

Georges Wambach e a  
Segunda Guerra Mundial:  
arte e política em meio ao  
conflito bélico

Georges Wambach and the  
Second World War: art and  
politics in the midst of war

Georges Wambach y la  
Segunda Guerra Mundial:  
arte y política en medio de la  
guerra

**Tunai Rehm Costa de Almeida<sup>1</sup>**

**Resumo:** Georges Wambach foi um pintor belga nascido na Antuérpia que, na década de 1930, motivado pelo difícil cenário político e do mercado da arte imigra para o Brasil. Ganhando o apelido de “Pintor andarilho”, passa pela cidade de Belém no ano de 1939, quando já havia se iniciado a Segunda Guerra Mundial, conhecendo paisagens e lugares que foram por ele retratados em pinturas. Fazendo uso de documentos como jornais, a legislação da época ou os quadros produzidos pelo pintor, este artigo objetiva compreender como os processos ocorridos desde o pré-conflito bélico tocaram a vivência do personagem em sua trajetória e de que forma a Segunda Guerra Mundial tangenciou vida e obras. Mesmo que houvesse certo afastamento de Wambach em relação à temática bélica, acaba sendo atravessado por ela de diferentes maneiras, seja por meio de suas telas ou pelas experiências no Brasil.

**Palavras-chave:** Georges Wambach; segunda guerra mundial; arte; Belém; quinta-coluna.

**Abstract:** Georges Wambach was a Belgian painter born in Antwerp who, in the 1930s, motivated by the difficult political and art market scenario, immigrated to Brazil. Earning the nickname “Wandering Painter”, he passed through the city of Belém in 1939, when the Second World War had already begun, visiting landscapes and places that were portrayed by him in paintings. Making use of documents such as newspapers, the legislation of the time or the paintings produced by the painter, this article aims to understand how the processes that occurred since the pre-war conflict touched the character's experience in his trajectory and how the Second World War touched his life and works. Even though there was a certain distance from Wambach in relation to the war theme, he ended up being crossed by it in different ways, whether through his paintings or through his experiences in Brazil.

Tunai Rehm Costa de Almeida  
Georges Wambach e a Segunda Guerra Mundial:  
arte e política em meio ao conflito bélico

**Keywords:** Georges Wambach; second world war; art; Belém; fifth column.

## Introdução

Georges Wambach foi um pintor nascido na Antuérpia, região da Bélgica, que obteve sucesso em sua vida profissional no Brasil. Quadros vendidos, aparições em jornais e revistas, participação em eventos sociais e até encontros com autoridades políticas, sua notoriedade fez com que recebesse diversos convites para viajar pelo país, conhecer e produzir telas que possuíam como tema cenários das mais diversas capitais brasileiras.

O auge de sua atuação no país foram suas exposições nos anos de 1942 e 1945 em que buscou, por meio de seus quadros, retratar essencialmente as paisagens naturais do país, ao invés da dor e do sofrimento provocados pela Segunda Guerra Mundial – iniciada no ano de 1939 –, ainda que elementos em suas pinturas denunciem o tema do conflito. Por meio do contato com os jornais da época, suas telas ganharam publicidade e inúmeras aparições em revistas – a exemplo das que estamparam capas da *Revista da Semana* –, quando não, os próprios jornalistas eram convidados a visitar seu atelier e lançavam na imprensa a recepção do pintor. Por meio das relações desenvolvidas no meio midiático, Wambach conseguiu atrair o olhar dos periódicos e uma propaganda favorável de seu trabalho nos jornais.

O historiador Robert Darnton, em *O Beijo de Lamourette*, contribui para o entendimento de tal processo ao relatar a experiência vivenciada por ele em sua história como jornalista. Apresentando o cenário da redação de um jornal, ajuda a compreender 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 feita parte da própria compreensão que o corpo editorial do periódico faz da realidade vivenciada (Darnton, 2010, p. 14).

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, a partir do ano de 1939 há, por meios legais, a 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 possuísem 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 (Barbosa, 2017, p. 108).

As telas de Wambach apresentavam majoritariamente temas de paisagens brasileiras. As belezas naturais, ao olhar governamental, representavam a exaltação do próprio país, o que ia ao encontro do ideal nacionalista implementado desde o início do chamado Governo Provisório de Vargas, em 1930. Durante o período em que Getúlio ocupou a presidência, alguns artistas foram convidados a participar do governo e, por diferentes motivos, se vincularam à política cultural implementada, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Mario de Andrade, Candido Portinari ou Heitor Villa-Lobos (Velo, 2012). Georges Wambach também se beneficiou de certa aproximação com o poder executivo conquistando grande popularidade durante a chamada Era Vargas, desde o contato direto com o Presidente da República até governadores e prefeitos de capitais, quando garantiu patrocínio de viagens e encomendas de obras ao poder executivo.

Neste artigo, as notícias publicadas pelos meios de comunicação serviram como rastros deixados para conceber a sua atuação no país. As pinturas que deixou também foram de grande valia para interpretar sua forma de pensar, expressar e a reflexão que fazia sobre sua atuação e o papel que desempenhava no campo da arte. O escopo desta pesquisa é compreender como as vicissitudes ocorridas, desde o pré-conflito bélico, tocaram a vivência do personagem em sua trajetória e de que forma a Segunda Guerra Mundial tangenciou vida e obras.

## Georges Wambach, o artista

Durante o processo beligerante que atingiu o mundo, o escritor paraense Raimundo Morais escreveu em seu livro *Cosmorama* que a Bélgica, naquele momento sofrendo com a dominação das tropas nazistas, possuía traços artísticos de uma “nação civilizada”. Considerava as rendas de Bruxelas “famosas com delicadeza e originalidade. As suas pinacotecas, os seus poetas, os seus prosadores, os seus sábios”, exemplos do potencial cultural belga que há tempos se disseminou para o mundo. Não à toa, em meio a esse processo, no ano de 1935 aportou no Brasil o pintor Georges Wambach que, ao traçar um caminho pelo território nacional, chegou até a Amazônia passando por Belém, capital do estado do Pará, em 1939. Na cidade, deixou quadros que marcaram não somente sua trajetória na capital, mas que contribuem para contar a própria história da cidade em meio ao conflito bélico mundial (Morais, 1940, p. 103).

O jornalista e crítico de arte, José Roberto Teixeira Leite, deu a Wambach a alcunha de “pintor andarilho” sendo provavelmente ele o último dos chamados artistas viajantes na longa tradição brasileira. Um paisagista curioso, trilhou uma longa caminhada pelo território brasileiro conhecendo diferentes cenários e pintando os lugares pelos quais percorreu.

George Wambach foi descrito pelo amigo, José de Almeida Santos, como sujeito de fácil convivência, “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 foram vizinhos no Rio de Janeiro e tiveram grande proximidade, inclusive fazendo viagens juntos para Minas Gerais, lugar em que Almeida possuía casa em que confraternizavam e deixaram para memória experiências e retratos familiares (Almeida Santos *apud* Gordinho, 1988, p. 121).

Segundo Antonio Buono Junior, o artista representou um “caso sensacional – pelos motivos que caracterizam sua obra pictórica”. Em determinada oportunidade, ao visitar seu estúdio, percebeu que o pintor possuía “exótica

maneira de vida”, alguém “imbuído de falsas pudicícias” que não “penetraria no seu atelier boêmio e romântico sem ferir preconceitos do momento”. Quando conheceu as salas para entrar em contato com as 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” (A Noite Ilustrada, 1949, p. 24). Boêmio, Wambach adorava Brahma Chopp que acreditava ser tão saborosa quanto as cervejas que encontrava na Europa. Seu filho, Cristian, certa vez relatou que o pai havia lhe dito: “meu filho, não sei o que vamos comer hoje; na geladeira só tem champanhe e *foie gras* [...]”. Margarida Cintra Gordinho conta que gostava de sair bastante para jantar ou beber em lugares como o Zeppelin e a Churrascaria Pirajá, em Ipanema. Pai e filho moraram juntos logo após o período da Segunda Guerra Mundial, quando o jovem reencontrou e retomou laços com o genitor, o qual não via desde 1933. Viveram no Rio de Janeiro, na avenida Niemeyer, edifício Cordeiro. Seu atelier ficava no terceiro andar enquanto moravam no quinto, com privilegiada visão do mar carioca (Gordinho, 1988, p. 122). Anteriormente, chegou a produzir telas na sala localizada na Avenida Atlântica, 918, bairro de Copacabana (O Carioca, 1941, p. 31).

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 foi a artista plástica Marie Wambach de Duve (1865-1957), que desenvolveu apurada técnica de aquarelas e ficou 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 foi classificado como um “desses artistas sinceros”, movido muito mais por impulsos do que cálculos métricos da arte. Entre o “sentir” e o “refletir” ele parece seguir o campo da emoção do segundo: por isso, acabaria em alguns momentos, parando diante da natureza para apenas admirá-la (A Noite Ilustrada, 1949, p. 25). 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, aos 18 anos, já dava seus primeiros passos no campo artístico demonstrando talento. Na década de 1920, vivendo o cenário da vida boêmia da Antuérpia e Bruxelas, começou a fazer seus quadros e se apresentar ao público desenhando retratos de atrizes e cantoras daquela época. O historiador Aldrin Figueiredo afirma que é nesse momento que conheceu Yvonne Milles, filha da fidalguia belga, com quem casou e teve seu filho. No início de carreira, não possuía meios para viver apenas dos rendimentos alcançados com sua produção artística e, para sustentar mulher e filho, teve de atuar também como contador em banco, negócios de ações e oportunamente com vendas de quadros. Com o tempo, separou-se da mulher e acabou se mudando com o filho para Nice, ao Sul da França (Figueiredo, 2014, p. 179).

Na década de 1930, Georges Wambach conheceu Edith Jeanne Marie Madeleine Blin de Arruda Nóbrega Beltrão, atriz francesa da Companhia de Teatro Molière. Até hoje não há muita clareza acerca da relação estabelecida entre os dois, não se sabe ao certo como se conheceram. Enquanto o artista era um *bon-vivant* que gastava seus lucros e apreciava a vida noturna de Bruxelas, onde residia naquele momento, Edith até então era casada com o diplomata Roberto de Arruda Nóbrega Beltrão brasileiro de quem se separa e ruma em direção ao Brasil onde viveu junto a Wambach, no Rio de Janeiro (Gordinho, 1988, p. 119 – 120).

Em meio ao processo da Segunda Guerra Mundial, os dois rompem seus laços e quem conta essa história é Catherine Beltrão, neta de Edith. Segundo ela, quando ainda moravam juntos, a avó em determinado momento havia



questionado Wambach sobre o porquê de pintar paisagens enquanto na Europa os seus companheiros patrícios sofriam com a guerra. Reprovando a pergunta, ele a responde com outro questionamento: “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”. Naquele momento, os filhos que passavam foram utilizados de modelos para um quadro que ficaria pronto em 30 minutos e teria sido a primeira tela de Edith Blin. Um ano após o ocorrido, era promovida sua primeira exposição, em seu atelier improvisado, no Rio de Janeiro. Pouco tempo depois, os dois seguem caminhos opostos e separados (Beltrão, 2020).

### **Georges Wambach, um imigrante ideal?**

Ao escolher o Brasil como destino, o artista belga possivelmente articulou diversas motivações que transformaram o cenário brasileiro um lugar mais atrativo para o pintor do que sua permanência em cenário europeu. Este que, ao longo de sua história, contou com diversos movimentos artísticos e poderia representar para um artista campo profícuo de desenvolvimento. Apesar disso, no pós-Primeira Guerra Mundial, cada vez mais o ideal autoritário ganhava terreno e nas décadas de 1920 e principalmente na seguinte estava “paralisando a vida artística europeia”. Tomando Pierre Assouline como referência, Gabriel Bechara Filho relata que um Utrillo<sup>2</sup>, que antes valia 50.000 francos, passou a ter o valor de mercado de 4.000 francos. Nesse momento, na França, foi criado um sindicato para ajudar os artistas nas vendas que haviam tido forte queda e, quando nas 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 grandes dificuldade e, mesmo que nos últimos tenha esboçado alguma reação, foi pouco perante a conjuntura que se afirmava com o início da Segunda Guerra Mundial (Bechara Filho, 2007, p. 80).

Segundo o historiador Eric Hobsbawm, a situação do mercado de arte se encontrava em momento delicado devido a hostilidade dos regimes autoritários que não eram afeitos às propostas inovadoras dos vanguardistas. As principais dificuldades que se mostrariam insuperáveis nesses contextos: primeiro, a

vanguarda nas artes não acompanhava necessariamente os radicais políticos, nem de direita nem de esquerda, a exceção é o modernismo e Mussolini, quando parte da vanguarda futurista italiana apoiou o fascismo; além disso, a arte modernista possuía apelo minoritário, enquanto os regimes autoritários tinham caráter populista, isto é, “preferiam artes com apelo para o público, ou que pudessem ao menos ser facilmente compreendidas pelo público”, o que não representava uma prioridade aos talentos que viviam da “inovação, experimentação e com frequência da provocação àqueles que admiravam a arte exposta em salões oficiais e academias” (Hobsbawm, 2013, p. 272 -273).

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 a arte como 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” (Lenharo, 1998, p. 36). 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 propaganda de Estado utilizava 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>3</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 (Lenharo, 1998, p. 40).

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. Expressões da

arte 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, sendo constantemente expostas em salões como arte degenerada. Para o *führer*, era função do Estado expor o que não deveria ser feito e valorizar o que considerava importante, determinando a preferência por uma arte nacionalista, que valorizasse aspectos ufanistas da nação em uma proposta neoclássica.

Enquanto isso, na Itália, durante o governo 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, e 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 espaços onde os artistas poderiam ter relativa liberdade (Eco, 2021, p. 36 – 37).

Ao observar o cenário europeu com espaço limitado para as artes plásticas, Georges Wambach consideraria ser o momento adequado para mudar de ares. Assim como a chamada Missão Francesa no século XIX, viu como oportuno o momento para sua despedida da Europa observando um lugar do outro lado do oceano atlântico, com uma tradição artística que retratou cenários idílicos, uma pujante liberdade, serenidade e belas paisagens que lhe ofereciam a possibilidade de crescer explorando seu ofício.

Os fatores econômicos com o enfraquecimento do mercado da arte parecem não ter sido a única motivação para buscar outros ares, aparentemente, havia também uma preocupação política e ideológica. A caracterização da Segunda Guerra Mundial por muitas vezes foi negada pelo pintor belga, que demonstrava maior apreço a cenários bucólicos e paradisíacos. Ainda assim, é possível encontrar o tema da guerra de maneira marginal em suas telas, a exemplo de uma sem título (Imagem 1) em que a disputa beligerante acabou sendo tomada como motivo.

O quadro abaixo, não datado, apresenta um cenário possível em meio a Segunda Guerra Mundial. De um lado, o alemão torturador, membro da Aliança dos chamados países do Eixo, torturando uma norte-americana que poderia facilmente representar os Estados Unidos, que entrou na guerra a partir de dezembro do ano de 1941, quando do ataque a base naval de Pearl Harbour e se posicionou ao lado dos países Aliados.

**Figura 1** - Georges Wambach. Sem título. Guache sobre papel. 36 cm x 29cm. s/d



**Fonte:** Catálogo Guia das Artes

Na imagem, o soldado nazista em uma sala de tortura se regozija ao fustigar uma americana. Ao lado direito, um corpo feminino já desmaiado, provavelmente pelas dores provocadas pelos castigos físicos e, no centro, uma mulher parece reclamar intensamente contra as ações do homem. No canto superior à esquerda o letreiro traz a mensagem em tradução livre “aqui nazista faz uma mulher americana falar” e, no canto direito, o que parece ser a resposta da mulher: “não! Não! Não! Nunca! Sua Besta Nazista!”. Abaixo da cadeira no

degrau a inscrição em tradução livre “Câmara de tortura feminina”. Algumas características de Georges Wambach ficam nítidas na tela como o uso do guache, o estilo da pincelada assim como a própria característica das personagens, o homem com olhar lascivo sobre a dor das figuras femininas que estão nuas, outro traço característico do pintor belga.

Em meados da década de 1930, com a ascensão dos fascismos, a Europa apresentava um cenário obscurecido pelo autoritarismo. No Brasil, a propaganda da democracia em meio ao turbulento cenário político, fazia ganhar peso também aspectos geográficos e culturais que atingiram o interesse do pintor. Compreender essa complexa conjuntura provavelmente influenciou a tomada de decisão de Wambach em navegar em direção as terras tropicais brasileiras.

Qual a imagem formulada acerca do Brasil na Europa nos anos de 1930/1940? Provavelmente o olhar do artista mirava a riqueza natural e buscava nos trópicos ares diferentes do que encontrava na Europa. Quando observadas as telas produzidas no Brasil, seus motivos estão atrelados à natureza e ao aspecto colonial de várias regiões. Perdem espaço fábricas, indústrias, prédios, edifícios da modernidade europeia e ganhou materialidade a calmaria, a paz e o bucolismo dos cenários rurais ou mesmo urbanos da América.

Se, por um lado, as imagens propagandeadas e o imaginário construído do Brasil no exterior, de sua beleza natural, contribuíram para a escolha de Wambach, não é possível esquecer o fato de sua nacionalidade europeia ter facilitado sua entrada por parte do Estado brasileiro. Desde fins do século XIX, em meio ao processo de decadência da escravização negra africana, ganha corpo o discurso acerca do processo civilizatório brasileiro e a vinculação a migração europeia.

Segundo Jeffrey Lesser (2015), 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 (Lesser, 2015, p. 43).

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 nas discussões acerca do papel do Estado e da formação da sociedade brasileira. Foi um momento complexo que promoveu grandes restrições à entrada de imigrantes, além disso, houve 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.

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 (Geraldo, 2009, p. 176).

Após discussões no congresso, o Estado organiza, por meio do decreto nº 24.215 de 9 de maio de 1934, a entrada de estrangeiros. Passa a considerar imigrante todo sujeito oriundo de outro país que pretendia “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 (Brasil, 1934).

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 a deteriorar, dificultando ainda mais a entrada de determinados grupos, além de trazer problemas para outros que há tempos 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 (Koifman, 2012, p. 43).

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. 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, mesmo após a legislação do ano de 1934 já estar em vigência, o seu lugar de origem e sua condição social parece não ter sido um impeditivo para sua instalação no país.

### **Georges Wambach, um pintor belga na Amazônia**

No Brasil, passados quatro anos desde a chegada de Wambach, já havia uma consolidação de seu trabalho junto ao circuito artístico, tendo conseguido desenvolver proximidade com membros da imprensa e autoridades políticas do país. Em uma noite de quinta-feira, dia oito de junho de 1939, o artista recebeu para um jantar em seu apartamento o prefeito da cidade de Belém à época,

Abelardo Condurú. Diplomata e escritor, o paraense Osvaldo Orico era amigo próximo de Wambach e intermediou o contato com o gestor. Na mesa foram acompanhados 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” (*O Imparcial*, 1939, p. 11).

Ao que parece, após a apresentação de quadros, o prefeito da capital paraense ficou encantado a ponto de convidar o artista belga para uma temporada em Belém, a fim de fazê-la motivo para seu trabalho. A cidade das Mangueiras, como era conhecida, ganhou o apelido principalmente por ser uma cidade em meio a Amazônia e apresentar vegetação nas áreas centrais da cidade, o que parece ter seduzido o pintor. Para Conduru, representava uma forma de deixar sua contribuição na construção da memória da cidade.

Quando ocorreu o convite para visitar Belém o cenário da guerra já estava montado, ainda que a devastação e morte fossem fatos que seriam potencializados ao extremo em um futuro próximo. Mesmo que seja difícil precisar uma data específica em sua passagem pela cidade, é possível estipular que tenha ocorrido no período final do ano de 1939, levando em consideração o seu retorno no início de 1940 para o Rio de Janeiro. O pintor andarilho pareceu contar por meio de suas telas uma história da cidade e nela ser possível ler como o tema da guerra influenciou não apenas a cidade, como também o olhar de Wambach sobre a escolha dos lugares que pintou.

Algumas telas serão utilizadas aqui como forma de exemplificar a presença da guerra na obra de Georges Wambach, ou até mesmo como a conjuntura do conflito mundial influenciou o olhar do artista sobre o lugar. A primeira delas é uma aquarela representando o porto da empresa Panair.



**Figura 2** - Georges Wambach. Aeroporto da Panair do Brasil, aquarela, 36cm x 62cm, 1939



**Fonte:** Acervo Museu de Artes de Belém

Naquele momento, a cidade de Belém ainda não possuía um grande aeroporto, contribuindo para o uso dos chamados hidroaviões que, ao invés de pousar em pista, tinham a capacidade de realizar seu pouso na água. A cidade vivia desde o início da década de 1930 um projeto político do então interventor estadual Joaquim Cardoso Magalhães Barata, cuja 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, conectando bairros de ainda incipiente desenvolvimento com o centro mercantil e sendo a

via um ponto estratégico por sua proximidade ao porto e a rampa, que recebia os chamados hidroaviões (Vidal, 2008).

O porto da Panair, como ficou conhecido, foi representado pelas mãos e pincéis de Georges Wambach. A tela apresenta à frente uma embarcação que traz em seu casco a marca da empresa além de um código de identificação, “PANAIR B-XIV”. 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.

Esse transporte possivelmente faz referência ao tipo Catalina, mais especificamente, ao modelo PBV-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. O modelo que contou com algumas variações foi utilizado pela Força Aérea Brasileira, durante o período da Segunda Guerra Mundial. A chegada do avião norte-americano a Belém em agosto de 1934 foi registrada pelos jornais da época. Ao que parece, Wambach não foi o único pintor na cidade a se interessar pelo veículo, afinal, foi nos arquivos de Theodoro Braga, renomado artista local, que foram encontrados diversos recortes do jornal *Folha do Norte* que publicava a chegada do modelo a capital paraense (Clippers [...], 2014).

O escritor Raimundo Morais (1940) 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 acerca dos elementos cenográficos da tela e indica que, ao observar o quadro, 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” (Morais, 1940, p. 115). Assim, o escritor propõe uma leitura descritiva da obra, no entanto, parece perder de vista os seus significados e possibilidades simbólicas, levando em consideração o momento da Segunda Guerra Mundial.

A escolha do pintor provavelmente estava atrelada ao que ele mesmo vivenciava e sua forma de pensar. Saído de um Europa marcada pelas mazelas e traços do autoritarismo, parece buscar o Brasil a fim de gozar da liberdade e democracia propalada pelo discurso oficial. Para além, as paisagens brasileiras dariam ao pintor a sensação da tranquilidade perdida por regimes e discursos autoritários.

A relação de Georges Wambach com a aeronavegação ganharia novos capítulos e a passagem por Belém e seu destaque para um cenário que contava com um hidroavião foi apenas um desses. Em pouco tempo, se aproximou da aeronáutica que lhe rendeu frutos, participações em solenidades, vínculos 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, inclusive criando a pintura que ficaria para a posteridade como a representação definitiva de Alberto Santos Dumont. A apoteose de sua relação com as autoridades políticas brasileiras foi a condecoração com a Medalha da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria oferecida pelo Estado brasileiro, desde os tempos imperiais.

**Figura 3** - Georges Wambach. Palácio do Governo, Aquarela, 38cm x 63,5cm, 1939



**Fonte:** Museu de Arte de Belém

*Aeroporto da Panair* não foi o único quadro do artista que de alguma forma se relacionava com o episódio da Segunda Guerra. A tela *Palacio do Governo* (Imagem 3) foi produzida no ano de 1939, possui medidas de 38cm x 63,5cm e faz parte do acervo do Museu de Artes de Belém. O artista lançou um olhar sobre a paisagem tomando como ponto de partida o centro da praça D. Pedro I. 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, o qual o autor fez questão de evidenciar e, ao que parece, uma tentativa de exaltar o papel das forças armadas, com quem possuía boa relação. No momento de sua confecção, já havia iniciado o processo beligerante da Segunda Guerra Mundial, fazendo sentido a permanência do monumento de maneira proeminente na pintura.

O quadro tem como composição: ao fundo, um prédio principal no centro da imagem representando em um azul acinzentado a Interventoria do estado. Ao lado direito, em amarelo, o que hoje pertence a um particular da cidade de Belém. 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” (Morais, 1940, p. 113). Quanto aos personagens que aparecem na 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.

Em primeiro plano, um monumento ao lado esquerdo 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), ainda na Primeira Guerra Mundial, grupo o qual o Brasil se vinculou<sup>4</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 o conflito e seus personagens não estivessem entre as predileções do artista belga, tendo ele já negado a Edith a possibilidade de retratá-los em outro momento, os pormenores de seus quadros, seus indícios e detalhes indicam a guerra presente, em alguma medida, em suas pinturas.

### **Georges Wambach, um Quinta-Coluna?**

Anos depois de sua passagem pela capital paraense, ocorreu a primeira grande exposição de Georges Wambach em 1942, no 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, fazendo com que os espectadores pudessem conhecer novos lugares, novas paisagens retratadas pelo pintor belga. Seus trabalhos apresentados foram motivo de lisonja pela crítica especializada, a exemplo do escritor Torres Pastorino para quem “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” (Pastorino, 1942, p. 11). Passados três anos, ocorreu sua segunda grande exposição, agora na Galeria *Monteparnasse*. 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 e aportando em Salvador.

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 (O Carioca, 1941, p. 31).

Passados três anos, retornou a Salvador e logo no primeiro dia, ao iniciar

os desenhos do quadro *Cais do Porto*<sup>5</sup>, 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!” (A Noite, 1944, p. 18). 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 que com “inaudita brutalidade” (A Noite, 1944, p. 18) seu esboço foi rasgado e ele, tomado pelo braço, levado forçadamente para a Base Naval do Leste, onde poderia responder pelo crime de espionagem (Brasil, 1942). 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 que possuíam como característica 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, por razões pragmáticas, 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 rompia 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 eles e campos de concentração, a fim de enclausurar sujeitos que poderiam representar perigo ao país. Com os ideais nacionalistas, ganhou ainda mais força a promoção de uma pretensa 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 nacional e os sujeitos que estivessem atuando como espiões recebiam a alcunha de “Quinta-coluna”, expressão oriunda da guerra civil espanhola. Diariamente surgem

acusações de espionagem nos órgãos de imprensa por todo o país, ao mesmo tempo em que os periódicos foram utilizados para afirmar a defesa da nação e autodeclaração de inocência contra os ideais fascistas de estrangeiros, ou mesmo brasileiros que sofriam com algum tipo de suspeita. 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 personifica-los denunciar os perigos da atuação quintacolonista no país (Almeida, 2015).

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 variar de acordo com o que a gravidade do delito cometido. Em grau mínimo, a pessoa poderia ser presa por um período de oito anos e se considerada a gravidade máxima, ficaria distante do convívio social por um por período de até vinte anos podendo ainda ser levada a óbito com a pena de morte (Brasil, 1942).

O artigo dezenove do mesmo decreto incorporava também 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, em serviço ou em construção, ou lugar sujeito à administração militar, se fosse ele necessário a defesa militar”. Caso não constituísse como um crime mais grave, a pena seria a prisão por um período que poderia variar de dois a seis anos (Brasil, 1942). Provavelmente, aqueles que apreenderam o artista não possuíam a compreensão da legislação, no entanto, pela atuação governamental e principalmente exercida pela imprensa, levou os sujeitos a ação de incriminar Wambach.

Como consequência da denúncia, o pintor flamengo foi detido por forças policiais sob a acusação de estar o belga “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 (Cruz, 2012). Em sua pesquisa, avalia o policiamento interno e a preocupação com a possibilidade do inimigo estar atuando como espião e fornecendo informações aos alemães. 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, o receio de novas retaliações.

Georges Wambach foi levado a Base Naval e lá recebido pelo comandante Jorge Leite. É curioso imaginar um belga estar a serviço da Alemanha, naquele momento. 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. Sendo minimamente contraditório ter um sujeito oriundo da Bélgica a serviço do Estado alemão, para “seu Menezes”, o delator, no entanto, provavelmente ver aquele homem branco de cabelos claros falando com sotaque peculiar, possivelmente uma língua estrangeira e pintando o cenário da costa baiana, seria de se estranhar. A ideia conspiratória da atuação de possíveis espiões do eixo no Brasil ganhava força, assim como o trauma pelos bombardeios sofridos. Por meio desse pensamento, não havia necessidade de correr riscos, o que explica a detenção do artista naquele momento.

Através da leitura das fontes é difícil precisar o tipo de relação existente entre o pintor e o comandante da Marinha, 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, o belga recebeu uma espécie de salvo-conduto, uma autorização especial. Munido de documentação oficial, pôde a partir daquele momento trabalhar novamente nos quadros retratando o litoral baiano sem que tivesse novos incômodos (A Noite, 1944, p. 18). 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.

Wambach ganhou notoriedade no Brasil ao viajar pelo país pintando quadros ao mesmo passo em que se articulou politicamente. Por várias vezes, foi convidado por autoridades políticas para visitar as capitais dos seus estados, a exemplo de Belém, no Pará, ou Vitória, no Espírito Santo. Ao conhecer as cidades, produzia telas que agradavam ao olhar do poder que financiava sua produção. O material o ajudou a lançar pelo menos duas grandes exposições no Brasil, uma no ano de 1942, no Museu de Belas-Artes, e outra no ano de 1945, na galeria *Monteparnasse*. Aos poucos, foi perdendo espaço e não o interessou comercializar seus quadros em novas exposições grandiosas. Suas vendas passaram a ser direcionadas a particulares, quando não, ao Estado brasileiro, a exemplo da Aeronáutica que encomendou uma série telas, inclusive uma que imortalizou a imagem de Alberto dos Santos Dumont. No ano de 1956, o artista foi condecorado com a Medalha da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, simbólica honraria brasileira. Com o tempo, seu nome foi rareando na imprensa e o pintor que anteriormente era figura assídua nas páginas dos periódicos já não era mais.

Georges Wambach faleceu em fevereiro de 1965. Uma nota do jornal O Globo, único periódico encontrado que noticiou a morte do pintor, comunicava que seu corpo seria velado no Rio de Janeiro, no cemitério São João Batista. Sem maiores detalhes, sem homenagens, sem grande comoção, apenas uma nota fria na página do jornal.

### **Conclusão**

A década de 1930 foi um momento político turbulento para o continente Europeu quando ocorreu a ascensão dos autoritarismos, o que tornou o mercado artístico bastante complexo e movimentou os produtores de artes. O pintor belga vislumbrou no Brasil a possibilidade de melhores condições pecuniárias, ao passo em que também seria um refúgio contra os interesses das nações que haviam sido invadidas pelos ideais fascistas, como Alemanha e Itália.

Se as condições na Europa eram difíceis, no Brasil, o cenário político também possuía sua complexidade, ainda que no país Georges Wambach foi favorecido por sua peculiar habilidade de articulação com os mais diferentes grupos. Antes de sua chegada, o país delineou desde fins do século XIX, mas com ênfase na década de 1930, uma política migratória bastante restritiva, porém, o fato de ser oriundo do continente europeu, de um país com boa reputação, o credenciou como sujeito que não ofertaria dificuldades na promoção de uma pretensa identidade nacional. Apesar disso, tal fato não impediu que fosse confundido com um espião nazista em passagem por Salvador.

Wambach ganhou o apelido de “pintor andarilho” devido interesse em conhecer novos lugares e por ter percorrido diversas capitais brasileiras. Com seus pincéis à mão, explorou as possibilidades acerca das diferentes paisagens que conhecia e reproduziu em suas telas. Exemplo desse processo ocorreu quando em Belém, produziu quadros que, mesmo intencionando se afastar do cenário da guerra, acabou por deixar em suas aquarelas lembranças ou rastros do conflito que atingia o cenário mundial. Em sua vida, vivenciou aventuras amorosas e viagens, gozou de liberdade criativa, mas também viveu perseguições e, em sua arte, houve espaço para colorir os quadros em suas famosas aquarelas de paisagens iluminadas, onde pairava de alguma forma os ecos da guerra.

### Referências

A NOITE ILUSTRADA. Rio de Janeiro, 18 out. 1949.

A NOITE. Rio de Janeiro, 28 nov. 1944.

ALMEIDA, Tunai Rehm Costa de. *Achsenmächte, Potenze dell'Asse, Sujikukoku na Amazônia: imagens, narrativas e representações da Quinta Coluna no Pará (1939-1945)*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900 – 2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BECHARA FILHO, Gabriel. *A construção do Campo artístico na Bahia e na Paraíba (1930 – 1959)*. 2007. Tese 9Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Salvador,

2007.

BELTRÃO, Catherine. De como o pintor andarilho fez nascer a pintora da alma. *Arte na Rede*, [s. l.], 2020. Disponível em: <http://artenarede.com.br/blog/index.php/de-como-o-pintor-andarilho-fez-nascer-a-pintora-da-alma/>. Acesso em: 21 set. 2019.

BRASIL. *Decreto nº 24.215 de 9 de maio de 1934*. Dispõe sobre a entrada de estrangeiros em território nacional. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1934. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24215-9-maio-1934-557900-publicacaooriginal-78647-pe.html>. Acesso em: 25 maio 2024.

BRASIL. *Decreto-Lei nº 4.766, de 1º de outubro de 1942*. Define crimes militares e contra a segurança do Estado, e dá outras providências. Rio de Janeiro: Presidência da República, 1942. Disponível em: [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). Acesso em: 25 maio 2024.

CLIPPERS – Theodoro Braga confirma suposições do BF. *Laboratório Virtual FAU ITEC UFPA*, Belém, 24 out. 2014. Disponível em: <https://fauufpa.org/2014/10/24/clippers-theodoro-braga-confirma-suposicoes-do-bf/> Acesso em: 26 out. 2017.

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

DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2010.

ECO, Humberto. *O fascismo eterno*. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Georges Wambach e o Brasil. In: BUENO, Clodoaldo; MASCARO, Luciana Pelaes; STOLS, Eddy (org.). *Brasil e Bélgica: cinco séculos de conexões e interações*. São Paulo: Narrativa Um, 2014.

GERALDO, Endrica. A “lei de cotas” de 1934: controle de estrangeiros no Brasil. *Cadernos AEL*, Campinas, v. 15, n. 27, p. 173-207, 2009.

GORDINHO, Margarida Cintra (org.). *Aquarelas de Georges Wambach: impressões do Brasil*. São Paulo: Marca d’Água, 1988.

HOBSBAWM, Eric J. *Tempos Fraturados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KOIFMAN, Fabio. *Imigrante ideal: o Ministério de Justiça e a entrada dos*

estrangeiros no Brasil (1941 – 1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

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.

MORAIS, Raimundo. *Cosmorama*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.

O CARIOCA. Rio de Janeiro, ano 6, n. 286, 1941.

O IMPARCIAL. Rio de Janeiro, 9 jun. 1939.

PASTORINO, Torres. Belas-Artes: Georges Wambach. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1942.

VELLOSO, Monica Pimenta. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. In: DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (org.). *O Brasil Republicano: o tempo do nacional-estatismo: do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

VIDAL, Celma Chaves Pont. Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém. *Arquitextos*. [s. l.], ano 8, mar. 2008. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/161>. Acesso em: 25 maio 2024

## Notas

<sup>1</sup>Instituto Federal de Educação do Pará.

<sup>2</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>3</sup>*Fuhrer* 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 *fuhrer* e comandante supremo das forças armadas.

<sup>4</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.

<sup>5</sup>Esta informação possui certa controvérsia pois enquanto o periódico *Vamos ler!*, de 12 de julho de 1945, afirmava ser a praia de Itapuã, o *A Noite* relatou que a mesma história teria ocorrido durante o desenho do quadro Cais do Porto.