naturais que ela possui. Não à toa, quando da inauguração do centro, houve parceria da prefeitura de Belém e órgão do governo estado, o Museu de Arte de Belém, apresentando a exposição “Mosqueiro: cantos de amor” onde foram reproduzidas obras do seu acervo. Entre elas, destacava-se *Praia do Ariramba*, do pintor flamengo e que contribuiu para contar a história da ilha.

Não é difícil constatar a relevância da obra do pintor até os dias atuais. O novo centro em mosqueiro não é o único lugar em que as obras do artista belga podem ser visitadas, Em uma rápida pesquisa na internet é possível encontrar inúmeras de suas telas, principalmente produzidas no ano de 1954, expostas virtualmente pela Enciclopédia do Itaú Cultural<sup>456</sup>. No Museu da instituição, em algumas ocasiões, já houve a oportunidade para a reprodução de seu trabalho nas exposições: a primeira intitulada “Caminho das Águas” que durou de onze de julho de 1995 a vinte e quatro de setembro de 1995; a segunda “17º Unifor Plástica” que iniciou em vinte e um de março de 2013 e finalizou em oito de dezembro do mesmo ano; e, por último, “Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 Anos” realizado entre vinte e cinco de maio e treze de agosto de 2017. Pelas datas recentes, o que parece é que o pintor, mesmo que não esteja mais vivo, ainda se mostra atual para a crítica especializada e para o público que visitou suas obras.

Esta tese possuiu como escopo contar uma história, não unicamente, mas a partir das imagens. É necessário ressaltar que o ponto inicial de análise empreendida foi que “as

---

<sup>456</sup> Segundo o próprio site, o “Itaú Cultural (IC) “é uma organização voltada para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais”. Ele foi fundado pelo banqueiro Olavo Egydio Setubal na década de 1980, sendo o Instituto ItaúCultural fundado em 1987. Cf. <https://www.itaucultural.org.br/quem-somos>. Acesso: 10 de setembro de 2022.

palavras não conseguem compreender as obras”. Como explica o historiador Jorge Coli “podem ser, no melhor dos casos, indicativas de intuições mudas. Num estudo de história da arte, as imagens nunca são secundárias: ilustrações destinadas a embelezar um texto”<sup>457</sup>. Ao compreender o papel protagonista da arte, as telas de Wambach não emudecem, emitem mensagens que se conectam entre si permitindo o desenvolver de uma narrativa onde são as fontes pictóricas as norteadoras da operação historiográfica.

No percurso inicial deste trabalho, houve a preocupação em atentar as possibilidades de aproximação entre Wambach e a cidade de Belém de tal forma a evidenciar o uso da fonte visual como norteadora da construção de uma identidade local. Com o desenvolver da pesquisa, a necessidade de discorrer sobre os lugares por onde o pintor passou, a sua capacidade de se envolver e articular política e artisticamente com diferentes agentes históricos em sua época, percebeu-se que o enfoque nas relações entre a história do pintor e a cidade de Belém seria o caminho mais adequado para a tese. Não à toa, o pintor belga se notabilizou pelo apelido de pintor andarilho e, fazendo jus à sua alcunha, é que sua trajetória se tornou a preocupação desta proposta.

A linha condutora foram imagens, em geral, quadros pintados por Wambach que contam a história do pintor e muitas reflexões surgiram daí. Em primeiro, sua constituição enquanto artista surge de um processo que se inicia no berço quando seus pais já atuavam na vida noturna europeia, logo, desde pequeno foi sendo inserido no circuito artístico desenvolvendo as possibilidades de atuação. Os pinceis lhe caíram bem à mão e demonstrava talento desde muito jovem. No entanto, mais tarde, precisou buscar por emprego que oferecesse segurança financeira, o que não era garantido pelo mercado das artes.

Viver da produção de quadros não era um negócio dos mais fáceis, a compra e venda ao mesmo tempo em que deveria lidar com as flutuações de mercado e dos mecenas, leiloeiros quando não a briga por espaço em salões para possíveis exposições, foram desafios enfrentados no campo artístico. Sobre isso, a socióloga francesa Raymonde Moulin explica que “no mercado da arte, os atores são pouco numerosos e o vendedor, mandatário ou proprietário, encontra-se em situação de monopólio”<sup>458</sup>. Tal circuito contribui para um mercado disputado com uma concorrência acirrada e, principalmente, naquele contexto de difícil acesso, contribuindo para o afunilamento das possibilidades de viver de arte. Mas, mais

---

<sup>457</sup> COLI, Jorge. 2014. Op. Cit. p. 46.

<sup>458</sup> MOULIN, Raymonde. Op. Cit., p.37.

do que isso, havia ainda as estruturas políticas que afetavam as vendas e os preços dos produtos.

As décadas de 1920 e 1930 na Europa não foram positivas para o mercado da arte. Os ares autoritários que tomaram conta do continente europeu influenciaram sobremaneira nos valores pagos aos quadros da época. As ascensões dos fascismos e do nazismo contribuíram para a derrocada dos preços dos produtos artísticos. Conta o intelectual italiano Umberto Eco frase atribuída a Joseph Goebbels, ministro da propaganda do governo de Adolph Hitler, que não podia ouvir a palavra cultura que já empunhava sua arma<sup>459</sup>. Tal situação evidencia o desapego e desestímulo aos inúmeros padrões criados pelos estilos artísticos principalmente desde os movimentos das vanguardas europeias na transição do século XIX para o XX.

Com as devidas ressalvas e cuidados em possíveis comparações, o Brasil passou recentemente por momento de autoritarismo, tensão política e forte oposição aos produtores culturais e artísticos que não compactuavam com a leitura política do então presidente do país, cujo mandato que encerrou no primeiro dia do ano de 2023. A extinção do Ministério da Cultura, as discussões pelo fim da lei Rouanet, a tentativa de retirada de filme sobre o cantor Chico Buarque no 8º Festival de Cinema do Brasil a pedido do Ministério das Relações Exteriores, ou ainda, a tentativa de proibição de manifestação de teor político durante o festival *Lolapalooza* ocorrido em março de 2022 pelo ministro Raúl Araújo do Tribunal Superior Eleitoral, foram nítidos exemplos deste processo. A censura, no entanto, não foi uma novidade. Em outras circunstâncias o país também foi golpeado pelos interesses censores do poder executivo, como durante o período Estado Novo, no governo de Getúlio Vargas ou durante o Regime Civil-militar.

Ao que tudo indica, a saída de Wambach da Europa e chegada ao Brasil no ano de 1935 revelava não só o interesse em conhecer uma nova terra, mas também, iniciar uma história que fugisse do clima de autoritarismo e austeridade do circuito artístico europeu. É importante ressaltar que, mesmo sendo instaurado um regime autoritário no país, ele não parece ter afetado o trabalho do pintor, pelo contrário, levando em consideração o estilo e proposta de seus quadros, ele acabou se beneficiando com os interesses do poder executivo. Já residente no país foi motivado pelo conhecimento das belas paisagens possivelmente ao ter tido contato com os pintores viajantes que retrataram o Brasil em outros momentos e ficaram

---

<sup>459</sup> ECO, Umberto. Op. Cit. 49

conhecidos na Europa, o pintor nascido na Antuérpia irá se consagrar e desenvolver por meio da técnica da aquarela uma representação das paisagens naturais brasileiras.

O artista demonstrou que apenas talento não garantiria a ele as oportunidades que almejava alcançar em território brasileiro, se fazia necessária articulação e conquista de espaço. De fácil trato, conseguiu em pouco tempo se organizar e publicar suas telas em órgãos de imprensa, uma estratégia interessante, pois garantiria-lhe publicidade, uma rede de contatos e a possibilidade de apresentar o seu trabalho ao público brasileiro. Em pouco tempo, ganha destaque e passou a publicar de maneira sequencial capas da *Revista da Semana*.

Não demorou para que os olhares de autoridades políticas lhe alcançassem. É bem verdade que Wambach se beneficiou de uma estrutura que o privilegiava de diferentes maneiras. A década de 1930 no Brasil possuiu um fervor nacionalista amplamente estimulado pelo então presidente Getúlio Vargas e, além disso, havia uma política migratória mais rígida com apoio das discussões que eram feitas no parlamento. A contrariedade em relação a determinados grupos estrangeiros a exemplo dos asiáticos, enquanto esses eram vistos como estorvo para o desenvolvimento da cultura nacional, um europeu oriundo da Bélgica não teria o mesmo olhar. Isso poderia facilitar não somente sua entrada no país, mas também a própria contribuição para a arte nacional. Não demorou para que o pintor Wambach tivesse a oportunidade de apresentar a autoridade máxima do país com um de seus quadros.

O artista belga se beneficiou em muitos momentos de seus vínculos políticos, ele não foi o primeiro e tampouco o único a possuir certa aproximação com o presidente da república. Candido Portinari foi outro artista que se favoreceu com as possibilidades ofertadas a partir de seus contatos, o retrato de Getúlio Vargas pintado por ele é exemplo disso<sup>460</sup>. Além do presidente, outros políticos se encantaram com o trabalho de Wambach. Com o desenrolar de sua atuação no país, começou um período de convites de agentes públicos, os quais buscavam ter gravadas em telas cenários de seus estados e cidades. Ganhava força a imagem do pintor andarilho. Fruto das viagens, Wambach lançou quadros em algumas exposições com evidente destaque para sua apresentação no ano de 1942 no Museu de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

Seus trabalhos escolhidos permitiram contar as andanças do pintor pelo país, passando por lugares como Rio de Janeiro, Vitória, Salvador ou Belém. Ao observar os quadros e suas

---

<sup>460</sup> O retrato foi encomendado pelo então presidente do banco do Brasil, Marques dos Reis, para ficar exposto em seu gabinete. Um cromó concebido para atender funções cerimoniais, no lugar da fotografia, uma tela a óleo assinada por um dos artistas de maior prestígio do país.

críticas, foi sendo desvelada a história do artista que contava com surpreendentes descobertas, tensões, interesses e conquistas que evidenciavam a história do sujeito.

Em meio ao sucesso, a teia de relações e de influência do pintor surtiu efeito e ele foi convidado no ano de 1944 para realizar a pintura que representaria a imagem de Alberto Santos Dumont, propagandeado como pai da aviação e patrono da Força Aérea Brasileira. A escolha partiu do Coronel Fontenelle, da Aeronáutica. Wambach já havia participado de eventos das forças armadas em que estreitou vínculos com autoridades políticas que o permitiu ganhar o epíteto de “o pintor da aeronáutica”. Anos depois, com o apoio dos membros militares, é noticiada a sua aceitação para a condecoração com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria para um estrangeiro no Brasil.

A seara política possibilita ao mercado da arte gerar oportunidades. Muitos gestores públicos atuaram como mecenas patrocinando obras e contribuindo para a construção de identidades locais de estados e municípios, como o caso de Abelardo Conduru, prefeito da cidade de Belém. Após um jantar intermediado pelo escritor e diplomata Osvaldo Orico, Wambach recebe o convite para seguir rumo ao norte do país e registrar cenários e paisagens. Esse nada mais era do que um jogo de mão dupla, enquanto o governante constrói a sua imagem como alguém preocupado com a cultura, sujeito que contribui para o enriquecimento artístico da cidade e construção de uma representação de Belém, o pintor teria a possibilidade de conhecer novos horizontes, pintar cenários desconhecidas e enriquecer a sua coleção.

A capital paraense conhecida como a Cidade das Mangueiras, possivelmente, não teve, para Wambach, a mesma relevância que esta tese lhe propôs. Mas é providencial que a cidade de Belém tenha sido escolhida. O enfoque, principalmente no terceiro capítulo desta pesquisa é fruto de uma escolha, em que ao compreender como é possível tomar as imagens como fonte principal para contar a história do pintor no lugar, não só se descortina o olhar do artista, o que o atravessou, mas também a história da cidade e a construção de sua identidade.

Ao deslindar os caminhos trilhados pelo pintor, a capital paraense se encontra direta ou indiretamente ligada ao sujeito. Por meio de suas pinturas, constrói os cenários urbanos e bucólicos que representavam um encontro das modernidades encontradas no estado. Dessa forma, ao contar a história de Georges Wambach não somente se descortina a história do próprio artista, como também a própria história do Brasil que aqui é vista a partir do olhar sobre Belém, no Pará.



**Imagem 53.** Georges Wambach. Cais do Porto. Aquarela, 16cm x 24,5cm, 1954.

Belém até hoje pode ser vista pelo público nos museus. Georges Wambach, no ano de 1954, possuiu uma série de quadros comprados e que compõe o catálogo de obras do Itaú Cultural em São Paulo, disponíveis tanto na internet quanto na obra organizada por Margarida Cintra Gordinho, *Aquarelas de Georges Wambach: impressões do Brasil*. Uma dessas telas é Cais do Porto, apresentada acima. Ao longo da tese, o Ver-o-Peso foi por dois momentos evidenciado por um outro referencial. Esta pintura traz apenas os mastros dos barcos e ganhando destaque ao fundo em cor marrom, o famoso Mercado de Ferro, em estilo *Art Nouveau*, sua cobertura feita em tipo “Marselha” e a torre que aparece ao lado esquerdo possuem cobertura em escamas de zinco e sistema “Vieille – Montagne”. Uma de suas principais reformas ocorreu em finais do século XIX e início do XX, no período conhecido como *Belle Époque*. A imagem contribui para pensar a representação construída da cidade por meio da interpretação do pintor.

O caminho de Georges Wambach parece ter sido pavimentado pelos interesses do poder público brasileiro. Foi durante o período em que Getúlio Vargas esteve no poder que o pintor belga possuiu um sem número de aparições na imprensa, grandes exposições e a venda de inúmeros quadros. O ano de 1954 e o fim da chamada Era Vargas parece ter sido ponto fundamental para a decadência do artista no cenário político e na imprensa brasileira.

Na década seguinte, em 1965, Georges Wambach, já esquecido pela mídia, vem a falecer no ano de 1965. Diferentemente da fama que carregou em outro momento, seu velório foi noticiado em apenas uma nota no jornal *O Globo*. A que interessa a morte do pintor? O fim dos seus dias terrenos apenas definiu que não mais produziria seus quadros, seu nome continuou sendo utilizado em leilões, aquecendo o mercado da arte do país como também suas telas permaneceram sendo reproduzidas e lançadas em diferentes exposições pelo país.

Mesmo que as paletas do artista já não fossem mais utilizadas e seu pincel não mais tocasse seus quadros, Wambach deixou para a posteridade a sua influência, fazendo da sua própria história um caminho profícuo para que os historiadores compreendessem o mundo das artes, o mercado artístico, as possibilidades e interesses dos pintores, seus mecanismos para atuação e, para além, contribuiu para fazer das suas obras uma documentação que permitisse aos pesquisadores contar não somente a sua história, mas também a do Brasil a partir de Belém.

## REFERÊNCIAS

### DOCUMENTAIS

#### MUSEU DE ARTES DE BELÉM

WAMBACH, Georges. “Cristo da Igreja do Carmo”, 1940, Pintura. Óleo Sobre Tela.

WAMBACH, Georges. “Aeroporto da Panair do Brasil”. 1939. Pintura. Aquarela.

WAMBACH, Georges. “Palacio do Governo”; 1939. Pintura. Aquarela.

WAMBACH, Georges. “Avenida Independencia”. 1939. Pintura. Aquarela

WAMBACH, Georges. “Praia do Ariramba”. 1939. Pintura. Aquarela.

WAMBACH, Georges. “Bosque municipal”. 1939. Pintura. Aquarela.

WAMBACH, Georges. “Teatro da Paz”. 1939. Pintura. Aquarela

WAMBACH, Georges. “Doca do Ver-o-Peso”. 1939. Pintura. Aquarela.

GUIDO GNOCCHI, Angelo. “Doca do Ver-o-Peso”. 1926. Óleo sobre tela.

MELO, M. “O Ver-o-Peso de Belém”. 19?. Pintura. Óleo sobre tela.

PARREIRAS, Antonio. “Avenida São Jerônimo”, 1905. Pintura. Óleo sobre tela.

PINTO MARTINS, João. “Estudo para um porto”. Desenho. 1934. Desenho. Aquarela.

PINTO MARTINS, João. “Barcos Paraenses”. 1944. Pintura. Óleo sobre tela.

RICCI, Paolo. “Doca do ver-o-peso”. Entre 1950 – 2011. Pintura. Óleo sobre tela.

#### ARQUIVO PÚBLICO DO ESTADO DO PARÁ

BELÉM. Intendente, 1897-1911 (Antonio José de Lemos). **O município de Belém: 1897-1902** – Relatório apresentado ao Conselho Municipal de Belém em 15 de novembro de 1902. Belém: Typographia Alfredo Augusto Silva, 1902.

GODINHO, Victor & LINDENBÉRG, Adolpho. **Norte do Brazil através do Amazonas, do Pará e do Maranhão**. Rio de Janeiro e São Paulo: LAEMMERT & C. Editores. 1906.

MENSAGEM, Governador José Paes de Carvalho. 15 de abril de 1898.

PARÁ, Interventor Federal (1938 – 1942: J. C. da Gama Malcher). Album do Pará, 1939 p. 170

PARÁ, Congresso Legislativo. **Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo do Estado, em sessão solene de abertura 13ª legislatura, a 7 de Setembro de 1928, pelo**

**governador do Estado de Dyonisio Ausiar Bentes.** Belém: Oficina Graphica do Instituto Lauro Sodré, 1928. p.130

PARÁ, Interventor Federal José Carneiro da Gama Malcher, **Relatório apresentado ao Presidente da República Getúlio Vargas: 1940 – 1941.** Belém: Oficina Gráfica Instituto Lauro Sodré, 1943. 228p.

PARÁ. Interventor Federal, 1943 – 1945 (Joaquim de Magalhães Barata). **Relatório apresentado ao Presidente da República Getúlio Vargas em 1944.** Belém, 1944.

## FONTES ONLINE

MIRANDA, Victor. VERDE BELÉM: Exposição retrata e exalta a arborização de Belém de outrora. **Agencia Para.** Belém, 22 de setembro de 2021. Online: <https://redepara.com.br/Noticia/221758/exposicao-retrata-e-exalta-a-arborizacao-da-belem-de-outrora>.

BANDEIRA, Manuel. Belém do Pará. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/manuel-bandeira-belem-do-para,2317.html>.

Acesso em: 11 Set 2018

## LEGISLAÇÃO

BRASIL. Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de outubro de 1942. **Online:** [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1937-1946/del4766.htm)

Decreto N.24.215 – 9 de maio de 1934. **Online:** <http://legis.senado.leg.br/norma/446318/publicacao/15695983>. Acesso em: 13 de novembro de 2019.

## HEMEROTECA DIGITAL – Jornais Impressos

### Revista da Semana

**Revista da Semana**, 04 de Janeiro de 1936, p. 29.

Notícias e Comentários. **Revista da Semana**, 08 de fevereiro de 1936, p.29

Noticias e Comentários . **Revista da Semana**, 27 de junho de 1936, p.27

**Revista da Semana**, 22 de ade 1936, p.27

**Revista da Semana**, 05 de setembro, p.1

Exposição Wambach. **Revista da Semana**, 04 de junho de 1938. p.7  
 Notícias elegantes. **Revista da Semana**, 10 de dezembro de 1938. p.28  
 Vinha do Senhor. **Revista da Semana**, 06 de janeiro de 1940.p.9.

## **A Noite**

Ouro preto, padrão de arte para o Brasil inteiro. **Jornal A Noite**. Rio de Janeiro, 13 junho de 1942, p.4.

**Jornal A noite**, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1935, p.11

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1935, p.2.

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1943, p.4.

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1943, p.4.

Bem sugestiva a segunda exposição de Madame Edith Blin. **Jornal A Noite**. 16 de agosto de 1945, p. 7

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 8 de outubro de 1939, p. 2

CARVALHO, Jarbas. Valores Artísticos. **A Noite**, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5.

**Jornal A Noite**, 13 de junho de 1943, p.8.

SIMÕES, Maurício. Exemplo de idealismo, desinteresse e arrojo. **A Noite**. Rio de Janeiro, 24 de outubro de 1943, p.3.

Deliberada a oficialização do retrato de Santos Dumont. **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1944, p.4

Na Escola da Aeronáutica a aviadora Lee Ya Ching. **Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1944, p.3.

Uma imagem do Brasil do Brasil para mme. Chiang Kai-Scheck. **A Noite**, Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1944, p.10.

A Bahia e o Espírito Santo através de diversas telas. **Jornal A Noite**. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1945, p.10.

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 17 de junho de 1945, p.10.

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 03 de julho de 1945, p.12

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 28 de novembro de 1944, p.18.

**Jornal A Noite**, Rio de Janeiro, 16 de outubro de 1945, p.2

Wambach na ordem do cruzeiro do sul. **Jornal A noite**. 22 de agosto de 1956, p. 2.

## **O Radical**

Entusiasta da nossa natureza. **O Radical**, 06 de Dezembro de 1935,. p. 5

### **O Malho**

Da Neiva Flamengo a Claridade tropical. **O Malho**, 02 de Fevereiro de 1939,. p. 27.

Wambach. **O Malho**, Rio de Janeiro, 03 de março de 1939. p. 14.

**Jornal O Malho**, Rio de Janeiro, 30 de março de 1939, p.14.

Ilustração Brasileira. **O Malho**, Rio de Janeiro, 27 de Abril de 1939, p 5.

Do mês que passou. **O Malho**, março de 1940, p. 52.

Exposição de Wambach, **O Malho**, Rio de Janeiro, janeiro de 1943,. p. 32

**Jornal O Malho**, Exposição Edith Blin, Rio de Janeiro, dezembro de 1943, p.50

### **O Imparcial**

Jantares. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 09 de junho de 1939, p.11.

**Jornal O Imparcial**, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1941, p.5

### **Ilustração Brasileira**

Wambach – um artista Belga enamorado pelo Brasil. **Ilustração Brasileira**, janeiro de 1936 (N.9). p.32.

**Revista Ilustração Brasileira**, janeiro de 1936, N°9. p.32

Caboclo do Norte. **Ilustração Brasileira**, junho de 1940 (N.62), p.23.

Quadro Mosteiro de São Bento. **Ilustração Brasileira**, janeiro de 1941 (N.69). P.26.

Exposição Wambach. **Ilustração Brasileira**, novembro de 1942. (p.35).

**Jornal Ilustração brasileira**, N°91, Rio de Janeiro, novembro de 1942, p.37.

### **Gazeta de Notícias**

Recepções. **Gazeta de Notícias**, 01 de Dezembro de 1938. p.8.

O pintor belga George Wambach no Brasil. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 de Fevereiro de 1939. p.9

Mundanidades/ jantares. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 de Julho de 1939. p.8.

PASTORINO, Torres. Belas-Artes: Georges Wambach. **Gazeta de Notícias**. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1942, p.11

**Jornal Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1943, p.7.

### **Diário de Notícias**

Na casa dos jornalistas: o sr. Heitor Beltrão saúda o pintor belga George Wambach. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 08 de janeiro de 1936. (p.11)

**Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 09 de dezembro de 1942, p.11

### **Diário Carioca**

Georges Wambach recepcionou os periodistas. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 07 de dezembro de 1938. p.2/3.

**Jornal Diário Carioca**. Rio de Janeiro, 17 de outubro de 1943, p.9.

O dia de ontem nos ministérios: aeronáutica. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1943, p.9.

### **Beira-Mar**

O Magnifico Wambach recepcionou os jornalistas cariocas. **Beira-Mar**, Rio de Janeiro, 04 de fevereiro de 1939, p.7.

Wambach, o sexualista da arte. **Beira-Mar**, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1939, p.3.

### **A Noite Ilustrada**

Stefan Zweig e Wambach. **A Noite ilustrada**, 17 de setembro de 1940, p.49

Wambach: o pintor de Ouro Preto. **A Noite ilustrada**, 13 de julho de 1943. p.3 /26

Exposição de Georges Wambach. **A Noite ilustrada**, 03 de julho de 1945. p.44.

BUONO JUNIOR, A. Este homem é um louco?. **A Noite ilustrada**, Rio de Janeiro, 18 de outubro de 1949, p.39

Isto por exemplo... **A Noite ilustrada**, 16 de janeiro de 1951, p.3.

Oficializado retrato de Santos Dumont. **Jornal A Noite ilustrada**, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1944, p.6

## Sombra

MANZON, Jean. A arte não tem idade. **Sombra**. Rio de Janeiro, março de 1943, Nº16, p.32.

## A Manhã

A Bahia é uma cidade colonial poupada à influência do arranha-céu. **Jornal A Manhã**. Rio de Janeiro, 05 de janeiro de 1945, p.3.

**Jornal A Manhã**. Rio de Janeiro, 26 de outubro de 1943, p.5.

Inaugurada a exposição de Georges Wambach. **Jornal A Manhã**. Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1942, p.5.

Grande exposição de Artes plásticas. **A Manhã**, 08 de novembro de 1941, p.5.

Aguardando a visita do pintor Georges Wambach. **A Manhã**, 20 de dezembro de 1941, p.7.

Pequenas Notas. **A Manhã**, 19 de dezembro de 1942. p.4.

Inaugurada a exposição de Georges Wambach. **A Manhã**, 20 de dezembro de 1942. p.5.

Exposição Georges Wambach. **A Manhã**, 03 de janeiro de 1943. p.5.

**A Manhã**, Rio de Janeiro, 16 de janeiro de 1943, p.5.

Mais noventa e um aviadores prontos para a defesa do Brasil. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 22 de agosto de 1943, p.7.

O compromisso, despedidas e desfile. **A Manhã**, 20 de agosto de 1943. p.9

Heróis e feitos da Aeronáutica. **A Manhã**, 22 de agosto de 1943. p.7.

“A Bahia é uma cidade colonial poupada à influencia do arranha-céu: a arte de Wambach – Brasil menino...”. **A Manhã**, 05 de janeiro de 1945, p.3.

Georges Wambach. **A Manhã**, 03 de maio de 1945. p.5.

A Bahia e o Espírito Santo através de diversas telas. **A Manhã**, 16 de junho de 1945. p.5.

## Carioca

LIMA, De Santos Cruz. **Jornal Carioca**, Ano 6, N. 286, Rio de Janeiro, 1941, p.31

NORTON, Barbara. Com Edith Blin na Galeria Monteparnasse. **Carioca**, Rio de Janeiro, 08 de setembro de 1945, N. 515, p.30 – 1. **Carioca**, “*Pou pés de Bahia*”. p.1

TÁVORA, Olenka. **Carioca**, Uma pintora muito feminina. N. 561, Rio de janeiro, 06 de julho de 1946, p.49

- Edith Blin vai expor. **Carioca**. N.554, Rio de Janeiro, 18 de maio de 1946, p.25.
- BARBOSA, Gustavo Simões. A exposição de Mme. Blin. In: **carioca**. N. 516, 25 de agosto de 1945. p. 40-1.
- Jornal Carioca**, Ano 6, N. 286, 1941 p.31.
- KAUFFMAN, Henri. “ateliers” e exposições. **Carioca**, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1939, N. 205, p.12
- KAUFFMAN, Henri. “ateliers” e exposições. **Carioca**. 23 de setembro de 1939, N. 206, p.7
- O Fanatismo de um pintor pelo Brasil. **Jornal Carioca**. N.286, 1941, p.31.
- Atelier's e Exposições. **Carioca**, p.61
- O Fanatismo de um pintor belga pelo Brasil. **O Carioca**. p.31/52
- Georges Wambach, o consagrado pintor flamengo, fotografado quando na inauguração da exposição na Galeria Montparnasse. **O Carioca**, 30 de Junho de 1945. p. 30
- Encantado com a Bahia. **Carioca**, 30 de junho de 1945. p.31/55.
- Duas palavras com o artista. **O Carioca**, 30 de Junho de 1945. p. 55.
- O pintor Wambach. **O Carioca**, 17 de Novembro de 1945. p.58.
- FORTE, Gustavo. Belas-Artes. **O Carioca**, 11 de Maio de 1946.. p.24/25.
- Exposição de Nús na Montparnasse. **O Carioca**, 6 de Julho de 1946. p.25.
- Esquecidos pintores da terra carioca. **O Carioca**, 22 de Fevereiro de 1947.. p.48/49.

### **Jornal do Commercio**

- . Notas de Arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 2 de setembro de 1939, p.6
- Jornal do commercio**, Rio de Janeiro, 31 de Janeiro de 1943, p.12.
- Importante leilão público de moveis de Imbuya e Jacarandá e ricos objetos de arte. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 de agosto de 1944, p.19.
- Caixa Econômica Federal do Rio de Janeiro. **Jornal do Commercio**. 3 de maio de 1945, p. 14
- Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 de dezembro de 1964, p.3.
- CUNHA, Angela. Ultimo Lance. **Jornal do Comercio**, Rio de Janeiro, 01 e 02 de novembro de 1987, p.10.
- Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 de dezembro de 1942, p. 7

### **Diário de Notícias**

- Jornal Diário de Notícias**. Coleção Wambach. Rio de Janeiro, 2 de março de 1967, p. 21.

Na casa dos jornalistas: o sr Heitor Beltrão saúda o pintor belga Georges Wambach. **Diário de Notícias**, 1936, p.11.

### **Jornal do Brasil**

**Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1941, p.2

Morreu Cândido Portinari. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 7 de fevereiro 1962, p.1.

**Jornal do Brasil**. Portinari será sepultado hoje no São João Batista”, 8 de fevereiro de 1962, p. 14

### **Correio da Manhã**

Entusiasta de Nossa Natureza. **Jornal Correio da Manhã**. 5 de dezembro de 1935, p.11.

Candido Portinari. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1962, p.10

LAUS, Harry. Cândido Portinari menino de Brodowski. **Jornal Correio da Manhã**. 2º Caderno. Rio de Janeiro, 8 de fevereiro de 1962, p.1.

governo, povo e amigos deram adeus a Portinari. **Jornal Correio da Manhã**, 9 de fevereiro de 1962, p.3

Aviação: selo comemorativo do Primeiro Correio Aéreo Militar. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1949, p.5.

Segue para fortaleza o pintor da aeronáutica. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 25 de janeiro de 1950, p.6.

J.J e J. FLAGRANTES. **Jornal Correio da Manhã**. Rio de Janeiro. 22 de agosto de 1956, p.3.

### **Zero Hora**

**Jornal Zero Hora**, Morreu Portinari. 7 de fevereiro de 1962, p.1 e 13

### **Vamos lêr!**

**Jornal Vamos lêr!** , Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1945, p.8.

FORTE, Gustavo. Escolheu um caminho na pintura. **Vamos ler!**, Rio, 28, de agosto de 1945, p.8.

BARBOSA, Gustavo Simões. Conversa com Wambach. **Vamos lêr!**, Rio de Janeiro 01 de julho de 1945, Nº 467, p.8.

**Revista Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, 12 de julho de 1945, p.8.

Oficializado retrato de Santos Dumont. **Revista Vamos lêr!**, Rio de Janeiro, 02 de março de 1944, p.3

AVELAR, Romeu. **Vamos ler!**, Rio de Janeiro, 29 de fevereiro de 1940, p.36

### **Vida Doméstica**

**Jornal Vida Doméstica**, maio de 1936, N°218, p.99.

### **FON FON**

**Revista FON FON**, Rio de Janeiro, janeiro de 1936, p.39.

### **Correio Paulistano**

**Correio Paulistano**, Bilhetes do Rio, São Paulo, 22 de dezembro de 1942, p.4.

### **A Gazeta**

**Jornal A Gazeta**, Vitória, 12 de março de 1941, p. 8.

### **O Estado**

Notas políticas. Florianópolis. **Jornal O Estado**. 19 de outubro de 1945, p.8.

### **O Jornal**

**Jornal O jornal**, Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1945, p.11.

### **O Globo**

### **O Globo**

**Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 1965, p.2

Arte, ciência e cultura. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro. 08 de dezembro de 1952, p.4

Arte, ciência e cultura. **O Globo**. Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1956, p.4.

## BIBLIOGRÁFICAS

ACHEDJIAN, Daniel. O Rei Alberto I e a música brasileira. IN: BUENO, Claudio; MASCARO, Luciana Pelaes & STOLS, Eddy. **Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações**. São Paulo: Narrativa Um, 2014

ALMEIDA, Conceição Maria Rocha de. **As águas e a cidade de Belém do Pará: história, natureza e cultura material no século XIX**. [Tese de Doutorado]. (PUC – SP). São Paulo – 2010.

ALMEIDA, Tunai Rehm Costa de. *Achsenmächte, Potenze dell'Asse, Sujikukoku na Amazônia: imagens, narrativas e representações da Quinta Coluna no Pará (1939-1945)*. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2015.

ALVES, Moema. Landi, no MABE? IN: **PZZ: arte, política e cultura cultura**. Belém: Editora Resistência Ltda. Ano 4. Nº10, 2010.

ALVES, Ana Elizabeth Santos; SILVA, Lígia Maria Portela da. Fontes históricas documentais e os estudos sobre o trabalho e a educação. In: *Revista HISTEDBR* v. 14, 2004.

ALVES, Rubem. **Os Flamboyants**. s/d. Online: <http://www.ufjf.br/pensandobem/files/2009/10/Os-Flamboyants-Rubem-Alves.pdf>. Acesso em: 19 de novembro de 2019.

AMANAJÁS, Wilson. **Mosqueiro**. Imprensa Oficial do Estado, 1976.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Estampas de Vila Rica. In: **Antologia Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Mario de. **O turista aprendiz**. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. Duas Cidades: São Paulo, 1976.

ANDRADE, Romulo de Paula. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: Getúlio Vargas e a revista “Cultura Política” redescobrem a Amazônia (1940-1941). **Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, maio-ago. 2010.

AIROZA, Luis Otávio Viana. **Cidade das Mangueiras: aclimação da mangueira e arborização dos logradouros belenenses (1616-1911)**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2008

ARÊDES, Anna Carolina Machado. Arte e Estado: Portinari e sua correspondência como um espaço de “sociabilidade intelectual” (1920 – 1945). **Sinais**. n. 22. Jul-Dez, Vitória, 2018.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco* (1986). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **História da Arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ARRAES, Rosa Maria Lourenço. **Paisagens de Belém: história, natureza e pintura na obra de Antonio Parreiras 1895 – 1909**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2006.

AUGUSTO, Antonio J. Das delícias de uma paz honrosa: o Theatro da Paz e seus congêneres no Império brasileiro, 1817-1878. **Revista Estudos Amazônicos**. Vol. IV, nº1, 2009.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil, 1900 – 2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 108.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BECKER, Howard. *Art worlds*. Los Angeles: **University of California Press**, 1982.

BECHARA FILHO, Gabriel. **A construção do Campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930 – 1959)**. Tese. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Salvador, 2007.

BELTRÃO, Catherine. Como o pintor andarilho fez nascer a pintora da alma. Online: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/de-como-o-pintor-andarilho-fez-nascer-a-pintora-da-alma/>. Acesso em 26 de Outubro de 2017.

BELTRÃO, Catherine. *Edith Blin: a pintora da resistência*. Instituto Edith Blin, 2022.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas volume III**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA NETO, José Maia & SOUZA JÚNIOR, José Alves de. **Pontos de História da Amazônia**. 2 ed. Ver. Ampl. – Belém: Paka-Tatu, 2000.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, o Ofício do historiador**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2001.

BOOGART, Ernst van den. As perspectivas de Holanda e do Brasil do “Tempo dos flamengos”. In: VIEIRA, Hugo C.; Galvão, Nara N. Pires & SILVA, Leonardo Dantas (Orgs.). **Brasil holandês: história, memória e patrimônio compartilhado**. São Paulo: alameda, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**: gênese e estrutura do campo literário. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p.68.
- BRASIL. Vargas, Getúlio. Discurso do Rio Amazonas. **Revista Brasileira de Geografia**. Abril-Junho, 1942.
- BRESCIANI, Maria Stela. **Londres e paris no século XIX**: o espetáculo da pobreza. Rio de Janeiro, Editora brasiliense, 2004.
- BURKE, Peter. Abertura a nova história, seu passado e seu futuro. IN: **A Escrita da história**: novas perspectivas. São Paulo, UNESP, 1992.
- \_\_\_\_\_. **A Fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru: EDUSC, 2004.
- CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil**: dos anos 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.
- CANALLE, João Batista Garcia & Rodrigo Moura Visoni. Como Santos Dumont inventou o avião. **Revista Brasileira de Física**, v.31, n.3, 2009.
- CARDOSO, Athos Eichler. A idade de ouro dos quadrinhos no Brasil: entretenimento, propaganda, ideologia e civismo durante a IIGM. **Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, Recife, 2011.
- CASTRO, Raimundo Nonato deo. **Sobre o brilhante efeito**: história e narrativa visual na Amazônia em Antonio Parreiras (1905 – 1908). Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2012.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. IN: PANDOLFI, Dulce. **Repensando o Estado Novo**. Ed. FGV, 1999
- CASTRO, Raimundo Nonato de. **Sobre o brilhante efeito**: história e narrativa visual na Amazônia em Antonio Parreiras (1905 – 1908). Dissertação. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O lápis endiabrado**: Andreino Cotta e a caricatura em Belém do Pará. Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- CLARK, Timothy James. **The Absolute bourgeois**: artists and politics in France, 1848 – 1851. Greenwich: New York Graphic Society, 1973

- \_\_\_\_\_. **Image of the people:** Gustave Coubert and the second French Republic, 1848-1851. Greenwich: New York Graphic Society 1973b
- \_\_\_\_\_. **The painting of modern life:** Paris in the art of Manet and his followers. New York Knopf, 1984.
- CHARTIER, Roger. **História Cultural: entre práticas e representações.** Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHAVES, Túlio Augusto. **Isto não é para nós!:** um estudo sobre a verticalização e modernidade em Belém entre as décadas de 1940 e 1950. Dissertação. Ufpa Belém. 2011.
- CHOAY, Françoise. A Natureza urbanizada, a invenção dos “espaços verdes”. **Projeto História;** São Paulo, n. 18, pp. 103 – 106, mai. 1999.
- COELHO, Geraldo Mártires. **O brilho da supernova:** a morte bela de Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- COLI, Jorge. O Sentido da batalha: *Avahy*, de Pedro Americo. *Proj. História*, São Paulo, jun. 2002.
- \_\_\_\_\_. A obra asuente. IN: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- \_\_\_\_\_. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2013.
- CORBIN, Alain. **L’homme dans le paysage.** Paris: Textuel, 2001
- CORREA, Angela Tereza de Oliveira. BELÉM: múltiplas imagens. **Anais da Anpuh - XXV Simpósio Nacional de história.** Fortaleza, 2009.
- CORREA, Denise Avelino. **Alegoria da República:** o pano de boca da sala de espetáculos do Theatro da Paz (1890) e a representação da nação paraense republicana. Dissertação. Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento ou Programa de Pós-Graduação: Guarulhos, 2017.
- CORREA, Homero Vilar. A Representação Social de Áreas Verdes em Cidades: o caso do Bosque Rodrigues Alves - Jardim Botânico da Amazônia. **Revista Margens Interdisciplinar.** v. 8, n. 11, p. 70-88, ago. 2014.
- CORTEZ, Clarice Zamoraro. Literatura e pintura. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lúcia Osana (org.). **Teoria Literária:** abordagens históricas e tendências Contemporâneas. Maringá, EDUEM, 2005.
- COSTA JUNIOR, João Morais da. **Protestos, reclamações e reivindicações:** o sistema de transporte urbano em Belém (1940 – 1947). Especialização. Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. 2007.

- COSTA, João Eduardo Bonatto. **Censura, repressão e propaganda:** o Estado Novo no Pará. Monografia. Ufpa. Belém, 2009.
- CRUZ, Ernesto. **Procissão dos séculos:** vultos e episódios da história do Pará. Belém: s.d.
- \_\_\_\_\_. **Igrejas de Belém.** Edição comemorativa. Sexto Congresso Eucarístico de Belém. Belém: 1953.
- \_\_\_\_\_. **História de Belém.** 2 v. (Coleção Amazônica. Série José Veríssimo). Belém: UFPA, 1973
- CRUZ, Heloisa de Faria e PEIXOTO, Maria do Rosário Cunha. Na Oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. In: *Projeto História*. nº 35. São Paulo: EDUC. 2007.p. 253 – 270.
- CRUZ, Luiz Antônio Pinto. “**A guerra já chegou entre nós!**”: o cotidiano de Aracaju durante a guerra submarina (1942/1945). Dissertação. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012.
- CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra:** a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial. Geração Editorial: Edusp: São Paulo, 2000.
- D’ARAÚJO, Maria Celina. **A Era Vargas.** São Paulo: Moderna, 2004.
- DARNTON, Robert. **O beijo de Lamourette:** mídia, cultura e revolução; São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DERENJI, Jussara da Silveira. Desenhos setecentistas na Sé de Belém. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. V.19. n.2. 2011.
- DIAS, Elaine. Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa. O nascimento da Missão Artística de 1816. **Anais do Museu Paulista.** São Paulo. N. Sér. v.14. n.2.p. 301-313 jul.-dez. 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem.** São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo:** História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIUMETTRE, Jean. A figura feminina em alguns poemas de *O Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire. **Letres Françaises.** Nº20, 2019. **Online:** <https://periodicos.fclar.unesp.br/letres/article/view/13427>. Acesso em: 20, de agosto de 2022.
- DRUMMOND, José Augusto. **História ambiental: temas fontes e linhas de pesquisa.** Estudos Históricos Rio de Janeiro, v. 4, D. a. 1991, p. 171-197.
- DUARTE, Regina Horta. **História & Natureza.** Belo Horizonte: autêntica, 2005.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário: imaginário político no Brasil dos anos de 1930**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

\_\_\_\_\_. Cultura. IN: GOMES, Angela de Castro (Coord.). **História do Brasil Nação: 1808 – 2010. Vol. 4**. Olhando para dentro 1930 – 1964. Objetiva: Rio de Janeiro, 2013.

ECO, Humberto. **O fascismo eterno**. 11ªed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

ELIAS, Carmem Teresa do Nascimento. Literatura e Artes Visuais: Permanente intercâmbio. **Anais do III Seminário Nacional de Línguas e Linguagens da UFMS/CPAQ e IV Seminário da Sociedade dos Leitores vivos**. Vol.1, 2021.

EMMI, Marília Ferreira. Fluxos migratórios internacionais para a Amazônia brasileira do final do século XIX ao início do século XX: o caso dos italianos. IN: ARAGÓN, Luis E. (Org.). **Migração Internacional na Pan-Amazônia**. Belém: NAEA/UFPA, 2009.

FAGUNDES, Pessanha Luciana. Rituais e Símbolos de poder na visita aos reis da Bélgica ao Brasil, 1920. **Hist.R.**, Goiânia, v. 15, n. 2, jul./dez. 2010.

FIGUEIREDO, Aldrin. **Os Vândalos do Apocalipse e outras histórias: arte e literatura no Pará dos anos 20**. Belém: IAP, 2012.

\_\_\_\_\_. Quimera Amazônica: arte, mecenato e colecionismo em Belém do Pará, 1890-1910. In: **CLIO – Revista de Pesquisa Histórica**. Nº 28.1. 2010.

\_\_\_\_\_. Georges Wambach e o Brasil. In: BUENO, Clodoaldo; MASCARO, Luciana Pelaes & STOLS, Eddy (Orgs.). **Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações**. São Paulo: Narrativa Um, 2014a.

\_\_\_\_\_. O museu como patrimônio, a republica como memoria e arte e colecionismo em Belém do Pará (1890 – 1924). **Antiteses**.v.7,n.14, 2014b.

\_\_\_\_\_. & RODRIGUES, Silvio. Um altar romano na baía do Guajará: programa iconológico e reforma católica da Catedral da Sé de Belém do Pará (1867-1892). **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 14, n. 43, p. 975-1011 jul./set. 2016.

\_\_\_\_\_. Os pintores e a cidade: Belém, arte e paisagem (séculos XIX e XX). In: LACERDA, Franciane Gama & SARGES, Maria de Nazaré (Orgs.). **Belém do Pará história, cultura e cidade: para além dos 400 anos**. 2 ed. Belém: Açaí, 2016.

FERREIRA, Raquel França dos Santos. Uma história da campanha nacional da aviação (1940 – 1949): o Brasil em busca do seu ‘Brevê’. **Revista Cantareira**. N.17, 2012, pp. 75 -86.

FRAGA, André Barbosa. Artes Plásticas e construção de Santos Dumont como herói durante o Estado Novo: a tela *Despertar de Ícaro*, de Lucílio de Albuquerque. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio**. Rio de Janeiro, 2016.

\_\_\_\_\_. **O Brasil tem asas:** a construção de uma mentalidade aeronáutica no governo Vargas. Tese (Doutorado), Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, Rio de Janeiro, 2017.

\_\_\_\_\_. A Aviação como elemento estratégico para o fortalecimento do mito Vargas. **Temporalidades – Revista de História**. Edição 27, N.1, 2018. p.62

FRECHIANI, Jamile Bravin. **Paisagens de Georges Wambach**. Monografia. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Vitória, 2005.

FALCÓN, Raúl Gustavo Brasil. O poder do traço de Chrispim do Amaral. *Arteriais*. Universidade Federal do Pará, V.6, n.11, dez. 2020.

FONTES, Edilza. O pão nosso de cada dia: **Trabalhadores, Indústria da panificação e a legislação trabalhista em Belém (1940 - 1954)**. Belém: paka-tatu, 2002.

\_\_\_\_\_. A Batalha da Borracha, a Imigração Nordestina e o Seringueiro: a relação história e natureza. IN: NEVES, Fernando Arthur de Freitas & LIMA, Maria Roseane Pinto. **Faces da história da Amazônia**. Belém: Paka –Tatu, 2006.

GARFIELD, Seth. A Amazônia no imaginário norte-americano em tempo de guerra. **Revista brasileira de história**. São Paulo, v.29. n° 57, p.19-65. 2009. p.20 **Online:** <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v29n57/a02v2957.pdf>. **Acesso:** 20 de agosto de 2019.

GERALDO, Endrica. **O “perigo alienígena”:** política imigratória e pensamento racial no governo Vargas (1930 – 1945). Dissertação. São Paulo. Unicamp, 2007.

\_\_\_\_\_. A “Lei de cotas” de 1934: controle de estrangeiros no Brasil. **Cad. AEL**, v.15, n. 27, 2009.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão*. (1960) São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Carlo. **Nenhuma ilha é uma ilha**. Quatro visões da literatura inglesa. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **Medo, reverência, terror:** Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GOMBRICH, Ernst. **Renaissance artistic theory and development of landscape painting**. *Gazette de Breaux-Arts*. 41: 335 – 360, 1953.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 2, p. 56-68, 1997.

GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedroso de Freitas. O Enamorado da Vênus telúrica: a trajetória social de Raymundo Moraes (1872 – 1941). Tese. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

- HOBBSAWM, Eric J. **A Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ISHIZU, Tatsuo. **Imigração e ocupação na fronteira do Tapajós: os japoneses em Monte Alegre – 1926 – 1962**. Dissertação. Universidade Federal do Pará. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2007.
- JEUDY, Henri-Pierre. **Les usages sociaux de l’art**. Belfort: Circé, 1999.
- JEUDY, Henri-Pierre. Reparar: uma nova ideologia cultural e política? In: JEUDY, Henri-Pierre & JACQUES, Paola Berenstein. **Corpos e cenários urbanos**. EDUFBA: Salvador, 2006, p.13 – 23.
- JURANDIR, Dalcídio. **Belém do Grão Pará**. São Paulo: Livraria Martins, 1960.
- GORDINHO, Margarida Cintra (Org.). **Aquarelas de Georges Wambach: Impressões do Brasil**. São Paulo: Marca d’Água, 1988.
- KOIFMAN, Fabio. **Imigrante Ideal: o Ministério da Justiça e a entrada dos estrangeiros no Brasil (1941 – 1945)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- KNAUSS, Paulo. Os sentidos da arte estrangeira no Brasil: exposições de arte no contexto da Segunda Guerra Mundial. **Revista Esboços**. N.19. UFSC. 2008.
- KURY, Lorelai. “viajantes-naturalistas no Brasil oitocentista: experiência, relato e imagem”. **História, ciências, saúde – Manguinhos**. Vol. VIII (suplemento), 2001.
- LEHMKUHL, Luciene. “Nas asas da modernidade”. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, ano2, n. 24, setembro de 2007.
- \_\_\_\_\_. Apreciação e reprodução de obras de arte na pesquisa e no ensino. IN: MONTEIRO, R.H. & ROCHA C. (Orgs.). **Anais do V Seminário Nacional de pesquisa em Arte e Cultura visual**. Goiânia;/UFG, FAV, 2012
- MARTINO, Marlen de. Janelas – Arte e Estado Novo nas telas de Candido Portinari. **Revista ESBOÇOS**. UFSC. 2004, pp. 209 – 216.
- ORICO, Osvaldo. **Vinha do senhor (contos)**. Civilização brasileira S.A: Rio de Janeiro, 1939.
- LENHARO, Alcir. **Nazismo: “o triunfo da vontade”**. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LESSER, Jeffrey. **A Invenção da brasilidade: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- LÉVÊQUE, Laure (ed.). **Paysages de mémoire, mémoire du paysage**. Paris: Harmattan, 2006.

- LARÊDO, Salomão. **Raymundo Moraes na planície do esquecimento**. Dissertação. Universidade Federal do Pará, Centro de Letras e Artes, Curso de Mestrado em letras, Belém, 2007.
- LIMA, Alexandre Martins de. **Pelos trilhos dos bondes: cidade, modernidade e tensões sociais em Belém de 1869 a 1947**. Tese. Universidade Federal do Pará. Núcleo de Altos Estudos Amazônicos, Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Sustentável do Trópico Úmido, Belém, 2011.
- LIMA, Bárbara Tikani de. Imagens da guerra. A relação entre os artistas Victor Meirelles de Lima, Eduardo de Martino e Pedro Américo de Figueiredo e Melo: suas obras e o exército e marinha do Brasil. **Pesquisa & Educação a distância**. Nº6, 2020. Pp.1 -25.
- LIMA, Valéria. **Uma viagem com Debret**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LISSOVSKY, Mauricio. A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?. **Bol. Mus. Para. Emilio Goeldi**. Belém, v.9. n.2.2014. p. 306. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v9n2/a04v9n2.pdf>
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. **Para ler como quem anda nas ruas**. IN: Obras reunidas volume 2. São Paulo: Escritura Editora, 2000.
- LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. IN: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes Históricas**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- LUGINBUHL, YVES. **Paysages: textes et représentations du siècle des Lumières à nos jours**. Lyon: La Manufacture, 1990;
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- MELLO, João Batista Ferreira de. O Rio de Herivelto de Herivelto Martins. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n.8, 2014.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo. V.23, nº 45. 2003.
- \_\_\_\_\_. História e Imagem: Iconografia/Iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. (Orgs). **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- MENEZES, Marcois Antonio de. Baudelaire e a mulher “amor que não ousa dizer seu nome”. **Albuquerque: revista de História**, Campo Grande. V.2, n.3, 2010.
- \_\_\_\_\_. As flores do mal de Baudelaire: história, literatura e espaço urbano. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História -ANPUH**, São Paulo. 2011.

- MEIRA, Maria Angélica Almeida de. **A PAISAGEM COMO ESPÓLIO:** Arthur Frazão e o grupo do Utinga (1940 – 1960). Tese. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.
- MENDES, Armando Dias. **A Cidade transitiva:** rascunho de recordância e recorte da saudade da Belém do meio do século. Belém, Imprensa Oficial do Estado, 1998.p. 40-1. Ver também:
- MENEZES, Murilo. **A Capital do El Dorado:** Crônica sentimental de Belém, e comentários sobre alguns de seus problemas. Imprensa Oficial: Belém, 1954.
- MICELI, Sergio. **Imagens negociadas:** retrato da elite brasileira (1920 – 1940). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORAIS, Raimundo. **Na planície Amazônica.** 7ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Meu dicionário de cousas da amazônia.** Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2013.
- MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte:** mundialização e novas tecnologias. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- NICODEMO, Thiago Lima. “o modernismo de Estado e a política cultural brasileira na década de 1940”: NASTARI, Danielle Misura. Candido Portinari e Gilberto Freyre nos EUA. **Revista LANDA.** Vol.5, Nº1, 2016.; p.320 – 349;
- OLIVEIRA, Emerson Dionisio G. de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. **Revista CPC,** São Paulo, n.4, 2007, Pp.87-113.
- OLIVEIRA, Nilda Nazaré Pereira. **A Economia da Borracha na Amazônia sob o impacto dos acordos de Washington e da criação do Banco de Crédito da Borracha (1942 – 1950).** Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. Significado das artes de visuais, (1955), São Paulo: perspectiva, 2007.
- PARANHOS, Adalberto. O “Estado Novo” em tempo de guerra: o começo do fim (1942 – 1943). IN: **O Roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil.** São Paulo: Boitempo, 2007.
- PÁSCOA, Luciane Viana Barros. Últimos dias de Carlos Gomes, de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi: uma abordagem iconográfica-musical. **Arteriais.** v.7.n. 12. Jun 2021.
- PENTEADO, Antonio Rocha. **Belém:** (estudo de geografia urbana). 2 v. Belém: UFPA, 1968.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. A Invenção do Brasil – o nascimento da paisagem brasileira sob o olhar do *outro*. **Revista de História e Estudos Culturais.** Vol. 1, Ano 1, nº1. 2004.

- PINHEIRO, Letícia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. **Revista USP**, São Paulo (26): 108:109. Junho/ Agosto. 1995. p.112.
- PINTO, Lúcio Flávio. **Album da Memória**. Belém: edição do autor. 2014.
- RAMALHO, Valdir. As biografias históricas de Santos Dumont. **Scientiae studia**, São Paulo, v.11, n.3, 2013, pp.687 – 705.
- RANCIERE, Jacques. O Conceito de anacronismo e a verdade do historiador. IN: SOLOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó, SC: Argos, 2011.
- RICCI, Magda. Cabano paraense em Alfredo Norfini. **Nossa História**. Rio de Janeiro, v.17, p. 50 - 3. 01 de Março, 2005.
- RICCI, Paolo. **As artes plásticas no Estado do Pará**. (Manuscrito inédito) Disponível na Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
- RODRIGUES, Silvio Ferreira. **Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o império e a república em Belém do Pará (1867-1892)**. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Belém, 2015.
- SALES, Sandra Fátima Dias. Lidolpho Barbosa Lima e Carlos Chenier: **A crítica de arte em vitória/ES entre as décadas de 1940 – 1980**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2011.
- SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: \_\_\_\_\_. (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- \_\_\_\_\_. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In. SAMAIN, Etienne. In:\_\_\_\_\_. **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SANJAD, Nelson; OREN, David Conway; SILVA JUNIOR, José de Sousa; HOOGMOED, Marinus; HIGUCHI, Horácio. Documentos para a história do mais antigo jardim zoológico do Brasil: o Parque Zoobotânico do Museu Goeldi. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. vol. 7, n. 1, p. 197-258, jan.-abr. 2012.
- SANTOS-DUMONT, Alberto. **Os meus balões (dans l'air)**. 2.ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2016.
- SARGES, Maria de Nazaré. **Belém: Riquezas produzindo a Belle-Époque (1870-1910)**. Belém: Paka-Tatu, 2010.
- SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias: Intelectuais, Arte e Meio de Comunicação**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Sol do Brasil**: Nicolas-Antonie Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEYFERTH, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. **Maná** [online].1997,vol.3,n.1,pp.95-131. Online: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010493131997000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010493131997000100004&script=sci_arttext). Acesso em: 10/09/2012.
- SECRETO, Maria Verônica. “Conquistar a terra, dominar a água, sujeitar a floresta”: a fronteira amazônica no Governo Vargas. In: ALONSO, José Luiz Ruiz-Peinado & CHAMBOULEYRON, Rafael (orgs.). **T(r)ópicos de História**: gente, espaço e tempo na Amazônia (séculos XVII a XXI). Belém. Ed. Açai, 2010. Pp. 256 – 262.
- \_\_\_\_\_. A ocupação dos “espaços vazios” no governo Vargas: do “Discurso do rio Amazonas” à saga dos soldados da borracha. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 40, julho-dezembro de 2007, p. 115-135.
- \_\_\_\_\_. **Soldados da borracha**: Trabalhadores entre o sertão e a Amazônia no governo Vargas. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2007.
- SOUZA, Roseane Silveira de. **Teatro da Paz**: histórias invisíveis em Belém do Grao-Pará. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 93-121. jul.- dez. 2010.
- SILVA, Caroline Fernandes. **O moderno em aberto**: O mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio. (Dissertação de Mestrado em História Social). Niterói/RJ: Universidade Federal Fluminense, 2009.
- \_\_\_\_\_. Profissionalização e especialização dos leilões de arte no Rio de Janeiro. **Anais do XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento e diálogo social**. Natal, 2013.
- SILVA, Ivo Pereira da. **Terra das águas**: uma história social das águas em Belém, século XIX. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia, Universidade Federal do Pará. Belém: 2008.
- SILVA NETO, João Augusto da. **Na Seara das Cousas indígenas**: cerâmica marajoara, arte nacional e representação pictórica do índio no trânsito Belém – Rio de Janeiro (1871 – 1929). Dissertação. Universidade Federal do Pará, Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia. Belém, 2014.
- SILVEIRA, Flavio Leonel Abreu da. Paisagens do Bosque Rodrigues Alves em Belém (PA): considerações sobre a conservação do patrimônio urbano no contexto amazônico. **Antítesis**, v.7, n.14, 2014, p. 230 – 257.

STOCO, Sávio Luis. Identidade, política e rios do Alto-Amazonas: o pano de boca de Chrispim do Amaral no Teatro Amazonas. **Anais do XIII Encontro Estadual de História: História: porquê e para quem?** Anpuh-SP.São Paulo, 2016.

VANDEVIVERE, Ignace. **Renaissance art in Belgium**. Brussels: Vokaer, 1973.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves & FERREIRA, Jorge (Orgs.). **O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VIDAL, Celma Chaves Pont. **Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém**. 2008. Online: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/161>. Acesso em 12 de setembro de 2021.

VERNIER, France. Cidade e modernidade nas “flores do mal” de Baudelaire. **ARS**, São Paulo, 2007.

VINCENT, David. **Catalina chronicle: a history of RAAF operations**. Paradise: D. Vincent, 1978.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. Ideas of Nature. In: **Materialism and Culture**. London: Verso, 1982, pp.67 – 85

WORSTER, D. Para fazer História Ambiental. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, 1991.

## ANEXOS

### Acervo Pessoal Catherine Beltrão



**Imagem 54.** Wambach e Ivan, anos 20



**Imagem 55.** Georges Wambach. Aquarela de Jorge, filho de Edith Blin, 1928.



**Imagem 57.** Georges Wambach. Aquarela de Ivan.



**Imagem 56.** Wambach, Marie (Edith) e Ivan  
s/d.



**Imagem 58.** Wambach a bordo do navio Bagé, 1935.



**Imagem 59.** Wambach e Ivan, anos 1930.



**Imagem 61.** Georges Wambach. Edith Blin.



**Imagem 60.** Edith Blin a bordo do navio Bagé, 1935.



Imagem 62. Homenagem ao poeta Catulo da Paixão Cearense. s/d.



**Imagem 63.** Wambach pintando o quadro "*Pommiers en fleur*", em 1937, com dedicatória para Edith.