

Belém, quando as letras encontram as telas: a representação da cidade analisada por Raimundo Morais nos quadros de Georges Wambach

Belém, when letters meet the screens: the representation of the city analyzed by Raimundo Morais in the paintings of Georges Wambach

Tunai Rehm

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da Universidade Federal do Pará. Docente no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará.

Resumo: No presente artigo pretendo compreender a representação da cidade de Belém, no Pará, e como esta levou a Georges Wambach, um pintor belga, visitá-la e lançar em quadros o sentimento provocado pela mesma. Com isso, o consagrado escritor paraense Raimundo Morais em sua última obra escrita, *Cosmorama*, publica um capítulo fazendo uma análise crítica acerca dos trabalhos do artista na região. O que exatamente aproxima esses dois personagens? Para alcançar uma resposta, utilizo o conceito de Representação articulado pelo historiador Roger Chartier e como documentação, os quadros hoje encontrados no Museu de Artes de Belém ou artigo publicados nos periódicos da época, a literatura, assim como colunas de jornais e falas de autoridades políticas. Por meio deste aporte, pretendo compreender o que possibilitou as letras do escritor paraense encontrarem as telas do artista europeu.

Palavras-chave: Georges Wambach – Raimundo Morais – Belém

Abstract: In this article I intend to understand the representation of the city of Belém, in Pará, and how this led to Georges Wambach, a Belgian painter, to visit it and launch into paintings the feeling provoked by it. With this, the renowned writer from Pará Raimundo Morais in his last written work, *Cosmorama*, publishes a chapter making a critical analysis about the artist's works in the region. What exactly brings these two characters closer together? To achieve an answer, I use the concept of Representation articulated by historian Roger Chartier and as documentation, the paintings today found in the Museum of Arts of Belém and articles published in the periodicals of the time, literature, as well as columns of newspapers and speeches of political authorities. Through this contribution, I intend to understand what made it possible for the letters of the writer to find the canvases of the European artist.

Keywords: Georges Wambach – Raimundo Morais – Belém

1.

O que poderia ser capaz de aproximar um escritor paraense e um pintor belga? Talvez, uma cidade, uma paisagem, um motivo de inspiração. Belém, uma cidade no berço da Amazônia foi alvo dos pincéis de Georges Wambach, assim como projetada pelo escritor Raimundo Moraes por meio de seu talento com as palavras. Wambach ganhou o apelido de pintor andari-lho ao sair da Europa e viajar para o Novo Mundo, especificamente o Brasil, e passar de Norte ao Sul produzindo inúmeras telas. No Pará, ficaram algumas hoje encontradas no Museu de Artes de Belém. Ao conhecer suas obras, Moraes dedicou um capítulo de seu livro *Cosmorama* propondo análise das produções do belga 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.

Para compreender o que leva os dois artistas, um a pintar o cenário e o outro a escrever sobre ele, compreendo ser necessário lançar à mão o conceito de representação, tal como discutido pelo historiador francês Roger Chartier. Tomando-o como referência, compreendo a cidade de Belém que, por meio de suas paisagens, localização geográfica, história, além dos discursos reproduzidos por autoridades políticas, contribui para a construção de um imaginário sobre o meio citadino. Este seduz literatos, como Moraes ou pintores, como Wambach. A representação construída neste campo imagético oportuniza o encontro entre o escritor paraense e o pintor belga por meio da representação da cidade de Belém e suas paisagens. Partindo do campo simbólico da cidade, as práticas artísticas se efetivam e contribuem também para a própria a construção do mundo social do qual fazem parte (CHARTIER, 1990, p.20-21).

A ideia de representação utilizada neste artigo, oferece a possibilidade de compreensão do que motiva a chegada do pintor em solos paraense, assim como, o interesse em Moraes de apresentar a sua própria leitura acerca dos cenários representados em telas. Para Chartier, o conceito deve ser entendido a partir de uma relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, “uma valendo pelo outro que lhe homóloga”. Assim, o autor enfatiza uma questão fundamental acerca das possíveis incompreensões do sentido da representação. Estas podem ser provocadas desde uma falta de “preparação” daquele que a lê até uma “relação arbitrária entre o signo e o significado” (CHARTIER, 1991: pp. 184 - 5).

Quando Wambach faz a leitura dos cenários citadinos da capital paraense, ele está fazendo uma leitura do que aquelas paisagens lhe oferecem, ele dá sentido e significado aquilo que interpreta. Ao propor esta construção, cria uma nova representação. Para o escritor, os significados atribuídos a cidade foram ponto fundamental quando produziu análise das obras do pintor andari-lho. Afinal, sua percepção está pautada também na nova representação construída a partir dos pincéis estrangeiros. O ponto intercessor entre os dois notáveis, no entanto, é a imagem presente construída acerca da chamada cidade das mangueiras.

Durante muito tempo, o Brasil apareceu para as nações estrangeiras como um lugar atávico, de uma natureza genuína e, seja por meio dos relatos dos viajantes ou telas criadas por

grandes pintores europeus, ratificavam a ideia atraindo para o país a curiosidade alheia acerca do que encontrariam nos trópicos. Ao mesmo passo, com a Amazônia não seria diferente. Já no século XX, ainda flertavam com estereótipos que demonstravam pouco ou nenhum conhecimento acerca da região.

Os estados brasileiros que fazem parte da Amazônia já haviam dado demonstrações do potencial econômico que reservava, a exemplo da produção gomífera dos finais do século XIX e início do século XX – principalmente no Amazonas e Pará – ainda assim, havia a necessidade de formular uma política de desenvolvimento e modernização do país como um todo, não apenas com teor regional. Para isso, o plano do governo era uma linha nacionalista de centralização de controle político e econômico norteada pela esfera federal, tendo em vista a distância geográfica do centro de poder no Rio de Janeiro dos estados do norte, urge um plano de integração.

A década de 1930 lança luz sobre cenário do território amazônico brasileiro e como ele integra um plano nacional de desenvolvimento formulado pela gestão do então presidente Getúlio Vargas. Havia, até aquele momento, a perspectiva de um potencial econômico pouco desenvolvido e sendo necessária uma intervenção estatal com estímulos para levar o progresso, 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 bandeirismo – fazendo referência aos bandeirantes do século XIX – e associa-o a imagem de Getúlio Vargas, como o bandeirante do século XX.

O escritor possuía forte vínculo com o governo varguista, principalmente no período ditatorial (1937 – 1945). 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”. Se fazia premente, então, a ocupação das áreas amazônicas além contribuir para o desenvolvimento da região promovendo uma 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 e fixar os sujeitos à terra (SECRETO, 2010: pp. 256 -262).

No ano de 1941, o famoso “discurso do Rio Amazonas”, amplamente utilizado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, 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 sua fala, uma idealização do território amazônico buscando a exaltação do seu imaginário, riqueza e potencial econômico da região. Para ele, em meio a fala proferida, o grande problema ainda era estar associado a um vazio demográfico que provocava a precarização do desenvolvimento econômico (BRASIL, 1942, p.259).

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 Tiradentes – 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 (SECRETO, 2007).

A região amazônica assim passava aos olhares externos como um lugar onde “o homem era devorado pela natureza, o ambiente regia a vida humana e, de certa forma, a aprisionava a esta condição”. Literatos como Euclides da Cunha e Alberto Rangel convergiam ao pensar que tal situação somente seria superada encontrando o seu “destino histórico” quando o poder central estivesse mais próximo da região. Quando finalmente ocorresse, o homem poderia se sobrepor e assim dominar a o ambiente natural. Para o historiador Rômulo Andrade, a visão construída sobre Amazônia, ainda estava muito envolta de misticismo que seduzia por um imaginário fantasioso construído na literatura em conjunto com as concepções científicas propostas à época (ANDRADE, 2010).

A política da *Marcha para Oeste* era uma forma de superação, um importante aceno aos grupos do norte e centro-oeste brasileiro. Além disso, no campo simbólico, Vargas se notabilizava com a preocupação de integração de lugares distantes ao restante do país. Não houve antes do então presidente, outro que houvesse feito o mesmo trajeto. Dessa feita, representava um primeiro “movimento de ocupação e legitimação de áreas mais afastadas [...] sendo feito pelo próprio líder da nação” (ANDRADE, 2010, p.459).

Urgia a hora de ocupar e povoar o território amazônico. Estados como o Pará e o Amazonas seriam fundamentais para o construir uma base sólida de crescimento na região. A Amazônia que sempre fora um espaço do olhar curioso do estrangeiro e, tal como Vargas definiu, da própria mocidade brasileira, já naquele momento, mas principalmente, a partir de 1942, passava a estar no centro das estratégias econômicas e militares, no mundo. Considerarei um espaço para entender o porquê.

O período que vai de setembro de 1939 ao mesmo mês de 1945, marca no cenário internacional a eclosão da Segunda Guerra Mundial. De um lado, os países Aliados defensores de uma liberal democracia e, de outro, os chamados países do Eixo, vinculados ao ideal de um Estado centralizador e autoritário. O Brasil inicialmente mantém uma postura de não alinhamento a nenhum dos lados da disputa beligerante. O país continuava mantendo laços diplomáticos, políticos e econômicos com as nações envolvidas na disputa. Após o ano de 1940 – quando houve o bloqueio do comércio alemão por parte da Grã-Bretanha – ocorre a diminuição das trocas comerciais com os germânicos o que levou o governo a adotar o que Letícia Pinheiro chamou de condescendência pragmática. Isto é, aos poucos, houve por parte do Estado brasileiro um atrelamento maior aos norte-americanos motivados, em parte pelas lacunas deixadas pela Alemanha e, em outra medida, à pressão exercida pelo próprio Estados Unidos. Estes antes de efetiva entrada na guerra criaram a chamada política da boa vizinhança. A intenção dos irmãos do norte era ampliar as relações com os países latinos. Quando efetivamente passa a combater os países do Eixo, o tom é elevado e precisam ampliar estoques de matéria-prima, necessitando

de borracha e lançando luz novamente sobre a Amazônia (PINHEIRO, 1995, p.112).

Com o aumento de temperatura política no mundo e as necessidades estrangeiras, o Estado brasileiro, mais uma vez, percebe o oportuno momento de olhar para o norte do país e criar uma política de valorização da economia gomífera. É neste contexto que ocorrem os chamados Acordos de Washington que terão como consequência internas no Brasil a criação de agências, como o SEMTA – Serviço Especial de Mobilização de Trabalhadores para a Amazônia e o SESP – Serviço Especial de Saúde Pública – que atuarão, no encaminhamento de nordestinos para a exploração do látex, os chamados “soldados da borracha”.

A Amazônia mais uma vez era alvo da cobiça internacional. Durante a guerra, a entrada dos Estados Unidos e o processo de ocupação pelo Japão dos países produtores de borracha localizados no sudeste da Ásia, alterou a forma do engajamento político e até mesmo do debate que ocorria sobre a região no país. Para dar conta de uma nova realidade, propôs-se no plano interno norte-americano a construção de indústria de borracha sintética e, no plano externo, pesquisa botânica e criação de *plantations* na região Amazônica (GARFIELD, 2009, p.20).

Os objetivos foram traçados de maneira pragmática a fim de garantir matéria-prima para a produção dos instrumentos da guerra. Interessa aqui compreender o olhar construído sobre o a região e os significados que a Amazônia terá aos olhos estrangeiros. O imaginário norte-americano durante a década de 1940, 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. A Amazônia também era “um símbolo cultural de esperança ou desilusão para os norte-americanos, uma pedra de toque para a ansiedades mais profundas relacionadas a questões de raça, classe e nação” (GARFIELD, 2009, p.22).

O imaginário sobre a região da Amazônia brasileira, foi construído levando em consideração seus contextos políticos, culturais e econômicos. A década de 1930 e particularmente o início de 1940, abem as cortinas para enfim desbravar e conhecer uma região que, segundo autoridades políticas da época, careceria de ocupação e desenvolvimento. Mais uma vez redescoberta pelos olhos do mundo e do próprio país, é importante conhecer em que contexto Wambach fora atraído para a cidade morena de Belém e em que medida o imaginário amazônico àquela época o influenciou.

O ponto central aqui é compreender como, esta cidade geograficamente no seio da Amazônia, conseguiu por meio da arte conectar dois personagens aparentemente tão distantes no espaço, o escritor paraense Raimundo Morais e o pintor belga Georges Wambach.

2.

Georges Wambach (1901-1965), nasceu na Antuérpia, região ao norte da Bélgica. Seus pais foram artistas no circuito cultural europeu. Como herança, o talento na mão que ao utili-

zar as paletas de cores proporcionaram mais cor, vida e beleza por meio da arte Emile Xavier Wambach (1854-1924), seu pai, foi músico, um violinista, organista, compositor e também regente de orquestra. Marie Wambach de Duve (1865-1957), sua mãe, era pintora, aquarelista de renomado talento e que, provavelmente, ao entrar em contato com suas obras descobriu cedo o rumo das artes plásticas. Os dois adquiriram fama e com eles, passou a circular pelos circuitos de arte flamenga. Em sua trajetória, uma vida regada a luxas e boemia, deixou marcas pelo mundo ao retratar cenários diversos, com o pincel à mão fez da aquarela sua principal técnica para representar os lugares por onde passava (FIGUEIREDO, 2014, p.279).

É difícil precisar dia exato, mas estima-se que, por volta de 1920 aos seus 18 anos de idade, já é possível identificar uma obra sua. Ao conviver no circuito artístico europeu, entra em contato com os grupos teatrais o que favorece a produção de suas telas. Afinal, foram as atrizes e cantoras dos teatros da Antuérpia e Bruxelas, os motivos para várias de seus quadros deste momento. Nessa época, conhece e casa com uma filha da fidalguia belga, Yvonne Milles, e com ela teve um filho, Christian. O reconhecimento do artista ainda não lhe permitia sobreviver unicamente de sua produção artística, por isso acabou atuando como contador em um banco, se envolvia com negócios de ações e oportunamente atuava na venda de quadros, a fim de garantir o ganha pão e sustentar mulher e filho. Não demorou e o casamento teve fim. Ela, irritada e em meio a desentendimentos, decide mudar-se para Nice, cidade ao sul da França, levando consigo Christian (FIGUEIREDO, 2014, p.279).

Na década seguinte, conhece 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, tal como 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. Edith era casada com o diplomata brasileiro Roberto de Arruda Nóbrega Beltrão, que havia sido transferido da França para lá. Edith separa-se do marido e decide embarcar junto com Wambach com destino ao Brasil (GORDINHO, 1988: pp. 119 – 120).

A viagem estava relacionada a fuga do fascismo que estava “paralisando a vida artística europeia”. (GORDINHO, 1988, p. 119 -120). A década de 1930 foi um período difícil para o mercado da arte, os preços desabaram na Europa. Um Utrillo¹, que antes valia cerca de 50.000 francos, desvalorizou ao valor de 4.000 francos. Por outro lado, o Brasil também tinha seus atributos. Havia uma forte tradição de viajantes que passaram pelo país construindo cenários de uma natureza faustosa, com cenários edênicos e paisagens que cada vez mais ganhava a atenção do jovem pintor. Irá aportar no Rio de Janeiro em 25 de julho de 1935, a bordo do navio Bagé.

Belém pode ter seduzido Wambach por meio da representação de uma cidade em meio a floresta, ou ainda, o conhecimento das obras produzidas por outros artistas internacionais que passaram pela cidade. Vários foram os viajantes, pintores, literatos e artistas estiveram na capital paraense e reproduziram por meio da arte uma visão da paisagem amazônica brasileira.

1. 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.

Davi Widhopff é um exemplo. O pintor russo aporta na cidade na segunda metade do século XIX, no ano de 1884. Já reconhecido em outros circuitos, chegou a produzir para o *Courrier Français*, em Paris no ano de 1883. Sua relevância poderia ser medida desde a chegada quando fora recepcionado pelo jornalista Alfredo Sousa, que tendo conhecimento partiu rumo ao porto da cidade. Foi convidado a publicar 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 retratos de autoridades locais como Lauro Sodré ou Paes de Carvalho (ARRAES, 2006: pp. 38 – 9).

Contratado no mesmo período, Maurice Blaise chegou na cidade para atuar como 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 em debate polêmico. A forma como foi pintada a tela deixou exasperados os responsáveis pela assistência à exposição, em 1885. Aldrin Figueiredo avalia 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 atrelado 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, Blaise ganhou fama fazendo um verdadeiro sucesso com a exposição. Seu nome ficou marcado na capital paraense assim como suas telas, duas delas ainda podem ser acessadas junto ao acervo do Museu de Artes de Belém (FIGUEIREDO, 2014, p.20 - 42).

Se há um elemento que conecta os artistas em suas obras que tem a paisagem de Belém como motivo, esta é, sem dúvida, a representação da natureza. Não à toa, no período em que o então presidente Getúlio Vargas visitou os estados do norte do Brasil, em seu 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” (VARGAS, 1941). O político sintetizava as aspirações daqueles que ensejavam conhecer o norte do país em busca de desbravar as, ainda desconhecidas para muitos, terras amazônicas.

No campo das artes, a década de 1930 teria sido próspera aos pintores estrangeiros na cidade das mangueiras, o mesmo não se poderia ser dito dos artistas locais. O escritor e pintor Paolo Ricci afirmou que mesmo aqueles de trabalhos consagrados na cidade não conseguiam manter-se unicamente com os proventos recebidos das obras que vendiam. Os poucos recursos destinados aos que se propunham o ofício da arte na cidade, mesmo aqueles que se destacavam perante a burguesia paraense não conseguiam viver unicamente de sua produção. A cena apresentava uma situação aparentemente paradoxal, mesmo os “os artistas eruditos e até os cursados na Europa tinham de fazer outro ofício para complementar sua subsistência”. Nomes reconhecidos como o de Carlos Azevedo que havia cursado em Paris e ganhou destaque com “a fiandeira”, para manter-se atuava como fotógrafo profissional além de professor de desenho e francês no

Ginásio; José Veiga dos Santos estudou nos Estados Unidos e 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 dela realizar grandes aquisições, no entanto, quase nunca figuravam os artistas locais. Sua predileção se dava pelos estrangeiros oriundos de países com uma tradição artística bem consolidada, especialmente os franceses. Com isso, o ambiente da cidade dificultava aos locais a capacidade de sustentar-se 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’” (RICCI, s./d).

Tal discurso, no entanto, deve ser lido com cuidado e, em determinada medida, relativizado. Ainda que não houvesse de fato uma política pública robusta de fomento ao campo dos artistas locais, fato é que muitos produtores de arte, intelectuais atuavam em outras áreas, com outros ofícios, eram historiadores, romancistas, engenheiros. A percepção do escritor carrega consigo uma leitura de viver da arte como caminho unilateral. Porém, esta perspectiva nem sempre é válida. Exemplo notório é o de Arthur Frazão. Maria Angélica Meira aponta que, mesmo antes de viajar para a Alemanha e tornar-se pintor, Frazão já dominava a técnica da fotografia (MEIRA, 2018, p. 100). Provavelmente, para ele, não devia ser um fardo atuar também em outro campo para além da pintura.

Ainda assim, como uma espécie de combustível para o argumento de Ricci, o ano de 1939 reservou ao belga um lugar no panteão dos grandes que aportaram na capital paraense. Tal como em outros momentos da história brasileira, a relação entre as autoridades políticas e artistas, no Rio de Janeiro, Wambach tem encontros com o presidente da República, quando não, aparece nos jornais posando ao lado de políticos em fotos de eventos em que se reuniam autoridades da época. Em uma quinta-feira, em seu ateliê, ele recebe para um jantar o então prefeito da cidade de Belém, Abelardo Condurú. A reunião ainda contou com a presença de Edith Blin de Arruda Beltrão, o acadêmico Oswaldo Orico e sua esposa. Estando em sua seara, o pintor teve a oportunidade de “mostrar os seus maravilhosos trabalhos que já alcançaram notoriedade em todo o mundo” (O IMPARCIAL, 1939, p.11). Encantado com a produção que lhe foi apresentada, o mandatário da capital paraense convida o artista para uma temporada em Belém, com o convite aceito, era hora de conhecer as belas paisagens que originaram a alcunha de Cidade das Mangueiras.

O que esperava por Wambach? Naquele mesmo ano, o então Interventor do estado do Pará, José da Gama Malcher, descreveu Belém com “avenidas largas, sombreadas, tipicamente originais, as praças aos arredores da nossa capital, a sua situação geográfica, os costumes e hábitos locais”. Ao publicar fazia propaganda e deixava em destaque “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” (PARÁ, 1939, p. 10).

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” (PARÁ, 1939, p.10).

E é neste cenário que o escritor paraense Raimundo Moraes 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: “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” (MORAIS, 1940, p.103).

3.

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 morou na Bolívia em função de querelas políticas em Manaus com correligionários. Na década de 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 (LARÊDO, 2007, p.36). Moraes herdou do pai a profissão de prático. Acompanhava-o em serviço nos chamados navios gaiolas e com o tempo passou ele mesmo a comandar sua embarcação, o chamado “Rei Lear”, homônimo ao título da obra de William Shakespeare.

Jovem ainda, não avançou formalmente nos estudos, no entanto, tornou-se um autodidata e, mesmo sem formação, deu grande contribuição a literatura regional com vasta produção bibliográfica. Inicia sua carreira com o título *Traços a esmo*, de 1908. Ainda que futuramente fora elogiado, em sua época não lhe garantiu grande notoriedade e pouco ficou conhecido no circuito literário. No entanto, ao escrever *Notas dum jornalista*, de 1924, ganha relativo reconhecimento e seu nome passa a ser ventilado com maior intensidade (GUIMARÃES, 2015, p. 2).

Com a publicação de *Na Planície Amazônica*, Raimundo Moraes 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, presidente eleito pela oligarquia paulistana em visita as capitais litorâneas dos estados brasileiros, teve acesso ao título. Ao chegar em Belém, revela com entusiasmo

que durante a viagem passou seu tempo dedicando-se a leitura da obra. Com o relato da autoridade máxima do país, a obra ganha ventilação e conseqüente repercussão nacional. No mesmo ano foi lançada a sua 2ª edição e depois os estados do Pará e Amazonas passaram a adotá-la como leitura obrigatória em suas escolas (TOCANTINS, 2000, p.XX).

A obra consagra o escritor. Participou do edital da Academia Brasileira de Letras concorrendo na categoria “Ensaio”, especificamente no tema de “Estudos de folclore e etnografia do Brasil”. Teve como concorrentes Lourenço Filho, Daniel Gouveia, Roque Callage, Raimundo 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” (GUIMARÃES, 2019, p. 79). 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.

O jornalista Assis Memória, certa vez, em crítica publicada no periódico carioca *Jornal do Brasil*, destacou que a obra de Moraes representava “o mais completo tratado sobre uma região grandiosa, não somente do Brasil, mas do mundo”. Ele também sugeriu que *Na Planície Amazônica* deveria ser adotado nas escolas de todo o país, a fim de que todos tomassem conhecimento acerca da região. Como argumento, destaca que “se trata de um episódio novo de nossa corografia, de nossa geografia física e humana”. A proposta foi lançada no ano de 1935. Provavelmente, não tinha o conhecimento que nas escolas do Amazonas e Pará já adotavam a produção do escritor. Ainda assim, ele afirma, “reitero o conceito, um livro está à altura do assunto” (JORNAL do BRASIL, 1940, p.5).

Ainda que tenha ocorrido uma espécie de apelação no periódico, aquele não foi o momento da leitura de Vargas. Após a passagem por Belém no ano de 1933, o presidente retornava à cidade. Havia recebido antes de partir do Rio de Janeiro um telegrama do escritor em que ele, apesar de enfermo, saudava o chefe da nação lançando palavras lisonjeiras e enaltecendo as suas responsabilidades e habilidade como chefe de Estado. Já em Belém, Getúlio fez questão de fazer uma visita ao ilustre escritor paraense. Tiveram a oportunidade de ter uma longa conversa, no entanto, devido a debilidade de Moraes, aquela seria a última oportunidade dos dois se encontrarem (GUIMARÃES, 2019: pp. 194 -6).

Não havia relação de intimidade entre os dois, no entanto, já haviam se conhecido anos antes, quando da passagem do presidente pelo estado. Getúlio apareceria como o homem público Chefe de Estado que visitaria o enfermo homem público das letras. Segundo a compreensão de Iza Guimarães, “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”. Não demorou e Raimundo Moraes faleceu (GUIMARÃES, 2019, p. 196-7).

No período em que o presidente da república visitou a capital paraense, o escritor já estava desenvolvendo o penúltimo livro publicado em vida foi 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 atenção a observação “parece que o estilo do escritor se aprimora a medida que as forças físicas o abandonam”. Fato é, a criatividade e competência do escritor paraense ainda estavam ativas, porém, suas forças já estavam esvaindo. O periódico detalha o método criado por ele para continuar o seu processo produtivo. Como seus olhos já não possuíam a visão de outrora, quase cego, tornou-se dependente do auxílio de uma pessoa a quem ditava as palavras que seguiam em seu texto. E com a nova rotina de escrita e a alteração em sua forma de trabalhar, “parece ter resultado em uma grande sonoridade em sua prosa. Agora mais cantante e vistosa” (JORNAL DO BRASIL, 1941, p. 2). Ainda que fosse marcado por um cansaço permanente devido as condições físicas, os elogios permaneceram frequentes.

O próprio autor tratou de defender a leitura de sua obra. Traçou um cronograma de como 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. Havia a preocupação de apresentar ao leitor, o seu diferencial. A sedução de sua narrativa perpassa o “contínuo 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” (MORAIS, 1940, p. 5).

Raimundo Morais foi descrito pelo pesquisador, historiador e escritor paraense Leandro Tocantins como alguém que “possuía predisposições de inteligência e sensibilidade para ir além da descritiva, do simples paisagismo (como alguém o caracterizou –paisagista–, erroneamente)”. Provavelmente seria errado taxá-lo de paisagista, no entanto, por meio de sua literatura não seria difícil pintar quadros para revelar as imagens construídas nos imaginários dos leitores de suas obras. Talvez por isso, Tocantins tenha definido o ilustre escrito de *Na Planície Amazônica* como “Estilista que sabe armar as frases com força e elegância, emana do que escreve um sabor romanesco. Sua prosa parece transmitir o vário tom de um pintor impressionista” (TOCANTINS, 2000, p.XII – XXI). E, se não era pintor, ao menos fez o exercício de análise e as compartilhou com seus leitores. No capítulo “Belém na íris dum belga”, do livro *Cosmorama*, suas letras, palavras, termos e preocupações com a cultura regional encontram as telas do pintor flamengo Georges Wambach observando o inventário das paisagens paraenses.

Ao compreender a representação construída sobre a cidade de Belém, os primeiros passos são dados permitindo o desvelar dos dois artistas que compõe o ponto central deste artigo.

Personagens que circularam no espaço mesmo espaço, mas que, no entanto, não tiveram de se conhecer pessoalmente. 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 em texto analítico de um literato da região, contribuem não somente para descobrir os cenários os seus cenário, como também, entender de que forma sujeitos oriundos de lugares geograficamente tão distantes, detentores de talentos tão distintos contribuíram para formular e reproduzir as representações que ela sugere.

4.

A partir deste ponto, tem início a jornada sobre a história de Belém contada pela íris dum belga, como escreveria Raimundo Morais. O ponto de partida é o quadro *Porto da Panair*, produzido no ano de 1939. Uma aquarela com traços precisos que intencionou mostrar o porto da empresa de linhas aéreas, Panair. A tela tem como tema central, uma rampa de hidroaviões que serviu de inspiração para o artista apresentar aspectos da modernidade da cidade na época. Na primeira metade da década de 1930, o então interventor, Joaquim Magalhães Barata, lançava discurso acerca de uma modernização e exaltava sua gestão por meio de uma transformação urbana, utilizando uma série de medidas paliativas e superficiais, implementou medidas 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, um trecho importante pois tinha como um dos seus aspectos a conexão de bairros com incipiente desenvolvimento com o centro de comércio. 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 (VIDAL, 2008).

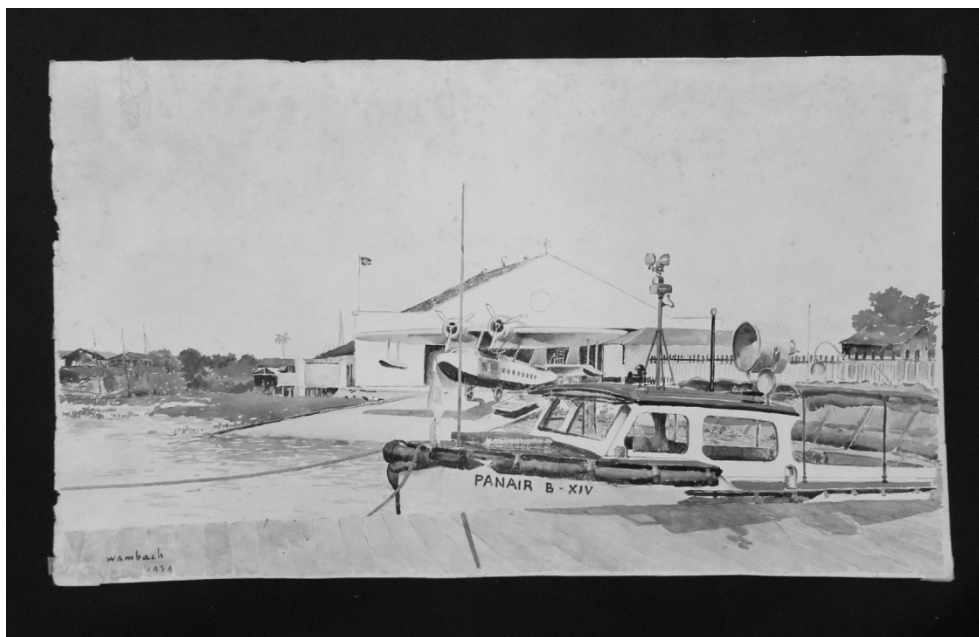


Figura 1

WAMBACH, Georges. "Aeroporto da Panair do Brasil". Museu de Artes de Belém, 1939.

O escritor paraense 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". Com uma descrição minuciosa acerca dos elementos cenográficos da tela, indica compreender o sentido físico dos depósitos de aeronaves, suas "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 água metálica a ponto enxuto (MORAIS, 1940, p.115)". O escritor assim propõe uma 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.

Deixando o porto e seguindo as letras de Morais, é hora de partir rumo a área central da cidade, a chamada Avenida Independência, atualmente identificada como Av. Magalhães Barata. Georges Wambach, encantado com o que potencial estético daquele cenário, resolveu por fincar o cavalete no chão, tomar à mão a paleta com suas vibrantes cores e traçar as linhas do que se tornaria um emblemático quadro cheio de histórias e significados. *Avenida independência* se consagrou como referência da cidade e hoje faz parte do acervo do Museu de Artes de Belém.

Ao lado esquerdo, o espectador depara-se com a representação do Museu Emílio Goeldi. Quase escondido na tela, passando despercebido por um olhar desatento, ele se mostra em meio a uma extensa vegetação que transborda em sua entrada. Para compreender sua importância e a motivação de seu aparecimento na tela, faz-se necessário um breve histórico de sua relação com a capital. 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. Seu idealizador quem arquitetou suas

funcionalidades foi o naturalista Domingos Soares Ferreira Pena. 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 de conceitos cientificistas europeus, suas propostas se baseavam em pesquisa e divulgação da história natural e etnologia no Estado do Pará e na Amazônia.

Surgiu assim como uma espécie de baluarte no debate científico realizado também por instituições estrangeiras. Almejava-se captar o ritmo de crescimento humano e por meio da comparação formular possibilidades de aplicação na realidade local. A predominância no plano ideológico naqueles momentos finais do século XIX eram os chamados preceitos evolucionistas. Uma preocupação com o desenvolvimento cultural como um todo, isto é, a busca por um padrão único, o caminho linear de um processo evolutivo da cultura da humanidade (SCWARCZ, 2017, p.120).

Goeldi tinha como pretensão apresentar a majestosa fauna brasileira e assim alcançar “um lugar no movimento científico internacional”. O promissor cenário no campo da ciência e, com as referências modernizantes da época, a cidade das mangueiras se apresentava como palco prodigioso para apresentação de sua riqueza natural. Com a aquisição de novo terreno, mudou a localização e promoveu uma obra que durou anos. Com isso, iniciou o processo de ampliação do Museu e a transformação dos seus espaços a fim de garantir os padrões europeus que buscava (SANJAD et al, 2012, p.198).

O olhar estrangeiro sobre a região reconhecia a Instituição como polo de saber natural amazônico e um de símbolo do incentivo a ciência. Em passagem pela cidade, dois médicos sanitaristas, Godinho e Lindenberg apresentaram um grande 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 guardadas no edifício, como sejam o herbário e grande número de espécies de animais preparados”. Os pesquisadores compreendiam 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”.



Figura 2.

Vamos lêr!, Rio de Janeiro. 29 de fevereiro de 1940, p. 36.

A leitura do museu como ponto de apoio intelectual no estado era aspecto de relevante significado. Sua representação fez de sua presença uma necessidade 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”. Ao sujeito que perpassa as ruas e caminha pela via, não poderia deixar de atentar para imponente representação do que conferia o aspecto de modernidade em Belém. (MORAIS, 1940, p.108)

O pintor flamengo não se conteve somente em mencionar o referido espaço pelas paletas. Para ele, o Museu necessitaria de uma maior atenção para além da marginalidade na obra *Avenida Independência*. Com a característica de buscar os estudos científicos a fim de dar forma pictoricamente fauna e flora da região, Wambach tomou como ponto referencial o 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. É facilmente perceptível seu encantamento com as árvores e sua relação com o sol que se contrastam no chão formando uma sombra de seus galhos, ao mesmo passo em que é possível identificar pavões livres em meio ao ambiente natural.

Após o reconhecimento do Museu e da ilustre avenida, o passeio pela história da cidade das mangueiras ganha novo destino. O caminho segue até o conhecido palácio municipal, situado próximo à praça D. Pedro. Se o motivo da viagem de Wambach para Belém foi o convite feito pela autoridade municipal, nada mais natural que seja o prédio de sua atuação uma das escolhas para pintar. Seja por agradecimento ou acordo prévio, o belga buscou um ângulo frontal para dar vida a pintura. Ao ler sua tela, Raimundo Morais destaca os dois edifícios que apa-

recem na imagem, ao lado direito e ao fundo, em amarelo, o prédio da interventoria estadual e bem à frente, em destaque de azul, a prefeitura. Para ele, 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).

Os personagens que compõem a tela chamam atenção. Ao lado esquerdo, é possível observar duas mulheres conversando e interagindo lançando a ideia da intendência como um lugar acessível e ponto de encontro entre as pessoas. Além delas, encontra-se também, um homem que provavelmente seria o responsável pela fiscalização e proteção do prédio público, tradicionalmente responsabilidade atribuída aos chamados guardas municipais, o que à época deveriam se sujeitar a representação da intendência.

O que a análise de Moraes deixou passar como que despercebido, foi a ênfase do pintor a paisagem natural. Sempre aparecendo como temas predominantes, aquarelas que comumente destacaram ambientes praieiros, bosques, jardins, ou ainda, mesmo quando os prédios se fizeram presentes, não deixou de dar ênfase ao aspecto da natureza que os cercava. Essa preocupação fez-se presente na referida obra. O primeiro plano apresenta as árvores situadas na praça, ornamentando o cenário e deixando para os fundos da imagem a prefeitura. Aparentemente, 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 propaladas pela intendência como o vegetal que construiria (e construiu) uma identidade da cidade de Belém, são apresentadas em primeiro plano e constroem o cenário que traz ao fundo os prédios públicos.



Figura 3

WAMBACH, Georges. Palácio do Governo. IN: Museu de Artes de Belém, 1939.

Assim como a vegetação, as cores e arquitetura dos prédios, não é possível deixar de atentar para o monumento em primeiro plano da imagem. Este provavelmente fez parte de uma tentativa de exaltar o papel das forças armadas. Além de ter bom tráfego no meio, a obra fora produzida no ano de 1939, provavelmente já tendo início o processo beligerante da Segunda Guerra Mundial. O monumento recebe por nome “os soldados de guerra” e, pela caracterização do sujeito, o seu produtor teve como referência as forças da chamada Tríplice Entente (Inglaterra, França, Áustria-Hungria, Estados Unidos), na primeira guerra mundial e forças com as quais o Brasil se vinculou. Wambach até poderia ter pensado em outro ângulo para retratar o cenário em frente ao prédio do poder municipal, no entanto, de uma só vez conseguiu amalgamar símbolos de diferentes grupos sem perder de vista seu estilo.

Tal como ênfase dada a natureza da praça em frente ao prédio, um lugar que valoriza o aspecto natural da cidade e atrai o olhar estrangeiro é o atualmente conhecido como Jardim Zoobotânico Bosque Rodrigues Alves, que foi durante muito tempo apenas chamado de Bosque municipal. Wambach, não perdeu a oportunidade de transformar em tela o cenário de opulência de fauna e flora encontrado, com sua paleta de cores se lançou a representá-lo. A tela intitulada *Bosque Municipal*, foi produzida no ano de 1939, uma aquarela que possui medidas de 37cm x 64 cm fazendo parte do acervo do pintor belga também adquirido pela prefeitura.

Raimundo Moraes escreveu que o *Bosque Municipal* 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 açaizeiros 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, Moraes enaltece “a clofila e a luz do sol, conjugadas do esmeralda-aureo das copas, remarcam a jangla do Equador em todos os seus tons orgiásticos”. Mais uma vez o sol e as árvores em contrastes tocando o solo configuram padrões de enaltecimento do clima e característica *sui generis* de Belém (MORAIS, 1940, p.108).

Ainda que, por vezes, a chuva apareça em seus retratos da vida da cidade, é a luz que marca presença constante e permanente na escolha de cores para seus trabalhos, e 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’. (MORAIS, 1940, p. 108).

Por fim, restou conhecer a arquitetura de uma das últimas obras referenciadas por Moraes, a *Catedral da Sé* que sua imagem somente foi descoberta por esta pesquisa nas páginas de um periódico. Conhecer Belém permitiu ao pintor passar por vários motivos que lhe inspiraram a representar a capital em suas telas. Fossem temas paisagísticos, acerca da modernidade alcançando os trópicos, ou ainda, eclesiásticos, como pode ser percebido nesta última.

Ao observar o quadro, imponência de sua primeira vista, frontal, foi o que chamou a

atenção do escritor paraense quando exaltou o “frontispício austero da Sé” onde o pincel de Wambach “esboçou num surto de realismo”. Um dos símbolos da cidade, tem a preocupação de relatar com preciosismo as suas características: “A tinta branco-gesso das cimalthas, das torres, das paredes, traz o caruncho escuro da invernada, o azinhavre dos insultos atmosféricos, a “patine”. Não deixa escapar como o clima local se torna tema dentro da pintura quando o “úmido do nosso firmamento, sempre envolto com um véu transparente de vapor”. Cristão, demonstra entusiasmo ao descrever a “Carça 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” (MORAIS, 1940, p. 107).



Figura. 4

Vamos lêr!, Rio de Janeiro. 29 de fevereiro de 1940, p. 36.

A fim de não parecer demasiadamente condescendente com o belga, o escritor atenta que já havia tido contato com uma diversidade ampla de quadro 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” (MORAIS, 1940, p.107).

Raimundo Morais, com total simpatia pela obra, escreve: “Não exagero, declarando aqui a impossibilidade de se esquemar e colorir melhor e mais impecavelmente a efigie grandiosa da matriz”. Para um católico, Wambach parecia ter tocado em ponto importante unindo os sentimentos de devoção ao mesmo tempo 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” (MORAIS, 1940, p.107).

5.

Aqui demarca o fim de uma caminhada seguindo a rota estabelecida pelo diálogo entre os pincéis e as letras. Belém encantou o olhar de do pintor flamengo em seus vários aspectos, desde paisagens ao religioso e litúrgico. Sua jornada pela capital já não trilha caminho algum e ficam somente os relatos deste itinerário narrado por Raimundo Morais que, como ponto comum, se encontram na representação da capital paraense. As imagens e a literatura lançam sobre o olhar espectador a ânsia de conhecer a flora, fauna, prédios, portos, museus, igrejas e bosques que ajudam a escrever a história da cidade.

A representação da cidade propõe a construção de sua história contada em imagens de Wambach e lidas por meio das palavras do escritor paraense. Sua narrativa lança luz sobre diversos aspectos de tempos distintos, a Segunda Guerra Mundial – por meio do porto da Panair –, os tempos de modernização de fins do século XIX com o Bosque Municipal, ou ainda, a avenida independência – fazendo referência ao alargamento de vias, na mesma tela incorporando o Museu Emilio Goeldi ou ainda a referência ao bonde – e, por fim, a Catedral da Sé, em consideração a forte tradição católica que a cidade tem desde a colonização portuguesa quando lançaram a pedra fundamental da fundação da cidade.

Referências

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. Emilio Goeldi. Cienc. Hum.*, Belém, v. 5, n. 2, p. 453-468, maio-ago. 2010.

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.

BRASIL. Getúlio Vargas. Discurso do Rio Amazonas. *Revista Brasileira de Geografia*. Abril – Junho 1942, p. 259.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. Pp. 184 -5.

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. 20-42.

PINHEIRO, Leticia. A entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial. *Revista USP*, São Paulo (26): 108:109. Junho/ Agosto. 1995. p. 112.

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.

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.

GODINHO, Victor & LINDENBERG, Adolpho. Norte do Brazil através do Amazonas, do Pará e do Maranhão. Rio de Janeiro e São Paulo: LAEMMERT & C. Editores. 1906.

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

GUIMARÃES, Iza Vanesa Pedroso de Freitas. Na planície Amazônica (1926): De “... humilde oferta intelectual da radiosa Amazônia” a experimento renovador da literatura regional. *Anais do XVIII Simpósio Nacional de História*. Florianópolis, 2015.

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

MEIRA, Maria Angélica Meira de. A PAISAGEM COMO ESPÓLIO: Arthur Frazão e o grupo do Utinga (1940 – 1960). Tese. Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

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.

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.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TOCANTINS, Leandro. Introdução: Um escritor nativista. IN: MORAIS, Raimundo. Na planície Amazônica. 7ª ed. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

VIDAL, Celma Chaves Pont. Arquitetura, modernização e política entre 1930 e 1945 na cidade de Belém. 2008. Online: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.094/161>. Acesso em: 02 de Setembro de 2020.

Fontes

BELÉM, Intendencia Municipal. Álbum de Belém. Edição F. A. Fidanza. 1902.

Jornal *O Imparcial*, 09 de Junho de 1939. p. 11

Jornal do Brasil, 26 de janeiro de 1941, p. 2

AVELAR, Romeu. Belém do Pará, cidade que inspira pintores. Jornal *Vamos lêr!*, 29 de Fevereiro de 1940, p. 36.

MEMORIA, Assis. Na planície Amazônica. In: *Jornal do Brasil*, 20 de setembro de 1940, 5.

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.

MORAIS, Raimundo. “Belém na íris dum Belga”. In: *Cosmorama*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1940.

Submetido em: 30/09/2020

Aprovado em: 25/11/2020