



ARTE DEGENERADA • 80 ANOS

REPERCUSSÕES NO BRASIL

ORGANIZAÇÃO
Helouise Costa
Daniel Rincon Caires



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

DOI: 10.11606/9788594195326

ARTE DEGENERADA • 80 ANOS
REPERCUSSÕES NO BRASIL

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

ORGANIZAÇÃO

Helouise Costa
Daniel Rincon Caires

ebook

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Museu de Arte Contemporânea
MAC USP
São Paulo
2018

São Paulo

2018 (Permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.)

© 2018 – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Av. Pedro Álvares Cabral, 1301 - Ibirapuera - CEP 04094-050 - São Paulo/SP

tel.: 11 2648 0984 - email: mac@usp.br - www.mac.usp.br

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-94195-32-6



9 788594 195326

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Lourival Gomes Machado
do Museu de Arte Contemporânea da USP

Arte degenerada - 80 anos : repercussões no Brasil / organização Helouise Costa, Daniel Rincon.

São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2018.

184 p. ; il. (MAC Essencial 17)

ISBN 978-85-94195-32-6

DOI: 10.11606/9788594195326

1. Arte Degenerada. 2. Arte Moderna (Aspectos Políticos) – Século 20. 3. Segall, Lasar, 1891-1957. 4.

Universidade de São Paulo. Museu de Arte Contemporânea. I. Costa, Helouise. II. Rincon, Daniel

CDD – 709.04

Esta publicação é resultado do seminário homônimo organizado por meio de uma parceria entre o Museu de Arte Contemporânea e o Museu Lasar Segall, realizado no período de 25 a 27 de abril de 2018, na sede do MAC USP.

Ficha do catálogo

Autores: Ana Gonçalves Magalhães; Annateresa Fabris; Claudia Valladão Mattos Avolese; Daniela Pinheiro Machado Kern; Keith Holz; Maria Luiza Tucci Carneiro; Maurício Lissovsky; Meike Hoffmann; Olaf Peters.

Obra Capa: Kâthe Kollwitz, As mães, 1922-1923. Acervo MAC USP.

Revisão dos textos em português: Aílton Junior Silva e Laís Otero | Tikinet

Projeto Gráfico Padrão: Elaine Maziero

Desenvolvimento do Projeto Gráfico: Denise Ikuno

Realização:



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

Parceria:



Apoio:



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
Helouise Costa / Daniel Rincon Caires	
<i>Entre ciência e sociologia: a arte moderna como manifestação patológica</i>	9
Annateresa Fabris	
<i>Some notes on the genesis of the exhibition “Degenerate Art”, Munich 1937</i>	29
Olaf Peters	
<i>Why defend ‘degenerate’ art?</i>	49
Keith Holz	
<i>O círculo dos artistas “degenerados” no Brasil, 1933-1950</i>	68
Maria Luiza Tucci Carneiro	
<i>Hanna Levy, Irmgard Burchard e a luta antifascista (1933-1945)</i>	88
Daniela Pinheiro Machado Kern	
<i>A perversão da linha reta: edifícios e biotipos entre 1930 e 1945</i>	99
Mauricio Lissovsky	
<i>As longas sombras do passado – uma análise crítica da trajetória de Hildebrand Gurlitt</i>	130
Meike Hoffmann	
<i>Modigliani “degenerado” e sua recepção entre a Itália e o Brasil</i>	150
Ana Gonçalves Magalhães	
<i>Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição Arte Degenerada</i>	166
Claudia Valladão Mattos Avolese	
OS ORGANIZADORES	181
OS AUTORES	183

Arte Degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil

Helouise Costa¹

Daniel Rincon Caires²

No ano de 1937 o governo alemão, liderado por Adolf Hitler, inaugurou uma grande exposição de arte moderna com cerca de 650 obras confiscadas dos principais museus públicos do país, intitulada *Arte Degenerada (Entartete Kunst)*. Marc Chagall, Otto Dix, Max Ernst, George Grosz, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lászlo Moholy-Nagy, Piet Mondrian e Lasar Segall estavam listados entre os 112 artistas que tiveram obras selecionadas para a mostra. Preparada para ser facilmente assimilada pelo público leigo, a exposição apresentava uma interpretação altamente negativa e tendenciosa da arte moderna.

Nos últimos anos, a exposição *Arte Degenerada* vem recebendo atenção por parte de importantes centros de pesquisa na Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos, bem como de museus de arte de diversos países, dada a sua importância para a revisão da história da arte moderna. O que pouco se sabe é que ela teve inúmeros desdobramentos no Brasil. Houve desde perseguições a artistas modernos acusados de degenerados, passando por manifestações de apoio às causas libertárias, até ações de imigrantes em prol da luta internacional contra os regimes totalitários.

No mês de abril de 2018, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), em parceria com o Museu Lasar Segall, realizou o *Seminário Internacional Arte Degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil*³, cujo objetivo foi refletir sobre os impactos da exposição *Entartete Kunst* no Brasil e a perseguição à arte moderna ocorrida no país na primeira metade do século XX. Buscou-se reverter o quadro de desconhecimento acerca desse fenômeno, ainda pouco estudado por pesquisadores locais. Consideramos fundamental compreender o papel do Brasil nesse contexto, levando-

1 Professora Livre-Docente e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

2 Pesquisador do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e coordenador do setor de pesquisa do Museu Lasar Segall.

3 O *Seminário Internacional Arte Degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil* foi parte integrante de um evento que incluiu também a realização da exposição *A Arte Degenerada de Lasar Segall: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra*, realizada no Museu Lasar Segall entre novembro de 2017 e maio de 2018. A exposição resultou na publicação de um catálogo de mesmo nome.

-se em conta, sobretudo, a importância dos artistas imigrantes para a arte moderna brasileira.

O seminário contou com mesas-redondas formadas por especialistas nacionais e estrangeiros, tendo sido as discussões articuladas em torno dos seguintes temas: 1. Arte Degenerada em contexto; 2. A Arte Degenerada através das exposições; 3. Modernismos, fascismos e antifascismos; e 4. Produção artística e instituições museológicas. O evento contou, ainda, com sessões de comunicações, selecionadas a partir de convocatória pública, que cumpriram o papel de ampliar o espaço para jovens pesquisadores, assim como divulgar pesquisas recentes pouco conhecidas.

Este volume reúne os textos resultantes das conferências apresentadas⁴ e tem a ambição de gerar bibliografia acessível sobre o tema no país, tanto para especialistas quanto para o público em geral⁵. A publicação deste volume, bem como do seminário que esteve em sua origem, só foi possível devido à parceria entre o MAC USP e o Museu Lasar Segall e ao apoio imprescindível das agências de fomento. Ficam registrados os agradecimentos dos organizadores a Capes, CNPq e Fapesp, bem como ao Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte. Por fim, aos autores dos textos aqui reunidos, expressamos nosso reconhecimento pelo empenho e competência com que responderam aos desafios propostos.

4 O texto referente à apresentação de Helouise Costa, intitulado Lasar Segall e a arte degenerada: as exposições como campo de disputa política nas décadas de 1930 e 1940 pode ser encontrado em: COSTA, H.; CAIRES, D.R.; SCHWARTZ, J.; MONZANI, M. (Orgs.). A "arte degenerada" de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de Guerra. São Paulo: Museu Lasar Segall, 2018, p. 49-67. Já o texto de Paulo Knauss não pôde ser publicado.

5 Optamos por manter os textos de Olaf Peters e Keith Holz nas versões originais, tal como foram enviados pelos autores, ao passo que a contribuição de Meike Hoffmann para esta publicação se deu por meio da tradução para o português de um de seus textos sobre Hildebrand Gurlitt, anteriormente publicado em alemão.

Entre ciência e sociologia: a arte moderna como manifestação patológica

Annateresa Fabris¹

Resumo:

Análise das relações entre o pensamento de Adolf Hitler sobre arte degenerada e as ideias de autores como Max Nordau, Cesare Lombroso e Gustave Le Bon. **Palavras-chave:** arte degenerada; nazismo; modernismo.

Abstract:

Analysis of the relationships between Adolf Hitler's notions about degenerate art and the ideas of authors such as Max Nordau, Cesare Lombroso and Gustave Le Bon. **Keywords:** degenerate art; nazism; modernism.

A coincidência temporal entre a Primeira Grande Exposição de Arte Alemã (18 de julho de 1937) e Arte Degenerada (19 de julho de 1937) faz parte de uma estratégia precisa: permitir que o público pudesse comparar as sadias manifestações de uma expressão nacional-popular com os produtos deletérios de indivíduos “loucos” e “trapaceiros” ou pertencentes ao grupo judaico-bolchevique, igualmente interessados em promover a “dissolução cultural” do país (apud HINZ, 1975b, p. 302-303). Um fato chama a atenção nesse contexto. A inexistência de um verdadeiro programa para a arte alemã era compensada abundantemente pela definição exaustiva do inimigo a ser combatido: a expressão degenerada e suas manifestações “substancialmente destituídas de qualquer significado”, que visavam “subverter o entendimento sadio e o sadio instinto humano” (apud HINZ, 1975c, p. 323).

A definição de arte alemã confunde-se com a tarefa que o regime nacional-socialista confiava à arte em geral: servir de elemento de reforço à “coesão interna de uma nação”. Na qualidade de “reprodução mais íntegra e mais direta da vida espiritual” desta, cabia à arte influenciar a massa de maneira inconsciente e difusa para incutir nela “uma imagem real” dessa existência e das “características inatas de um povo”. A partir de tais premissas, a arte devia tornar-se “propagadora do sublime e do belo”, ser um “veículo do natural e do sadio”, além de “um

¹ Professora titular aposentada da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), especialista em arte moderna e contemporânea.

fator de saúde e [...] de construção da existência” (apud HINZ, 1975b, p. 310-312). Já que a função precípua da arte era atravessar o tempo e firmar-se como um monumento, sua manifestação alemã só poderia ser “eterna, como todos os valores criativos de um povo”. A relação entre arte e povo era ineludível. O metro do valor da arte germânica estava “no povo alemão, em sua natureza e vida, em seu sentimento, em sua maneira de perceber”. Se ser alemão significava “ser claro”, ou seja, “verdadeiro”, a arte nacional-popular não poderia deixar de ter como diretriz a “norma da clareza”. Esta era plenamente encarnada pelos românticos, engajados na busca da “autêntica e real forma do nosso povo” e na representação da “digna e genuína expressão dessa lei vital, percebida interiormente” (apud HINZ, 1975c, p. 327-330).

A arte anterior à ascensão do nazismo ao poder era, ao contrário, obra de “criminosos” e de “perversos”, interessados em representar a existência humana a partir de uma perspectiva “mediocre” e “patológica” (apud HINZ, 1975a, p. 302, 313). Intrinsecamente associadas ao tempo, as manifestações “modernas” que proliferaram durante a República de Weimar só haviam conseguido apresentar “produtos miseráveis” e “aberrações destituídas de conteúdo cultural” com um único objetivo: “subverter progressivamente as concepções naturais sobre a essência, as tarefas e a finalidade da arte” para melhor destruir a “ainda sadia sensibilidade geral nesse campo”. Vendida como uma experiência coletiva internacional e, logo alheia a qualquer elo com o povo, a arte “moderna”, próxima dos princípios da moda, punha em xeque a ideia de eternidade para evitar o confronto com o passado e impor o próprio direito de existir “pelo menos no mundo contemporâneo”. As manifestações mais vistosas desse tipo de produção – cubismo, dadaísmo, futurismo e impressionismo – nada tinham a ver com o povo alemão. Nem velhas, nem modernas, elas nada mais eram do que o “balbúcio artificial de homens aos quais Deus negou a graça de um verdadeiro talento artístico”, dando-lhes como contrapartida “o dom da lábria ou do embuste” (apud HINZ, 1975c, p. 322-325, 336).

Entre os sintomas da desagregação cultural trazida pela arte “moderna”, Adolf Hitler dá grande destaque ao primitivismo. No discurso proferido no Congresso do Partido do Reich em 1935, o *Führer* não hesita em lembrar aos pseudoartistas que eles não podiam pretender expressar o “primitivo” inato no sentimento de um povo. No caso da Alemanha, o povo havia se desenvolvido ao longo de milênios,

superando a “condição primitiva desses bárbaros da arte” (apud HINZ, 1975b, p. 312). O discurso de abertura da Primeira Grande Exposição de Arte Alemã é ainda mais contundente. Hitler condena peremptoriamente a existência de obras que “poderiam talvez ter sido executadas dez ou vinte mil anos atrás por um homem da idade da pedra”. Seus autores referiam-se a um “primitivismo da arte” por terem esquecido que a tarefa desta não era recuar no tempo, afastando-se do desenvolvimento de um povo. Ao contrário, seu único objetivo era “simbolizar esse desenvolvimento vivo”, representado na contemporaneidade pela força e saúde do novo tipo humano que os Jogos Olímpicos de 1936 haviam revelado ao mundo². Os “pré-históricos balbuciantes da arte” fabricavam tipos totalmente distintos desse ideal reconquistado:

Aleijados disformes e cretinos, mulheres que só podem inspirar horror, homens que se parecem mais com animais do que com homens, crianças que, se tivessem que viver como são representadas, só poderiam ser consideradas maldição de Deus! E esses atrozes diletantes ousam mostrar ao mundo contemporâneo tudo isso como arte da nossa época, isto é, como expressão daquilo que forma a época atual e lhe imprime sua marca. (apud HINZ, 1975c, p. 337-338)

As obras desses pseudoartistas lembravam também as “criações brutas de crianças sem talento de 8-10 anos”. Tratava-se de mais uma manifestação de primitivismo, que remetia à idade da pedra, quando os homens das cavernas gravavam em suas paredes o universo visual circundante: “esses incapazes não são modernos, são decrépitos, pobres retardados para os quais não há lugar na atual época moderna” (apud HINZ, 1975c, p. 340). Tomando como pressuposto que existem pessoas “que veem as figuras hodiernas do nosso povo como perfeitos cretinos e que percebem [...] campos fundamentalmente azuis, o céu, verde, e as nuvens, cor de enxofre”, Hitler toma a si a tarefa de

impedir [...] que esses infelizes dignos de muita compaixão, os quais evidentemente sofrem de distúrbios da visão, procurem impor com violência ao

2 Nas décadas de 1920 e 1930, várias vertentes históricas alemãs haviam se engajado na afirmação das raízes germânicas da civilização clássica em detrimento das fontes fenícias (semitas) da cultura antiga. O nazismo irá conferir um tom militar a esse ideal, tendo como referências Esparta, o uso disciplinar do corpo e o domínio consciente da vontade. Essa visão idealizada da antiguidade está na base da definição da norma ariana para o corpo: lábios finos, nariz reto, cabeça quadrada, maçãs do rosto altas, cabelo liso e ausência de barba (LESLIE, 2004, p. 142-143).

mundo contemporâneo os resultados de suas distorções perceptivas como realidade, ou queiram apresentá-las como arte. (apud HINZ, 1975c, p. 338.)

Se tais “artistas” viam as coisas assim e acreditavam no que representavam, tornava-se imperioso indagar se suas distorções visuais tinham sido provocadas de maneira mecânica ou se eram fruto de fatores hereditários. No primeiro caso, não havia nada a fazer. No segundo, cabia ao ministro do Interior pôr fim “a uma ulterior transmissão hereditária de distúrbios tão horríveis”. O *Führer* aventa uma terceira hipótese. Os fabricantes desse tipo de obra não acreditavam na realidade de suas impressões, mas “por motivos de outra ordem, se empenham em molestar a Nação com tal impostura”, demonstrando um comportamento da alçada do direito penal (apud HINZ, 1975c, p. 338-339).

A questão da loucura é o tema de fundo dos discursos de 1935 e 1937. O Terceiro Reich havia se engajado desde 1933 na reanimação e na ressurreição da arte alemã para evitar que os loucos impusessem à sociedade “os partos de sua fantasia perversa”, caricaturas da vida espiritual do povo e uma “decadência corrupta e doentia” a fim de semear insegurança e instabilidade (apud HINZ, 1975b, p. 302, 307, 312). Se era esse estado de coisas que a exposição do “período da desagregação” pretendia mostrar ao público, sua contrapartida, a mostra de arte alemã, tinha como objetivo representar um ponto de virada, assinando “o fim da loucura artística e, logo, da destruição cultural do nosso povo” (apud HINZ, 1975c, p. 330, 334, 342). Para que não subsistissem dúvidas sobre a determinação de pôr fim à loucura artística, a brochura que acompanhará a itinerância de *Arte Degenerada* (1938-1941) oferece ao público alguns exercícios comparativos. Sob o título de “Duas santas!!”, a página 25 propõe um paralelo entre a gravura de Paul Klee, *A santa da luz interior* (1921), e o desenho *Santa Maria Madalena e criança*, executado por um esquizofrênico e definido “mais humano” que a representação do primeiro. Comparações semelhantes são apresentadas nas páginas 27 e 29. Na primeira, a *Cabeça* modelada por um louco de Heidelberg é confrontada com um “aborto” do escultor Eugen Hoffmann intitulado *Garota com cabelo azul*. Na segunda, as *Criaturas fabulosas* (1928) concebidas por Rudolf Heinzmann estão em nítida desvantagem em relação ao *Gato* de um lunático. O apogeu dos exercícios é alcançado na página 31, com a pergunta “qual desses três

desenhos é obra de um amador, de um lunático?”, cujo objetivo era desqualificar dois trabalhos de Oskar Kokoschka datados de 1917 e 1923 (BARRON, 1991, p. 383, 385, 387, 389).

Adolf Ziegler, conselheiro artístico de Hitler e presidente da Câmara de Artes Visuais do Reich desde dezembro de 1936, é incumbido da tarefa de organizar as duas mostras simultâneas. Na de arte alemã, montada a partir de um concurso, conta com a colaboração de um júri, integrado, entre outros, pelo próprio Hitler e por Joseph Goebbels, ministro da Ilustração Pública e da Propaganda. Na falta de critérios muito nítidos para a seleção das obras, acaba por prevalecer o gosto do chanceler, inimigo declarado do “problemático” e do “inacabado”, o qual, pouco antes da inauguração, não hesita em “intervir brutalmente subvertendo a escolha do júri”. O resultado dessa primeira seleção não é apenas medíocre, mas também muito convencional, bem distante daquele “novo” que deveria servir de base à renovação espiritual auspiciada pelo regime. A organização da mostra por eixos temáticos – paisagens, imagens de vida rural e artesanal, animais, naturezas-mortas, retratos, nus, alegorias – nada mais faz do que retomar um princípio artístico tradicional, baseado em conteúdos e muito comum nas academias e escolas de arte (HINZ, 1975a, p. 53-54, 60-61). No discurso proferido por ocasião da inauguração da segunda mostra (1938), Hitler justifica a opção pela “decorosa, honrosa média”, que fora feita em 1937. O número de obras, que se inspiravam nos “modelos mais nocivos da exposição da arte degenerada, era esmagador”. Diante desse quadro, fora obrigado a “traçar uma linha rigorosa e a conferir à nova arte alemã a única tarefa possível: obrigá-la a ater-se ao caminho indicado à nova vida alemã pela revolução nacional-socialista”. Em termos artísticos isso significava que a criatividade geral deveria ser “sólida e digna”, feita de “força e beleza”, de “clareza e lógica” e capaz, por isso, de contrastar a loucura e o embuste que caracterizavam as expressões degeneradas (apud HINZ, 1975d, p. 346-348).

Os argumentos esgrimidos por Hitler para atacar a arte degenerada não são novos nem originais. Eles deitam raízes no século XIX, particularmente nas pesquisas da psiquiatria positivista e da criminologia, que pretendiam demonstrar a existência de um elo direto entre talento criador e patologias psicofísicas. Um dos primeiros a aventurar-se nesse território é o psiquiatra Jacques-Joseph Moreau, o qual, em 1859, tinha aventado a hipótese de que havia um solo comum para

as manifestações de homens originais e criadores e as perturbações morais que estavam na base da loucura e da idiotice. Caberá, porém, a outro alienista, Cesare Lombroso, indagar em profundidade o complexo enredo do qual são protagonistas o gênio, a loucura, a anormalidade e a arte (MARTUCCI, 2015). No livro *Genio e follia* (1864), o médico italiano esquadrinha as relações entre os dois termos de maneira a fornecer um quadro exaustivo da questão, que abarca aspectos da personalidade, idiossincrasias, ideias persecutórias, estados melancólicos, a fixação em certas concepções, bizarrices, doenças reais e imaginárias, fatores hereditários e meteorológicos, entre outros. Considerado por muitos psiquiatras uma das “formas teratológicas da mente humana” (LOMBROSO, 1872, p. 3), o gênio distinguia-se do homem comum “por uma sensibilidade requintada e, por vezes, perversa” (LOMBROSO, 1872, p. 16). Loucos e gênios partilhavam duas características fundamentais: “a exaltação intermitente da sensibilidade e seu consecutivo esgotamento” (LOMBROSO, 1872, p. 3, 16, 96).

Na sexta edição do livro revista e ampliada (1904), que recebe o título de *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Lombroso analisa a arte dos loucos e suas características, fornecendo uma lista de indícios, muitos dos quais poderiam ser aplicados aos artistas modernos em geral: cromatismo exagerado ou incomum; representação exasperada até o inverossímil; bizarrice, que “só parece lógica quando se entra no conceito de seu delírio e quando se chega a compreender quão desabrida é sua imaginação”; interesse exacerbado pelos detalhes; figuras absurdas e proporções inaturais; uniformidade, isto é, repetição contínua da mesma ideia. A originalidade de muitas obras produzidas por loucos seria resultado de uma imaginação desenfreada, muito distante das criações de “uma mente demasiado calculista por medo do ilógico e do absurdo” (LOMBROSO, 1904, p. 326-349). Outra característica da produção dos loucos, a alucinação, tinha um representante entre os “gênios anormais” na figura de William Blake, o qual acreditava “ver realmente as imagens fantásticas” que reproduzia em suas obras (LOMBROSO, 1872, p. 92).

O primitivismo atacado por Hitler já fora objeto das considerações de Lombroso. Convicto defensor do progresso, ele detectava os sintomas de uma regressão ao primitivismo ou à infância no gosto pelo arabesco e por um colorido vibrante; no uso de símbolos obscuros, que representariam “uma volta atávica às épocas pré-históricas do

homem primitivo”; na falta de perspectiva; na obscenidade de certas representações, que remeteriam a diversos trabalhos dos selvagens e dos antigos. Primitivismo não era apenas sinônimo de recuo para períodos muito distantes da história da humanidade, era também a marca distintiva do grupo Rosa-Cruz, cujos representantes, influenciados pelo “adoidado” Sar Péladan, acreditavam que o aperfeiçoamento artístico residia na volta ao antigo, ou seja, à expressão de Fra Angélico, Giotto e, até mesmo, dos criadores de mosaicos bizantinos. Em artistas como Charles Filiger e Antoine de la Rochefoucauld, nos quais se manifestava o predomínio do adoidado sobre o louco e o gênio, o regresso ao antigo tornava-se “insuportável por ser pueril e barbárico” (LOMBROSO, 1904, p. 327, 338, 342, 344, 386-387).

A tomada de posição do alienista italiano contra Blake e os rosa-cruzes é uma evidente demonstração de intolerância para com qualquer manifestação artística que se afastasse dos códigos realistas (LOMBROSO, 1904, p. 354). Ele não era, porém, uma voz isolada a clamar contra os perigos inerentes a uma concepção simbolista da arte. Max Nordau (1897, p. 7, 13-15), que colocava o simbolismo sob o signo da arte pela arte, o havia caracterizado não só como “prova de uma profunda ignorância”, mas também como expressão “do homem quaternário, do homem das cavernas”, que provavelmente não trabalhava para a sociedade. Como se isso não bastasse, o autor afirmava ainda que, na contemporaneidade, os artistas subjetivos deveriam ser procurados “nos quartos das crianças ou nas salas de aula das escolas primárias”. Defensor de uma concepção de arte realista, Nordau (1913, p. 96, 107-116) atacava também os pré-rafaelitas ingleses, cuja poética pictórica era colocada sob o signo da degeneração, já que apresentava aspectos bem próximos às categorias lombrosianas: uso de símbolos obscuros e de alusões misteriosas; misticismo; busca de uma forma e de um desenho imperfeitos; reprodução exaustiva de todos os aspectos da natureza e dos acessórios; volta a uma Idade Média “fantástica”, concebida como “uma época e um país vistos em sonho, para os quais podem ser transferidos comodamente todas as figuras e todos os fatos inverossímeis”. A maior crítica à atitude de artistas como Dante Gabriele Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais era motivada pela regressão equivocada ao primitivismo de pintores como Cimabue e Giotto, os quais haviam travado uma luta sobre-humana contra “os maus hábitos do olho e da mão ensinados pelos mestres

das corporações”. Existia uma diferença substancial entre os primitivos italianos e os pré-rafaelitas. Cimabue e Giotto tiveram que “inventar o modo de pintar e desenhar a partir do real”, ao passo que os artistas ingleses queriam esquecê-lo. O autor reconhece que, com o passar do tempo, Millais e Holman Hunt tinham se afastado das primeiras “extravagâncias”, deixando de lado

a afetação de desenhar mal intencionalmente e de imitar o infantil balbúcio da língua de Giotto. De todos os conceitos-guia da escola, eles conservaram apenas aquele que se refere à reprodução minuciosa das partes insignificantes e à maneira de pintar os pensamentos”. (NORDAU, 1913, p. 96, 107-116)

O ataque à arte moderna a partir de categorias patológicas não era exclusivo de autores como Lombroso e Nordau. Pelo menos desde 1863, ou seja, desde o Salão dos Recusados, a imprensa francesa vinha se destacando numa cruzada cruenta contra os novos códigos artísticos. Considerada naquele momento “deplorável, impossível, louca e ridícula”, a nova pintura será colocada em seguida (1877) sob o signo da “demência” e “do horrível e execrável pré-concebidos” (LETHÈVE, 1959, p. 19-20, 84). Individualmente e em grupo, os impressionistas serão os alvos preferidos dos críticos de arte alinhados à tradição. Édouard Manet foi definido “selvagem” em 1863, infantil no ano seguinte e delirante em 1874. Paul Cézanne, por sua vez, foi transformado em paradigma do grupo em 1874. Seu quadro *Uma moderna Olímpia* (c. 1873-1874) parecia ser portador do destino que aguardava o impressionismo: um “romantismo desenfreado”, no qual a natureza só servia de pretexto a devaneios e a imaginação demonstrava ser impotente diante de “fantasias pessoais, subjetivas, sem eco na razão geral” (LETHÈVE, 1959, p. 23, 32, 68, 72). Em termos coletivos, os impressionistas foram acusados de infantilismo em virtude da “mais profunda ignorância do desenho, da composição, do colorido” e definidos “espíritos quiméricos que acreditam que sua negligência será tomada por graça e sua impotência por candura” (1877). Três anos mais tarde, Alfred Wolff, que excluiria de seu requisito apenas Edgar Degas e Berthe Morisot, definiria as telas dos demais expositores (Camille Pissarro e Paul Gauguin, entre outros) “obras de loucos que tomam seixos por pérolas finas” (LETHÈVE, 1959, p. 110). O ataque mais violento fora desfechado em 1876 pelo mesmo crítico. Escrevendo

para *Le Figaro*, Wolff havia apresentado os participantes da mostra (Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Degas, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Morisot e Gustave Caillebotte) como

cinco ou seis alienados, entre os quais uma mulher, um grupo de coitados atacados pela loucura da ambição. [...] Esses pretensos artistas definem-se intransigentes, impressionistas; pegam telas, cores e brochas, jogam ao acaso alguns tons e se arriscam. É do mesmo modo que, em Ville-Evrard, os espíritos transtornados apanham os seixos do caminho e imaginam ter encontrado diamantes. Pavoroso espetáculo da vaidade humana desregrada até a demência. Façam, pois, compreender ao senhor Pissarro que as árvores não são violetas, que o céu não tem um tom de manteiga fresca, que em nenhum vilarejo se veem as coisas que ele pinta e que nenhuma inteligência pode adotar semelhantes transtornos. Seria o mesmo que perder tempo querendo fazer compreender a um pensionista do doutor Blanche, que se crê papa, que ele mora em Batignolles e não no Vaticano. (LETHÈVE, 1959, p. 76-77)

A referência a problemas ópticos será retomada em 1880 por Paul Mantz, para quem os quadros dos impressionistas estavam em desacordo com a natureza, já que estes não viam os planos e enxergavam mal as cores e as sombras. Com base nessa constatação, o crítico formulava um veredicto peremptório: “diante das obras de certos membros do grupo, somos tentados a crer numa perturbação física do olho, em singularidades de visão que alegrariam os doutores em oftalmologia e provocariam o terror nas famílias” (LETHÈVE, 1959, p. 111). Dois anos mais tarde, George Vassy, ao resenhar a Mostra dos Independentes, voltaria a abordar a questão da anomalia da visão: “creio [...] que os discípulos do senhor Manet sofrem de *daltonismo*. Cada um vê a natureza com uma certa cor” (LETHÈVE, 1959, p. 122). Não deixa de ser interessante lembrar que, no discurso de inauguração da *Segunda Grande Exposição de Arte Alemã* (1938), Hitler faz referência às “bárbaras exposições de corruptores da arte que ficaram na idade da pedra, de garatujantes experimentadores daltônicos, [...] tão preguiçosos quanto ignorante”, bem distantes dos “rigorosos dotes espirituais, mas também da ideal beleza física” que o Reich demandava às manifestações da criatividade sadia (apud HINZ, 1975d, p. 346). A leitura de *Entartung* (1892), de Nordau, deve ter fornecido ao *Führer* uma vasta amostragem de anomalias visuais, próprias dos impressionistas, dos pontilhistas, dos “trêmulos ou resplandecentes, dos coloristas de cores

vibrantes, dos pintores do claro-escuro ou de meios-tons”, reportadas às pesquisas da escola do doutor Jean-Martin Charcot sobre as perturbações oculares de degenerados e histéricos. O degenerado que sofre de tremor no globo ocular percebe as coisas “tremidas, instáveis, sem contornos marcados”. Quase todo histérico é insensível numa parte da retina. Seu campo visual pode ser restrito ou constituído de lacunas, que o levarão a se expressar por pontos ou manchas, ligados entre si de maneira imperfeita. Em outros casos, o histérico pode ter perdido a percepção das cores, vendo tudo de maneira uniforme e cinzenta, mas atento à diferença de gradação das partes claras. Artistas insensíveis às cores como Pierre Puvis de Chavannes dão preferência a uma pintura baça. Outros como Paul-Albert Besnard escolhem o amarelo, o azul e o vermelho vivo por motivos esclarecidos pela medicina. Na qualidade de cores periféricas, o amarelo e o azul são percebidos até o fim no caso da ambliopia histérica. O vermelho, por sua vez, é dinamo-gênico, provocando sensação agradável no pintor e no observador histéricos. O roxo, por sua vez, é “deprimente e inibidor”, o que explica “os quadros violetas de Manet e de sua escola, que não derivam de um aspecto observável na natureza, e sim de uma ideia interior, de um estado nervoso” (NORDAU, 1913, p. 38-41).

O ataque sistemático do nazismo contra a arte moderna tinha como fundamento a desconfiança da população alemã em relação às manifestações de vanguarda que haviam dominado a cena cultural durante a República de Weimar (1919-1933). Se bem que alemão, o expressionismo tinha demonstrado interesse pelo exótico, pelo primitivo e pela arte dos alienados e, junto com o cubismo e o dadaísmo, era considerado uma manifestação intelectual, elitista e estrangeira. O renovado interesse pelas ideias de Nordau ajuda a convencer um país desmoralizado e às voltas com um colapso econômico de dimensões gigantescas – considerado fruto de uma conspiração internacional de comunistas judeus – que era necessário retomar a tradição da verdadeira arte ariana, a qual se confundia com o realismo oitocentista (BARRON, 1991, p. 11). Nordau (1897), com efeito, havia localizado a encarnação da arte do futuro, incumbida da missão de mostrar ao homem moderno “sua imagem, porém idealizada” a fim de “elevá-lo e ensinar-lhe o respeito por si mesmo”, nas figuras de Jean-François Millet e Constantin Meunier. As obras do primeiro arrebatavam, comoviam e penetavam “nas profundezas íntimas da alma” porque representavam

camponeses de “espírito elevado”, entregues a um “trabalho sagrado”, de natureza ritual, que lhes conferia a “dignidade de sacerdotes”. As do segundo eram “hinos védicos” ao caráter sagrado do trabalho do camponês e ao heroísmo do ferreiro. A partir de tais premissas, o autor exaltava as obras capazes de mostrar “a dignidade e a beleza do trabalho simples, a vida da multidão”, aquelas consideradas “uma santificação do trabalho e uma apoteose das tragédias e dos idílios, de todas as emoções, ora suaves, ora amargas da vida geral”, pois elas representariam a arte do futuro, feita de um “ideal libertador”. A ela era contraposta a “arte dos egotistas, dos diletantes, dos esnobes”, caracterizada por um “aristocratismo de pacotilha”, incapaz de projetar-se no futuro, já que seus praticantes nada mais eram do que “estroinas e sibaritas”, voltados para a produção de “passatempos de degenerados” (NORDAU, 1897, p. 43-46).

Tendo em vista o clima de reação às manifestações de vanguarda, não admira que, logo depois da tomada do poder pelos nazistas, o *Deutscher Kunstbericht* tenha publicado um manifesto no qual um grupo de “genuínos” artistas alemães apresentava a própria plataforma. Esta pregava a retirada das coleções públicas e privadas de todas as obras cosmopolitas ou bolchevistas, as quais, antes de serem queimadas, deveriam ser expostas com detalhes de sua aquisição; a demissão dos diretores de museus que haviam desperdiçado verbas públicas com a compra de trabalhos não germânicos; a proibição de qualquer referência a artistas associados ao marxismo e ao bolchevismo; o veto à construção de edifícios que lembrassem caixas e a remoção de esculturas públicas não aprovadas pelo público alemão (BARRON, 1991, p. 13). Se nesse manifesto ecoam as premissas da mostra de Munique, não se pode esquecer que, antes dela, o governo nazista havia organizado uma série de exposições que prepararam o público para o evento de 1937. Em 1933, foram organizadas mostras intituladas *Imagens do bolchevismo cultural* (Mannheim), *Arte que não veio de nossa alma* (Chemnitz) e *Espírito de novembro: arte a serviço da subversão* (Stuttgart). No mesmo ano foi organizada, em Nuremberg, a exposição *Câmara de horrores*, retomada em 1935 em Halle an der Saale. Se o título dessa mostra evoca o reverso das *Wunderkammern* renascentistas, concebidas como um microcosmo da natureza e da cultura, ele remete também à designação de “museu dos horrores”, aplicada à *Terceira Exposição dos Impressionistas (1877)* por um crítico de *Le*

Figaro. Entre 1933 e 1937, finalmente, mostras intituladas *Arte degenerada* percorreram diversas cidades do país: Dresden, Nuremberg, Dortmund, Regensburg, Munique, Ingelstadt, Darmstadt, Frankfurt e Dessau (LETHÈVE, 1959, p. 82; ZUSCHLAG, 1991, p. 99-101).

O fato de algumas exposições terem recebidos títulos como *Imagens do bolchevismo cultural* e *Espírito de novembro: arte a serviço da subversão* responde de perto às intenções do regime de imputar à República de Weimar todos os males que assolavam o país. Permeável às novas ideias e, até mesmo, a modas intelectuais efêmeras, a Alemanha de Weimar era um verdadeiro celeiro artístico, aberto às diversas correntes nacionais e estrangeiras. Por iniciativa dos artistas mais engajados, que reivindicavam a transformação dos museus em lugares de educação para o povo, o Estado central e as administrações regionais e municipais adquirem obras modernas e subvencionam instituições culturais de interesse público. É essa situação que Hitler denominará “bolchevismo cultural”, fazendo remontar seu início a 1911, quando se manifestam “as elucubrações futuristas e cubistas”. Fruto de “uma depravação cultural levada até a falta total de espírito”, o bolchevismo, que enfeixa todas “as extravagâncias de loucos ou de decadentes, traz em si a marca da decomposição política e também daquela da cultura” (HITLER, 1971, p. 121-122; RICHARD, 1988, p. 255).

É contra esses “fenômenos mórbidos” (HITLER, 1971, p. 122) que os nazistas se posicionam desde julho de 1927, tendo como primeiro instrumento o semanário *Der Angriff*. Em 1929, a Liga de Combate para a Defesa da Cultura Alemã, fundada por Alfred Rosenberg, toma a si a tarefa de promover o tradicionalismo e organizar campanhas de descrédito contra a “arte moderna” e o “bolchevismo cultural”. Estes abarcavam “todas as obras e os autores que não cantam ‘o sangue e o solo’ alemães, as virtudes ‘germânicas’ e a ‘civilização nórdica’”. A crise econômica do período 1929-1933 contribui para a acentuação de manifestações antidemocráticas, cuja ocorrência havia acompanhado a breve história da República de Weimar sob a forma de livros, brochuras, jornais e revistas que “atacavam o parlamentarismo, os judeus e o ‘bolchevismo judeu’, a França e o Tratado de Versalhes” (RICHARD, 1988, p. 246, 250-251; 1993, p. 27-28).

No discurso proferido em 1937, no recinto da Casa da Arte Alemã, o *Führer* esboça um quadro aterrador: o judaísmo havia se apropriado dos instrumentos e das instituições que formam e guiam a opinião

pública. Auxiliado pela crítica de arte, o judaísmo pretendia não apenas destruir a ideia sadia de criação, mas também abalar a sensibilidade do público:

o lugar da inteligência normal e dos instintos humanos foi tomado por certos slogans que [...], gradualmente, tornaram insegura ou, pelo menos, assustada boa parte daqueles que se ocupam das coisas da arte ou que devem pronunciar-se sobre suas tarefas. (apud HINZ, 1975c, p. 322, grifo nosso)

Subjugado pela imprensa, o público não ousava contestar as aberrações artísticas promovidas pelo bolchevismo cultural. Os “hábeis negociantes de arte judeus” valorizavam “as mais eminentes garatujas” da arte moderna em detrimento das obras de “alto valor”, que não se inseriam no âmbito da “modernidade”. A Revolução de novembro colaborava com a desagregação, ao permitir que as “ínfimas libélulas da arte” fossem chamadas para as academias e as galerias, lugares nos quais poderiam dar livre vazão a suas ideias degeneradas. A indolência da burguesia abastada e a insegurança dos novos-ricos haviam contribuído para a afirmação dessa “igrejinha de produtores e de traficantes de arte”, que se favoreciam mutuamente, tachando de “pequeno-burgueses incultos” todos aqueles que haviam compreendido seu jogo e não queriam participar dele (apud HINZ, 1975c, p. 322, 324-326).

A ideia de que a cultura estava em perigo por causa de uma “ralé de impotentes ou de seveciadores da arte” (apud HINZ, 1975c, p. 339) havia sido encontrada por Hitler no pensamento de Nordau. Este havia localizado um sintoma da degeneração na constituição de grupos ou escolas fechadas, baseados num catecismo e em dogmas artísticos “a serem seguidos com a fanática intolerância de inquisidores espanhóis”. A tendência a reunir-se em grupos podia assumir diferentes formas: quadrilhas (delinquentes), *folie à deux* (alienados), amizades animadas (histéricos) e escolas (escritores). No caso dessas últimas, seus chefes e iniciadores eram dominados por ideias incoercíveis, podendo ser definidos “apóstolos inigualáveis”; seus seguidores tinham como características uma vontade fraca e uma propensão à sugestão:

Um degenerado, sob o domínio de uma ideia incoercível, anuncia um dogma literário qualquer [...]. Faz isso com uma eloquência violenta, persuasiva, com excitação e com uma furiosa falta de consideração. Outros degenera-

dos, outros histéricos, outros neurastênicos reúnem-se à sua volta, recebem o dogma de sua boca e, daquele momento em diante, vivem para divulgá-lo. (NORDAU, 1892, p. 44)

Esse fenômeno clínico ampliava-se quando a seita conseguia chamar a atenção de círculos mais vastos. Os novos seguidores não eram, porém, sinceros. Tendo condições de reconhecer a insensatez do novo dogma, o aceitavam na esperança de conseguir fama e dinheiro e se limitavam a produzir novidades falsificadas. O público, por sua vez, acolhia tais novidades, por sofrer de histerismo e, logo, por ser sensível a todo tipo de sugestão. Um exemplo eficaz de apóstolo era John Ruskin, apresentado como “uma das inteligências mais turvas e mais falsas, um dos escritores mais violentos do nosso século”, que usava “a selvagem ferocidade do fanático exaltado e a profunda sensação dos ‘emotivos’ de Morel para fazer triunfar ideias sugeridas por um delírio total”. “Torquemada da estética [...], se agita e estrepita [...] com a palavra e aniquila simbolicamente os hereges com vitupérios e maldições”. Conhecedor de todas as particularidades da história da arte, conseguiu exercer uma grande influência sobre as ideias artísticas e estéticas do público inglês e sobre os pré-rafaelitas, cujos pendores vinham acompanhados do “misticismo dos degenerados e dos histéricos” (NORDAU, 1892, p. 44-45, 106-107).

O grupo, por sua vez, era representado à perfeição pelos simbolistas, que exibiam todas as características dos degenerados e dos paranoicos: vaidade e presunção desmedidas, forte emotividade, pensamento confuso e desconexo, incapacidade de ocupar-se com um trabalho sério e contínuo, falta de instrução, ignorância crassa, vontade fraca e atenção falha. Em nome do “temperamento artístico” e da “genialidade livre”, faziam pouco do pequeno-burguês de “inteligência limitada” e exaltavam os vadios e os patifes. Graças aos jornais parisienses, ávidos de novidades, à falta de critérios e à imbecilidade do público, à preguiça e à condescendência da crítica e à “astúcia vulgar” dos artistas medianos, os simbolistas haviam conseguido impor seu credo. Seu triunfo representava “a vitória da quadrilha sobre o indivíduo”, demonstrando “a superioridade do ataque diante da defesa e a eficácia da garantia mútua de incensamento mesmo no caso de absoluta impossibilidade”. O autor não tinha dúvidas de que a sociedade conseguiria reagir a esse estado de coisas, condenando ao desapareci-

mento todos os que se mostrassem incapazes de assumir uma postura perante a realidade: degenerados, histéricos e neurastênicos (NORDAU, 1892, p. 136-139, 486).

As medidas a serem tomadas para evitar que a degeneração se espalhasse foram seguidas ao pé da letra pelos ideólogos do nazismo. Nordau recomendava que as quadrilhas de degenerados “que balbuciam e gaguejam”, pintam como crianças e fazem música como “mongóis” fossem impedidas de propalar suas ideias decadentes e eivadas de traços atávicos (NORDAU, 1892, p. 505-506). Havia uma razão ponderável para isso: todas elas não personificavam

o futuro, e sim um passado bastante remoto; não o progresso, mas uma regressão pavorosa; não a liberdade, mas a mais vergonhosa escravidão; não a juventude e a aurora do novo dia, mas a velhice exausta, a noite invernal sem túmulo e a dissolução. (NORDAU, 1892, p. 507)

A cura contra a doença que parecia tomar conta do final do século XIX não era difícil. Bastava “caracterizar como doentes os chefes degenerados e os histéricos; desmascarar e estigmatizar os imitadores como inimigos da sociedade; alertar o público contra as mentiras desses parasitas” (NORDAU, 1892, p. 511).

Os argumentos de Nordau encontravam reforço não apenas em Lombroso, mas igualmente nas pesquisas de sociólogos como Gustave Le Bon. O médico italiano havia caracterizado o chefe dos rosa-cruzes como um “pobre adoidado” que conseguira arregimentar homens “geniais, mas desequilibrados” para sua causa regressiva. O que ele havia escrito a respeito do surgimento das seitas políticas poderia ser aplicado sem problemas ao campo da cultura: pessoas que sofrem de “mania ambiciosa são tomadas por profetas e suas alucinações por revelações” (LOMBROSO, 1904, p. 386, 489). Adepto do socialismo reformista, Lombroso apostava na figura do gênio político, no qual não deixava de apontar anomalias. Ser original e “amante da originalidade”, o gênio político era “o opositor natural das velhas tradições, da conservação”, “o revolucionário-nato”, “o precursor e o preparador mais ativo das evoluções”. Esses mesmos atributos poderiam ser encontrados nos artistas modernos e nos fundadores de grupos, mas o credo realista do médico italiano era um empecilho a esse reconhecimento, levando-o a

desprestigiar quase sempre o gênio artístico e a analisá-lo pelo prisma da patologia (LOMBROSO, 1904, p. 638).

A problemática do líder havia interessado também uma figura como Gustave Le Bon, estudioso da psicologia das multidões. O sociólogo francês, que via na vontade do chefe “o núcleo em torno do qual se formam e se identificam as opiniões”, havia traçado um perfil eloquente desse ator social. Ele podia ser visto como um apóstolo, recrutado, via de regra, “entre os neurastênicos, os excitados, os semialienados que beiram a loucura”, hipnotizado por ideias quiméricas e por uma convicção cega, refratária a todo raciocínio. Esse tipo de diagnóstico poderia ser aplicado sem problemas para o campo artístico, pois Le Bon, ao analisar as relações entre líder e liderados, se debruçava sobre as estratégias de persuasão usadas por aquele. O primeiro procedimento consistia na “afirmação pura e simples, livre de todo raciocínio e de toda prova”. Ela devia ser concisa e repetida constantemente para “adquirir real influência”. A repetição, segundo procedimento adotado pelo líder, incrustava-se “nas regiões profundas do inconsciente onde as motivações de nossas ações são elaboradas”, tornando-se uma fonte de crenças. O terceiro procedimento, o contágio, estava enraizado numa afirmação repetida sucessivamente, capaz de impor a um grupo não apenas opiniões, mas também modos de sentir. As opiniões propagadas pela afirmação, a repetição e o contágio tinham o poder de subjugar indivíduos e grupos por estarem baseados no prestígio. Se bem que o autor afirme que o prestígio cultural consistia na “repetição acumulada” tendo, portanto, um elo com a história e a memória, não seria difícil transpor essa ideia para a ação dos grupos artísticos. Neles, o prestígio do líder teria a capacidade de “impedir que as coisas sejam vistas tais como são”, paralisando o juízo dos seguidores (LE BOM, 2016, p. 114-112, 117-128). Num trecho de *Psicologia das multidões* (1895), Le Bon acaba por aplicar os fenômenos estudados ao campo artístico:

O ser, a ideia ou a coisa que possui prestígio é, por via de contágio, imediatamente imitado e impõe a toda uma geração certos modos de sentir e de traduzir os pensamentos. [...] Os pintores modernos, ao reproduzirem, as cores apagadas e as rígidas atitudes de certos primitivos, não se questionam sobre a origem de sua inspiração; acreditam em sua própria sinceridade; no entanto, se um eminente mestre não tivesse ressuscitado essa forma de arte, ter-se-ia continuado a ver nela apenas seus aspectos ingênuos e inferiores. Aqueles que, a exemplo de um célebre inovador, inundam suas telas

com sombras violetas, não veem a natureza mais violeta que há cinquenta anos, mas estão sugestionados pela impressão peculiar de um pintor que conquistou grande prestígio. (LE BON, 2016, p. 129)

Hitler, pelo visto, foi um bom leitor desses autores, dos quais derivou não só as ideias sobre a degeneração da arte moderna, mas igualmente métodos de persuasão, como mostram, por exemplo, seus discursos baseados em afirmações peremptórias e em repetições constantes de um mesmo conceito. Se ele não tivesse morrido em 30 de abril de 1945, mas apenas caído num estado de profunda letargia, do qual despertaria em 30 de agosto de 2011, teria ficado, a um só tempo, perplexo e satisfeito com muitos aspectos da sociedade contemporânea. É o que imaginou Timur Vermes no romance *Ele está de volta* (2012), que tem início com o despertar do *Führer* num terreno baldio de Berlim. Hitler estranha ver a cidade “reconstruída num esforço desesperado de preservar a civilização, da melhor forma possível, para raças de segunda e terceira categorias”, repleta de “edifícios inferiores” e das “mesmas lojas em todos os lugares”, particularmente açougues, lavanderias geridas por turcos e cafeterias pertencentes ao “Sr. Starbucks”. Estranha mais ainda que a “Saudação Alemã” seja feita erroneamente; que o país seja dirigido por “uma mulher gorducha cujo carisma era tão confiável quanto o de um salgueiro-chorão”, que fizera parte, “durante trinta e seis anos, do fantasma oriental bolchevista” e que se unira aos “bêbados sentimentalistas bávaros”; que criaturas do sexo feminino, por ele reputadas histéricas “que não satisfizeram seus desejos infantis internalizados”, exibam um comportamento maluco, coletando excrementos de cachorros em sacolinhas distribuídas por dispensadores automáticos (VERMES, 2014, p. 11, 65-66, 109, 136-137). Confundido com um sócia do *Führer*, o estranho personagem alcança grande sucesso num programa de televisão, no qual faz discursos cheios de ódio, que viralizam no YouTube, onde se torna conhecido como o “Hitler maluco”. Encanta-se com as novidades do mundo moderno: aparelhos de televisão compactos, controles remotos, computadores, *mouses*, endereços eletrônicos... Uma novidade não é de seu agrado: o telefone móvel, que tem muitas funções e é causa de muitos atropelamentos, pois os jovens não tiram os olhos de sua tela. Assim mesmo, descobre um sentido prático no aparelho, que seria posto em funcionamento tão logo ele reconquistasse o poder: permitir e, até mesmo obrigar, seu uso “apenas aos

elementos racialmente inferiores” para que acabassem como “ouriços esmagados” (VERMES, 2014, p. 296-297).

O romance, que termina com o projeto de dar início a uma ofensiva propagandística com o lançamento de um livro e um novo programa televisivo e com a fundação de um movimento que deveria levá-lo de volta ao poder, não envereda por considerações sobre as relações do Hitler redivivo com a arte. Mas não é difícil imaginar que ele ficaria horrorizado ao constatar o triunfo da arte degenerada, a qual, não só não foi extinta, como se tornou um idioma universal, relegando para recantos obscuros as manifestações de uma criatividade “sadia”. Ao mesmo tempo, porém, ele ficaria entusiasmado ao perceber o repúdio de tais atrocidades por uma parcela considerável do público, em nome não do povo alemão, mas de novos atores sociais. Se nem sempre concordaria com as identidades e os programas desses novos protagonistas, veria, no entanto, que sua campanha de intolerância contra a arte degenerada havia sido bem sucedida, tendo conseguido inúmeros seguidores à direita e à esquerda do espectro político. Se, em vez de despertar em Berlim, o *Führer* tivesse recobrado a consciência em algum lugar do Brasil, constataria satisfeito que a questão artística está correndo o risco de confundir-se cada vez mais com a propaganda.

Em nome da “dinâmica utilitária”, dos discursos partidários, da “moral sectária”, a obra tem deixado, muitas vezes, de ser vista como um objeto dotado de leis intrínsecas, capaz de “forçar limites, de romper tabus” para converter-se num “documento do consenso cultural” (LAUB, 2018, p. 45-46). Um consenso cultural destituído, não raro, de discernimento, de conhecimento histórico, da capacidade de discriminar o que é bom e o que é de ínfima qualidade artística e estética. Em nome do consenso cultural, o que deveria pertencer ao domínio do imaginário se transforma num discurso político rasteiro, avesso a toda divergência e sutileza, pois o que importa é a imposição do “fanatismo da tribo” (COUTINHO, 2018, p. C8). Hitler, sem dúvida, ficaria contente com esse panorama, pois perceberia que, no final das contas, venceu a batalha travada tantos anos antes, conseguindo transformar a edificação moral no parâmetro último da arte.

Referências bibliográficas

BARRON, Stephanie. Modern art and politics in prewar Germany. In: BARRON, Stephanie et al. **"Degenerate art": the fate of the avant-garde in nazi Germany**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Harry N. Abrams, 1991. p. 9-23.

COUTINHO, João Pereira. Os escravos do tempo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 6 mar. 2018. Caderno Ilustrada, p. C8.

HINZ, Berthold. **L'arte del nazismo**. Milano: Mazzotta, 1975a.

_____. Discurso di Hitler alla sessione sulla cultura del Congresso del Partito del Reich a Norimberga nel 1935. Apêndice. In: _____. **L'arte del nazismo**. Milano: Mazzotta, 1975b. p. 301-319.

_____. Discurso di Hitler per l'inaugurazione della "Prima Grande Esposizione d'Arte Tedesca" del 1937. Apêndice. In: _____. **L'arte del nazismo**. Milano: Mazzotta, 1975c. p. 319-343.

_____. Discurso di Hitler per l'inaugurazione della "Seconda Grande Esposizione d'Arte Tedesca" del 1938. Apêndice. In: _____. **L'arte del nazismo**. Milano: Mazzotta, 1975d. p. 343-351.

HITLER, Adolf. Le bolchevisme culturel. In: RICHARD, Lionel (Org.). **Nazisme et littérature**. Paris: François Maspero, 1971. p. 121-122.

LAUB, Michel. Notas sobre o fígado. **Piauí**, Rio de Janeiro, n. 138, p. 42-46, mar. 2018.

LE BON, Gustave. **Psicologia das multidões**. Trad. Mariana Sérvulo da Cunha. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

LESLIE, Esther. **Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde**. London; New York: Verso, 2004.

LETHÈVE, Jacques. **Impressionistes et symbolistes devant la presse**. Paris: Armand Colin, 1959.

LOMBROSO, Cesare. **Genio e follia**. 2. ed. Milano: Gaetano Brizola, 1872.

_____. **L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica.** Torino: Fratelli Bocca, 1904.

MARTUCCI, Pierpaolo. Deviante e geniale. Le relazioni fra arte e follia nella criminologia lombrosiana. **Psychiatry on line**, Genova, 5 mag. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2DYDaoR>>. Acesso em: 23 fev. 2018.

NORDAU, Max. **La funzione sociale dell'arte.** Torino: Fratelli Bocca, 1897.

_____. **Degenerazione.** Milano-Torino-Roma: Fratelli Bocca, 1913.

RICHARD, Lionel. **A República de Weimar (1919-1933).** São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1988.

_____. Uma identidade contraditória. In: _____ (Org.). **Berlim, 1919-1933: a encarnação extrema da modernidade.** Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 13-29.

VERMES, Timur. **Ele está de volta.** Trad. Peterso Rissati. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

ZUSCHLAG, Christoph. An "educational exhibition". The precursors of *Entertete Kunst* and its individual venues. In: BARRON, Stephanie et al. **"Degenerate art": the fate of the avant-garde in nazi Germany.** Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art; New York: Harry N. Abrams, 1991. p. 83-103.

Some notes on the genesis of the exhibition “Degenerate Art”, Munich 1937

Olaf Peters¹

Abstract:

This article will shed some light on the decision making process regarding the exhibition Degenerate Art. The contextualization of the genesis of the notorious exhibition is of central importance to come to an understanding of the dynamics of the destructive art policy of the Third Reich. The traveling exhibition (from 1938 until the early 1940s the changed exhibition was shown in a number of German and Austrian cities) will be evaluated. The plundering of the modern art collections in German museums has to be another focus of this text and ended up in the selling of iconic works in Switzerland in 1939. **Keywords:** “Degenerate Art” Exhibition; Third Reich; Looted art; Nazism and Art.

Resumo:

Esse artigo elucida o processo de tomada de decisões referentes à exposição Arte Degenerada. A contextualização da gênese desta famosa exposição é de central importância para o entendimento das dinâmicas da política artística destrutiva do Terceiro Reich. A exposição itinerante (entre o ano de 1938 e o início da década de 1940 versões modificadas daquela exposição foram apresentadas em diversas cidades alemãs e austríacas) será analisada. A pilhagem das coleções de arte moderna dos museus alemães, que deverá ser um outro foco deste texto, culminou na venda de obras icônicas na Suíça em 1939. **Palavras-chave:** Exposição “Arte Degenerada”; Terceiro Reich; Obras confiscadas; Nazismo e Arte.

Over the last years I had the chance to realize three interrelated exhibitions covering the topics “Degenerate Art” (2014); Berlin during the Weimar Republic (Berlin Metropolis, 2015), and German and Austrian Art during the 1930s (Before the Fall, 2018). They did focus on one historical event, on the cultural history of a metropolis and on the artistic development in painting in the shadow of Hitler’s power. Exhibition and book on Degenerate Arte did cover the genesis of the term (Max Nordau), the development of the Nazi art policy, the exhibitions of shame after 1933, the Austrian venues of the traveling exhibition and the coverage of the topic in the moving images. In the exhibition

¹ Olaf Peters is Professor at Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, curator and art historian.

I confronted official Nazi art and so called Degenerate Art (that was later adapted by the Pinakothek der Moderne in Munich) and we also pointed at the loss of works and lives.

In this text – based on the research I did for the exhibition in New York in 2014 – I would like to point out one aspect: the genesis of the exhibition in Munich as a paradigmatic or maybe symptomatic case of Nazi art policy. How can we explain the specifics of how the exhibition in Munich in 1937 came to pass? One premise as a result of decades of research in the field of the “Third Reich” has to be clear at the beginning to understand the symptomatic character of the following: In the field of culture we can observe clear frictions within the regime; there were unclear responsibilities and rivalries that lead to tension and contradictions. On closer inspection, it becomes clear again and again—as in the case of “degenerate art” as well—that these rivalries and competing responsibilities represented a crucial, constitutive factor in Nazi art policy, which was responsible in no small measure for demonstrable trends to radicalization – without underestimating the ideological aspects. It evolved against the backdrop of dissatisfaction with official, so-called characteristic German art, which was presented as the antithesis of “degenerate art.” Even the notorious ideologist Paul Schultze-Naumburg had to admit and hope: “If the effects of all this [the Nazi measures after 1933] on art have not yet become evident, that is because art is a plant that has to grow slowly and cannot be produced by measures as a finished product. It will take considerable time before Germany art is healed of the symptoms of the sickness of Marxism. Naturally, even more time will pass before the seed of a time begins to grow on the freshly plowed field. Logically, however, one day Germany will produce an art that corresponds to the racial existence of its residents, who have been freed of an enormous pressure by a new political life and can now develop freely, unhampered, and in accordance with the inner law of their nature.”² The National Socialists did not achieve that: they produced mediocre, politically motivated art and aesthetic irrelevancies; they undermined the conditions of real art and destroyed artistic modernism over the course of a spiteful and brutal campaign, culminating in the Munich exhibition of 1937.

2 Note: See the original contributions, translated by Steven Lindberg, in Olaf Peters (ed.), *Degenerate Art. The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, exhibition cat. Neue Galerie New York (Munich, London and New York: Prestel 2014) and my essays in social research, vol. 83, no. 1, Spring 2016 and New German Critique, no. 130, February 2017. Schultze-Naumburg, *Kunst und Rasse*, Munich and Berlin 1938 (3rd edition; 1st edition 1928), 6.

The *Entartete Kunst* exhibition provided the counterimage to it and was directly prompted by the presentation of official art³. During the period that followed, this juxtaposition of “German art” and “degenerate art” was repeatedly employed to defame modernism as “un-German” and “degenerate”⁴. Munich was not only the so-called capital of the movement but also traditionally the “art city” of the Wilhelmine empire⁵. After 1918, however, the city could scarcely maintain that status. In Munich, which had lost its traditional exhibition building in a devastating fire in 1931, the Haus der Deutschen Kunst was built, accompanied by a large propaganda campaign⁶. The crucial function of the *Grosse Deutsche Kunstausstellungen* (GDK), in association with prestigious journals such as *Die Kunst im Dritten Reich* (later *Die Kunst im Deutschen Reich*), from 1937 onward was to provide artists with aesthetic guidelines for producing art in the future⁷. It was intended to be an alternative picture to the supposed cultural decay of the Weimar era, but its contours were not very clear. One of the main problems of the National Socialists turned out to be the fact that no one knew precisely which art should really be presented as the official art of the “Third Reich.” The reactionary circle around Bettina Feistel-Rohmeder of the *völkisch*, National Socialist Deutsche Kunstgesellschaft e.V.⁸ (German arts society) and the one around Alfred Rosenberg, the leader of the *Kampfbund für Deutsche Kultur*⁹ (Militant league for German culture) had certain ideas, but their like-minded colleagues continued to create works that could by no means satisfy these ambitions of quality; what they produced was mediocre political art that even Hitler rejected. The Reich propaganda

3 See Ines Schlenker, *Hitler's Salon: The "Grosse Deutsche Kunstausstellung" at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937–1944* (Bern: Peter Lang, 2007), and Marlies Schmidt, *Die "Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München": Rekonstruktion und Analyse*, 3 vols., PhD diss. (Halle an der Saale: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2009).

4 See Adolf Dresler, ed., *Deutsche Kunst und entartete "Kunst": Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung* (Munich: Deutscher Volksverlag, 1938).

5 On Munich, with a focus on the Secession, see Maria Makela, *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1990).

6 Karl Arndt, “Das ‘Haus der Deutschen Kunst’—ein Symbol der neuen Machtverhältnisse,” in Peter-Klaus Schuster, *Nationalsozialismus und “entartete Kunst”: die “Kunststadt” München 1937* (Munich, Prestel 1987), 61–82.

7 See Berthold Hinz, “Bild und Lichtbild im Medienverbund,” in Hinz et al., eds., *Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus* (Giessen: anabas, 1979), 137–48.

8 See Kirsten Baumann, *Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kunstkritik 1927-1939* (Weimar: VDG, 2002) and Joan L. Clinefelter, *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany* (Oxford, UK: Berg, 2005).

9 See Alan E. Steinweis, “Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur,” *Central European History* 24, no. 1 (1991): 402–23, and Jürgen Gimmel, *Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der “Kampfbund für deutsche Kultur” und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne* (Münster: LIT, 2001). On Rosenberg, see esp. Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner* (see note 1), and Ernst Piper, *Alfred Rosenberg: Hitlers Chefideologe* (Munich: Karl Blessing, 2005), esp. chaps. 6 and 7.

minister, Joseph Goebbels, knew very well how to assess such hackwork and the harm to propaganda that resulted from the reaction attitude it represented. Moreover, he and those around him had other aesthetic preferences; after all, some had long believed that some German Expressionism could be declared German art¹⁰. Established figures of the art world operated accordingly during the early years of the regime. For example, the director of the museum in Halle, Alois J. Schardt, an enthusiastic advocate of the art of Lyonel Feininger and Franz Marc, attempted as provisional head of the Nationalgalerie in Berlin to draw a line from German Romanticism to Expressionism and also presented this thesis in a speech, with members of the Nationalsozialistischer Studentenbund (National Socialist students' league) in the audience¹¹. But after just a few months Schardt's unusual ideas failed, and the presentation of his concept was forbidden, and it was toned down by his successor, Eberhard Hanfstaengl¹².

During this conflict Adolf Hitler did not take a clear position at first, apparently given those involved some leeway. After his annual speeches on culture during the party conference in Nuremberg in September, a certain lack of orientation reigned¹³. Hitler rejected both *völkisch* art and modern art, although he did not explicitly mention Expressionism, so that its advocates could long harbor vague hopes. Even a moderate version of *Neue Sachlichkeit* (New objectivity) was offered, under the label "New German Romanticism,"¹⁴ as a possible artistic option for the Nazi state and supported by Nazi-leaders like Rudolf Heß. In the subsequent period, however, the traditional Munich school triumphed in some cases alternating with a toned-down, conservative *Neue Sachlichkeit* or moderate sprinklings of Impressionism and even Expressionism.

The works at the *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, and the general ideas about art—to put it pointedly—were essentially oriented around the

10 See Thomas Mathieu, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus* (Saarbrücken: PFAU, 1997), 88–91.

11 On Schardt, see Ruth Heftrig, Olaf Peters, and Ulrich Rehm, eds., *Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, "Drittem Reich" und Exil in Amerika* (Berlin: Akademie, 2013).

12 See Alfred Hentzen, *Die Berliner National-Galerie im Bildersturm* (Cologne: G. Grotzche Verlagsbuchhandlung, 1971), and Annegret Janda and Jörn Grabowski, comp., *Kunst in Deutschland, 1905–1937: Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais; Dokumentation* (Berlin: Gebr. Mann, 1992).

13 See Adolf Hitler, *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 1933–1939*, ed. and comm. Robert Eikmeyer, with an introduction by Boris Groys (Frankfurt am Main: Revolver, 2004).

14 See James A. van Dyke, "'Neue Deutsche Romantik' zwischen Modernität, Kulturkritik und Kulturpolitik, 1929–1937," in Dieter Schwarz, ed., *Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland*, exh. cat. (Winterthur: Kunstmuseum; Oldenburg: Landesmuseum, 1994), 137–65.

nineteenth century. They restored obsolete genre painting and showed works that were not exactly ideologically motivated but rather mainly landscapes, genre paintings, and paintings of animals¹⁵. Other than that, it primarily featured depictions of women, especially nudes vaguely modeled on antiquity¹⁶, and only a much smaller number of ideological, specifically National Socialist works of art. Sculpture and architecture were, in any case, the preferred genres in the “Third Reich.”¹⁷ The volatility of these overwhelmingly unimportant works resulted from their context, since in connection with the incipient martial policies of *Lebensraum* (living space) and extermination, these depictions of farmers plowing or of blonde women took on the character of obfuscating, affirmative works of art in the service of war and the final solution.

Just how difficult it was to select appropriate works to represent Hitler’s aesthetic ideas is demonstrated by the organization of the first *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. And just how open the situation could be when it came to selecting appropriate art is illustrated by an early episode in which committee member Eberhard Hanfstaengl, after being reassured about “great generosity” when it came to aesthetics, asked the Munich Gauleiter Wagner whether the Expressionists Emil Nolde and Ernst Barlach could be presented in the *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Gauleiter Wagner responded in a characteristic, loose way: “Of course, anyone who is making something good has to be admitted; we are not excluding any names, only works.” That was the state of affairs just a year before the exhibition opened, and it illustrates the extent to which those involved were in disarray.

Joseph Goebbels, the propaganda-minister of the “Third Reich”, had clear words to describe the sometimes chaotic conditions under which works for the GDK were selected in subsequent years. In his diaries he wrote on June 6, 1937: “And then the Haus der deutschen Kunst. The building is fabulously beautiful. One day it will be counted among the truly great buildings of our epoch. We are looking at the selections of the

15 See Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution* (Munich: Carl Hanser, 1974), and Joachim Petsch, “Unersetzliche Künstler: Malerei und Plastik im ‘Dritten Reich,’” in Hans Sarkowicz (ed.), *Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus* (Frankfurt am Main and Leipzig: Insel, 2004), 245–77.

16 See Anne Meckel, *Animation—Agitation: Frauendarstellungen auf der “Grossen Deutschen Kunstausstellung” in München 1937–1944* (Weinheim: Deutscher Studienverlag, 1993).

17 See Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich: Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge* (Munich: Carl Hanser, 1976); Barbara Miller Lane, *Architektur und Politik in Deutschland, 1918–1945* (Brunswick: Freidr. Vieweg & Sohn, 1986); and Wilfried Nerdinger (Ed.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945*, exh. cat. (Munich: Prestel 1993).

jury. The sculptures are passable, but the paintings are in some cases outright catastrophic. They hung pieces that immediately produce horror. That's what happens with a jury of artists. They all look at the school, at names and intention, and most of lost any sense of the real art of painting. The Führer is wild with rage. Prof. Troost fights with the courage of a lion but she by no means succeeds with the Führer. All the others on the conservative jury withdraw in misery. Only Prof. Ziegler still has courage. A painting by Staeger was rejected that I myself had purchased a few days ago. But now the Führer is getting involved. That's good. Afterward, I will take Ziegler to task as well. He is entirely crushed."¹⁸

This quotation is revealing in several respects. First, it makes it clear that there were no aesthetic standards or directives established in advance that would have helped the jury make its selection. The nine-member jury consisted of, among others Gerdy Troost, an architect's widow; the sculptors Karl Albiker, Josef Wackerle, and Arno Breker; and the insignificant painter Conrad Hommel. Adolf Ziegler¹⁹ and the political graphic artist Hans Schweitzer, known as Mjöltnir, were important members of the Reichskulturkammer (Reich chamber of culture) on the jury²⁰. So Goebbels could take Adolf Ziegler to task because he was the president of the Reichskammer der bildenden Künste (Reich chamber of the fine arts) and hence Goebbel's direct subordinate²¹. His being reprimanded by Hitler represented an enormous loss of prestige for Goebbels, since it meant his central artistic representative had proved to be alarmingly incapable of sounding out and implementing the Führer's aesthetic ideas. That accounts for the subsequent harsh rebuke by Goebbels²².

18 See *Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente*, ed. Elke Fröhlich (Munich: K. G. Saur, 1987), *Aufzeichnungen 1924–1941*, 3:167, entry for June 6, 1937.

19 On Ziegler, see Christian Fuhrmeister, "Adolf Ziegler (1892-1956), nationalsozialistischer Künstler und Funktionär," in *200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. "... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus"*, Nikolaus Gerhart, Walter Grasskamp and Florian Matzner, eds. (Munich: Hirmer, 2008), 88-95

20 See Peter Paret, "God's Hammer," in Paret, *German Encounters with Modernism, 1840–1945* (Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 2001), 202–28.

21 Ziegler's famous triptych *Die vier Elemente* was hanging about Hitler's fire place in the Führerbau in Munich for many years. On Ziegler's paradigmatic work, see Elke Frietsch, "*Kulturproblem Frau: Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus*" (Cologne: Böhlau, 2006), esp. 160–203.

22 Also noteworthy and typical was the immediate consequence of the jury's blatant failure: no aesthetic guidelines were formulated; rather, the jury was summarily replaced. Until 1944 it was Hitler's personal photographer and the Reichsbildberichterstatter (photo chronicler of the Reich) Heinrich Hoffman, who made the selection from several thousand submissions (in 1937 there were ca. 15, 000 submissions, 1,500 of which were exhibited) for the sale exhibition, at which Hitler had the right of first refusal. On Hoffmann, see Rudolf Herz, ed., *Hoffmann & Hitler: Fotografie im Dienste des Führer-Mythos*, exh. cat. (Munich: Stadtmuseum, 1994).

Hitler was truly distressed by the artistic submissions. Goebbels commented on this in his diary on June 7, 1937: "In train to Regensburg, Führer starts on the jury again. Would rather postpone the Munich exhibition a year than exhibit such crap. [...] He is in a complete rage."²³ Hitler himself remarked in his opening speech—in which, revealing, he had to emphasize the quality of the graphic works submitted—that the development of a new German art would be a long process: "And when sacred conscientiousness once again comes to its right in this field, then, I have no doubt, the Almighty will rise out the mass of these honest creators of art up to the eternal firmament of the immortal, gifted artists of great times."²⁴

The Führer needed such empty rhetoric to console himself about the blatant failure of artists in the "Third Reich" because the Nazi art policy had systematically destroyed art and the conditions for it. That policy was not in the position to attract important figures, even those who initially hesitated, had not in some cases even understood that they were being rejected and defamed, or even would have been prepared to work together in some way with the new state. In subtly different ways, that was true of Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, and Oskar Schlemmer, for example, who by no means went directly into the opposition or completely refused to cooperate. With Albert Speer, Arno Breker, and Leni Riefenstahl, competent but second-rate figures stepped into the front row, and their artistic achievements are still disputed today²⁵.

Along with the *Schandausstellungen* (exhibitions of shame), exhibitions of so-called degenerate art were presented regularly in the German Reich from 1933 onward²⁶. The supporters of the Kampfbund and those with *völkisch* views of art managed, despite Alfred Rosenberg's relatively modest position of power in comparison to Joseph Goebbels, managed to produce indirect pressure. For example, they largely determined the categories used to judge art. Admittedly, that did not mean that Hitler accepted the backwoods positions of the *völkisch*, but it did have the consequence that the malicious campaign against so-called "Jewish art

23 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (see note XVII), part 1: *Aufzeichnungen 1924–1941*, 3:167–68, entry for June 6, 1937.

24 Adolf Hitler, "Rede zur Eröffnung der 'Grossen Deutschen Kunstausstellung,' München, 18.7.1937," quoted in Schuster, *Die "Kunststadt" München 1937* (see note V), 242–52, esp. 252.

25 See Jonathan Petropoulos, *Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany* (New Haven and London: Yale UP, 2014).

26 See Christoph Zuschlag, "Entartete Kunst". *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland* (Worms: Wernersche Verlagsanstalt, 1995).

bolshevism” that was being fought in parallel was successful. So it was not Rosenberg’s aesthetic positions that gained acceptance but rather his negative objective: destroying modernism. Ironically, Goebbels, Rosenberg’s “mortal enemy” within the party, was responsible for implementing that policy.²⁷

The exhibitions that are sometimes seen as precursors to *Entartete Kunst* do not by any means explain the specifics of how the exhibition in Munich in 1937, which today is rightly seen as synonymous with the cultural barbarism of the National Socialists, came to pass. The tactical initiative of Joseph Goebbels was crucial, which enables us to work out the real relationships and mechanisms of art policy in the “Third Reich.” There were again reminders of the failure of the jury of artists at the Haus der deutschen Kunst and of the role played by the jurors Ziegler and Schweitzer, who reported to Goebbels. That was on June 5, 1937. On June 30, 1937, Goebbels was handed a decree from the Führer that scandalously authorized this same Ziegler to impound paintings in German museums and thus to violate the authority of the ministry of culture under Bernhard Rust, who was merely informed about the decree, which was then disseminated by circular. It read: “The president of the Reichskammer der bildenden Künste, Adolf Ziegler, professor at the Kunstakademie, has been charged by the Führer with impounding the products of the period of decay still found in the museums, galleries, and collections belonging to the Reich, the states, and the municipalities.”²⁸

In the general climate of disappointment with its own official production of art, faced with the continuing campaigns of Rosenberg and his types, and after the dramatic loss of prestige suffered by members of the Reichskulturkammer, and hence of Goebbels himself, with regard to the jury for the *GDK*, the minister of propaganda cleverly seized the initiative from Rosenberg and Rust in order to make an impression on Hitler with his especially radical approach. All this happened as a result of the circumstances and was by no means planned well in advance. There was certainly no long-standing discussion of showing “German art” in

27 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (see note XVII), part 1: *Aufzeichnungen 1924–1941*, 1:502, entry for February 21, 1930.

28 Circular by the Baden regional office of the Reich Ministry for the People’s Enlightenment and Propaganda, August 7, 1937, reprinted in Zuschlag, “*Entartete Kunst*” (see note XXV), 207. This decree put in check an unauthorized rush forward by Hermann Göring, who had issued a decree to the Prussian minister of culture, Rust, who reported to him. The works of art were seized based on the Gesetz über Einziehung von Erzeugnissen entarteter Kunst (Law on seizure of products of degenerate art), *Reichsgesetzblatt* 1938, pt. 1, no. 88, pp. 611–12.

Munich while at the same time settling accounts with “degenerate art.” The *Entartete Kunst* exhibition, which today is often mentioned in the same breath with and even regarded as a well-planned complement to the *GDK*, was by no means planned as the exhibition we know. Rather, having been put together ad hoc and improvised, it was stylized as the long-planned settlement of accounts with modernism. The organization of the exhibition reveals, on the one hand, Goebbels’s concern about his position within the Nazi leadership and, on the other, the National Socialists’ purely propagandistic understanding of policy, which scarcely left room for long-term considerations.

One crucial factor was that five days after the disaster in Munich Goebbels took up the book *Säuberung des Kunsttempels* (Purging of the temple of art) by the painter and art critic Wolfgang Willrich.²⁹ The book was published by Lehmanns Verlag in Munich in 1937; it spoke of art bolshevism, art anarchy, and a “red contamination of art”; and it criticized the supposedly corrupt modern business of art. Above all, however, the collages of images of modern art published in the book, which were produced by Willrich himself, had a suggestive effect. The entire book was conceived as denunciation: Willrich placed great emphasis on identifying by name the artists, modern art journals, and museum directors acquiring modern art. The book’s sensationalist frontispiece was the author’s own painting of a pregnant blonde woman: *Hüterin der Art* (Guardian of the species), which already associated the doctrine of genetics with the “degeneration of art.”

Goebbels’s diaries for June 11, 1937, states: “Reading: Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*. That task is necessary and I will take it on.”³⁰ This was opportunistic, since Hitler had already spoken out several times against the modern art Goebbels preferred but never called for anything specific to be done about it, but also tactical, since with his radical rush forward Goebbels once again seized the initiative in cultural policy. It was the action of an agile propaganda minister who did not have the slightest problem throwing his own convictions overboard and making Rosenberg’s line his own. Goebbels had recognized that Hitler’s speech for the opening of the Haus der deutschen Kunst would include ranting about the “art of decay,” as the distorted counterimage to German art.

²⁹ Wolfgang Willrich, *Säuberung des Kunsttempels*, 2nd ed. (Munich: J. F. Lehmanns Verlag, 1938; orig. pub. 1938).

³⁰ *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (see note XVII), part 1: *Aufzeichnungen 1924–1941*, 3:171, entry for June 11, 1937.

Goebbels's tactical skill is evident from these sentences in his diary on July 10: "Spoke for a long time about the fine arts. The Munich exhibition will be very good. Führer wants to give a harsh speech against the art of decay. And I will make my contribution through the exhibition on the art of decay."³¹ Goebbels took action when it was effective and consolidated his own position of power and, unlike Rosenberg, not at inappropriate times and out of narrow-minded ideology. Initially, significantly, there was resistance: On June 12 Goebbels wrote: "Worked in the field of the art of decay. Resistance everywhere. Now even from Speer and Schweitzer. I don't understand it. But we will make a clean sweep."³² Precisely one week later, on June 19 and hence only a month before the opening, Munich has been chosen as the site for the *Entartete Kunst* exhibition: Goebbels arranged this settling of accounts in complete haste and as late as July 1 he was by no means certain himself that it could be completed to open in parallel with the *GDK*.

Goebbels had the first idea for such an exhibition—albeit with Berlin as the venue—on June 4, 1937, on the day before a visit to Munich with Hitler to examine the jury's selection. On that day he wrote in his diary: "Hopeless examples of art bolshevism are presented to me. But now I'm intervening. The professors with Rust have to be dismissed. And I want to organize an exhibition in Berlin with works from the era of decay. So the people can see and understand. I have Ziegler to instruct the jury in Munich to look keenly and to establish stricter standards. [...] Discussed my measures against art bolshevism with Speer. He will help me with it."³³ So initially Goebbels was thinking about dismissing art professors reporting to Rust, as part of internal power struggles, and only secondarily about an exhibition in the region of Greater Berlin, of which he was Gauleiter. Albert Speer, who had in the meanwhile become Hitler's favorite architect following the death of Troost, seems to have backpedaled, and the instruction to Ziegler came too late. On the early morning of June 5 Hitler and Goebbels flew to Munich together, and the blow-up described above took place.

A look at the true starting point for the exhibition in Munich illustrates the increasing radicalization of Goebbels's art policy: Goebbels was engaged in the subject of "degenerate art" as early as the spring

31 Ibid., 3:198–99, entry for July 10, 1937.

32 Ibid., 3:172, entry for June 12, 1937.

33 Ibid., 3:166, entry for June 5, 1937.

of 1937, in the context of a propaganda exhibition titled *Gebt mir vier Jahre Zeit* (Give me four years' time) announced by Hitler on January 30, 1937.³⁴ That show was intended to display the achievements of National Socialist Germany and, according to Hitler, to prepare by means of propaganda what had already been created or at least begun. It was always one of the National Socialists' techniques for power—not least because the balance sheets of their own achievements was often rather modest—to disparage their opponents, to produce a propagandistic image of the enemy in order to mobilize energy and effects and to proclaim an apparent state of emergency.

The exhibition was intended to look a kind of shop window with evidence of “degenerate art,” which supposedly undermined the cultural identity of the German people. This shifted the focus to the ouster of modernism from the culture of the “Third Reich,” which had forced into line politically. This seemed to be answer in the negative the question of a possible “Nordic Expressionism” as the art of the Nazi state, which was debated controversially even within the Nazi movement. The selection and presentation were the responsibility of two completely insignificant painters who had perceived the broad acceptance of the avant-garde during the Weimar Republic as a setback and could not give free rein to their hatred: Wolfgang Willrich, whom we have already discussed above, and Walter Hansen, a vocational and drawing instructor from Hamburg, whose are the National Socialists themselves repeatedly described as amateurish. Armed with authorizations from the Reichspropaganda-Ministerium and the Gestapo, the two of them first gained admittance to the Kupferstichkabinett (Prints and drawings collection) of the Nationalgalerie in Berlin and the Kronprinzenpalais (Crown prince's palace), which held the modernist collection of the Nationalgalerie.³⁵ They visited other museums and assembled their materials. It is characteristic of the Nazi leadership that they often employed dubious characters; in this case, they were both artistic amateurs and fanatic denouncers.³⁶ With the powers they claimed, they radicalized a policy that those in power had neither planned nor anti-

34 See Zuschlag, “*Entartete Kunst*” (see note XXV), 169–76.

35 See Alfred Hentzen, *Die Berliner National-Galerie im Bildersturm* (Cologne: Grote, 1972).

36 On the biographies of these two, see Zuschlag, “*Entartete Kunst*” (see note XXV), 371–76 and 385–86.

pated in this form.³⁷

Despite intense research in research in recent years, no one has yet managed to determine whether the “degenerate art” shown in the exhibition *Gebt mir vier Jahre Zeit*, which was surprisingly modern in its presentation, consisted of originals or just illustrations in books. It has been established that the approach to the matter was highly uncoordinated and was disputed even within the propaganda ministry, since Reichskulturkammer under Goebbels behaved rather hesitantly and even disapprovingly and forbid, for example, the exhibition of artists from the Dresden association Die Brücke or the Expressionist sculptor Ludwig Gies. In the spring of 1937 these represented the final reflections within the Nazi administration whether Expressionism should be produced from intransigent Nazi fanatics, since both Gies and the Brücke artists were at the center of the *Entartete Kunst* exhibition in Munich in the summer of 1937.

In the end, Willrich was even forced to resign in the late summer of 1937, after the SS-leader Heinrich Himmler had already distanced himself from him and Karl Kauffmann, the Reichsstatthalter (Reich governor) in Hamburg, refused to lend him works for his campaigns. Willrich’s radical line continued to be pursued successfully by others, however, and Hansen was given the opportunity by Rust—whom Goebbels attacked repeatedly—to establish an archive of “degenerate art.” Such initiatives illustrate once more how separate, competing centers of power within the “Third Reich” were trying through independent action to preserve the possibility of initiatives on the path they had set out even with the specific policy did not necessarily correspond to the most deeply held ideas of the protagonists.

To sum up what we have said thus far: With regard to the specific behavior of Joseph Goebbels in connection with organizing the *Entartete Kunst* exhibition, two crucial points play a role: First, the theme of “degenerate art” was chosen as the subject of a propaganda show, albeit on a

³⁷ A letter from Heinrich Himmler, the head of the SS, to Wolfgang Willrich on September 18, 1937, makes it clear that event extreme Nazi ideologues and proponents of the policy of extermination responded with reservations to the blind fanaticism of these failed, insignificant artists. See Heinrich Himmler to Wolfgang Willrich, September 18, 1937, quoted in Joseph Wulf, *Literatur und Dichtung: Eine Dokumentation*, vol. 3 of *Wulf, Kultur im Dritten Reich*, 5 vols. (Frankfurt am Main: Ullstein, 1989), 143–44. On the art policy of the SS and its context, see essentially Michael Kater, *Das “Ahnenerbe” der SS, 1935–1945: Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches*, 2nd ed. (Munich: R. Oldenbourg, 1997; orig. pub. 1974), and Jan Erik Schulte, ed., *Die SS, Himmler und die Wewelsburg* (Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009).

modest scale, and was implemented despite internal resistance from the propaganda ministry as part of the exhibition *Gebt mir vier Jahre Zeit* in early 1937. In the process, Goebbels had to push a line through, owing to different positions within his ministry where the leadership of the propaganda section and the Reichskulturkammer were at odds. Second, the minister, who had certainly sympathized with modernism, realized that Hitler would campaign harshly against modernism on the occasion of the opening of the GDK and was also decidedly dissatisfied with the work on the GDK jury done by the propaganda minister's subordinates. To make amends, Goebbels suddenly became vehemently active on *Entartete Kunst* and pursued a radical line that could be certain of winning Hitler's approval. The initiative came from Goebbels, who had Hitler approve an "exhibition on the art of decay," rather than receiving that assignment from him. It is even reasonable to doubt whether Hitler would ever have come up with the idea of the Munich exhibition³⁸, which he visited for just under ten minutes just a few days before opening.³⁹

One day after Adolf Hitler ceremoniously opened the *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, Adolf Ziegler, in his function as president of the Reichskammer der Bildenden Künste (Reich chamber of the fine arts), gave the speech for the opening of the *Entartete Kunst* exhibition. He deeply despised modernism and observed: "You see around us monstrosities of madness, of impudence, of inability, and degeneration. What this show has to offer causes shock and disgust in all of us."⁴⁰ He railed angrily at the representatives of modernism, whom he even called "pigs." At the same time, however, he was honestly surprised by the fact that the museums were still full of modern art. Despite the *Schandausstellungen*, the reality of life in the "Third Reich" was not what the propaganda tried to suggest or what functionaries perceived⁴¹. Against this backdrop, Ziegler announced a comprehensive purge of German museums from "degenerate art." But even after the exhibition and the impounding of works, modernism and "degenerate artists" had by no means disappeared completely from the everyday lives of Germans.⁴²

38 See essentially Hans Mommsen, "Hitler's Position in the Nazi System" (1981), in Mommsen, *From Weimar to Auschwitz* (Princeton: Princeton UP 1991), 163–188.

39 See Zuschlag, "Entartete Kunst" (see note XXV), 184.

40 Adolf Ziegler, "Rede zur Eröffnung der Ausstellung 'Entartete Kunst,' München, 19.7.1937," in Schuster, *Die "Kunststadt" München 1937* (see note V), 217–18, esp. 217.

41 See Hans Dieter Schäfer, *Das gespaltene Bewusstsein: Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933–1945* (Munich: Carl Hanser, 1981).

42 See, exemplarily, Winfried Nerdinger, *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung* (Munich: Prestel 1993).

The *Entartete Kunst* exhibition was held in the rather cramped-seeming spaces of the plaster-cast collection of the Archäologisches Institut in the Hofgartenarkaden, not far from the newly constructed Haus der Deutschen Kunst. Around 600 works (paintings, sculptures, drawings, and prints as well as books) were included in the exhibition⁴³, which has been reconstructed since the mid-1980s based on the essential research of Mario-Andreas von Lüttichau.⁴⁴ All currents of modern art since 1905 were affected: Expressionism, Cubism and Futurism, Dadaism and Verism/Neue Sachlichkeit as well as Constructivism, but Expressionism dominated. Among the perfidious strategies of the exhibition organizers was an introduction that appealed to the religious sensitivities of the audience. In the entrance one saw the famous, impressive, now lost crucifix by Ludwig Gies as well as works by Emil Nolde and Max Beckmann. The fact that the sometimes neopagan and emphatically anticlerical National Socialists would present, in the capital of Bavaria, modernism as supposedly mocking Christianity is one of the ironies of history. The fact that Judaism was addressed in a second room—supposedly religiously and racially fundamentally opposed to the Christian Occident—was scarcely coincidence. Christian tradition—which was partially appropriated by National Socialism—and Catholic-tinged anti-Semitic resentment was to be mobilized against modernism.

There were also efforts to create a suggestive aesthetic for the exhibition, for example, when the dramatization strategies of the Dadaists were effectively copied or adapted on one smaller wall by exhibited the works staggered together with simplistic keywords and quotations. Although the concept for the first *Internationale Dada-Messe* of 1920, which agitated by means of photographs and posters, was not implemented systematically but rather got lost in the lyric Expressionism of the likes of Kandinsky, the exhibition design, which at the time seemed revolutionary, promised to shock and perplex. The prejudices that the majority of visitors already had were supposed to be confirmed and incited by this. By contrast, the image of the human being (Nolde, Brücke), antiwar themes (Dix), and stylistic complexes in connection with the phenomena of primitivism, children's drawings, and the art of the "mentally ill" as sources for modern (Klee) were presented in

43 Information from Zuschlag, "Entartete Kunst" (see note XXV), 190.

44 See Schuster, *Die "Kunststadt" München 1937* (see note V), 120–82b, and Mario-Andreas von Lüttichau, "Entartete Kunst," Munich, 1937: A Reconstruction," in Stephanie Barron (ed.), *Degenerate Art. The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany*, exhibition cat. LACMA (New York: Harry N. Abrams), 45–81.

other adjoining rooms in a comparative conventional way in a crowded, two-row hanging. Evaluative comments, demagogic slogans, and exaggerated sales prices could not be lacking if they wanted to ensure that the viewers condemned what they say.

Understandably, given how hastily it was organized, the exhibition was not accompanied by a catalog or guidebook. A bright red insert was, however, included in the catalog of the *Grosse Deutsche Kunstausstellung*. It sensationally called for a visit to the nearby *Femeschau* (vehmic exhibition): “See it! Judge for yourself!” It delegated aesthetic judgment to an unprepared and uninformed mass audience that, owing to its incompetence, could only helplessly take refuge in judgments based on taste. Modernism, by contrast, was depicted here as a pathological undertaking that had been strategically pushed through by a small, Jewish clique at the cost of “German art.”

Several contemporaries already recognized that the National Socialists’ propaganda show was playing modernism up to be something that had never existed in that form. On November 14, 1937, *Die Frankfurter Zeitung* published an article written by the critic Carl Linfert titled “Rückblick auf ‘entartete Kunst’”: “Nevertheless, the specific feature of this is event is something else: the objective whose products are shown is at the same time reproduced here; indeed, produced even more here, in a strangely productive way, than before.”⁴⁵ Perceptively, Linfert saw through the background of the entire event: the purely propagandistic and, in that sense, specifically fascists political understanding of the National Socialists constructed the alternative world of modern, “degenerate” art in order to obscure the weaknesses of its own production. To sum it up pointedly as a thesis: It was primarily the disappointment over the desolate state of the arts in the “Third Reich” that led to the *Entartete Kunst* exhibition and action. Consequently, we have before us what historical scholarship has called the “realization of the negative elements of the worldview” of National Socialism: “The hypertrophy of its own national value, depicted positively in racial theory, and the hypertrophy of its own social value, depicted positively in the concept of the exclusive, species-specific community of the people of members of the Germanic master race, could be specified and realized

45 Carl Linfert, “Rückblick auf ‘entartete Kunst,’” *Frankfurter Zeitung*, November 14, 1937, reprinted in full in Zuschlag, “*Entartete Kunst*” (see note 3), 197–99, and Andreas Hüneke and Carl Linfert, “*Entartete Kunst*”: *Kommentar 1989/1996 zum Kommentar 1937* (Cologne: Internationaler Kunstkritikerverband, 1997).

in political practice not in a positive form but only in a negative one: by rejecting and defaming everything “foreign” and “abnormal,” all “undesirable elements” that did not conform to the dictate of the middle-class, national values of order and performance. [...] The selection of negative elements of the worldview that took place during the process of seizing power and over the course of later developments in the Third Reich—they alone became objects of practical implementation; the positive utopias continued to be only distant goals and the objects of propagandistic edification—represented at the same time an increasing radicalization, perfecting, and institutionalizing of inhumanity and persecution.”⁴⁶

At the moment when their own overdrawn expectations failed and at the moment when they flagrantly lost face, Goebbels and Hitler sought refuge in revenge and radicalization. If they could not establish anything significant themselves, they could at least manage to destroy the hated counterimage.

⁴⁶ See the classic essay by Martin Broszat, “Soziale Motivation und Führer-Bindung im Nationalsozialismus” (1970), in Broszat, *Nach Hitler: Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte* (Munich: dtv, 1988), 11–33, esp. 28–29.

Bibliography

ARNDT, Karl. "Das 'Haus der Deutschen Kunst'—ein Symbol der neuen Machtverhältnisse," In SCHUSTER, Peter-Klaus. **Nationalsozialismus und "entartete Kunst": die "Kunststadt" München 1937**. Munich, Prestel 1987.

BAUMANN, Kirsten. **Wortgefechte. Völkische und nationalsozialistische Kustkritik 1927-1939**. Weimar: VDG, 2002.

BOLLMUS, Reinhard. **Das Amt Rosenberg und seine Gegner: Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem**. München: R. Oldenbourg Verlag, 2006.

BROSZAT, Martin. **Nach Hitler: Der schwierige Umgang mit unserer Geschichte**. Munich: dtv, 1988.

CLINEFELTER, Joan L. **Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany**. Oxford: Berg, 2005.

DRESLER, Adolf Dresler (Org.). **Deutsche Kunst und entartete "Kunst": Kunstwerk und Zerrbild als Spiegel der Weltanschauung**. Munich: Deutscher Volksverlag, 1938.

FRIETSCH, Elke. **"Kulturproblem Frau": Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus**. Cologne: Böhlau, 2006.

FRÖHLICH, Elke (Org.). **Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Sämtliche Fragmente**. Munich: K. G. Saur, 1987.

FUHRMEISTER, Christian. Adolf Ziegler (1892-1956), nationalsozialistischer Künstler und Funktionär. In: GERHART, Nikolaus; GRASSKAMP, Walter; MATZNER, Florian (Orgs.). **200 Jahre Akademie der Bildenden Künste München. "... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus"**. Munich: Hirmer, 2008. p. 88-95.

GIMMEL, Jürgen. **Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der "Kampfbund für deutsche Kultur" und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne**. Münster: LIT, 2001.

HEFRIG, Ruth Heftrig; PETERS, Olaf; REHM, Ulrich (Orgs.). **Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, "Drittem Reich" und Exil in Amerika**. Berlin: Akademie, 2013.

HENTZEN, Alfred. **Die Berliner National-Galerie im Bildersturm.** Cologne: G. Grottsche Verlagsbuchhandlung, 1971

_____. **Die Berliner National-Galerie im Bildersturm.** Cologne: Grote, 1972.

HERZ, Rudolf (Org.). **Hoffmann & Hitler: Fotografie im Dienste des Führer-Mythos.** Munich: Stadtmuseum, 1994.

HINZ, Berthold. "Bild und Lichtbild im Medienverbund". in HINZ, Berthold, et al. (eds). **Die Dekoration der Gewalt: Kunst und Medien im Faschismus.** Giessen: anabas, 1979.

_____. **Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution.** Munich: Carl Hanser, 1974.

HITLER, Adolf. **Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 1933–1939.** Frankfurt am Main: Revolver, 2004.

JANDA, Annegret; GRABOWSKI, Jörn Grabowski (Orgs.). **Kunst in Deutschland, 1905–1937: Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais; Dokumentation.** Berlin: Gebr. Mann, 1992.

KATER, Michael. **Das "Ahnenerbe" der SS, 1935–1945: Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches.** Munich: R. Oldenbourg, 1997.

LANE, Barbara Miller. **Architektur und Politik in Deutschland, 1918–1945.** Brunswick: Freidr. Vieweg & Sohn, 1986.

LINFERT, Carl. HÜNEKE, Andreas. **"Entartete Kunst": Kommentar 1989/1996 zum Kommentar 1937.** Cologne: Internationaler Kunstkritikerverband, 1997.

MAKELA, Maria. **The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich** Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1990.

MATHIEU, Thomas. **Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus.** Saarbrücken: PFAU, 1997.

MECKELS, Anne. **Animation—Agitation: Frauendarstellungen auf der "Grossen Deutschen Kunstausstellung" in München 1937–1944.** Weinheim: Deutscher Studienverlag, 1993.

MOMMSEN, Hans. **From Weimar to Auschwitz.** Princeton: Princeton UP 1991.

NERDINGER, Winfried. **Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung.** Munich: Prestel 1993.

_____. (Org.). **Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933-1945.** Munich: Prestel 1993.

PARET, Peter. **German Encounters with Modernism, 1840-1945.** Cambridge, UK: Cambridge Univ. Press, 2001.

PETERS, Olaf (Org.) **Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937.** New York: Neue Galerie New York, 2014.

_____. Fear and Propaganda: National Socialism and the Concept of "Degenerate Art". In: **Social Research: An International Quarterly**, Volume 83, Number 1, Spring 2016.

_____. From "Degenerate Art" To "Looted Art": Developments and Consequences of National Socialist Cultural Policy. In: **New German Critique**, no. 130, February 2017.

PETROPOULOS, Jonathan. **Artists under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany.** New Haven and London: Yale UP, 2014.

PETSCH, Joachim. 'Unersetzliche Künstler': Malerei und Plastik im 'Dritten Reich. In: SARKOWICZ, Hans (Org.). **Hitlers Künstler. Die Kultur im Dienst des Nationalsozialismus** Frankfurt am Main and Leipzig: Insel, 2004. p. 245-77.

_____. **Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich: Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge.** Munich: Carl Hanser, 1976.

PIPER, Ernst. **Alfred Rosenberg: Hitlers Chefideologe.** Munich: Karl Blessing, 2005.

SCHÄFER, Hans Dieter. **Das gespaltene Bewusstsein: Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945.** Munich: Carl Hanser, 1981.

SCHLENKER, Ines. **Hitler's Salon: The "Grosse Deutsche Kunstausstellung" at the Haus der Deutschen Kunst in Munich, 1937-1944.** Bern: Peter Lang, 2007.

SCHMIDT, Marlies. **Die "Grosse Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München": Rekonstruktion und Analyse**, 3 vols., PhD diss. Halle an der Saale: Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 2009.

SCHULTZE-NAUMBURG, Paul. **Kunst und Rasse**. Munich and Berlin, 1938.

SHULTE, Jan Erik. (Org.). **Die SS, Himmler und die Wewelsburg**. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2009.

STEINWEISS, Alan E. Steinweis. Weimar Culture and the Rise of National Socialism: The Kampfbund für deutsche Kultur. In: **Central European History** 24, no. 1 (1991). p. 402–23.

VAN DYKE, James A. 'Neue Deutsche Romantik' zwischen Modernität, Kulturkritik und Kulturpolitik, 1929–1937. In: SCHWARZ, Dieter (Org.) **Adolf Dietrich und die Neue Sachlichkeit in Deutschland**. Winterthur: Kunstmuseum; Oldenburg: Landesmuseum, 1994.

VON LÜTTICHAU, Mario-Andreas. 'Entartete Kunst,' Munich, 1937: A Reconstruction. In: BARRON, Stephanie (Org.), Degenerate Art. **The Fate of the Avant-Garde in Nazi-Germany**. New York: Harry N. Abrams, 1991. p 45–81.

WILLRICH, Wolfgang. **Säuberung des Kunsttempels**. Munich: J. F. Lehmanns Verlag, 1938.

WULF, Joseph. **Literatur und Dichtung: Eine Dokumentation**. Frankfurt am Main: Ullstein, 1989.

ZUSCHLAG, Christoph. **"Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland**. Worms: Wernersche Verlagsanstalt, 1995.

Why defend 'degenerate' art?

Keith Holz ¹

Abstract:

Why was “degenerate” art defended in the democracies in the months after July 1937? And what results did these exhibitions achieve, especially in countering National Socialist art propaganda? Moreover, what do the responses to these exhibitions suggest about public opinion in the democracies toward the art pilloried as “degenerate”? Analysis of known exhibitions in France and England as well as an overlooked touring exhibition Twentieth Century (Banned) German Art that traveled to ten cities around the United States in 1939 and 1940 provide new insights into these still timely questions.

Keywords: Degenerate Art; Art and Propaganda; German Art exhibitions.

Resumo:

Por que a arte “degenerada” foi defendida pelas nações democráticas, nos meses seguintes a julho de 1937? A que resultados chegaram estas exposições, em sua busca por contradizer a propaganda artística do Nacional-socialismo? Sobretudo, o que estas exposições sugerem a respeito da relação entre a opinião pública e a arte rotulada de ‘degenerada’? A análise de exposições já conhecidas, na França e na Inglaterra, bem como da exposição itinerante Arte Alemã do Século Vinte (Banida), que viajou para dez cidades ao redor dos Estados Unidos em 1939 e 1940 e é ainda negligenciada pelos estudiosos, oferece novas perspectivas sobre estas questões tão pertinentes. **Palavras-chave:** Arte Degenerada; Arte e Propaganda; Exposições de Arte Alemã.

The defense of art pilloried as degenerate by the Nazis has been a staple of postwar Western democratic political thought. Its defense has often been equated with taking a stand on behalf of the freedom of art and even the freedom of artists past and present. Sometimes it has aligned with opposition to state regulation, and especially against state censorship in the arts.² During the Cold War era, exhibitions and defenses of art labeled “degenerate” by the Nazis certainly fashioned

¹ Keith Holz is Professor at Western Illinois University—Macomb (U.S.).

² Christoph Zuschlag, “Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany,” in: *Suspended license: Censorship and the visual arts*, ed. Elizabeth Childs, Seattle, 1997, 210-234; and Olaf Peters, “Introduction,” in: New York, Neue Galerie, *Degenerate Art The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937*, ed. Olaf Peters, exh. cat., Munich, 2014, 12.

conceptions of Degenerate Art to support that period's unique unfolding interests of the two Germanies, a terrain Ruth Heftrig's 2014 essay "Narrowed Modernism" brilliantly navigates.³ The majority of recent scholarship, however, has failed to connect the early reception of the Degenerate Art exhibitions and campaign from 1937 to 1940 (or the wartime responses to it that followed), with the first postwar phase of Degenerate Art's historiography. After noting two recent exhibitions involved in rethinking Degenerate Art and/or its reception, this essay redresses the overlooked early historiography by revisiting the motivations of some of the earliest exhibitions to respond to Degenerate Art.

The ever-renewed timeliness of Degenerate Art should not surprise, and some art museums have sought to make it relevant for today's large, general public. Consider the Neue Galerie New York's 2014 *Degenerate Art* exhibition curator and catalogue editor Olaf Peters's admonition "that art and culture are still at risk presently."⁴ Additionally, this same exhibition's catalogue jacket foregrounded the endangered status of the modern artist, if not actually art itself, by reproducing Oskar Kokoschka's self-portrait as a persecuted, Christ-like martyr, thereby reviving the pre-World War I myth of the misunderstood modernist artist to live another day.⁵ Referring to threats by governments that seek to, and indeed do, impose limits upon the "freedom of art," Peters further proposes that "the historical slogan "degenerate art" should still offer occasion to reflect on the freedom of art at present ..."⁶ Peters' pointedly-formulated 2014 introduction amplified those sounded decades earlier by Los Angeles County Museum of Art curator Stephanie Barron, whose groundbreaking 1992 catalogue and exhibition *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* — a project generously aided by the research of industrious German art historians Mario-Andreas von Lüttichau and Christoph Zuschlag — drew direct parallels between the freedom of art in the United States circa 1990 and "issues raised by the 1937 exhibition, that is between the enemies of artistic freedom today and those responsible for organizing the *Entartete Kunst* exhibition."⁷

3 An exemplary study on the historical reception of Degenerate Art is: Ruth Heftrig, "Narrowed Modernism. On the Rehabilitation of "Degenerate Art" in Postwar Germany," in: *Degenerate Art*, 2014, 258-281.

4 Peters, *Degenerate Art*, 12.

5 For an earlier study that made the case that modern art and artists were promoted as victims and martyrs in fin-de-siècle Vienna, see: Robert Jensen, "Selling Martyrdom," in *Art in America* 80, no. 4 (April 1992), 138-145.

6 Peters, *Degenerate Art*, 12.

7 Stephanie Barron, "1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany," in Los Angeles County Museum of Art, *Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, New York, 1992, 22.

My point in citing these most monumental of recent U.S.-German endeavors to make Degenerate Art timely again, is to underscore that Degenerate Art lends itself to being transformed into a political object lesson or morality tale especially when public education is a goal. In the case of those two exhibitions, they advanced scholarship and illuminated understanding, but also offered warnings and insights from the Nazi German past for present-day democracies. Oddly, however, neither of these landmark exhibitions on Degenerate Art took the measure of the responses from around the artworlds of the Western democracies of 1937-1940, including responses from Germany's artworld in exile.⁸

Significantly, this is in the process of changing, and not only in this modest paper to follow, but within the highly public enterprise of art exhibitions that balance scholarly and popular interests. How to reanimate an important early response to Degenerate Art was a question that surely came up this past year when planning the current traveling exhibition and catalog about the 1938 *20th Century German Art* London exhibition, the first major exhibition in a western democracy organized as an answer to Degenerate Art. This exhibition opened in June 2018 at London's Wiener Library before returning to its originating institution, the Max Liebermann Villa—Berlin/Wannsee where the exhibition was conceived and its catalogue largely planned by its curator, art historian Lucy Wasensteiner. Tellingly, the Liebermann Villa first announced the exhibition as: *London 1938: mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler*, but changed the title to *London 1938: Defending 'Degenerate' German Art* for both the storied library for Jewish and Holocaust history and itself. The Liebermann Villa, however, also retained the initial subtitle of three major modernist artists' names in Liebermann Villa publications and announcements. This essay also revisits this 1938 exhibition in London and to other early group exhibitions around the democracies to ask how they responded to Degenerate Art in Munich, and the motivations for each.⁹

Reviewing responses to the *Degenerate Art* exhibition leading up

⁸ Recent art historical research on degenerate art's reception in France includes: i.e.: Héliène Duret, *La Lie de l'art. La reception des expositions d'art 'dégénéré' en France 1937-1939*, Mémoire de master, Paris: Panthéon Sorbonne, 2017; and Catherine Wermester, "La Réception en France de l'exposition art dégénéré de Munich, en 1937," undated paper: <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/pdf/CIRHAC/Catherine%20Wermester.pdf> (accessed July 27, 2018)

⁹ Berlin, Liebermann Villa am Wannsee and London, The Wiener Library, *London 1938: Defending 'degenerate' art: Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler*, eds. Lucy Wasensteiner and Martin Faass, Wädenswil am Zürichsee, 2018.

to these exhibitions, it remains helpful to recall an early response to the exhibition from Prague in August 1937. It was a question that arose among exiles from Germany residing in Czechoslovakia. The musicologist and philosopher Ernst Bloch openly posed the question: “Must we defend Expressionism just because the Nazis defamed it?”¹⁰ Exiled caricature artist “Bert” offered his own response to this question by poking fun at Expressionists with a caricature strip “How our contemporaries would see and represent the Mona Lisa, the painter Bert shows here.” The frames of the strip each pictured Leonardo’s iconic portrait in the caricatured style of leading contemporary artists (i.e.: Klee, Kokoschka, Grosz, Chagall, Picasso, Pechstein, and Kollwitz).¹¹ These critical responses that fall short of endorsing Expressionism or contemporary modernist art merely because the Nazis attacked it issued from artists and critics on the left. It assumed that Expressionism, and the modernist art enshrined during the Weimar Republic in Germany’s art museums and galleries, was not necessarily key to the struggle of exiled artists and intellectuals on the left – a struggle that entailed enlisting contemporary culture – including their own art produced as exiles to resist German National Socialism. As we will see, the art promoted by organized, exiled, German artists’ groups was not synonymous with either German Expressionism or Bauhaus abstraction and design. Put differently, these critics and artists in exile, with lives uprooted and with family members and colleagues inside Germany often endangered, did not automatically assume that the fight to defend German modernism was a fight that served their interests, and it was seldom their top priority.

But if many exiled cultural operatives in Prague and Paris answered “no” to Bloch’s question, others answered “yes”. These included art dealers like Hugo Feigl whose Prague gallery exhibited “German Expressionists” in October 1937, and Prague-based Oskar Kokoschka (also exhibited by Feigl), who was an Expressionist and had what we now know to have been over 600 of his works confiscated as “degenerate”¹². By November 1937, Kokoschka was at work painting

¹⁰ Bloch, “Der Expressionismus,” *Neue Weltbühne* 33, no. 45 (4 September 1937), 1415-21.

¹¹ Bert, *Prager Presse [Welt am Sonntag]*, (12 September 1937), 4-5; and Keith Holz, *Modern German Art for Thirties* Prague, Paris, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere, Ann Arbor, 2004, Fig. 5.2.,149-151.

¹² Prague, Galerie Dra. Feigla, *Němečtí expresionisté*, October 1937; cited in Holz, 2004, 170 and n. 51, 317. The “Database Entartete Kunst” at the Freie Universität, Berlin now reports 607 artworks by Kokoschka confiscated from German museums in this campaign. URL: http://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/index.html (accessed 3 August 2018).

Self-Portrait of a Degenerate Artist, a self-portrait that embraces the pejorative appellation as his promotional moniker while answering Bloch's question in the affirmative.

Before turning to *20th Century German Art* in London, consider these installation views. **(Figure 1 and 2)** These are two of four extant photographs that document an installation at Smith College Museum of Art's in October 1939 of *20th Century (Banned) German Art*. This traveling exhibition of about seventy-six artworks was sent to the United States by the London organizing committee of the New Burlington Galleries *20th Century German Art* exhibition. Smith College Museum of Art, in Northampton in western Massachusetts, was the third of the ten known, month-long venues where this exhibition travelled in the United States. As the following list indicates, the exhibition opened in June 1939 in Milwaukee, Wisconsin and disappears (from the archival and press records I have been able to locate to date), after its exhibition in New Orleans in May 1940.¹³

- Milwaukee Institute of Arts, Milwaukee, Wisconsin (1-25 June 1939)
- City Art Museum, Saint Louis, Missouri (1-25 September 1939)
- Smith College Museum of Art, Northampton, Massachusetts (6-25 October 1939)
- William Rockhill Nelson Gallery, Kansas City, Missouri (November 1939)
- Albright Art Gallery, Buffalo, New York (1-22 December 1939)
- Portland Art Museum, Portland, Oregon (3-25 January 1940)
- San Francisco Museum of Art, San Francisco, California (6-26 February 1940)
- Dayton Art Institute, Dayton, Ohio (March 1940)
- Joslyn Art Museum, Omaha, Nebraska (April 1940)
- Delgado Museum of Art (Artists Association of New Orleans), New Orleans, Louisiana (3-26 May 1940)

But the Smith College venue almost never took place. The museum's director, Jere Abbott had been alerted by his former Harvard classmate,

¹³ I discuss this touring exhibition at length in: *"The United States tour of 20th Century (Banned) German Art,"* in Berlin, *London 1938*, exh. cat., 2018. This volume includes new scholarship by Wasensteiner that presages her forthcoming book on the London exhibition: *The Twentieth Century German Art Exhibition: Answering Degenerate Art in 1930s London*, New York, forthcoming 2018. Wasensteiner attends extensively on the collectors who lent to this exhibition.

the highly influential Alfred H. Barr, Jr. at Museum of Modern Art, that the exhibition was comprised of works of inferior quality, works he believed did not represent the artists well. Barr's disparaging advice about quality, as installation photographs and the checklists and correspondence that circulated with this travelling exhibition suggest, may have had less to do with aesthetic quality, than with the poor condition of the frames and surfaces, and that about half of the exhibition was comprised of works on paper¹⁴.

In August 1938, during the closing month of the London exhibition, several U.S. museum directors received letters soliciting their interest to host the London exhibition from its Swiss organizer, Irmgard Burchard. By year's end, an American, Blanche A. Byerley, who ran a lecture bureau in Manhattan, had assumed the role of circulating the exhibition around the United States, a role that included securing and scheduling the venues and overseeing the shipment of the works—a role the record shows was performed with tenacious efficiency. By May 1939 at least seventy-six works, including thirty exhibited in London had arrived in the United States. On June 1, it opened at the Milwaukee Art Institute. But what motivated these ten museums to accept Burchard or Byerley's proposal to show this exhibition? And what kind of public reception did it meet in each city?

Unlike London where the initial idea of the title "Banned Art" was dropped in March 1938, the shared U.S. exhibition printed program inserted "(Banned)" into the title. Also in contrast to London during the heyday of British appeasement, by summer 1939 there was far less equivocation by the U.S. host institutions about opposing the politics and military aggression of Hitler and Nazi Germany. Nonetheless, while criticism of Hitler and the German government and its politics were widespread in the U.S., on several occasions American visitors to the exhibitions stated in letters or in the press that they "agreed with Hitler" about the art; that the Expressionist and other modern German artworks on view fell short of the level of quality in art they expected.

¹⁴ Recent scholarship on modern German art's reception in the United States by Jennifer McComas and Gregor Langfeld largely overlooks this exhibition (Langfeld does consider the Milwaukee reception). Therefore, it was surprising to recently uncover the trail of ten U.S. cities where this exhibition traveled on the eve and first months of World War II. Nor does this exhibition figure in other excellent studies on modern German art exhibitions in the U.S. that responded to the Degenerate Art campaign by Reinhold Heller, Pamela Kort, and Vivian Barnett. Striking is Helen Adkins' 1988 mention of six of these U.S. exhibitions in "Exhibition of 20th Century German Art," in: *Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, exh. cat., Berlin, 1988, 315.

Consider the position of the Director of the Dayton Art Institute (Ohio), Siegfried R. Weng (1904-2008), who even tried to invite the exiled former president of Czechoslovakia Edouard Beneš – and signatory to the fateful Munich Accord – to speak at the opening. When Beneš was unavailable, Weng attempted to invite the outspokenly anti-Nazi giant of modern German literature, Thomas Mann¹⁵. Weng had studied at the Art Institute of Chicago as well as the University of Chicago before becoming the founding director of the Dayton Art Institute in Ohio. His education also included a period in 1929 when he briefly studied at Harvard University ([presumably in Paul Sachs notorious course on museum work and museum problems]). In seeking to enlist the recently exiled President of Czechoslovakia to speak at the opening, Weng had turned to the Alumni Council at the University of Chicago, where Beneš was currently teaching.

During the Dayton venue, Weng received a letter from a local insurance agent and champion of regional artists, who complained about the German artworks as “atrocities,” stating: “In most cases I disagree with Hitler 100% but in this case the only mistake I can see he made was not burning the whole lot before they left Germany.” In his reply, Weng sought to defuse the situation by assuring the insurance man that the exhibition was a *documentary exhibition*,¹⁶ thereby distancing the art museum from its normative function of validating the aesthetics of the art it exhibited. Evidence of such encounters with such anti-modernist intolerance still pepper the archives of some of these museums today. One need not look far, as it had already appeared at the first venue at the Milwaukee Art Institute in June 1939.

At the close of that first of ten exhibitions, Milwaukee’s director, Alfred Pelikan wrote Meyrick Rogers, director of the City Art Museum, Saint Louis, enclosing a letter from Senior Canon of All Saints Cathedral, Milwaukee regarding Carl Hofer’s painting *Liebespaar* [Pair of Lovers] (**Figure 1**). The canon wrote that it “was decidedly crude and vulgar to

15 10 August 1939 copy of letter by Weng to Charlton T. Beck, The Alumni Council, University of Chicago, Dayton Art Institute Archives; 15 August 1939 letter of Beck to Weng; copy of 17 August 1939 letter of Weng to Beck; 24 August 1939 letter of Beck to Weng, Dayton Art Institute Archives, Correspondence with Director files.

16 25 March 1940 Clifford G. Fisher (Life Insurance – Annuities), Piqua, Ohio to Weng: “Yesterday afternoon I visited the Art Museum, and saw the German “atrocities” hung in the north room. I don’t know just what excuse there could be for having them in such a fine building as there is no color harmony, perspective or good drawing in any of them. Perhaps by contrast you wished to show we had much better artists in U.S.A. ...” And copy of Weng’s letter replying to Fisher, 26 March 1940. Dayton Art Institute Archives, Correspondence with Director files.

such an extent that it was nothing less than lewd and pornographic. If police were to arrest a person with a photograph of this picture, he would certainly be charged with possessing an indecent picture. Several other subjects were far from edifying."¹⁷ Such outspoken intolerance has been linked by myself and Gregor Langfeld (and already in late 1938 by exiled art critic Paul Westheim in Paris)¹⁸, to the U.S. group 'Sanity in Art' then exploiting the opportunity to attack modern art in general and *Twentieth Century German Art* in particular. As Pelikan alerted Rogers: "Through the press some of these [Sanity in Art] people openly advocated the belief that in matters of art Hitler must be right."¹⁹

Despite their encounter with regionalist and anti-modernist headwinds, the artworks circulating and exhibited in American art museums as "banned" did openly imply a critique of German art policy. During Spring 1940, as news reports of the German Wehrmacht overrunning the Low Countries emerged, some press releases and newspaper reviews of the exhibition became more direct in their criticism of Nazi policies on the freedom of art and ideas.²⁰

An additional motivation American art museums may have had to accept and present this exhibition was Burchard's pitch to them, a claim occasionally repeated in their press releases, that: "The Exhibition has been organised to supply artists called "degenerate" with stipendiums, and to sell their pictures."²¹ The implication and appeal was that artists—although not "refugee artists" as claimed in London in summer 1938—owned the pictures and that their sale would benefit such artists financially. No mention was made of collectors, or dealers, who owned nearly all of these artworks, and no evidence has yet appeared of proceeds from any sales having been actually disbursed to artists.

Opening on July 8, 1938 at London's New Burlington Gallery, 20th

¹⁷ Copy of 26 June 1939 letter from Senior Canon, All Saints Cathedral Milwaukee to Alfred G. Pelikan. Director's Office Exhibition Correspondence. The Saint Louis Art Museum Archives.

¹⁸ Paul Westheim, "Sanity in Art," *Die Neue Weltbühne* 34, no. 50 (15 December 1938), 1589 - 1590.

¹⁹ 30 August 1939 letter from Alfred G. Pelikan, Director, Milwaukee Art Institute to Meyric Rogers, Director, City Art Museum, St. Louis. Director's Office Exhibition Correspondence, The Saint Louis Art Museum Archives. Gregor Langfeld, *Deutsche Kunst in New York Vermittler - Kunstsammler - Ausstellungsmacher 1904-1957*, Berlin, 2011, 140-143; and Holz, "Brushwork thick and easy" or a "beauty-parlor mask for murder"? Reckoning with the Great German Art Exhibitions in the Western democracies," *RIHA Journal* 0055 (28 September 2012), URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jul-sep/holz-reckoning>

²⁰ For example: "Nazi-Banned Art at Joslyn Memorial," *Sunday World-Herald* (Omaha), April 14, 1940, 4c.

²¹ 11 August 1938 letter of Burchard to "The Director, St. Louis Art Institute," Director's Office Exhibition Correspondence. The Saint Louis Art Museum Archives.



Century German Art had stood under the leadership of Herbert Read and an illustrious committee of patrons, with the day-to-day work shouldered by Irmgard Burchard of Zürich. Lady “Peter” Norton of the London Gallery had been instrumental in initiating the exhibition, and the young German-Jewish art historian, then *Burlington Magazine* staffer, Edith Hoffmann, lent assistance at critical phases.²²

Figure 1. Installation view of 20th Century (Banned) German Art, anonymous photograph. Smith College Museum of Art, October 1939. From left to right: Karl Hofer, *Liebespaar*, cat. 18; Karl Schmitt-Rottluff, *Oriental Forest*, cat. 63; Karl Schmitt-Rottluff, *Village Street*, cat. 64; Franz Marc, *Blue Horses*, cat. 39a; Bruno Krauskopf, *Still Life*, cat. 29. Smith College Museum of Art Archives.

The London exhibition catalogue listed 269 works of modern German art and exhibited the majority of them (and others) for the voracious British press and public to view, or in many cases to purchase. The organizers also had amassed several hundred additional modern artworks, largely acquired from German-based collectors either in Germany or who had recently fled Germany²³. The organizers made it

²² On Edith Hoffmann, see Lucy (Wasensteiner) Watling, “Émigré to Editor: Edith Hoffmann and the *Burlington Magazine* 1938-1951,” Tate Research Workshop, 2013, URL: <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/art-writers-britain/hodin-hoffman/emigre-editor> (accessed 3 August 2018); and Wasensteiner, “A British Statement against Nazi Policy? The Organisation of Twentieth Century German Art,” in Berlin, London 1938, exh. cat., 2018, 58-75.

²³ These collectors—many of them refugees—and their collections is the focus of Wasensteiner’s new publications. See: n.14 above.

clear that they were motivated by the aim to validate and affirm the art that had been targeted as degenerate by the Nazi government. To counter the propaganda and actions that the pilloried “degenerate” modern art continued to receive, this exhibition honored the artworks and their artists and aligned them with the values of artistic freedom. But an additional, less public side of the “defense” was also underway at New Burlington: namely to rescue the artworks from confiscation or uncertain fates under Nazi control. As I have written elsewhere, this exhibition exceeded the typical function of an art exhibition as a public platform, as it was also a mechanism to covertly rescue private collections from Germany²⁴. The exhibition provided collectors in Germany the ability to ship their valuable art out of Germany as exhibition goods without paying the German government its hefty and punitive “Flight from the Reich Tax” (*Reichsfluchtsteuer*).

The early planning in Fall 1937 of the London exhibition was fueled by anti-Nazi motivations, but over the course of its planning the public face of that mission fell into conformity with British appeasement politics. Nonetheless, the London exhibition did offer a vividly moral - if reluctantly political - response to the National Socialist regime’s Degenerate Art action. It even provoked a response from Hitler who made a public statement on 11 July seeking to diminish it.²⁵ Major sectors of the British media and public, however, would not embrace the aesthetics of modern German art, especially Expressionism, and instead used the occasion to register their agreement with Hitler’s pictorial judgments.²⁶ This situation of England’s belated confrontation with German modern art was revisited by Francis Watson, an art critic who regularly wrote for the *Yorkshire Post*, in his book *Art Lies Bleeding* of 1939. He stressed that unlike the Germans, it was not the way of the British to subject art to governmental control.

24 Keith Holz, “not my most beautiful but my best paintings: Kokoschka’s list for London,” in: *Echoes of Exile: Moscow Archives and the Arts in Paris, 1933-1945*, ed. Ines Rotermund-Reynard, Berlin, 2015, 89-90.

25 “Even those foreign countries who would like to deride National Socialist achievements have to admit that we have accomplished a great deal in the economic and industrial sphere.... But we feel in this exhibition of degenerate art they are still trying to play the same political game. They have had to hasten this exhibition because they know that the danger exists that if they wait a year or two they will have to admit our National Socialist achievements in the cultural sphere also.” *Times*, 11 July 1938; and *Daily Telegraph and Morning Post*, 11 July 1938.

26 “In so far as the German Exhibition at the New Burlington Gallery is propaganda, it is, in my opinion, extremely bad propaganda. People who go to see the Exhibition are only too likely to say: ‘If Hitler doesn’t like these pictures, it’s the best thing I’ve heard about Hitler.’” Raymond Mortimer, “German Artists,” *New Statesman & Nation* (16 July 1938).



Figure 2. Installation view of 20th Century (Banned) German Art, anonymous photograph. Smith College Museum of Art, October 1939. From left to right: Erich Heckel, *Horses in Field*, cat. 17; Max Beckmann, *Working Figures*, cat. 4; Emil Nolde, *Still Life*, cat. 49; Oskar Schlemmer, *Figures*, cat. 60; Karl Hofer, *Two Children with Sunflowers*, cat. 19. Smith College Museum of Art Archives.

It is true that we have no Ministry of Fine Arts. That is not our English way. We can afford to laugh good-humouredly when Herr Hitler takes the words out of the mouths of a thousand English city councillors who like what they know, for we are passionately aware that art must be free from any constraint by a foreigner. A hot July afternoon sees the New Burlington Galleries packed to capacity for the opening of an exhibition of the work of German artists in whom interest has been stimulated to fever-pitch by the free use of the word "degenerate." And at the same time, in tasteful art shops up and down the country, smocked and smiling sales-ladies are finding that reproductions of "approved" German paintings form the most satisfactory line. If Kandinsky, Kokoschka and Klee can be proved to have suffered under a Continental tyranny, we may begin to admire their work in public. But if we must have pictures in the home let them be colour-prints of boys lying on hilltops, of old gentlemen watering their window-boxes,(1) of nightgowned infants talking to gazelles, or of the Friesian peasant-girl from the House of German Art in Munich. It is evident that we are too broad-minded to submit such matters to the arbitration of a Government department.²⁷

²⁷ Francis Watson, *Art Lies Bleeding*, London, 1939, 17. Footnote (1): "As in the painting by Karl Spitzweg, one of whose works was presented by the Führer to the British Prime Minister on a perilous and now historic occasion." [Chamberlin's visit to Germany for the Munich Accord].

It is a telling commentary that for the British, as with the U.S. art public, it took recasting art as persecuted before those publics came around to tolerating, if not actually supporting and embracing, German modernist art and artists. Key is that the embrace was based upon their political persecution rather than for qualities imminent in the artworks.

Two months after the London exhibition closed, another exhibition of German (and Austrian) artworks opened to respond to Degenerate Art. This was the long-planned Paris-based Freie Künstlerbunds [Free Artists' League's] brief, two-week exhibition, *Freie Deutsche Kunst* (Free German Art, 4-18 November 1938), held at the French Communist Party's Maison de la Culture in Paris. The convergence of exiled artists and critics to form the Künstlerbund in September 1937 was itself a response to the Degenerate Art exhibition. Their exhibition was largely conceived as a defense of the freedom of art, and as a commitment to inform world public opinion about the intolerant National Socialist regime and its art policies and actions. In November 1938, the exhibition was part of a broader celebration by the Schutzverband deutscher Schriftsteller [Defense League of German Writers] (Paris), to commemorate its fifty-year anniversary. Painter and Künstlerbund chairman Eugen Spiro gave a speech at the opening extolling France's longstanding tradition of protecting the freedom of art and artists and stressed the primacy of "la liberté individuelle dans l'art!" ["individual freedom in art"] over and above "toutes tendances et opinions politiques" ["all political tendencies and opinions"] which he implored exiled artists to avoid.²⁸

Key to this exhibition's organization was Paul Westheim who from Fall 1937 through early 1938 had been intensively involved procuring artworks for the London exhibition. Westheim also served as the artist league's secretary. Totalling over one hundred artworks by more than fifty artists, the artworks mainly came from the exiled German or Austrian artists themselves. **(Figure 3)** There are no canvases exhibited by Schmitt-Rottluff or Kollwitz, and certainly not Nolde, as most of the artworks are by a range of emerging artists (i.e. Heinz Lohmar, Gert Wollheim, Käthe Münzer, Erwin Oehl, etc.). Yet a few works by major artists defamed as degenerate beyond German borders, including Ernst, Grosz, Kirchner, and Klee were also included.

²⁸ Nachlaß Eugen Spiro, Akte 22, Blatt 7. Bundesarchiv, Berlin (formerly Zentrales Staatsarchiv der D.D.R., Potsdam).



Figure 3. Installation view of Free German Art, November 1938. (Reproduced from modern print from 3 3/8 x 4 1/2 negative by Josef Breitenbach). Josef Breitenbach Archive AG90:93/Exhibitions, Center for Creative Photography, the University of Arizona, Tucson, Arizona. Courtesy of the Josef Breitenbach Trust.

Freie deutsche Kunst also sought to educate the French by affirmatively exhibiting examples of “free German art” (by artists living outside of Germany), adjacent to official German art of the regime. Reproductions of token Nazi art were installed alongside photographs of political prisoners behind barbed wire. In these ways, the artist league’s message was not focused upon “defending Degenerate art”, rather upon promo-

ting their own and other German art they deemed exemplary of freedom (in part owing to its production outside of Nazi Germany). Moreover, the exhibition of new German art was placed into its contemporary European political context by these exiles, a context largely suppressed in the *20th Century German Art* exhibition project that toured the UK and U.S.²⁹

²⁹ Westheim was highly attuned to the complex relationships between exiled artists, collectors, and the art they had left behind to artists and friends inside the Reich. Westheim’s editing of the *Pariser Tageblatt*, later *Pariser Tageszeitung*, and the mimeographed monthly, *Freie Kunst und Literatur*, made him the most vigilant and prolific reporter and critic on art news about Germany and beyond its borders. Recently, Ines Rotermund-Reynard demonstrated that Westheim’s rich sourcing of stories inside the Reich owed much to the heavy stream of clandestine correspondence supplied him from Berlin-based Dr. Charlotte Weidler, a former editor at Westheim’s pro-modernist *Kunstblatt* (Berlin), then an employee of Pittsburgh’s Carnegie Institute for central European contemporary art. She was also Westheim’s confidante and lover. See: Rotermund-Reynard, “The Art Historian Charlotte Weidler: a Lost Voice Speaks from the Moscow Special Archive,” in: *Echoes of Exile*, 2015, 105-122; and Rotermund-Reynard, “Geheime Netzwerke – Charlotte Weidlers Briefe an Kunstkritiker Paul Westheim (1933-1940),” in: *Netzwerke des Exils Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933*, eds. Burcu Dogramaci and Karin Wimmer, Berlin, 2014, 261-278.

But in Winter 1937-38, the Künstlerbund's effort to mount an exhibition to counter Degenerate Art was stepped upon by the larger exhibition being planned in Zürich and London, that became *20th Century German Art*. Westheim had been drawn into the project for London through the promise of a monthly stipend to curate the artworks coming through Paris for the exhibition. Over the course of early 1938, however, this arrangement soured, as Westheim and fellow Künstlerbund members took offense at the London exhibition committee's unprofessionalism, as well as its striking of leading figures, like Thomas Mann, from the list of honorary patrons. Equally objectionable to the exile artists' group was the inclusion of artists Georg Kolbe and Emil Nolde who ingratiated themselves to and offered support to the Berlin regime. Westheim's break with London cannot be overestimated enough as a measure of the difference between the motivations of the London exhibition and those of the Paris exiled artists group. The London exhibition narrowed its focus to present an exhibition of art devoted to the notion, as Herbert Read put it: "that art, as an expression of the human spirit in all its mutations, is only great in so far as it is free."³⁰ By contrast, the Freie Künstlerbund, remained far less committed to promoting the greatness or freedom of art, rather to the freedom and human rights of artists, refugees and asylum seekers, conditions directly caused by the regime they also openly opposed ruling Germany.

In deliberate contrast to New Burlington Galleries, the exiled artist-organizers of *Freie Deutsche Kunst* had resisted the acquiescence to appeasement politics they witnessed transforming the London exhibition.³¹ Westheim, and painter Gert Wollheim, had objected directly to the shift undertaken in London from an openly anti-Nazi exhibition to one that approached German matters gingerly as summer 1938 approached. As their group's efforts to solicit and take delivery of works by German or Austrian artists in the far-flung emigration unfolded over Summer and Fall 1938, the Paris exhibition eventually realized made compromises of its own so as not to go afoul of the French government's newly introduced ban upon emigrants engaging

30 Herbert Read, "Introduction," *Exhibition of 20th Century German Art*, exh. cat., London, 6.

31 Numerous letters of protest from Freie Künstlerbund members to the London organizing committee are discussed in Holz, 2004, 197-99, 320-321, n. 10, 12-15. These include a letter to the London committee from the Künstlerbund's honorary president Oskar Kokoschka of May 1938, Nachlaß Spiro, Akte 4, Blatt 105 and 106; and Westheim's 11 May 1938 letter to Herbert Read, Nachlaß Spiro, Akte 3, Blatt 39.

in politically directed activities.³² Nonetheless, the Freie Künstlerbund's exhibition did retain a forthright anti-Nazi story, a political stance mostly downplayed in London. Beyond a few works implicitly critical of the new regime by exiled artists, i.e.: a slashed 1909 Kokoschka *Portrait of Robert Freund* and a reproduction of a red chalk drawing by Renoir that had both been mutilated by the Gestapo in an Vienna apartment search in during the Anschluß, the exhibition also included a wall of photographs documenting Nazi art policies and the German government's human rights violations.

Another effort to address Degenerate art was undertaken by the exiled artists and German academics of the Paris-based Deutsche Kulturkartell (German Cartel for Culture, an umbrella association that included the Künstlerbund). This was the exhibition "Germany Yesterday—Germany Tomorrow" prepared in Paris for the 1939 New York City World's Fair.³³ Comprised of thirty 1 x 2 meter picture text panels designed to educate audiences in New York about what Americans shared with democratic traditions in Germany and German history, the panels also contrasted those traditions with recent and ongoing injustices and atrocities of the Nazi regime. Fifteen artists and sixteen historians and journalists collaborated to research and fabricate these panels. Directed to educate Americans about German exiles at a time U.S. citizens in general disfavored admitting more refugees, the work on the panels was produced in France during a period the French government was also tightening asylum and refugee laws and making work permits difficult for exiles to obtain. The panel on art merits special attention.

"Pure Race" Art / "Degenerate Art" relies on a binary opposition to address the imagined mass public in America. At left, two female nudes flank an animal skull with heraldic antlers. A swastika radiates light from within a brain atop the skull. Directly above is a reproduction of Hubert

32 On French laws introduced to regulate emigrants, including those from Germany, see David H. Weinberg, *A Community on Trial: The Jews of Paris in the 1930s*, Chicago, 1977, 182-83; Vormeier in Hanna Schramm, *Menschen in Gurs Erinnerungen an ein Französisches Internierungslager (1940-1941) mit einem dokumentarischen Beitrag zur französischen Emigrantenpolitik (1933-1944)* von Barbara Vormeier, Deutsches Exil 1933-1945, Worms, 1977. See also: Holz, 2004, 228-43, 325-326, n. 132-143. On refugee and migrant rights in France see Mary Dewhurst Lewis, *The Boundaries of the Republic. Migrant Rights and the Limits of Universalism in France, 1918-1940*, Palo Alto, 2007.

33 For an extensive account, see: Keith Holz, "Germany of Yesterday - Germany of Tomorrow," in: *Im Auge des Exils: Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris/The Exilic Eye: Josef Breitenbach and the Free German Culture in Paris*, eds. Keith Holz and Wolfgang Schopf, Berlin, 2001, 170-209.

Lanzinger's *The Standard Bearer [Der Bannerträger]*. In contrast to this imagery on the left side that visualizes the "Pure Race," the right half of the panel positions seven reproductions beneath the header "Degenerate Art." Artworks by Wilhelm Lehmbruck, Oskar Kokoschka, Ernst Barlach, and Franz Marc exemplify the art declared "degenerate." In the center, titles of three statues of recently passed German laws "Theft of works of art... the confiscation of productions of degenerate art" head three greeked in paragraphs.

The Paris-based individuals of the cultural cartel cooperated well and extensively with groups and persons in New York, including the American Guild for German Cultural Freedom, Alvin Johnson at the New School for Social Research, and the President of Newark University among others. All was proceeding well to exhibit the thirty panel overview of German culture at the World's Fair of 1939, until the entire project was shut down in January 1939 after a bureaucrat with the International Bureau of Exhibitions in Paris tipped off the Germany Embassy in Paris that the exiles were seeking to represent Germany at the World's Fair, a tip that led the Foreign Office in Berlin to formally object to the project, effectively killing it.³⁴ Although this exhibition was never exhibited in New York, the photographs by Josef Breitenbach to document it record its message and the binary, us/them rhetoric and contextualizing efforts it shared with the exiles' *Freie deutsche Kunst* exhibition.

These exhibitions reviewed in Paris, London and in many cities around the U.S. point to the immediate impulse to respond to Degenerate Art beginning in late Summer 1937. Although their motives were seldom identical, all shared in seeking to right the wrong that Degenerate Art was widely regarded to have unleashed. The exhibitions of exiles in Paris stood apart in their interests from those mounted by institutions in England and the U.S. as they foregrounded and heavily contextualized their own recent art. Exile responses in Paris also provided viewers with rich political and cultural-historical contexts, while the *20th Century German Art* exhibitions in London and the United States upheld the art for its own sake, and positioned it upon a more universalizing platform of pictures as evidence of individual human freedom. Even as human freedom was championed, it is now interesting to note that what we now recognize as a key mission of the London exhibition – to rescue works from endangered, mostly Jewish collections inside Germany or

34 Holz, 2001, 206-209.



Figura 4: "Pure Race" Art "Degenerate Art", pannel from exhibition Germany of Yesterday - Germany of Tomorrow, 1938-39. (Proof print by Josef Breitenbach, 11.3 x 16.7cm. Josef Breitenbach Archive, AG90:29/40/Exhibition, Center for Creative Photography, the University of Arizona, Tucson, Arisona. Courtesy of the Josef Breitenbach Trust.

in English exile was not acknowledged at the time or in the following decades. This noble mission remained covert even as Read and the promoters of the exhibition advanced lofty claims for its freedom. There is a sense the freedom of which art and artists were purported to epitomize, was a broad catch-all for all non-specified strivings and plans for political freedom. Actual party affiliations of German artists whether German parties

or parties in France, England or the U.S. were rendered moot; the only political party that mattered was the NSDAP. And what mattered most in 1937-1939 was that the art and these artists stood aligned against it.

Removed from the context of Germany and German-speaking Europe, each of these exhibitions sought to convey political and moral messages to big publics they regarded in need of education about recent German art and the changing artworld in Germany. As they imagined a new public, even exiles conflated major differences between

anti-Nazi art and artists and the art and artists defamed as degenerate as they endeavored to present a united and broad front against German National Socialism. The implications of this divided legacy from 1937-1940 still await a fulsome coordination with the postwar historiography on Degenerate Art.

Bibliography

1988. Berlin. Berlinische Galerie. **Stationen der Moderne. Die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland**, exh. cat.

1992. Los Angeles County Museum of Art. **Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany**. New York: H. N. Abrams.

1992. Los Angeles County Museum of Art. **Degenerate Art: The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany**. New York: H. N. Abrams.

2001. Keith Holz und Wolfgang Schopf, eds. **Im Auge des Exils: Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris/The Exilic Eye: Josef Breitenbach and the Free German Culture in Paris**. Berlin: Aufbau Verlag.

2004. Keith Holz. **Modern German Art for Thirties Prague, Paris, and London: Resistance and Acquiescence in a Democratic Public Sphere.** Series: **Social History, Popular Culture, and Politics in Germany.** Ann Arbor: University of Michigan Press.

2011. Gregor Langfeld. **Deutsche Kunst in New York Vermittler – Kunstsammler – Ausstellungsmacher 1904-1957.** Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

2014. Burcu Dogramaci und Karin Wimmer, eds. **Netzwerke des Exils Künstlerische Verflechtungen, Austausch und Patronage nach 1933.** Berlin: Gebr. Mann Verlag.

2014. New York. Neue Galerie. **Degenerate Art The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937.** Olaf Peters, ed. Exh. cat. Munich: Prestel Verlag.

2015. Ines Rotermund-Reynard, ed. **Echoes of Exile: Moscow Archives and the Arts in Paris, 1933-1945.** Berlin: De Gruyter Verlag.

2018. Berlin. Liebermann Villa am Wannsee. **London 1938: Defending 'degenerate' art: Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler.** Lucy Wasensteiner and Martin Faass, eds. Wädenswil am Zürichsee: Nimbus. Kunst und Bücher.

2018 (forthcoming). Lucy Wasensteiner. **The Twentieth Century German Art Exhibition: Answering Degenerate Art in 1930s London.** Series: Routledge Research in Art Museums and Exhibitions. New York: Routledge.

“Database Entartete Kunst.” Berlin. Freie Universität. http://www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/db_entart_kunst/index.html

O círculo dos artistas “degenerados” no Brasil, 1933-1950

Maria Luiza Tucci Carneiro¹

Resumo:

Ao cruzarmos as trajetórias dos artistas refugiados no Brasil entre 1933 e 1950, constatamos que, apesar das dificuldades, eles não ficaram inertes diante das violências totalitárias lideradas pela Alemanha nazista a partir de 1933. Perseguidos por sua arte e “raça” degeneradas, segundo a ideologia nacional-socialista, procuraram (re)criar nas suas comunidades de acolhimento espaços próprios de circulação, atraídos por suas afinidades étnicas e culturais. Registraram suas impressões sobre o Brasil cumprindo com uma dupla missão: política e estética, servindo como mediadores de um mundo dividido, vivendo entre-mundos. Projetaram suas ambições utópicas inspiradas nas vanguardas europeias, formaram redes de resistência ao nazifascismo e, como ativistas, colaboraram para a criação de espaços de identidade em terras estrangeiras, dissolvendo a noção de fronteira física. Suas imagens são hoje importantes marcos para vislumbrarmos as visões conferidas na vida em liberdade, ainda que o exílio fosse provisório e provocasse sentimentos de nostalgia e solidão. **Palavras-chave:** Arte Degenerada; artistas refugiados; Segunda Guerra Mundial; Galeria Askanasy

Abstract:

When we crossed the trajectories of the refugee artists in Brazil between 1933 and 1950 we found that, despite the difficulties, they were not inert in the face of the totalitarian violence led by Nazi Germany from 1933 onwards. Pursued by their art and “race” degenerated according to the national ideology socialist, sought to (re) create in their host communities, their own spaces of circulation attracted by their ethnic and cultural identities. They recorded their impressions about Brazil fulfilling a dual mission: politics and aesthetics, serving as mediators of a divided world, living between-worlds. They designed their utopian ambitions inspired by European vanguards, formed networks of resistance to Nazi-fascism and, as activists, collaborated to create spaces of identity in foreign lands, dissolving the notion of physical frontier. His images today are important milestones for us to glimpse the visions bestowed on life in freedom, although the exile was provisional and provoked feelings of nostalgia and solitude. **Keywords:** Degenerate Art; refugee artists; Second World War; Askanasy Gallery

¹ Historiadora e professora livre-docente do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo.

Um grupo de risco

Cruzando as histórias de vida dos refugiados do nazismo radicados no Brasil entre 1933 e 1945, constatamos que dezenas deles eram artistas, intelectuais e cientistas. Perseguidos por suas “obras” e “raça” degeneradas, segundo o ideário nacional-socialista, esse grupo conseguiu (re)criar nas suas comunidades de acolhimento espaços próprios de circulação atraídos por suas afinidades étnicas, ideológicas e culturais. Por meio de contatos com personalidades do mundo da cultura, da política e da ciência no Brasil, formularam libelos antifascistas que, em grande parte, circularam na clandestinidade para escapar dos aparatos repressivos do governo de Getúlio Vargas (1930-1945).

Importante lembrar que a história das perseguições aos refugiados do nazifascismo radicados no Brasil foi, durante muito tempo, um tema tabu. Até o final dos anos de 1980, essa abordagem esteve ofuscada pelas versões oficiais de que o Brasil era uma democracia racial e uma nação aberta a todas etnias, sem preconceito de raça ou religião. O antissemitismo – enquanto instrumento político do Estado Novo brasileiro – somente começou a receber a atenção dos pesquisadores brasileiros e brasilianistas a partir de 1988, quando divulguei pela primeira vez as Circulares Secretas impostas aos diplomatas brasileiros em missão no exterior. O objetivo dessas restrições era impedir a entrada em território brasileiro dos judeus que fugiam das perseguições nazistas, entre os quais estavam aqueles condenados pelo Terceiro Reich.² Novos documentos vieram a público após a abertura do Arquivo Histórico do Itamaraty/RJ e do Arquivo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social – Fundo Deops/SP. Essa documentação, hoje disponível para consulta pública, oferece importantes subsídios para inventariarmos as obras produzidas pelos artistas “degenerados” no Brasil, conceito também adotado pela polícia política brasileira, atenta ao ingresso em território nacional dos “condenados” pelos nazistas.

A partir de um documento anexado ao prontuário de Lasar Segall, intitulado *Relato da propaganda comunista pela arte*, constatei a opinião das autoridades do Departamento de Ordem Política e Social (Deops) sobre o papel da arte moderna no Brasil.³ Durante os anos

² Cf. CARNEIRO, 2001, 2010.

³ *Relato da Propaganda Comunista pela Arte*, cujo conteúdo associa a arte moderna a “anarchia, a desordem e a revolução cega”, endossando o discurso antissemita e anticomunista em voga nos regimes totalitários. São Paulo, c. 1939. *Prontuário n. 51.749, de Lasar Segall*. Fundo Deops/SP, APESP/SP.

de 1930 e 1940, a arte moderna era avaliada como crime político e, como tal, deveria ser combatida por “promover a desorganização, o aviltamento e o embrutecimento social”, por ser um “instrumento de sedução” e “agente calmante das massas”. Segundo as autoridades policiais, a arte produzida pelos artistas modernos preparava o terreno para “uma ação mais segura, num meio inculto, insensível e depravado” (ANDREUCCI; OLIVEIRA, 2000).

Durante esse período, a polícia política manteve Lasar Segall sob vigilância. Sua produção artística, seu passado comprometido com a Semana de 22, sua profissão, religião, nacionalidade de origem (russo e imigrante) e sua arte “degenerada” induziram os registros elaborados pelo serviço secreto do Deops/SP, que o classificou como perigoso à segurança nacional. A linguagem vanguardista de Segall, seja como pintor, cenógrafo ou ativista político, não passou incólume. Fichado como judeu, artista e comunista, ele era acusado de usar a arte para fins de propaganda do credo vermelho.

De acordo com a lógica da desconfiança – que, de certa forma, normalizava os julgamentos acerca dos crimes políticos –, os intelectuais e artistas identificados com as vanguarda europeias eram condenados por antecipação, suspeitos de prática de sedição. Os artistas, segundo os critérios de avaliação dos investigadores, valiam-se do mais modernos meios de propaganda comunista: eram silenciosos, “sutis” e não levantavam suspeitas. Nesse grupo de risco estavam, por exemplo, os frequentadores do Clube dos Artistas Modernos e os artistas “condenados” pelo Terceiro *Reich* que haviam ingressado no Brasil com vistos temporários e falsas identidades. O mapeamento de suas trajetórias e dos seus dilemas pode enriquecer uma expressiva agenda de pesquisas acadêmicas e debates sobre política cultural, intolerância e direitos humanos. Ao mesmo tempo, seus libelos antifascistas contribuem para avaliarmos a formulação de políticas culturais no pós-guerra, ainda que não fossem tão explícitas.

A lenta produção de conhecimentos

As trajetórias e os legados desses refugiados, por sua vez, ainda não mereceram a devida atenção dos historiadores da arte e de cultura política contemporâneas. Recentes são as retrospectivas que, nestas últimas décadas, têm se dedicado a mapear esse legado. Citamos aqui a pesquisa pioneira desenvolvida por Frederico Moraes para a exposição *Tempos de Guerra: Hotel Internacional e Pensão Mauá*, realizada na Galeria de Arte Banerj entre março e abril de 1986. Dez anos depois, foi apresentada a mostra *Brasil, um Refúgio nos Trópicos: a Trajetória dos Refugiados do Nazifascismo*, com a minha curadoria em parceria com Dieter Strauss (Goethe Institut/São Paulo), realizada no Centro Cultural Vergueiro.

Precisamos de mais uma década para mostrar *Os Anos de Brasil de Axl von Leskoschek: 1940-1948*, com curadoria de Peter Cohn e José Neistein, no espaço da Dan Galeria, em São Paulo, seguida de três outras exposições: *Au Fil du Temps: um Percurso Fotobiográfico* de Maria Helena Vieira da Silva; *Exílio*, com curadoria de Carlos No; e *Árpád Szenes e Vieira da Silva, os Anos do Exílio no Brasil (1940-1947)*, com curadoria de Marina Bairrão Ruivo, organizadas pela Fundação Árpád Szenes – Vieira da Silva em 2016 e 2017, respectivamente. Em continuação, no ano de 2018, tivemos a exposição *A “Arte Degenerada” de Lasar Segall: Perseguição à Arte Moderna em Tempos de Guerra*, com curadoria de Helouise Costa (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP) e Daniel Rincon (Museu Lasar Segall-Instituto Brasileiro de Museus/Ministério da Cultura – MLS-Ibram/MinC), 80 anos depois da mostra alemã de *Arte Degenerada*, realizada em Munique, em 1937.

Em busca dos vestígios

As rotas de fuga e as dificuldades enfrentadas pelo grupo de artistas e intelectuais refugiados no Brasil entre 1933 e 1945 devem ser reconstituídas com base em fontes orais, diplomáticas, policiais e pessoais. Este artigo se faz pautado em um inventário preliminar de nomes identificados a partir de periódicos, livros de memórias, fichas consulares, processos de naturalização, ofícios e relatórios diplomáticos, catálogos de exposições, correspondências e fotografias

personais. O mais importante espólio literário dos escritores exilados no Brasil entre 1933 e 1945 encontram-se sob a guarda do Deutsches Literaturarchiv Marbach (Alemanha) que, por meio do Projeto Global Archives Brasilien, coordenado pela prof.^a dr.^a Lydia Schmuck, tem se empenhado na reformulação do conceito de arquivo para além de suas fronteiras. Importantes documentos foram também reunidos por Susanne Bach durante o seu exílio brasileiro, dentre os quais estão os manuscritos de suas memórias (BACH, 1991), sua correspondência e obras dos escritores refugiados.⁴

Distantes de suas comunidades de origem (Alemanha, Áustria, Bélgica, Hungria, Tchecoslováquia e Polônia, principalmente), esses artistas registraram suas impressões sobre o Brasil cumprindo com uma dupla missão (política e estética) e servindo como mediadores de um mundo dividido.⁵ Inspirados nas vanguardas artísticas europeias, formaram redes de resistência ao nazifascismo e colaboraram para a criação de espaços de identidade em terras brasileiras. Através de suas imagens vislumbramos suas visões utópicas, delineadas por sentimentos de nostalgia e solidão.

Refugiados, viviam como borboletas em um casulo, trocando constante de pouso. Sentiam-se como visitantes temporários, ansiosos por uma nova vida pós-guerra. Conscientes de suas identidades nacionais, nem sempre negociadas, recorriam às suas raízes culturais, tatuando suas obras com ícones e metáforas sobrepostos numa espécie de antropofagia indigesta. Cada qual – segundo sua formação, identidade política e traumas – encontrou uma fórmula própria para entregar-se à realidade brasileira, nem sempre iluminada. Movidos por suas lembranças e emoções, construíram refúgios provisórios, escuros, sombrios. Assim deixaram suas marcas sociais e artísticas.

Arte engajada

Os artistas “condenados” pelo *Reich* que buscaram exílio no Brasil a partir de 1933 tiveram o privilégio de participar de uma rede social sólida e consistente que os projetou como vanguardistas da moder-

⁴ Este acervo pode ser consultado na Biblioteca Nacional da Alemanha. Disponível em: <<http://bit.ly/2TOYJNt>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

⁵ Título da exposição Entre-mundos: o Legado dos Artistas Refugiados do Nazifascismo, Brasil 1933-2017, com curadoria de Maria Luiza Tucci Carneiro. Maifest Brooklyn, 2017.

nidade. Compartilhando valores e objetivos comuns, ganharam a confiança de personalidades importantes do mundo das artes e da política do Brasil. O fato de os modernistas brasileiros de 1922 se mostrarem comprometidos com as questões sociais nas décadas de 1930 e 1940 aproximou-os dos refugiados europeus que careciam de oportunidades de diálogo e sociabilidade.⁶

Muitos permaneceram no país em condições precárias, portando vistos temporários, vivendo em pensões, dando aulas de pintura, ilustrando livros e azulejos, produzindo charges para os jornais e revistas ilustradas, trabalhando como tradutores. No entanto, tais estratégias de sobrevivência nem sempre correspondiam às suas expectativas de estrangeiro culto, formado nos grandes centros produtores de saberes da Europa. Fica evidente que as dificuldades de adaptação aumentaram com a implantação das campanhas de nacionalização das minorias étnicas levadas a cabo pelo governo brasileiro que, a partir de 31 de março 1938, fechou editoras, escolas, jornais, clubes, associações e escolas de língua alemã.

Os artistas “condenados”, ainda que de forma tímida, sutil e esporádica, encontraram alguns espaços que funcionavam como “respiros” de liberdade em um país tropical. Tinham consciência de que deveriam ser discretos devido à condição de estrangeiro e à vigilância empreendida pelo Estado autoritário. Comprometidos com seus pares, procuraram modelos alternativos (muitas vezes “maquiados” de reunião informal de amigos) que possibilitassem sair do marasmo para a normalidade. Como vítimas da violência totalitária e militantes pela paz mundial, careciam da liberdade de pensamento que, também no Brasil, estava limitada. Apadrinhados por artistas, poetas e intelectuais modernistas ou ativistas do Partido Comunista Brasileiro, foram prestigiados pela crítica brasileira e exibiram suas obras no Brasil.

Na condição de exilados, adotaram formas estratégicas para ganhar algum dinheiro e expor suas obras. Distantes da pátria de

⁶ Considerada como um momento de ruptura, a Semana de 22 ocorreu em um período de insatisfação política no Brasil em decorrência do aumento da crise econômica e de desemprego, greves e protestos. Estimulados pelas vanguardas europeias, os modernistas brasileiros queriam romper com os paradigmas das artes e da literatura tradicionais em busca de libertação estética, experimentações artísticas, liberdade formal (versos livres, abandono das formas fixas, ausência de pontuação), linguagem com humor, valorização do cotidiano. Principais modernistas brasileiros: Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rachel de Queiroz, Jorge Amado, Erico Verissimo, Graciliano Ramos, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, João Guimarães Rosa e Lasar Segall. Cf. AMARAL, 1979.

origem, procuravam interpretar a realidade brasileira, mas nem sempre conseguiam livrar-se dos dualismos entre o Velho e o Novo Mundo. Para aqueles que pretendiam um dia retornar à Europa, havia uma recusa quase emocional de se aproximar da população brasileira, pois não conseguiam desligar-se de suas raízes culturais europeias. Percebendo a fragilidade da razão, tentavam estar-no-mundo, cada qual ao seu modo.

A interlocução desses artistas refugiados no Brasil com a *intelligensia* brasileira explica, em parte, a busca por soluções que os ajudassem a minimizar suas angústias enquanto aguardavam pelo restabelecimento da paz mundial e da democracia. Sentiam-se como seres incompletos, reduzidos aos contatos com aqueles que poderiam lhes trazer prestígio. A crise existencial era constante, truncando o diálogo direto com o povo, como aconteceu com Samson Flexor, Maria Helena Vieira da Silva e Stefan Zweig, entre outros. Para alguns, viver no exílio significava viver na solidão em constante processo de fuga, como escreveu Flusser (2007, p. 77) em *Bodenlos, uma autobiografia filosófica*. Para outros era como viver em um mundo surreal, experiência que nos remete às obras de Walter Levy, o grande mestre do surrealismo no Brasil.

O círculo dos refugiados “condenados”

Cruzando as vivências dos artistas “condenados” desde a Europa até o Brasil, constatamos que seus movimentos de circulação, em um primeiro momento, estavam circunscritos aos locais frequentados por seus iguais (refugiados e exilados) e pela vanguarda artística encabeçada pelos modernistas brasileiros. Raros foram aqueles que conseguiram se aproximar das elites governamentais ou ser contratados por órgãos oficiais. Casos excepcionais: em 1943, Árpád Szenes foi convidado a pintar 15 retratos de cientistas encomendados por Heitor Grillo, secretário da Agricultura de Getúlio Vargas, para a Escola Nacional de Agronomia, em vias de se tornar a Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Maria Helena Vieira da Silva também foi contratada para executar um painel de azulejos para o refeitório da mesma instituição, com cerca de 10 metros quadrados. No entanto, olhando nos bastidores, constatamos que tal contrato teve como mediadora a escritora Cecília Meireles, esposa de Heitor Grillo e uma das grandes amigas de Vieira da Silva. O belga Roger van Rogger (1914-1983), assim que

chegou ao Rio vindo da França, foi contratado pelo Laboratório Roche, da Suíça, para produzir 20 pinturas dos portos brasileiros para os prospectos de publicidade da empresa.⁷

O círculo do Rio de Janeiro

A partir de 1938, a cidade do Rio de Janeiro prestou-se como núcleo aglutinador dos refugiados “degenerados” expulsos da Alemanha e de países ocupados. Suas residências e ateliês formaram uma grande rede de sociabilidade distribuída pelo Morro de Santa Tereza e por algumas áreas tradicionais da cidade, como Copacabana, Glória, Flamengo e Ipanema. Por esses espaços circulavam também algumas autoridades do mundo das artes e das letras, entre os quais: Lasar Segall, Candido Portinari, Guignard, Burle Marx, Beatriz Reynal, Tarsila do Amaral, Francisco Rebolo, Rossi Osir, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Carlos Scliar.

Na parte alta da cidade, mais especificamente no Morro de Santa Tereza, concentravam-se os refugiados mais intelectualizados instalados nos “anexos” do antigo Hotel Internacional, que ficava no Silvestre. Apesar de estar fora do circuito do Rio antigo, o Grande Hotel e Pensão Internacional tornou-se atraente por sua localização no Morro de Santa Tereza e por suas referências históricas. Desde 1882, por exemplo, possuía telefone e era conhecido pelo burburinho dos intelectuais que lá se reuniam para jantar e confabular.⁸ Desativado, encontrava-se em estado deplorável, inabitável nas décadas de 1930 e 1940. Mesmo assim, o local continuou atraindo estrangeiros por oferecer uma vista paradisíaca delimitada pelo horizonte do mar, pelo verde da floresta da Tijuca e pela lagoa.

O clima ameno e bucólico daquele cenário lembrava, para alguns, uma *village* como Montmartre. Um conjunto de chalés e casinhas construídos ao lado do bloco principal do hotel (desativado) serviu

⁷ Roger van Rogger havia sido preso na Bélgica em 1940 e levado para o campo de Saint-Cyprien, nos Pirineus Orientais, do qual conseguiu escapar meses depois. Envolveu-se com a resistência francesa, onde conheceu René Char. Em constante fuga mudou-se para o País Basco em 1943 e depois para o Brasil, onde permaneceu sete anos. Nessa época conheceu Vieira da Silva, Árpád Szenes, Wilhelm Woeller e o escultor August Zamoisky. Em 1950 retornou à França, onde reencontrou René Char, sua grande amiga, e em 1952 casou-se com Catherine Savard, uma jovem estudante da Sciences Politiques.

⁸ Pesquisa sobre o Hotel Internacional e Pensão Mauá realizada por Frederico Moraes para a exposição Tempos de Guerra, aqui citada (MORAIS, 1986).

para abrigar uma comunidade improvisada de “artistas condenados” que, em compasso de espera, aguardavam o término da guerra para retornar ao berço da civilização **(Figura 1)**.

Em 1947, de acordo com um *croquis* desenhado por Jacques van der Beuque, residiam nos anexos do Hotel e Pensão Internacional os seguintes estrangeiros: Árpád Szenes e sua esposa Maria Helena Viera da Silva, que haviam migrado do bairro do Flamengo para o Morro de Santa Tereza, instalando-se no quarto central. Ali mesmo Vieira mantinha seu ateliê de pintura, enquanto que Szenes montou seu espaço de trabalho em meio às ruínas do Grande Hotel. Ao lado do quarto do casal Szenes moravam os Slawinsky com seus dois filhos, sendo ela brasileira e ele ex-cônsul polonês na Bélgica. Na casa menor vivia o alemão Günther e nos chalés próximos ao hotel estavam Carlos Scliar e Jacques van der Beuque.

Em um dos quartos sub-alugados por Djanira – que ali chegou em 1939 como modista – instalou-se o pintor Emeric Marcier, que alguns anos antes havia sido hóspede de Vieira da Silva e Szenes em Lisboa. Marcier, exilado no Brasil desde 1940, foi o mentor da vinda do casal para o país. Em alguns momentos, socorreu Vieira da Silva que, em constante estado de depressão, tentou suicídio por duas vezes.⁹

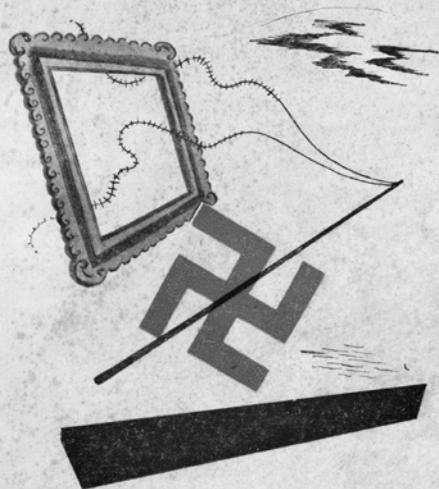
A arte produzida por Maria Helena Vieira da Silva transformou-se em elemento revelador das suas ambiguidades delineadas pela guerra na Europa, elemento propulsor da fuga e de um exílio temporário no Brasil (1940-1947). Um conjunto das obras de Maria Helena expressam o seu “mal-estar” diante de uma Europa abalada pelo fascismo, instigando-a a refletir sobre a existência do homem e seu destino. Imagens da fuga e da opressão impostas pelos regimes totalitários passaram a fazer parte do seu universo de criação e do seu “eu” angustiado. Figuras encurraladas e sobrepostas pela tragédia emergem das telas coloridas e quadriculadas de Vieira, dentre as quais citamos *Le Jeu de Cartes* e *La Scala* (1937), *Les Drapeaux Rouges* (1939), *La Forêt des erreurs* (1941) e *Guerra ou Le Désastre* (1942).¹⁰ Em *La Forêt des erreurs*, a artista faz uma crítica social e política ao questionar o espaço onde

Figura 1: Capa do catálogo exposição Arte condenada pelo III Reich, realizada na Galeria Askanasy, patrocinada pela Casa do Estudante do Brasil. Rio de Janeiro, 1943. Arquivo Lasar Segall.

9 Testemunho de Emeric Marcier à equipe da Galeria de Arte Banerj. Rio de Janeiro, 6 de janeiro de 1986 (MORAIS, 1986).

10 Cf. PEIXOTO, 2009.

SOB O PATROCÍNIO DA
**CASA DO ESTUDANTE
DO BRASIL.**



GALERIA ASKANASY
Rua Senador Dantas N. 55 — 1.º Andar

APRESENTA A
EXPOSIÇÃO
DE
ARTE CONDENADA
PELO
III. REICH

todos têm razão, pois ali tudo está sempre errado, nos remetendo a um mundo modelado por preconceitos. Mas é na sua obra *Guerra* (1942) que a pintora expressa sua angústia diante dos tempos conturbados da Segunda Guerra Mundial.

O bairro de Santa Tereza transformou-se em núcleo irradiador de manifestações culturais inovadoras ao trazer para a cena carioca valores defendidos pelas vanguardas europeias. Tais manifestações geraram um tecido cultural envolvente que atçou as propostas herdadas movimento modernista. Esse estado de espírito tomou conta dos inquilinos que povoavam as casinhas instaladas no entorno do decadente Hotel Internacional, em ruínas. Criaram assim um modelo de pensão exótica com inquilinos extraordinários que ali mantinham ateliês intimistas. Vejamos alguns exemplos: em 1940, fugindo de Paris, chegou o pintor japonês Tadashi Kaminagai, que transformou sua molduraria em ponto de encontro para falar de arte e da situação do caos que transfigurava a Europa. Todos tinham uma história para contar com nuances ácidas da intolerância vivenciadas na Europa ou no Brasil de Getúlio Vargas. Pelas oficinas de molduras de Kaminagai, tanto no bairro de Santa Tereza como na Pensão Mauá, circulavam Maria Helena Vieira da Silva, Árpád Szenes, Wilhelm Woeller, Heinrich Boese, France Dupaty, Jean-Pierre Chabioz, Roger van Rogger, Tiziana Bonazzola e o escultor Augusto Zamoyski.¹¹

A Pensão Mauá, segundo Teixeira Leite, fazia uma “espécie de contraponto modesto ao outro núcleo mais intelectualizado que circulava pelo entorno do Hotel Internacional” (LEITE, 1986, p. 401).¹² Ambos ofereciam espaços para a interlocução, atraindo, especialmente, os condenados pelos nacional-socialistas por seus desvios artísticos e políticos. A Pensão Mauá ocupava um belo casarão na rua Mauá (atual Paschoal Carlos Magno), 73, esquina com a rua Fonseca Guimarães, propriedade de uma senhora que morava em Pitangui/MG, cujo filho, estudante de Medicina, ocupava parte da casa, alugando os demais quartos. No subsolo, o pintor japonês Tadashi Kaminagai¹³ insta-

11 Nuances desse intercâmbio foram reconstruídas na exposição *Tempos de Guerra - Hotel Internacional/Pensão Mauá*, ocorrida na Galeria de Arte Banerj, no Rio de Janeiro, em 1986 (MORAIS, 1986).

12 Verbetes “Pensão Mauá” e “Hotel Internacional” (LEITE, 1988).

13 A figura de Tadashi Kaminagai aglutinava ao seu redor grande parte dos artistas europeus recém-chegados da Europa e que fugiam da violência nazista, redimensionada com a ocupação de Paris pela Alemanha em 1940. Kaminagai, além de ter participado de salões parisienses de artes plásticas, também trazia larga experiência como moldureiro na capital francesa, onde trabalhou, segundo Teixeira Leite (1988), com Braque, Derain, Fougjita e Matisse.

lara sua molduraria que, ao longo dos anos, tornou-se a preferida de grandes pintores como Segall, Manoel Santiago, Wull van Dyck, Sigaud, Di Cavalcanti e Roger van Rogger.

Outro hotel funcionava na subida da rua Aprazível, em Santa Tereza, onde vivia o pintor alemão Henrique Boese, também violinista. Costumava alimentar os espíritos carentes de música de qualidade, tocando com o suíço Jean-Pierre Chabloy, o húngaro Aran-jé e o escultor Rainer. Chabloy mantinha seu ateliê em uma casinha de madeira à rua Almirante Alexandrino que, apesar de agradável, não serviu para tirá-lo da depressão.¹⁴ Nessa pensão hospedou-se o escritor e jornalista Charles Bernanos, francês e católico, que viveu exilado no Brasil entre 1938 e 1945. Irrequieto, Bernanos ali permaneceu durante um mês, acompanhado de mulher, filhos e um sobrinho, seguindo depois para Juiz de Fora, Vassouras, Pirapora e Barbacena. Nessa mesma Barbacena isolou-se o romeno Emeric Racz Marcier, que após residir no bairro de Santa Tereza até 1947 alterou sua condição de artista refugiado judeu para católico radicado no Brasil. Na rua Gonçalves Fontes, também em Santa Tereza, ficava o ateliê da francesa France Dupaty, posteriormente ocupado por Jan Zach entre 1941 e 1943.

Dentro desse grande círculo funcionavam outras pensões que serviam de pouso para os recém-chegados, como o Hotel Londres, em Copacabana. Ali hospedou-se o casal de apátridas Árpád Szenes e Vieira da Silva, que de imediato foram abraçados pelo poeta Murilo Mendes, inquilino da “pensão das russas”, instalada no casarão da rua Marquês Abrantes, 64, no Flamengo. Para lá se transferiu o casal Szenes e Vieira da Silva, que passou a usufruir daquele espaço-símbolo da aristocracia decadente da capital carioca. Nesse local ficava o enorme ateliê de Jan Zach, que depois acolheu France Dupaty, formada na Académie de la Grand Chaumière de Paris.

O belga Roger van Rogger, residente no Rio de Janeiro desde 1939, e o alemão Wilhelm Woeller optaram por Ipanema, enquanto que Laszlo Meitner instalou-se em um casarão na avenida Nossa Senhora de Copacabana. Woeller havia sido oficialmente condenado pelo governo hitlerista, que fechou sua exposição individual na Galeria Ferdinand Moellar 20 minutos após a inauguração em Berlim. Axl von Leskoschek tinha sua residência e ateliê na ladeira da Glória. A Pensão Caminer, por

¹⁴ Testemunho de Regina Chabloy à equipe da Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1986 (MORAIS, 1986).

sua vez, funcionava como uma espécie de centro de convivência dos refugiados de língua alemã no Rio de Janeiro.

Outros espaços funcionavam como pontos de respiro para os artistas condenados ao ostracismo na Alemanha. Dentre estes cabe citar a Livraria Askanazy, posteriormente Galeria Askanazy, onde ocorreu a primeira mostra dedicada à arte moderna na cidade do Rio de Janeiro (KERN, 2016). Miécio Askanasy – pseudônimo de Mieczslaw Weiss (1911-1981), um dos proprietários da Galeria Askanasy – havia desembarcado no Brasil em 1939 fugindo da Gestapo. Juntou-se a Bruno Kreitner, que assinava Bruno Arcadei (1904-1972) e entrou ilegalmente no Brasil após ter passado pelos seguintes países: Suíça, Bélgica, França, Portugal e Colômbia. Em 1942, Miécio e Arcadei publicaram o livro *Und nach Hitler, was dann? (E depois de Hitler, o quê?)* (KERN, 2016, p. 815-817).

Dentre as estratégias assumidas para sobreviver no exílio, a dupla Mieczslaw e Arcadei começou vendendo livros de porta em porta para refugiados como eles, ação que inspirou a criação da Livraria Askanazy na rua Senador Dantas, que em 1944 transformou-se em um espaço aberto para expor as obras dos artistas modernos, funcionando até o final de 1950. Uma das auxiliares de Askanazy era Maria Kowalska, também polonesa e mãe do artista Piotr Kowalski, que vivia na França.

A Galeria Askanazy, que ficou conhecida por seus rasgos de rebeldia, deixou uma contribuição inédita à história da arte moderna no Brasil. Após ampla reforma, o espaço abriu em 10 de fevereiro de 1945 com uma coletiva de artistas modernos colocando em evidência a pintora Bellá Paes Leme, casada com o escultor polonês August Zamoyski, exilado no Rio de Janeiro entre 1940 e 1955. Dessa coletiva participaram também Lucy Ferreira, Pechstein, Loutsch, Soares, Djanira, Carlos Scliar e I. Buchard. Ali também expuseram Roger van Rogger, Viera da Silva e o cearense Antonio Bandeira (1922-1967), um dos precursores do abstracionismo no Brasil.¹⁵

15 Antonio Bandeira transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1945, expondo no Instituto de Arquitetos do Brasil e na Galeria Askanazy. Em 1946 foi para a França, onde estudou na Escola Superior de Belas Artes e frequentou cursos livres de desenho na Académie de la Grande Chaumière, assim como o ateliê de Narbonne e Calanis. Influenciado por Wolfgang Wols (1913-1951) e Bryen (1907-1977), deixou a rigidez da pintura abstrata para aderir ao abstracionismo lírico, optando por formas indefinidas e cores alegres. Entre 1947 e 1948 participou de dois importantes eventos: o Salon d'Automne e o Salon d'Art Libre. Em Saint-Germain-des-Près toma parte em reuniões de artistas como Camille Bryen e Bernard Quentin. Com Bryen e Wols, de quem se torna amigo, forma o Grupo Banbryols (*ban* de Bandeira; *bry* de Bryen; e *ols* de Wols), que dura de 1949 a 1951.

A partir desses encontros surgiu a oportunidade de reunir na exposição Arte Condenada pelo III Reich um conjunto de obras que haviam sido banidas dos museus alemães por ordem de Hitler. Seus autores identificavam-se com as propostas inovadoras dos movimentos impressionista, expressionista, cubista e abstracionista. A ideia veio da ex-galeista Irmgard Burchard (1908-1964), que havia exposto em Londres com Herbert Read em 1938 e desde 1941 vivia no Rio de Janeiro.¹⁶

No catálogo da exposição (**Figura 1**), as palestras de abertura e encerramento nos remetem a dois outros refugiados: Ernst Feder, intelectual refugiado na capital carioca desde julho de 1941,¹⁷ e Hannah Levy, historiadora da arte colonial, belga refugiada no Brasil desde 1937, cujas relações partidárias nos remetem ao Partido Comunista da França nos anos 1930 e ao Partido Comunista Brasileiro do Brasil nos anos 1940.

Outro ponto de encontro a ser considerado é a Susan Bach Comércio de Livros, de Susanne Eisenberg, que chegou no Brasil como integrante do grupo de refugiados liderados por Hermann Mathias Görden. Susanne Eisenberg tornou-se uma importante mediadora cultural e abriu portas para a venda de livros brasileiros para o exterior. Pela sua autobiografia, já analisada por vários estudiosos do exílio, a vida de Susanne foi marcada por conquistas e dificuldades que, certamente, contribuíram para torná-la uma mulher forte, arrojada para a sua época. Nascida em Munique em 29 de janeiro de 1909, filha de Félix Eisenberg e Erna Gunter, Susanne concluiu seu doutorado em Línguas Romanas em 1932, estudando com Karl Vossler, época na qual conviveu com Dana Roda. Nesse mesmo ano fugiu para Paris, onde passou a trabalhar na Librairie Droz e engajou-se no Comité International pour le Placement des Intellectuels Réfugiés¹⁸. Como membro dessa frente de resistência pela liberdade, foi presa e internada grávida no campo de Gurs em 1940, após a ocupação de Paris pelos nazistas. Foi libertada graças à intervenção de Hermann Görden, que a trouxe para o Brasil, onde começou uma nova vida circulando entre Juiz de Fora e Rio de Janeiro.

16 Cf. EXPOSIÇÕES..., 1945.

17 Cf. FEDER, 1945a, 1945b; O POVO..., 1945.

18 O Comité International Pour le Placement des Intellectuels Réfugiés teve importante papel durante os momentos difíceis enfrentados pelos refugiados na Europa, principalmente os judeus perseguidos pelo nazismo. No arquivo do Museu Lasar Segall, em São Paulo, identificamos uma importante correspondência de Segall com esse comitê datada de 2 de novembro a 17 de dezembro de 1939, período em que tentava salvar dois amigos: Victor Rubín e Abraham Scheptowitzky. Para mais detalhes, ver Carneiro e Lafer (2004, p. 64-67).

Susanne Eisenberg desembarcou grávida no Brasil e, de imediato, ficou sob os cuidados das Irmãs da Congregação Santa Catarina, alemãs radicadas em Petrópolis que a ajudaram no parto em agosto de 1941, quando nasceu Katharina Isabel, batizada por Dana e Herman Görgen. O fato de dominar as línguas românicas e falar espanhol favoreceu sua adaptação no Brasil. Para garantir uma vida digna no exílio, passou a trabalhar no Rio de Janeiro como secretária, tradutora e livreira, até ser contratada pela Livraria Kosmos, fundada por Erich Eichner e o também refugiado austríaco Norbert Geyerhahn em 1935.

Importante lembrar que as livrarias eram pontos de referência para os exilados que, naqueles espaços, retomavam seus contatos com a cultura europeia e adquiriam livros tentando reconstruir suas bibliotecas, que não puderam trazer na bagagem. Para alguns, como os Becher, a livraria servia como caixa postal, e para outros, como ponto de encontro em que se trocavam notícias sobre o conflito na Europa. Susanne publicou suas memórias em francês em 1944, com o título *A la recherche d'un monde perdu*, que, somada a outras tantas biografias, permite a escrita de uma crônica histórica sobre a perseguição e a condenação dos judeus na Alemanha e nos países ocupados.¹⁹

Após a guerra, Susanne voltou para a Europa e em 1948 resolveu emigrar definitivamente para Brasil, indo morar no apartamento que havia sido ocupado pelo seu amigo, pintor e gravador Axl von Leskoschek. A partir de 1952 passou a assinar como Susanne Bach ao contrair casamento com Jean Bach, sobrevivente do campo de concentração Mauthausen e que, radicado no Brasil, trabalhava no comércio de pedras preciosas. Foi nesse momento que ela criou a primeira livraria científica e internacional do Rio de Janeiro, direcionada para a exportação de livros de autores brasileiros. A ela juntou-se Alfred (Fred) Goldschmidt, também integrante do Grupo Görgen. Durante seu exílio no Brasil, Susanne reuniu obras de escritores refugiados neste país, documentos pessoais de Stefan Zweig e farta correspondência trocada com Rudolf Arnheim e Dana Becker.

19 Cf. EISENBERG-BACH, 1983, 1985.

O círculo de São Paulo

Em São Paulo, os artistas “condenados” se concentravam no espaço do Ateliê Osirarte, fundado por Paulo Rossi Osir em 1940, para executar em azulejos os desenhos criados por Candido Portinari, destinados a revestir as paredes do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Desse grupo participavam Alice Brill, Ettore Boretti, Gerda Brentani, Giuliana Giorgi, Hilde Weber, Maria Wrochnik, Ottone Zorlini, Frans Krajcberg, Ernesto de Fiori e Bruno Giorgi. Em 13 de setembro de 1941, o Ateliê Osirarte inaugurou uma exposição na rua Barão de Itapetinga, em São Paulo, da qual participaram Osir, Volpi, Mario Zanini, Giuliana Giorgi, Ettore Moretti, Hilde Weber e Gerda Brentani.

Em 1948, o escultor polonês Frans Krajcberg, recém-chegado ao Brasil, foi também colhido pelo Ateliê Osirarte quando procurava reconstruir sua vida após perder toda a família em um campo de concentração nazista. Nesse período, suas pinturas tendem à abstração, predominando tons ocre e cinza, com motivos da floresta paranaense e emaranhados de linhas vigorosas.

O artista ítalo-brasileiro Bruno Giorgi,²⁰ professor de Hilde Weber, servia de elo entre os refugiados em São Paulo. Sua trajetória nos remete à Itália, onde viveu entre 1911 e 1935. Capturado em Nápoles como membro da resistência antifascista, foi condenado a sete anos de prisão até ser extraditado para o Brasil em 1935, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália. Veio e retornou para a Espanha, onde participou da Guerra Civil Espanhola ao lado dos republicanos. A partir de 1937, Giorgi passou a viver em Paris, fortalecendo sua postura antifascista e sua formação como artista moderno na Académie de la Grande Chaumière e na Ranson. Retornou para São Paulo em 1939, onde passou a frequentar o Grupo Santa Helena, até ser convidado em 1942 pelo ministro Gustavo Capanema para integrar a equipe que iria decorar o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.

No pós-guerra, ocorreu um alargamento dos círculos paulistanos que asseguravam um público maior para os artistas estrangeiros refugiados no Brasil. A Galeria Domus transformou-se no *point* de encontro com os críticos de arte e a imprensa paulistana. Fundada em fevereiro de 1947 por iniciativa do casal de imigrantes italianos Anna Maria Fiocca e Pasquale Fiocca, a Domus incentivou o mercado de arte moderna

20 Bruno Giorgi nasceu em Mococa/SP, filho de imigrantes italianos anarquistas (cf. BRUNO..., 2005).

em São Paulo até o surgimento do Museu de Arte Moderna (MAM). Ao oferecer seu espaço para os artistas nacionais e estrangeiros, a Domus projetava-se como a vitrine da arte contemporânea no Brasil e espaço aberto para as polêmicas sobre figuração *versus* abstração.

Na Galeria Domus expuseram as alemãs Lisa Ficker e Alice Brill, os poloneses Anatol Wladyslaw e Frans Krajcberg, o belga Roger van Rogger e a búlgara Liuba Wolf.²¹ Nesse contexto de reabilitação dos artistas estigmatizados pelos poderes estabelecidos, o espaço também se abriu aos pintores nipobrasileiros vetados durante a Segunda Guerra, entre os quais estão Tomoo Handa, Tadashi Kaminagai e Yoshiya Takaoka.²²

Considerações finais

Apesar das dificuldades financeiras e de adaptação, os exilados e os refugiados radicados permanentemente no Brasil não ficaram inertes diante das violências totalitárias que abalavam a Europa a partir de 1933. Ainda que distantes de suas pátrias de origem, geraram situações de confronto e mudanças de relacionamento entre Estado e sociedade civil. Ao deixarem registradas suas impressões sobre o Brasil, cumpriram com uma dupla missão: política e estética. Serviram como mediadores de um mundo dividido, em guerra. Como artistas, escritores e/ou ativistas políticos, projetaram suas ambições utópicas inspiradas nas vanguardas europeias. Formaram redes de resistência e, como ativistas da Diáspora, colaboraram para a criação de espaços de identidade em terras estrangeiras, dissolvendo a noção de fronteira física. Suas imagens são hoje importantes marcos para vislumbrarmos as distintas visões conferidas à vida em liberdade, ainda que o exílio fosse provisório e provocasse sentimentos de nostalgia e solidão.

Para a maioria dos escritores e pintores exilados, a arte transformou-se em um espaço revelador das ambiguidades delineadas pelo nazismo, elemento propulsor da fuga e do exílio temporário no Brasil. O conjunto das suas obras expressam o mal-estar desses homens e

²¹ SILVA, 2016, p. 16-17.

²² Segundo testemunhou Inimá de Paula em 26 de janeiro de 1986, ele costumava encontrar Kaminagai na pensão da rua Mauá: “Kaminagai não dava aulas, nem tinha tempo para isso, já que estava preocupado com suas molduras. Às vezes eu lhe mostrava um quadro e ele comentava uma cor, um determinado valor, mas não dava qualquer orientação” (MORAIS, 1986).

mulheres diante de uma Europa abalada pelos discursos de ódio. Como refugiados, alteraram suas formas de olhar o mundo em crise: nada mais era perfeito, nem as cidades, muito menos o ser humano. Dificilmente ficaram imunes ao fenômeno da destruição que produziu mutações nas paisagens, nos corpos e nas maneiras de imaginar o mundo. Suas inquietações nos induzem a caminhar por um labirinto cujas esquinas sem saída nos remetem ao (des)equilíbrio, à (des)razão e à (des)humanidade que culminaram no Holocausto. Se a guerra foi glorificada pelos fascistas, a paz serviu de contraponto aos artistas que transformaram sua arte em libelos da resistência. Suas pinturas são hoje testemunhos históricos de um estado de espírito provocado por suas inquietações diante da banalização do Mal. Simbolicamente, o sol foi substituído por noites sem lua.

Referências bibliográficas:

ANDREUCCI, Álvaro; OLIVEIRA, Valéria. **Inventário Deops:** artistas, músicos e intelectuais comunistas. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

BACH, Susanne. **Karussell: von München nach München.** Nürnberg: Frauen in der Einen Welt, 1991.

BRUNO Giorgi, 1905-1993. Rio de Janeiro: Pinakothek, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O antisemitismo na Era Vargas:** fantasmas de uma geração. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Cidadão do mundo:** o Brasil diante do Holocausto e dos refugiados do nazifascismo, 1933-1948. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; LAFER, Celso. **Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

EISENBERG-BACH, Susanne. French and German writers in exile in Brazil: reception and translations. In: MOELLER, Hans-Bernhard (Org.). **Latin America and the literature of exile:** a comparative view of the 20th-century European refugee writers in the New World. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1983. p. 293-307.

_____. Autores alemães de exílio no Brasil. **Humboldt**, São Paulo, v. 25, n. 50, p. 41-42, 1985.

EXPOSIÇÕES, conferências, associações. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 11 abr. 1945. Disponível em: <<http://bit.ly/2KC8Pgu>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

FEDER, Ernst. **Porque os nazistas baniram a arte autêntica.** Fragmentos de manuscrito datilografado do discurso de Ernst Feder proferido na abertura da Exposição de Arte condenada pelo Terceiro Reich, Rio de Janeiro, 10 de abril de 1945. Nova York: Leo Baeck Institute, 1945a. Ernst Feder Collection; AR7040; Box 3: Folder 9. Scrapbook v. 1 (7/1).

FEDER, Ernst. **Brazilian Diaries** [Diários Brasileiros]. Nova York: Leo Baeck Institute, 1945b. **Ernst Feder Collection; AR7040; Box 2: Diaries II, 1941-1962**, 18.04.1945, p. 22.

FLUSSER, Vilém. **Bodenlos**: uma autobiografia filosófica. São Paulo: Annablume, 2007.

KERN, Daniela Pinheiro Machado. Hanna Levy e a exposição de arte degenerada condenada pelo III Reich (1945). In: ENCONTRO NACIONAL DOS PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 25., 2016, Porto Alegre. **Anais...** Campinas: Anpap, 2016. Disponível em: <<http://bit.ly/2QJER6a>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico de pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MORAIS, Frederico. **Tempos de guerra**: Hotel Internacional/ Pensão Mauá. Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj; Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, 1986. Catálogo de exposição.

O POVO veio para a rua. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1945, p. 16. Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Disponível em: <<https://bit.ly/2BBFShA>>. Acesso em: 27 out. 2017.

PEIXOTO, Celena da Graça Gonçalves. **Mundividências poéticas**: Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade. Guimarães. 2009. 117 f. Tese (Doutorado em Literaturas Lusófonas) – Universidade do Minho, Braga, 2009. Disponível em: <<http://bit.ly/2r4LCdO>>. Acesso em: 27 nov. 2018.

SILVA, José Armando Pereira da. **Artistas na metrópole. Galeria Domus, 1957-1941**. São Paulo: Via Imprensa, 2016.

Hanna Levy, Irmgard Burchard e a luta antifascista (1933-1945)

Daniela Pinheiro Machado Kern¹

Resumo:

Hanna Levy (1912-1984), historiadora da arte alemã de origem judaica, e Irmgard Burchard (1908-1964), suíça que foi *marchand* e depois pintora, viveram no Rio de Janeiro durante boa parte da década de 1940, mas a atuação de ambas na causa antifascista – que remonta ainda ao tempo em que viviam na Europa, nos anos 1930 – merece ser melhor conhecida. Pretende-se, neste trabalho, explorar tanto aspectos dessa atuação já investigados – como a exposição de artistas modernos alemães que Burchard organiza em Londres, em 1938, juntamente com Herbert Read – quanto outros até hoje pouco compreendidos, como o envolvimento de Hanna Levy com o Partido Comunista no Brasil nos anos 1940. **Palavras-chave:** Hanna Levy; Irmgard Burchard; antifascismo.

Abstract:

Hanna Levy (1912-1984), a historian of German art of Jewish origin, and Irmgard Burchard (1908-1964), who was a Swiss *marchand* and later a painter, lived in Rio de Janeiro for much of the 1940s, but their performance in the antifascist cause, which goes back to the time they lived in Europe in the 1930s, deserves to be better known. This study intends to explore both the aspects of this involvement already investigated, such as the exhibition of modern German artists that Burchard organizes in London in 1938, together with Herbert Read, and others that are still poorly understood, such as the involvement of Hanna Levy with the Communist Party in Brazil in the 1940s.

Keywords: Hanna Levy; Irmgard Burchard; antifascism.

Johanna Levy, Hanna Levy, Anna Levy, Ane Levy, Hanna Lénard, Hanna Deinhard, Johanna Deinhard. Irmgard Burchard, Micaela Burchard, Madame Koré, Irmgard Simaika. Hanna Levy e Irmgard Burchard, uma exilada, outra autoexilada, têm em comum o fato de terem respondido ou sido registradas sob vários nomes; a necessidade de lutar pela subsistência; a escolha do Rio de Janeiro como moradia provisória durante a Segunda Guerra Mundial e o envolvimento, de

¹ Professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

modos distintos, com a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, que ocorre naquela cidade, em 1945. Também ambas se posicionaram publicamente contra o fascismo, seja por palavras, seja por ações, e é essa dimensão de suas vidas, a luta antifascista, que irei privilegiar aqui.

Começo por Hanna Levy. O ano é 1933, Hanna Levy está há pouco tempo em Paris, refugiada do nazismo. Deixou para trás um doutorado recém iniciado em Munique, no qual chegou a ter aulas com Wilhelm Pinder, professor que se torna nazista e que desenvolve uma teoria das gerações aplicada à História da Arte. Pinder fala em essências, sua teoria das gerações é sobretudo imanentista, uma vez que destaca como fatores constantes no desenvolvimento das formas artísticas o fato de se ser europeu, o pertencimento a uma nação, a uma tribo e, como ele mesmo admite, a uma raça:

Lo que principalmente importa es esto: también los caracteres de las tribus se han vuelto factores constantes. Y así habrá luego también caracteres familiares, y finalmente – en forma muy decisiva – lo relativamente constante del carácter individual. [...]. Ese factor quiere decir esencia; y llamamos entelequia a la repercusión temporal de la esencia, en su natural determinación”. (PINDER, 1946, p. 94)

Os pressupostos racialistas da teoria geracional de Pinder serão combatidos indiretamente por Hanna Levy em sua tese de doutorado, por meio da crítica aos conceitos fundamentais de Wölfflin, como veremos adiante. Em 1933, fato é que Hanna Levy talvez tenha tido a oportunidade de publicar um ou dois artigos em um periódico em alemão, mantido por exilados e publicado em Paris, *Blaue Heft*. Digo talvez porque os dois artigos foram publicados sob nomes diferentes: *Kapitalismus und kunsthistorische Betrachtungsweise*, por Hanna Levy (LEVY, H., 1933), e *Die Blaetter der Emigration*, por Johanna Levy (LEVY, J., 1933). Ambos os nomes são relativamente comuns e não foram encontrados ainda documentos comprovando que se trata, de fato, de Hanna Levy. No entanto, tendo a concordar com a posição que Heinrich Dilly (2016) manifesta no artigo *Hanna und Johanna Levy vom Blauen Heft*. É possível, a meu ver, que ambos os artigos sejam de fato dela, tanto pelos temas abordados quanto por questões estilísticas, que estão de acordo com tantos outros textos que ela viria a publicar depois. É considerando, portanto, essa possível autoria, que buscarei nesses dois pequenos artigos argumentos que permitam melhor compreender

um pouco das origens do posicionamento antifascista de Hanna Levy, que talvez estivesse também ligado a um potencial envolvimento com o Partido Comunista na França, envolvimento que também parecia ter seu amigo e mestre, Max Raphael.

Em *Kapitalismus und kunsthistorische Betrachtungsweise* (Capitalismo e perspectiva da História da Arte), Hanna Levy critica um artigo que havia saído no jornal *Frankfurter Zeitung*, jornal para o qual ela própria – ainda conforme Heinrich Dilly – parece ter colaborado. Tal artigo apresenta uma série de clichês sobre arte moderna, arte dos mestres e História da Arte em geral, clichês que Hanna Levy trata, brevemente, é claro, de demonstrar e desmontar:

Deve-se destacar aqui apenas a deficiência mais essencial desse problema. Pois a ausência dessa questão fundamental também dá origem ao mais completo tipo errado de observação da arte contemporânea: uma visão que deve pairar completamente no ar, e necessariamente conduzir a observações pouco claras, como as que o autor do ensaio aponta. O autor está pronto a admitir que os velhos mestres são de longe muito superiores aos produtores de arte de hoje. (LEVY, H., 1933, p. 699-700, tradução nossa)

Hanna Levy será sempre incansável na defesa da arte moderna ao longo de sua carreira. Esse é um ponto importante para compreender como atuava contra o fascismo e contra a noção de arte degenerada. Mesmo nesse breve artigo pode-se ver o forte investimento em ressaltar e explicar a lógica própria à criação moderna, tarefa à qual ela se dedicará com maior vagar em artigos futuros. Na passagem a seguir Hanna procura mostrar, de um ponto de vista filosófico, o papel do artista moderno, com o exemplo implícito dos cubistas e suas colagens:

O Capitalismo compele o homem a dualizar em um crescente auto-estranhamento. [...]. Se, por outro lado, os artistas de hoje, a fim de encontrar uma unidade no dualismo, salvam a si mesmos na abstração, então de modo algum é criada uma unidade, mas um dualismo intensificado. Esse dualismo acentuado se torna bem claro se olharmos, por exemplo, as pinturas, em cujas representações abstratas o artista imediatamente coloca matéria real (pedaços de jornal, madeira, placas de metal ou coisas assim). Por isso é uma superstição a ideia de que, como faz o escritor daquele ensaio, a arte deva ser olhada como uma pura expressão de nossa substância interior (ainda que eu não ousasse perguntar o que o próprio autor considera como “substância sublime” [...]). (LEVY, H., 1933, p. 700, tradução nossa).

Análises imanentistas de obras de arte, que desconsiderem aspectos sociais e políticos tanto do entorno quanto das intenções do artista, também são alvos de Hanna Levy já nesse pequeno texto:

A consciência do ser humano, e assim a do artista, é formada primeiro pelo mundo do ser. Para o ser humano artístico a questão é então como, criativamente, a consciência de novo influencia o mundo do ser, o modifica e redesenha. É, portanto, sem sentido, mas universalmente popular entre historiadores da arte, de artistas políticos como David ou Courbet, por exemplo, querer abstrair sua política e presumir que sua arte não estava sob a influência de sua própria atitude política. (LEVY, H., 1933, p. 700, tradução nossa)

No artigo “Die Blaetter der Emigration” (Os jornais da emigração), Johanna Levy conta que lê jornais em alemão desde que se mudou para Paris, mas critica o modo como estão abordando o governo nazista, atacando o nacionalismo e o antissemitismo com as mesmas armas dos jornais alemães, recorrendo a xingamentos e clichês sobre o povo alemão. A propósito dos jornais alemães, aliás, é bastante sarcástica: “os jornais e revistas que aparecem hoje na Alemanha distinguem-se apenas por sua pobre qualidade [...]”, e apenas requentam o discurso oficial, “estuprando a linguagem” (LEVY, J., 1933, p. 117, tradução nossa). Não satisfeita em apenas indicar problemas, Hanna Levy oferece uma sugestão para os jornais feitos para exilados:

Pois o próprio público leitor desses jornais é composto primeiramente de emigrantes, que requerem intenso treinamento. Eles todos vieram para cá, mas ódio contra Hitler é apenas suficiente para tornar o ódio uma mera emoção, e não é suficiente para lutar. Seria necessário disciplinar esse ódio a fim de o tornar útil para o uso na luta. (LEVY, J., 1933, p. 117, tradução nossa)

Dito de outro modo, para Hanna Levy, “educar os emigrantes para se tornarem batalhadores culturais deveria ser a tarefa de todos os jornais de luta em alemão” (LEVY, J., 1933, p. 117, tradução nossa). Guerreiros culturais, aliás, já começavam a aparecer na Europa, com diferentes estratégias. Em 1936, por exemplo, ocorre a exposição de caricaturas de Daumier organizada em Viena, no museu Albertina, por Ernst Kris e E. H. Gombrich². O republicanismo de Daumier era um bem-conhecido antídoto ao nacionalismo exacerbado. A própria Hanna Levy

2 Cf. ROSE, 2016.

haveria de tratar bastante de Daumier em seus cursos de História da Arte, e chegou a escrever um artigo sobre ele, *Daumier et sa représentation de la foule moderne*, no qual não deixa de criticar, outra vez, seus colegas historiadores da arte por fazerem vistas grossas aos aspectos políticos na análise de obras, posicionamento seu também recorrente:

Deixo de lado a questão de saber por que a história da arte oficial mostra tão pouca curiosidade por um tema tão importante. Isso levaria longe demais e tomaria demasiado tempo. Uma sugestão, no entanto: poderia ser que [...] tudo o que lembra uma multidão gere desconforto e se torne suspeito para os historiadores de hoje? (DEINHARD, 1980, p. 98, tradução nossa)

Outra batalhadora cultural há de se tornar a polivalente e inquieta Irmgard Burchard. Por meio de sua amiga, a dramaturga Ilse Langner, podemos saber um pouco mais sobre o que fazia Irmgard imediatamente antes de passar a organizar, em 1937, exposições de arte moderna em Zurique, a fim de dar assistência a artistas exilados, e a exposição de Londres de 1938, que veremos adiante. Em 1936 ela morava em Berlim e conheceu Ilse quando trabalhava na galeria *Der Sturm*. Para sobreviver recorria aos mais diversos bicos, de estenógrafa a assistente editorial, e ao mesmo tempo gostava do luxo das lojas da *Kurfürstendamm*, jogava tênis e não dispensava o álcool.³

Hanna Levy, por sua vez, em 1936 defendia, na Sorbonne, sob orientação de Henri Focillon e Charles Lalo, sua tese intitulada *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs* (LEVY, 1936). Nesse alentado trabalho, as posições antifascistas e a postura de batalhadora cultural se fazem notar com clareza. Uma das mais duras críticas que Hanna Levy faz à Wölfflin em sua tese diz respeito ao conceito de raça, ponto tão importante que ela inclui mesmo no resumo do trabalho. Suas críticas nesse sentido são muitas. Em primeiro lugar, não é possível separar as categorias propostas por Wölfflin do conceito de raça: “os dados raciais, pelo contrário, se entrelaçam tão intimamente com as diferentes categorias de Wölfflin, que nelas determinam a priori de maneira constante os aspectos junto aos diferentes povos” (LEVY, 1936, p. 18, tradução nossa). A raça, portanto, é elemento estruturante dessas categorias, e o binarismo em que se configuram culmina em uma oposição entre norte e sul europeus:

3 Cf. SCHULTE, 1999.

A influência da raça sobre o desenvolvimento das categorias, ou mais exatamente, sobre o modo como essas categorias gerais aparecem junto aos diferentes povos é considerada por Wölfflin como das mais capitais. [...] Dito de outro modo, ele estabelece, baseando-se em dados raciais, dois grupos de tipos de representações ou de visões intuitivas que correspondem, cada um, a uma das séries de seus conceitos: o grupo latino e o grupo germânico. (LEVY, 1936, p. 18, tradução nossa)

O próprio Wölfflin deixa claro que há um grupo superior a outro, anos depois da escrita dos conceitos fundamentais: “o que é notável é que, apesar da diversidade de caracteres nacionais, é no Norte que existe uma receptividade para o que é ‘diferente’, sendo que o inverso não é verdadeiro” (WÖLFFLIN, 1997, p. 158, tradução nossa). Ou ainda:

se é assim, como se pode explicar o fato do ‘italianismo’ no Norte, a não ser pelo abandono dos valores próprios? Não me parece aí haver outra solução: ao venerar os valores italianos, o alemão abandona seu Deus e se dedica aos ídolos. (WÖLFFLIN, 1997, p. 165, tradução nossa)

Uma crítica a esse ponto específico dos artistas do norte *versus* os do sul seria, de resto, retomada e desenvolvida décadas depois pelo historiador da arte francês Éric Michaud:

Mas com os Conceitos fundamentais de história da arte, publicados em 1915 em uma Alemanha em guerra, as categorias elaboradas em Renascimento e Barroco para dar conta de uma ruptura histórica interna à Itália foram reorganizadas e adaptadas para demonstrar a realidade do conflito Norte-Sul. Foi à Itália que ele tomou de empréstimo seus exemplos de arte renascentista e clássica, mas ao ‘Norte germânico’ seus exemplos de arte barroca. Essa mudança radical certamente teve um sentido, que fazia Wölfflin passar da análise histórica dos estilos para a análise estrutural de duas ‘visões de mundo’ em conflito, ancoradas em ‘caracteres nacionais’ presumivelmente constantes, e por vezes no solo ou no sangue. (MICHAUD, 2005, p. 77, tradução nossa)

Além disso, as relações culturais ficam em segundo plano, subordinadas “a critérios nacionais e raciais” (LEVY, 1936, p. 191, tradução nossa). Hanna Levy, como de costume, irá apresentar alternativas à teoria wölffliana:

Tratemos a princípio de uma determinação muito geral de Wölfflin: aquela da raça. Pois não é necessário demonstrar que existe primeiramente tipos estilísticos fundamentalmente diferentes em uma única raça, por mais “pura” que seja, o que de resto reconhece o próprio Wölfflin. E em segundo lugar, devemos constatar que o mesmo tipo estilístico pode ser encontrado em raças diferentes. Uma explicação de igual modo, muito geral mas necessária, por outro lado, é aquela da diferenciação da natureza humana: os temperamentos e os caracteres. Essa diferenciação permite estabelecer uma primeira distinção de “tipos”, de “famílias espirituais”. [...] A classe social a que pertence um artista determinará a intensidade de sua ação e a maneira pela qual ele a realiza, reage, dela depende, e a base econômica e, por conseguinte, as diferentes ideologias. (LEVY, 1936, p. 192, tradução nossa)

Hanna Levy não é uma crítica isenta do texto de Wölfflin, ela própria é vítima do conceito de raça, pois partiu para o exílio por ser judia. E partiu aflita e preocupada.

Hanna Levy desembarca no Brasil em 1937, mas por vários meios procurou disfarçar essa condição. Não acho improvável que contasse no Brasil com uma pequena rede de apoio de amigos comunistas. Fato é que, em 17 de setembro de 1937, desembarca no Recife e visita o jornal *Diário de Pernambuco*, cujo diretor, Aníbal Fernandes, era comunista. Pois Hanna Levy é apresentada como Johanna Levy, historiadora da arte que estudou em Paris e que vem ao Brasil depois de viajar pelos Estados Unidos, o que não é verdade, pois saiu de La Havre em direção ao Brasil (O “SIQUEIRA CAMPOS”..., 1937).

Irmgard Burchard, em 1938, mobilizou vários colecionadores particulares e reuniu as mais de 270 obras de arte moderna alemã expostas na New Burlington Galleries, em Londres, entre julho e agosto. A pesquisadora também detectou mentiras de outra ordem ao estudar a documentação da exposição. Ao procurar levantar a história de Irmgard como uma potencial heroína antifascista, se deparou na verdade com uma *marchand* que realmente mobilizava pessoas para obter fundos para artistas exilados e que era, ao mesmo tempo, oportunista, como quando mentia que eram seus quadros que estavam apenas consignados em sua galeria. Sobre as atividades antifascistas de Irmgard em Zurique, Lucy Watling se questiona: “seriam as atividades de Burchard em Zurique tão abertamente anti-nazi quanto poderiam ser? A oportunidade para autopromoção e ganho financeiro negariam seu ‘valor’ como ativista?” (WATLING, 2012, p. 238). Irmgard Burchard, como já

mencionei, vivia com problemas financeiros, e essa era a situação de vasta maioria dos exilados e dos autoexilados como ela, o que acaba por ter, por vezes, algum impacto em suas condutas. Por outro lado, uma carta que enviou ao presidente do sindicato dos transportadores em Londres mostra um pouco de sua preocupação com vários tipos de público que pudessem frequentar a exposição, sem nunca esquecer de fazer marketing a partir disso:

Você deve lembrar que houve uma exposição da assim chamada 'arte degenerada' na Alemanha há cerca de um ano. Nós coletamos obras dos mesmos artistas, que não têm mais permissão para pintar e expor em seu próprio país, e irão mostrá-las na New Burlington Galleries a partir de 8 de julho. Todo o lucro desta exposição será destinado aos artistas refugiados.

Estamos muito ansiosos em entrar em contato com o movimento, e agradeceríamos se pudesse nos indicar um modo de fazer isso. Seria possível fazer referência à exposição em seu jornal e outras peças literárias, assim como nos ajudar com publicidade geral em conexão com os sindicatos?

Você pensa que seria possível para uns poucos líderes representantes do sindicato visitar a Galeria, e logo depois serem entrevistados pela imprensa?
(EXHIBITION OF TWENTIETH CENTURY GERMAN ART, 1938, tradução nossa)

Com a experiência que teve em organizar exposições de arte moderna, e uma vez voluntariamente refugiada no Brasil a partir de 1941, tendo exposto na galeria Askanasy em 1944, parece bastante plausível que Irmgard Burchard tenha colaborado de algum modo com a Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, que ocorreu nessa mesma galeria em 1945. Mesmo que seu nome não apareça no catálogo da exposição, podemos inferir a natureza de suas conversas com Askanasy pelas informações que ele apresenta em entrevista a Armando Miguéis. O tema era justamente a exposição de arte condenada. Na entrevista, além de mencionar Irmgard e sua exposição de 1938, e o fato de estar no Brasil, analisa em detalhes a repercussão de tal exposição, incluindo uma observação sobre a venda dos quadros, tipo de informação que Irmgard poderia ter comentado com ele:

O êxito dessa mostra de arte foi absoluto, não só do ponto de vista artístico – que aliás não poderia ser de outra forma, tratando-se de uma metrópole superculta como Londres – e depois do ponto de vista político, causando funda

impressão no público britânico relativamente à necessidade de deter e anular a ação obscurantista da ideologia nazista. O êxito foi mesmo excepcional, já que quase todos os seus quadros foram vendidos por elevados preços. A aceitação da obra modernista alemã pelo público mais equilibrado do mundo constituiu curiosa resposta aos degenerados que tentaram catalogar os seus maiores artistas como “loucos e degenerados”. (MIGUEIS, 1945, p. 55)

Sobre a participação de Hanna Levy na Exposição de Arte Condenada pelo III Reich, sabemos que foi direta. É dela o texto mais alentado do catálogo da exposição, *Aspectos da arte alemã contemporânea*. No texto, tocante e elegante, Hanna Levy nos mostra que sabe lutar sem recorrer às mesmas armas do inimigo: fala das obras dos artistas degenerados, as dá a conhecer ao público brasileiro, as descreve em relativo detalhe, situando-as nas correntes em que melhor se encaixam. Também sobre os artistas destaca, quando é o caso, perseguições ou luta antifascista. E conclui com um ataque ao líder nazista que mantém os padrões elevados, não incorrendo nos erros que criticava em 1933:

Por diferentes que sejam os artistas aqui reunidos, diferentes em seus temperamentos, em seus meios, seus pensamentos e seus objetivos, todos eles foram sinceros, todos convencidos de que a força criadora do espírito constitui um bem precioso e inalterável da humanidade. É apenas lógico que para homens desta convicção, não havia lugar na Alemanha de Hitler. (LEVY, 1945)

Teriam se encontrado as duas, Hanna e Irmgard, para tratar da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich? A hipótese é tentadora, mas por enquanto estamos no terreno da pura especulação. Com trajetórias diferentes na luta antifascista, que mobilizou pessoas em todo o mundo, de diferentes credos e posicionamentos políticos, o que se pode dizer é que depois do fim da Segunda Guerra Mundial Hanna Levy e Irmgard Burchard tomam rumos igualmente diversos. Hanna casa com Fritz Deinhard no Rio de Janeiro, em 17 de junho de 1947, tendo como testemunhas Elisa Botelho Byington e Helcia Dias (esposa de Walter Oswaldo Cruz). Depois se mudam para Nova York, onde ela continuará dando aulas de História da Arte e lutando pela sobrevivência. Já Irmgard Burchard se transfere para Paris, onde reencontra a amiga Ilse Langner e se torna protagonista de uma de suas peças de ficção, *Réseau Saint-Julien Le Pauvre*, sobre artistas que se deparam com todo tipo de dificuldade na Cidade Luz.

Referências bibliográficas:

DEINHARD, Hanna. Daumier et sa représentation de la foule moderne. In: HISTOIRE ET CRITIQUE DES ARTS (Org.). **Daumier et le dessin de presse**. Grenoble: Maison de la Culture, 1980. p. 97-113.

DILLY, Heinrich. Hanna und Johanna Levy vom Blauen Heft: ein zwischenbericht. In: BELOW, Irene; DROGAMACI, Burcu. **Kunst und gesellschaft zwinschen den kulturen**. Die kunsthistorikerin Hanna Levy-Deinhard im exil und ihre aktualität heute. München: edition tex + kritik, 2016. p. 43-68.

EXHIBITION OF TWENTIETH CENTURY GERMAN ART. Letter from Irmgard Burchard to Sir Walter Citrine, Transport House, London. 9th July 1938, London.

EXPOSIÇÃO coletiva de pintores modernos: sua inauguração hoje, na Galeria Askanasy. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 1 fev. 1945. p. 5.

EXPOSIÇÃO de arte aplicada, de Irmgard Burchard. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 29 nov. 1944. p. 9.

EXPOSIÇÃO de arte condenada pelo III Reich. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1945. p. 3 e 7.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 2001.

FRWEIN, Cordula. The Exhibition of 20th Century German Art in London 1938 – eine Antwort auf die Ausstellung “Entartete Kunst” in München 1937. In: Exilforschung. Ein internationales Jarbuch 2 (1984), p. 212-237.

HEFTRIG, Ruth. Narrowed modernism: on the rehabilitation of “Degenerate Art” in postwar Germany. In: PETERS, Olaf (Ed.). **Degenerate Art: the attack on modern art in Nazi Germany, 1937**. New York: Prestel; Neue Galerie, 2014.

HOLZ, Keith. **Modern german art for thirties Paris, Prague and London: resistance and acquiescence in a democratic public sphere**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.

LEVY, Hanna. Kapitalismus und kunsthistorische betrachtungsweise. **Das Blaue Heft**, Berlin, n. 22, p. 699-700, 1933.

_____. **Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs**. Rottweil: Rothschild, 1936.

_____. A propósito de três teorias sobre o barroco. **Revista do**

Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 5, p. 259-284, 1941.

_____. **Alguns aspectos da arte contemporânea alemã**. Rio de Janeiro: Galeria Askanasy, 1945. Catálogo da Exposição de Arte Condenada pelo III Reich.

LEVY, Johanna. Die blaetter der emigration. **Das Blaue Heft**, Berlin, n. 22, p. 116-117, 1933.

MICHAUD, Éric. Nord-Sud. Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. In: _____. **Histoire de l'art: une discipline à ses frontières**. Paris: Éditions Hazan, 2005. p. 49-84.

_____. **Les invasions barbares**. Une généalogie de l'histoire de l'art. Paris: Gallimard, 2015.

MIGUEIS, Armando. Eles foram expulsos da Alemanha... (II). **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1945. p. 55.

O "SIQUEIRA CAMPOS" no porto do Recife. Passageiros em trânsito e desembarcados. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 set. 1937. p. 3.

PINDER, Wilhelm. **El problema de las generaciones em la historia del arte de Europa**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.

ROSE, Louis. **Psychology, art, and antifascism**: Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the politics of caricature. New Haven; London: Yale University Press, 2016.

SCHULTE, Birgitta M. **Ich möchte die Welt hinreissen...** Ilse Langner, 1899-1987. Rüsselsheim: Christel Göttert Verlag, 1999.

UMA ARTE que é beleza e utilidade ao mesmo tempo. **A Manhã**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1944. p. 7.

WATLING, Lucy. The Irmgard Burchard Tableaux. An Anti-Nazi Dealership in 1930s Switzerland. In: Eva Blimlinger; Monika Mayer (Eds.). **Kunst sammeln, Kunst Handeln**: Beiträge des Internationalen Symposiums in Wien (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung 3). Wien: Böhlau, 2012. p. 233-242.

WÖLFFLIN, Heinrich. L'Italie et le sentiment germanique de la forme. In: _____. **Réflexions sur l'histoire de l'art**. Paris: Flammarion, 1997. p. 157-166.

_____. **Conceitos fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

A perversão da linha reta: edifícios e biotipos entre 1930 e 1945

Maurício Lissovsky¹

Resumo:

As décadas de 1930 e 1940 são marcadas por intenso debate público em torno da constituição de uma arquitetura moderna que correspondesse ao clima, à cultura e, principalmente, ao destino do Brasil. Procuramos observar aqui, por meio da leitura de periódicos cariocas, como artistas e intelectuais mobilizam imagens da degeneração (moral, mental e racial) para, a partir de uma analogia entre edifícios e biotipos, justificar suas preferências arquitetônicas. **Palavras-chave:** arquitetura moderna; biotipo; degeneração; Brasil (1930-1945).

Abstract:

The 1930s and 1940s are marked by an intense public controversy on the constitution of a modern architectural style that corresponds to the climate, culture and, especially, the destiny of Brazil. We sought to observe here, through reading newspapers and magazines from Rio de Janeiro, how artists, writers and journalists mobilize images of degeneration (moral, mental and racial) in order to, from an analogy between buildings and biotypes, justify their architectural preferences. **Keywords:** Modern architecture; biotype; degeneration; Brazil (1930-1945).

O espírito se faz carne

No carnaval carioca de 1930, o desfile dos Fenianos apresenta uma sequência de carros alegóricos tematizando “o progresso do Brasil”. O “carro-chefe” era uma alegoria com o Cruzeiro do Sul, representado por indígenas, e uma locomotiva que “rasga o seio das rochas vivas e penetra na selva brasileira”. Na segunda parte do desfile, mais irônica, o destaque era Flor da Arquitetura, um carro que fazia “uma crítica feroz” aos novos edifícios do Rio de Janeiro (ÚLTIMO DIA..., 1930. p. 3). As rápidas mudanças na aparência da cidade, cuja feição, estabelecida com a reforma Pereira Passos, mal completara duas décadas, eram agora objeto de discursos apaixonados e, frequentemente, exaltados.

¹ Professor associado da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Em 1930, o edifício mais controverso foi o teatro João Caetano, que substituíra o tradicional Teatro São Pedro, na praça Tiradentes. Para um cronista, o prédio poderia ser “um primor de arquitetura moderna, futurista mesmo”, mas era “horrrível”, “acachapado”, “desgracioso”, um exemplo dos “desmandos e extravagâncias da arte moderna” (ASTAROTH, 1930, p. 64).

Todo esse debate conflui para IV Congresso Pan-Americano de Arquitetura, em junho de 1930. A imprensa festeja o embarque de estudantes argentinos e uruguaios, a chegada das delegações e até mesmo um passeio dos congressistas à ilha de Paquetá. As teses defendidas são objeto de inúmeros comentários e manchetes de primeira página. Flávio de Carvalho, por exemplo, apresenta “A cidade do homem nu”, uma proposta filiada ao movimento antropofágico. Tratado como excêntrico, procura simultaneamente associar-se e distanciar-se do cânone modernista em formação: declara que admira Le Corbusier, mas que o arquiteto suíço não passava de um “burguês cristão” (A CIDADE..., 1930. p. 1). Segundo a imprensa, a delegação brasileira dividia-se em três posições: uns defendiam o neocolonial como expressão da “tradição” arquitetônica do país, outros propunham versões mais ou menos “regionais” do futurismo e do cubismo e, finalmente, um grupo preconizava que o Brasil não deveria privilegiar qualquer estilo, uma vez que um “tipo” propriamente brasileiro ainda não havia se constituído. O congresso, ao cabo de acaloradas discussões, opta por uma formulação aparentemente conciliadora, mas que implicitamente favorecia as teses dos defensores do neocolonial: os arquitetos participantes comprometiam-se a encontrar o “tipo que mais se coadune” aos seus respectivos países, “atendendo as exigências modernas de higiene e comodidade” (A PSICOLOGIA..., 1930, p. 1).²

Encontrar tal tipo, no entanto, não era tarefa simples. Para muitos artistas e intelectuais, a arquitetura não poderia reduzir-se a meras questões de materiais ou gosto, pois a arte era “manifestação” da psicologia de um povo. José Mariano Filho, paladino do estilo neocolonial, perseguia “as qualidades orgânicas, as virtudes sadias, os fundamentos estruturais, dos quais resultam a perfeita concordância do sentimento arquitetônico com a alma da nação.” (KESSEL, 1999,

2 O grupo modernista mostrou-se claramente minoritário e se viu encurralado por um debate que coloca o movimento, alternativamente, como “decadência” ou “ressurgimento” (O IV CONGRESSO..., 1930, p. 1). Liderados por José Mariano Filho, ovacionado no plenário, os adeptos do neocolonial saíram do congresso cantando vitória (KESSEL, 1999, p. 86).

p. 73). A dimensão espiritual da vida estava, portanto, implicada. É o que faz questão de lembrar Joaquim da Costa Ribeiro, saudando os congressistas em nome da Ação Universitária Católica: “a arquitetura”, diz ele, “afastada dos individualismos efêmeros, reflete a fisionomia espiritual dos povos e das épocas que a realizam” (RIBEIRO, 1930, p. 91). Em vista disso, alguns pensadores católicos procuravam distinguir, à luz da espiritualidade, bom e mau Modernismo. Ou, de modo ainda mais preciso, estabelecer uma relação entre a estrutura, como alma do edifício, e sua aparência mundana. Luiz Augusto de Rego Monteiro, discutindo a arquitetura ideal para a construção de igrejas, rejeita os “modelos cubistas”, mas acolhe o concreto armado e o aço:

E se no traçado das Igrejas, desprezando as asperezas inconvenientes dos modelos “cubistas” de um período pré-lógico, lucrando a potência e o arrojo do aço e do cimento armado, se compuserem os arcos e as abóbadas em efeitos paraboloides, ter-se-á atingido uma brilhante solução para a estrutura moderna das igrejas, em linhas que conformam, como as ogivas, os gestos da oração, mas de modo mais impressionante e grandioso do que aquela linha medieval, descrevem e parecem traduzir o mistério do infinito e a dinâmica do orbe, vestem maravilhosamente a igreja da Verdade como as parábolas vestiam a verdade da pregação de Cristo. (MONTEIRO, 1936, p. 17)

O que mais fascinava alguns pensadores católicos era essa articulação entre edificação e verdade que o Modernismo propunha. Isso é claramente expresso pelo Mons. Joaquim Nabuco em um artigo de 1942, que teve grande repercussão na época: “mentir em arquitetura é tão grave quanto mentir na vida. Uma igreja gótica, por exemplo, em cimento armado, além de ser impossível, será necessariamente falsa” (NABUCO, 1942, p. 112).³ Mas essa corrente estava longe de ser majoritária. Para o poeta Jorge de Lima, por exemplo, a arquitetura racionalista terminara por conduzir à perda da espiritualidade:

A nossa civilização move-se manietada dentro dos planos urbanísticos traçados por Descartes, dentro desses planos mecânicos policiados pela técnica científica e pelos postulados conceituais que estabelecem primados zoológicos de sangue contra os verdadeiros primados do espírito. [...] A arquitetura, a procura de efeitos puristas, de uma chamada estética ra-

³ A Igreja de Santo Antônio do Paquequer, em Teresópolis (RJ), concluída em 1933, foi projetada sob a supervisão do monsieur Nabuco, e exemplifica bem suas premissas.

cional, atingiu uma pobreza enjoativa, ao invés da sobriedade e da pureza que pretendia. (LIMA, 1942, p. 149-150)

Os debates na época não se restringem apenas à “fisionomia espiritual” que os edifícios poderiam conferir a um povo. Também sua fisionomia física, sua fisiologia, estava em questão. Uma anedota publicada pela revista *Careta*, por ocasião do Congresso Pan-americano, exemplifica como um juízo sobre arquitetura podia facilmente deslizar para o corpo, para seus marcadores étnico-raciais e suas deformações:

- Você esteve na exposição de arquitetura?
- Estive.
- Que foi que viu lá de mais interessante?
- Para falar com franqueza, foi o nariz de um dos visitantes, francamente futurista.” (A RUA..., 1930, p. 20)

Esse deslizamento para o corpo não se fazia à revelia dos arquitetos. Na introdução do plano urbanístico para o Rio de Janeiro, Alfred Agache argumenta que a capital acumula “mórbidas manifestações”. O urbanista se coloca diante das autoridades e do povo como um clínico: “desejo que vejais em mim uma espécie de médico, que foi consultado e se julga feliz por trazer os seus conhecimentos e poder fazê-los valer no caso patológico submetido a sua apreciação” (AGACHE, 1930, p. 5). Sua vinda, a convite do prefeito, é uma visita de médico à casa de “Mlle. Carioca”, uma criança que teria crescido rápido demais, cujo moléstia, felizmente, por não ser “congénita”, é daquelas “passíveis de cura” (AGACHE, 1930, p. 5).

Como sabemos, a analogia entre cidades e organismos informa várias concepções de reforma urbana em fins do século XIX e início de XX. Do mesmo modo, a associação entre edifícios e corpos não é apenas uma figura literária. Os discursos de arquitetos, jornalistas e intelectuais, tal como expressos na imprensa da época, permitem-nos observar como certo paradigma biotipológico imiscui-se de tal maneira nos debates em torno da arquitetura que o confronto entre escolas, tendências e estilos, na primeira metade do século XX, não pode ser plenamente compreendido sem que essa dimensão seja considerada.

Os perigos da linha reta

No contexto do Rio de Janeiro, papel relevante na discussão coube à Seção de Arquitetura da Associação de Artistas Brasileiros (AAB), criada em fevereiro de 1933, sob os auspícios de Celso Kelly, professor e jornalista fortemente comprometido com a arte moderna.⁴ Os propoñentes foram Alcides da Rocha Miranda, que havia sido assistente de Alfred Agache na elaboração do plano urbanístico da cidade, João Lourenço Lima e Adhemar Portugal, estagiários do escritório de Lúcio Costa.⁵ Apesar de sua origem, o grupo não assume o “Modernismo” como marca. Prefere organizar a Primeira Exposição de Arquitetura Tropical, inaugurada no Palace Hotel poucos meses depois.⁶ Ao noticiar o novo movimento arquitetônico, *A Nação* coloca um título na matéria que hoje nos surpreenderia: “Uma arquitetura nova para uma raça nova” (UMA ARQUITETURA..., 1933, p. 3). Cerca de um mês depois, em nota defendendo os jovens arquitetos, o jornal argumenta que suas ideias não decorrem do modismo, mas de uma necessidade vital pois “o Brasil é um país sem fisionomia arquitetônica”. Findo o período colonial, prossegue, “imigram para cá os estilos mais variados, mais exóticos” e, por isso, “nossas casas não exprimem a nossa vida” (O SENTIDO..., 1933, p. 4). O apelo ao tropical e à vida, como logo se observa, não é apenas em referência ao clima, mas apela a um caráter nacional cujo estatuto é particularmente ambíguo: por um lado, se trata de “raça nova”, ameaçada pela “imigração” de estilos “exóticos”; por outro, seus fundamentos espirituais foram assentados no período colonial, faltando-lhes apenas dar-lhes melhor expressão, conferir-lhes “fisionomia arquitetônica”.⁷

Arquitetos ligados à Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), como Gregori Warchavhick e Jaime Telles, participaram da exposição no Rio, ao lado dos cariocas Lucio Costa e Afonso Reidy (ARQUITETURA TROPICAL, 1933, p. 3), mas ela esteve longe de ser uma unanimidade. O mesmo jornal que antes exaltava o frescor da juventude, agora afirma

4 Posteriormente fará parte do júri que dá a vitória aos irmãos Roberto no concurso de projetos para a sede da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

5 Cf. IRIGOYEN, 2002, p. 62-67.

6 O Palace Hotel funcionava como sede da AAB. A exposição foi inaugurada em 17 de abril de 1933.

7 É particularmente interessante que a designação “tropical”, posteriormente abandonada pelos arquitetos, tenha sido mobilizada no mesmo ano em que Gilberto Freyre finaliza a preparação de *Casa grande & senzala*, lançado em dezembro de 1933, no qual a proposta de uma civilização luso-tropical à brasileira ganha, pela primeira vez, consistência sociológica. Essa conexão entre arquitetura e tropicalidade será explicitamente retomada por Henrique Mindlin nos seminários de tropicologia organizados pelo sociólogo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 1968 (IRIGOYEN, 2002, p. 65).

que os trabalhos expostos parecem mais obra de “engenheiros-construtores” que de “arquitetos”, porque seu “planejamento e execução se baseiam na geometria, na mecânica e no trabalho material” (DUVAL, 1933, p. 15). Ao contrário do que se poderia esperar de um estilo “tropical”, o resultado seria melancólico e desprovido de espírito: “o cimento é frio”, “o cimento é triste”, escreve Guerra Duval, um dos dirigentes da AAB. E acrescenta:

[...] monotonia e impecável regularidade das linhas feitas a régua, mecanicamente, sem a mínima intervenção individual do artista criador ou do artífice executante. As retas, horizontais ou perpendiculares, por sua repetição e perfeição, geram frieza e a insensibilidade, excluem a leveza e a graça, apesar de sua aplicação ordenada e racional. (DUVAL, 1933, p. 15-16)

Portanto, em vez de exprimir uma interioridade brasileira, os jovens teriam optado simplesmente por abolir o espírito em favor da matéria, recusando-se a “animar” suas obras com “o sopro da alma imprescindível a toda criação artística”. A “arquitetura tropical” seria, em vista disso, uma arquitetura desanimada, uma escola natimorta. Mas há um elemento dessa crítica que nos interessa particularmente: o ataque à linha reta. A suspeita de que algum malefício poderia decorrer do abuso dessas linhas “mecanicamente” feitas à régua. Não devemos subestimar o paradoxo: como pode aquilo que é direto e reto degenerar? A resposta de Guerra Duval segue a fórmula das possessões: os arquitetos modernos estariam “absorvidos por cogitações de geômetras” (DUVAL, 1933, p. 16).

Esse modo sutil de infiltrar o irracional, o sobrenatural e o antinatural no seio do racional não era novidade. No Plano Regional de Nova York, publicado em 1931, a seção dedicada a criticar soluções urbanistas utópicas condena a linha reta de maneira similar:

Uma fé mística na linha reta como um símbolo de sanidade e autodomínio é uma das características desses esquemas. Essa fé é baseada no pressuposto que devemos ignorar a natureza em vez de nos aliarmos a ela e usarmos nossa arte para melhorá-la. (ADAMS et al., 1931, p. 70, tradução nossa)

A racionalidade do retilíneo ocultaria, portanto, uma irracionalidade mística. Antes de remeter à estrutura ou servir à função, como preconizava o Modernismo, a linha reta seria um “símbolo” cujo objetivo era *representar* “sanidade” e “autodomínio”. No entanto, como no ocultismo, o simbólico encobria o irracional e o antinatural dessas concepções urbanísticas. O caráter antinatural da linha reta era um tropo recorrente no discurso antimodernista dos anos 1930. Em um comentário a respeito do concerto de Stravinsky no Teatro Municipal, em junho de 1936, o jornal *O Imparcial* critica o compositor por ser demasiado cerebral. O cerebralismo, argumenta, seria um mal dos tempos, e prossegue: “dessa época de utilitarismo nasceu a arquitetura moderna, lisa, sem ornatos e quase monstruosa. A falta de gênio criador dotou o mundo desses monstregos arquitetônicos!” (G. M., 1936, p. 8). No final da década, comentando os novos edifícios do Rio de Janeiro, o mesmo jornal insiste que “um Modernismo extravagante, sem ornatos, sem expressão, estraga a beleza natural da cidade e atesta que estamos em questão de estética na idade da pedra... lascada” (FACHADAS, 1939, p. 4).

Habitados como estamos a associar o que é monstruoso ao excesso e ao exagero, é estranho ver essa qualidade referir-se ao que é liso e sem ornatos. Mas enquanto o Plano Regional de Nova York argumentava que a linha reta era intrinsecamente não democrática, no Brasil de Getúlio Vargas sua filiação a uma geometria mística (não seria exagero dizer, nesse contexto, cabalista) era mais enfatizada. À linha reta atribuíam-se, em larga medida, a deformação física e mental dos edifícios. Em 1939, *O Imparcial* despeja todo o vocabulário “degenerado” disponível sobre os prédios da cidade:

grande número constitui uma afronta aos nossos foros de cidade civilizada. A maioria das fachadas é um atentado à arte. Os aleijões, os mostregos, os caixões antiestéticos, exóticos, aberrantes invadem os mais belos logradouros. O novo bairro da Esplanada do Castelo já apresenta diversos “mastodontes” de concreto armado. Dois deles deveriam ser expressões de cultura. O palácio do Ministério da Educação e o edifício da ABI. Não passam, porém, de horrorosos frutos de exibicionismo extravagante, introduzindo estímulos que por todos os observadores são repelidos, mas não o foram pelos censores de fachadas. O palácio da Educação e Saúde é um imenso poleiro, com uma cauda de pavão. O da ABI parece uma sinagoga de judeus, que se votaram ao repúdio do ar, da luz e da liberdade. (ANARQUIA..., 1939, p. 4)

Este parágrafo é praticamente um guia das categorias da degenerescência na arquitetura: os edifícios podem ser aleijões, mostrengos, aberrações, primitivos e selvagens como mastodontes que afrontam a civilização; construções desumanas, isto é, destinadas a animais, como um poleiro com cauda de pavão; sintoma de deformação mental, do exibicionismo extravagante, cujos estímulos são repudiados pelo bom senso do povo; e, finalmente, são exóticos, incompreensíveis, conspiratórios e repulsivos como os judeus. Esse componente antisemita, ainda que possa ser observado em diversas situações, tem no edifício-sede da ABI seu principal alvo. Raimundo Magalhães Júnior, jornalista e intelectual alinhado com o liberalismo norte-americano, conta que o prédio foi acusado de ser “produto da conspiração judaica para levar o Brasil para rumos inacreditáveis” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1944, p. 3).

O biotipo como arquitetura

Ainda que o tema da raça e sua degeneração estivesse bastante disseminado nos meios intelectuais brasileiros – e o antisemitismo tivesse livre curso na imprensa – não deve deixar de surpreender-nos quando os discursos associam, quase termo a termo, eugenia e arquitetura. Ao consultarmos o *Boletim de Eugenia* – periódico científico publicado no Rio de Janeiro entre 1929 e 1932 – não verificamos qualquer referência à arquitetura enquanto tal e, menos ainda, seu eventual impacto no aprimoramento da raça – ainda que a própria eugenia seja entendida, vez por outra, como a arte de selecionar boas sementes. No entanto, no pensamento constitucionalista italiano, bastante influente no Brasil, em particular entre juristas, “arquitetura” é um termo técnico que possui uma significação bastante precisa. Sua introdução no campo dos estudos dos indivíduos conforme suas tipologias se deve a Nicola Pende, discípulo de Giacinto Viola.

Na formulação de Pende, o biotipo remete diretamente aos aspectos hereditários, mas não se esgota neles: a resultante corporal é essencialmente determinada pelas leis da herança, mas, diferentemente de Lombroso, não se reduz ao morfológico. O biotipo deveria ser pensado como uma “arquitetura”, uma pirâmide quadrangular, cuja base é o “patrimônio hereditário” que se desenvolve em quatro faces: a morfológica (incluindo os caracteres raciais), a fisiológica (envolvendo as dinâmicas humorais e a endocrinologia), a intelectual (isto é, aquilo que hoje

chamamos de habilidades cognitivas) e a face moral (que diz respeito ao senso crítico, à vontade e às emoções). O biotipo, concebido arquitetonicamente, corresponderia ao vértice dessa pirâmide, resultando da convergência das quatro faces. Por intermédio dessa concepção, Pende pretendia superar os sistemas baseados na morfologia e antropometria dos corpos que haviam fundado a disciplina.⁸ A chamada “pirâmide biotipológica” foi assim resumida por Pende: “passado filogenético, passado racial, passado familiar, passado individual: hereditariedade e ambiente em contínua e indissolúvel correlação de influências plasmadoras da arquitetura e do dinamismo fisio-psico-individual” (FERRAZ; FERNANDES, 1942, p. 40).

O pensamento de Nicolas Pende é o elo semântico mais sólido entre arquitetura e eugenia e, por isso mesmo, uma noção estratégica a partir da qual a relação entre os dois campos pode ser pensada. Desde Pende, o biotipo passava a ser concebido como arquitetura e a análise das quatro faces que o constituem permitiria antecipar as inclinações criminosas de um indivíduo. Por sua vez, pensado agora como amálgama de matéria e psicologia, cultura e ambiente, um edifício poderia ser legitimamente associado a um indivíduo e portar, eventualmente, as marcas da degeneração e dos riscos que representaria para a sociedade. Riscos que seriam tão mais graves quanto mais incipiente fosse a constituição tipológica (racial e estilística) de determinada nação. Nesse sentido, o Brasil das décadas de 1930 e 1940 era um país particularmente suscetível aos males derivados da barbárie arquitetônica, cujos principais indícios destacamos a seguir.

Primitivismo e involução

Massimo d’Azeglio, em 1861, logo após a unificação da península, teria dito: “fizemos a Itália e, agora, precisamos fazer os italianos”⁹. A *boutade*, bastante conhecida, tinha conotação particularmente dramática quando associada ao Brasil. A despeito de existir formalmente como Estado-nação, o país não havia sido propriamente constituído pelos moradores da terra. Era voz corrente que a raça brasileira estava

⁸ Cf. PENDE, 1922. Assim, por exemplo, a constituição de um criminoso poderia ser resultado de sua debilidade endócrina, e não apenas de uma debilidade fisiológica ou moral, como defendiam, alternativamente, as teses dominantes e concorrentes da época.

⁹ Para as diversas variantes dessa frase, ver: https://it.wikiquote.org/wiki/Massimo_d%27Azeglio#cite_ref-carpi_14-1.

longe de ser formada e, dizia-se, no Brasil “tudo é grande, menos o homem” (MARINHO, [1944], p. 1). Inezil Penna Marinho, um dos formuladores da Educação Física no Estado Novo, escreveu, em 1941:

Para que haja desenvolvimento da raça, é preciso antes de tudo que ela se encontre formada, o que não acontece nem acontecerá em futuro próximo. A raça identifica-se por um tipo antropológico único e nós os temos os mais variados”. (MARINHO, 1941 apud LIMA, 1979, p. 24)

A arquitetura e a raça brasileiras têm, portanto, diagnósticos similares e a manchete que havia nos surpreendido – “Uma arquitetura nova para uma raça nova” –, mostra-se agora plenamente justificada. Quando o ministro Gustavo Capanema propõe, com sua equipe de arquitetos, colocar ao lado do palácio modernista do Ministério da Educação e Saúde a estátua gigantesca do Homem Brasileiro, está monumentalizando essa poderosa correlação. E não havia um tipo brasileiro fixado, a ciência deveria fornecer a “figura ideal”, que não poderia ser a do homem ordinário, mas a do “melhor exemplar da raça” (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 225), isto é, o melhor exemplar de uma raça ainda por vir. Se a eugenia era a arte de eleger as melhores sementes, a quadra F da Esplanada do Castelo, na concepção do ministro Capanema, acolheria duas delas, a semente-tipo da futura cidade radiosa e a semente-tipo do homem brasileiro do futuro.

Em 1935, Capanema havia definido sua pasta como o Ministério do Homem – isto é, aquele destinado a “preparar, compor e afeiçoar o homem do Brasil” (LISSOVSKY; SÁ, 1996, p. 11). Não admira, portanto, que o debate em torno do edifício-sede dessa repartição mobilize tantos discursos biotipológicos. Enquanto o ministro preocupava-se com a aparência “botocuda” que o escultor Celso Antônio emprestava à estátua do Homem Brasileiro (que, em virtude disso, jamais será erguida), o protótipo modernista projetado por uma equipe de arquitetos liderada por Lúcio Costa (de cuja concepção havia participado o próprio Le Corbusier) também recebia acusações de primitivismo. Uma das formas mais frequentes de sublinhar o caráter “primitivo” dos edifícios modernos era associá-los a animais. Assim, por exemplo, o mesmo jornal que descreveu o edifício-sede do MES como um “poleiro com cauda de pavão” irá referir-se meses depois ao pavilhão brasileiro

na exposição de Nova York, projetado por Oscar Niemayer, como “parecido com uma casa de abelhas” (BURLE MARX..., 1939, p. 3). O Grande Hotel de Ouro Preto, de 1942, por sua vez, seria um “formigueiro dos corbusiês indígenas” (ANDRADE, 2015, p. 12).

Um dos principais índices de primitivismo do ministério eram os pilotis. Saturnino de Brito, diretor do Serviço de Engenharia Sanitária, ao emitir parecer acerca do projeto ainda em estudos, alertara o ministro a respeito do que chamava “Lei do Ciclo”, exemplificando-a:

É inegável a semelhança entre os pilotis propostos pelo arquiteto francês e os das construções primitivas. Lacustres ou não, nos tempos em que a defesa primava sobre tudo o mais. As estacadas atuais não seriam mais que a recorrência das construções para a etapa da infância humana. E então, malgrado o revolucionarismo do autor [...] representariam apenas, em um dos seus aspectos essenciais, uma imensa involução. (BRITO FILHO, 1996, p. 72)

Quase dez anos depois, o *Correio da Manhã* insistirá que o edifício era um “pernalta com o cérebro encaixado em uma longa e enjane-lada gaiola” (O FENÔMENO..., 1945, p. 4) sobre um oceano vertical de azulejos, inspirado nas habitações dos aborígenes de Serra Leoa.

Formigas, abelhas, peixes, pombos, aves pernaltas, pavões, aborígenes africanos, indígenas – destinos variados de um percurso “involutivo”, de um caminho degenerativo da desumanização ao qual a linha reta nos conduziria. O conceito de “involução” talvez tenha sido a mais original contribuição brasileira às teorias da degeneração. Em *O homem degenerado*, publicado em 1934, o jornalista Pizarro Loureiro propõe que, ao contrário do que supunham Darwin e seus seguidores, o homem não “descenderia” do macaco. Pelo contrário, os grandes símios é que seriam homens degenerados. Como qualquer um poderia prever, decorria dessa tese que os negros seriam uma espécie intermediária, uma regressão interrompida: “o negro representa entre o *homem são* e o *homem degenerado*, uma forma de transição descendente”. Um caso de “involução” (LOUREIRO, 1934, p. 41-42, grifos do autor).

O estilo moderno corbusiano, moralmente assimilado ao nudismo, dava assim duplo testemunho dessa involução: “se existe de fato uma curvatura impondo às ideias e hábitos humanos condições semelhantes ao do estado primitivo, os nudistas poderão habilitar-se desde

já como incompreendidos representantes de um fatal sistema futuro de vida” (BRITO FILHO, 1996, p. 72). Por trás da ironia de Saturnino de Brito, havia a percepção que a nudez seria inerente a essa arquitetura, uma vez que seus adeptos desprezavam ornamentos e adereços:

Quando assumem tais atitudes, os defensores da tendência em causa não se apercebem de que seus gestos semelham os de uma colônia de nudistas. O nudista também considerará a vestimenta uma desonestidade, um recurso mentiroso, etc. Mas, nem por existirem tão conspícuas opiniões segue-se que devamos andar nus, pelo menos por enquanto... (BRITO FILHO, 1996, p. 71)

A associação ao nudismo evidenciava o que havia de imoral e monstruoso nessa geometria: despir-se de ornamentos era, em última instância, despir-se também de valores. Havia quem acreditasse que esse percurso involutivo já teria se iniciado, pois em vários aspectos, o comportamento das pessoas e da imprensa mostrava-se contaminado pelo nudismo arquitetônico:

As célebres “confissões” e “entrevistas” não serão bem um índice de impudor contemporâneo? Não existirá alguma conexão entre esse “desvestir-se” em público com as tendências da atual arquitetura, que faz de cristal as paredes do quarto de dormir, como se fossem aquários? (ASTENGO, 1940, p. 21)

Anormalidade e insanidade

Tal como na formulação do biotipo, cultura e morfologia, arte e ciência, não seriam, para a arquitetura, domínios autônomos – e menos ainda contraditórios. Haveria entre eles uma afinidade original, cujo fundamento seria a própria realidade. “A arte” – escreve Saturnino de Brito – “não constitui mais do que a expressão estética da realidade, da mesma forma que a ciência é a representação nomológica da realidade” (BRITO FILHO, 1996, p. 71). No caso do Brasil, esse princípio pode ter sua genealogia traçada até o positivismo de Augusto Conte, mas ele também ocorre no Plano Regional de Nova York com um viés pragmatista: a despeito de muitos pensarem na “arte como algo acima

e independente do trabalho comum”, ela seria “inerente a todo esforço criativo”. Em vez de pensá-la como privilégio de uns poucos “eleitos”, ela deveria ser considerada como “inerente a toda produção”. Esse senso estético comum seria responsável pela depressão do homem médio diante da “feiura, desordem e ineficiência que vê a sua volta na cidade”. O homem médio era o destinatário final da arquitetura, em particular da arquitetura pública – ou “cívica” e a arte, então, brotaria do “trabalho comum do mundo”, sendo apenas “o nome que damos ao melhor modo de fazermos o que precisa ser feito” (ADAMS et al., 1931, p. 79-80, tradução nossa).

Para que a arquitetura pudesse sustentar seu compromisso com o cidadão médio, devia comprometer-se primeiro com a normalidade. Os valores estéticos associados às obras arquitetônicas teriam por objetivo “determinar no homem normal relações e sentimentos geradores de sensações e noções estéticas”, mais especificamente, seriam “valores inestimáveis para a eclosão do sentimento do belo” (BRITO FILHO, 1996, p. 70). Os planos utópicos, por outro lado, iriam na direção oposta:

Eles vêm as consequências maléficas que resultam das condições atuais desordenadas no sufocamento da alma das cidades e do cidadão, mas a única alternativa que lhes parece possível é alguma Utopia impossível. Em outras palavras, eles assumem que uma condição anormal pode ser substituída por outra condição anormal em vez de pela combinação de valores espirituais e materiais na vida que toda experiência mostra ser normal, se abrimos os olhos para ver. (ADAMS et al., 1931, p. 104, tradução nossa)

Em virtude de sua natureza pouco democrática, os projetos utópicos seriam como os delírios onipotentes dos imperadores da Antiguidade: “nem Nero ou César poderiam fazer uma cidade completa, menos ainda poderia um déspota moderno” – concluem os formuladores do plano de Nova York (ADAMS et al., 1931, p. 105, tradução nossa). Na democracia, sustentam, o “próprio pensamento de completude e inflexibilidade é absurdo” (ADAMS et al., 1931, p. 105, tradução nossa). Quando a autoridade favorece essas ideias aberrantes, sua própria normalidade fica sob suspeita. Na condição de patrono da arquitetura e da arte modernas durante o Estado Novo, o ministro Capanema terá a sanidade frequentemente contestada. Os caricaturistas fartavam-se de

ressaltar seu crânio, que a calvície precoce tornava ainda mais protuberante. Numa caricatura de Álvaro, as orelhas são grandes enquanto os olhos, por trás das lentes, parecem orientais. Os lábios, por sua vez, destacados e escurecidos, são, nos termos da época, negróides. O nariz, igualmente escurecido, sugere alcoolismo. Publicada em 1936, ilustra uma matéria intitulada “Um ministro que se não cansa de ter ideias onça”. Uma “ideia onça”, assim define o jornal, é uma ideia “acima das expectativas”, isto é, uma ideia fora do normal (UM MINISTRO..., 1996, p. 42). Na versão de Nássara, de 1937, a careca protuberante confere ao rosto um aspecto geral simiesco. Já a natureza “futurista” da cabeça do ministro dava origem a inúmeros comentários jocosos, levados a extremo na carta que lhe dirige Honório Cunha Melo, professor da Escola Nacional de Belas Artes, a respeito da sede modernista do ministério:

Venceremos pela razão e [pelo] bom senso de homens equilibrados, normais.

E a falta de equilíbrio, o despautério das “decorações” rolas na fachada do Ministério da Educação em frente do qual por vezes estacionaria o povo que ria de tudo aquilo que brevemente virá abaixo, escandalosamente acompanhado do enterramento que os artistas farão do “Rei Futurista”.

Está sendo pintado para o enterro um estandarte com o retrato de Van Gogh sem orelha e com a cabeça ridiculamente futurista do ex-ministro. V. Sa. se olhou no espelho? Há porventura coisa mais “futurista” que seja o seu crânio.(MELO, 1996, p. 263)

A missiva conclui dizendo que todos ouvirão “a história deste período em que um sátrapa” – isto é, Vargas – “colocou justamente no mais expressivo dos ministérios um homem de cérebro cocainificado” (MELO, 1996, p. 263). A constituição de um biotipo anormal para o ministro esteve fortemente vinculada a sua preferência por um artista cívico de mão “acromegálica” e pintor de “consagradas elephantiasés” – qual seja, Portinari (MANDE..., 1996, p. 274). Mas a deformação caricatural era inerente ao Modernismo, mesmo em contextos liberais como o norte-americano, onde se atribui a popularidade de planos urbanísticos como os de Le Corbusier ao “apreço humano por caricaturas divertidas” (ADAMS et al., 1931, p. 105). A falta de clareza dos projetos modernos, sua ambiguidade forçada, seriam fruto de seu desejo de afastar-se do usual. Carlos Drummond de Andrade escreveu que muitos compararam

a sede do ministério a um “aquário” – em função das paredes de vidro – e outros, a um cassino – por seus jardins e estátuas: era “um quebra-cabeças, resmungavam outros, com a preocupação de achar nela, sem o conseguir, uma frente majestosa, dois lados modestos e um fundo com chaminé, roupas dependuradas no varal e galinha botando ovo” (ALVES, 1996, p. 201). Quando o ministério patrocina a exposição de Portinari no Rio de Janeiro, em 1939, Samuel da Costa rememora sua visita a uma exposição modernista em Berlim, que lhe parecera “uma coleção de monstruosidades” e enigmas. Portinari seria, em vista disso, “o maior charadista do Brasil”, confundindo “gênio com quebra-cabeças” (COSTA, 1939, p. 11).

Na concepção biotipológica da cultura e da arte não há contradição entre genialidade e degenerescência. A “genialidade” de Le Corbusier, por exemplo, era admitida até por seus críticos, mas isso não lhe garantia nenhuma imunidade. Em seu livro *Homem de gênio*, Lombroso havia estabelecido que a anormalidade era condição da genialidade. Ainda que muitos gênios, em virtude de seu espírito crítico, não perdessem o senso de realidade – distinguindo-se assim dos loucos – a genialidade era, em si mesma, uma formação patológica. Assim, por exemplo, a precocidade observada na biografia de muitos gênios seria uma forma de atavismo, similar à encontrada entre selvagens. Por suas características físicas e morais, o gênio guardaria nítida semelhança com os degenerados. Na concepção de Lombroso, a genialidade, como forma mórbida – em particular sua tendência à psicose –, era o preço que pagava o gênio por situar-se muito além da média da humanidade. A capacidade do gênio para convencer e influenciar pessoas decorreria da convicção com que acolhia as próprias alucinações (como no caso de gênios religiosos como Maomé e Lutero), tomando-as como verdadeiras.¹⁰ O editor do jornal *O Imparcial*, em 1938, expande de maneira inusitada a noção de Lombroso acerca da psicose do gênio, estendendo sua degeneração moral a comunidades e sociedades inteiras, contagiadas de alguma maneira por suas criações, observando nelas uma “tendência da geração passada, da atual e dos rebentos da vindoura para o vício, a tara, a anormalidade psíquica e física” (MACIEL FILHO, 1938, p. 4):

10 Cf. LOMBROSO, 1891.

A mocidade medíocre, seduzida pela forma, não conseguindo intuir nem compreender a verdade, se assenhoreia do que foi apresentado como veste do gênio, isto é, a tara, o vício e a aberração, e com esses andrajos se ostenta desviando toda e qualquer possibilidade de manifestação espiritual pura.

Vem daí a perturbação estética da arte desde o fim do século passado. Dentro do quadro formal do “gênio degenerescência” a poesia passou do romantismo para o simbolismo, e daí para a cadeia dos “amaldiçoados” tombando no realismo para chafurdar no “surrealismo” que invade a pintura, a escultura, a música, a arquitetura, sem o menor sopro vital do gênio.¹¹ (MACIEL FILHO, 1938, p. 4)

Naquele mesmo ano, o jornal fascista italiano *Tevere* começa uma campanha de boicote aos filmes dos irmãos Marx. Eles, assim como Chaplin, seriam “exemplo perfeito da genialidade degenerada da raça judia” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1938, p. 5): “as suas palhaçadas” – diziam – “poderão arrancar risadas de crianças, mas os italianos não precisam se deliciar com a sua estupidez” (DIÁRIO DA NOITE, 1938, p. 3).

Exotismo e bolchevismo

Tanto a deformação física quanto a mental eram comumente associadas à degeneração racial. Como observamos antes, a ABI parecia uma sinagoga de judeus conspiradores. Já o Ministério da Educação, lembrava um navio japonês:

É tão esquisito e escandalosamente maluco o edifício novo do Ministério da Educação que o bom humor popular já lhe deu o nome de “Capanema-Marú”. “Capanema-marú” porque surgiu do cérebro do sr. Capanema e traz no conjunto e nos detalhes a linha excêntrica dos navios japoneses, aqueles “marus” que aqui chegavam pontualmente carregados de bugigangas ordinárias e de serpentes sob formas humanas. (PARECE..., 1996, p. 204)

O exotismo era, em si mesmo, mácula. O Plano Regional de Nova York não hesita em criticar as cidades que cresceram sem respeito por qualquer tradição ou objetivando o bem comum, cuja forma e caráter resultou da importação de hábitos e condições de vida estranhas às

¹¹ O artigo comemorava o aniversário de Vargas opondo a liderança genialmente sadia do ditador do Brasil à gênio degenerescência formulada por Lombroso.

tradições americanas. Nova York, claro, é um exemplo dessa perda de caráter: a cidade cosmopolita estaria aceleradamente se tornando uma cidade oriental (ADAMS et al., 1931). Conforme o paradigma biotipológico, do mesmo modo que um indivíduo degenerado ameaça e corrompe a saúde do povo, a miscigenação exótica dos edifícios também degenera as cidades. Quando o engenheiro Flavio Amílcar Regis do Nascimento desembarca no Rio de Janeiro, em 1939, vindo de uma “viagem de estudos” à Europa, declara-se muito impressionado com a Alemanha. Diz que lá só é permitida “arquitetura oficial”: “nada de modernismo onde desponta o dedo do americano”. E conclui: “o governo alemão não consente em absoluto em arquitetura importada” (PRECISAMOS..., 1939, p. 2).

Entre todas as manifestações de exotismo, a mais perigosa era o comunismo. O jornal *A ofensiva*, comentando o discurso do paraninfo da turma de arquitetura da Escola de Belas Artes, em 1937, afirma:

Ora, nada mais perigoso que essa orientação esquisitamente vermelha de certos professores da nossa Escola de Belas Artes. Se há uma coisa em que se fixe o espírito da raça é na arquitetura, é na pintura, é na concepção dessas obras duradouras que atravessam os séculos para patentear aos pósteros o grau de civilização e cultura das gerações antevias. (ESQUERDISMO..., 1996, p. 133)

As ideias de Le Corbusier e seus discípulos brasileiros são chamadas de “bolchevismo arquitetônico” e, criticando particularmente a proposta de construir a Cidade Universitária sobre a lagoa Rodrigo de Freitas, o texto enfatiza a natureza corrupta e imoral dessa arquitetura:

Que será do Brasil, que restará dos seus hábitos de educação cristã no dia em que esses arquitetos pretensamente “revolucionários” plantarem em nossas cidades esses antros de corrupção que são as habitações coletivas à moda soviética. (ESQUERDISMO..., 1996, p. 133)

A corrupção dos costumes, a corrupção das almas, é inseparável da corrupção do corpo, em particular nos jovens, mais suscetíveis ao desvio e à deformação:

Como o bacilo de Koch que se aninha em todos os órgãos do corpo humano o vírus desagregador do comunismo pode proliferar em quaisquer ambientes onde exista uma mocidade ávida de cultura e saber. (ESQUERDISMO..., 1996, p. 133)

Era natural, portanto, que a arquitetura escolar fosse um campo de luta privilegiado. Entre 1928 e 1930, predominaram no Rio de Janeiro os prédios neocoloniais, para satisfação de José Mariano Filho, que louvava “a significação cívica da escolha do estilo tradicional brasileiro num edifício que vai plasmar a mentalidade de jovens patrícios” (*apud* KESSEL, 1999, p. 82). Essa diretiva se interrompe com a administração Pedro Ernesto (1931-1936), que passa a construir escolas de inspiração modernista, cujos efeitos perniciosos e impatrióticos comprometem o futuro da nação:

As crianças que cursaram as empadeiras envidraçadas construídas por ordem de Anísio Teixeira pensarão mais tarde que a arquitetura da nação é aquela que lhe impuseram desde a infância. O grotesco edifício do Ministério da Educação, obra excelsa do Ministro Capanema, espécie de Lourenço de Médicis de Pitangui, representa o coroamento, o remate final da obra diabólica executada pelos inimigos da tradição brasileira. (KESSEL, 1999, p. 87)

Mas os riscos decorrentes do exotismo arquitetônico não eram apenas de ordem estética e moral. Também podiam trazer prejuízos à saúde das crianças. Em 1941, Azevedo Lima leva o paradigma biotipológico dos edifícios públicos a seu corolário. Alfred Agache havia sustentado uma analogia entre urbanismo e clínica, Lima agora pregava a subordinação do arquiteto de escolas aos princípios higiênicos do médico:

é urgente que a engenharia escolar renuncie à pompa da arquitetura europeia, às sutilidades de estilos exóticos, ao luxo das escolas suntuárias, inadaptáveis aos rigores do nosso clima. A simplicidade arquitetônica é condição essencial de salubridade escolar. Não dificultar a ação do médico é o primeiro dever do engenheiro. (LIMA, 1941, p. 90)

O Brasil a salvo da degeneração

Como se sabe, a despeito de medidas estritamente eugênicas serem preconizadas por vários cientistas e juristas, o Estado Novo não oficializou qualquer prática de “eugenia negativa” – como a esterilização e a eutanásia, por exemplo – tendo predominado um amálgama higienista-eugenista que considerava a educação escolar como instrumento de aprimoramento da raça, isto é, de formação de corpos cada vez mais saudáveis e, pela via da miscigenação, cada vez mais brancos.¹² No que diz respeito à arquitetura, no entanto, as razões higiênicas (a “salubridade escolar”, por exemplo) podiam recomendar medidas de “eugenia negativa”, isto é, o extermínio da arquitetura exótica.

A bem da verdade, após a ascensão do nazismo na Alemanha, em 1933, propostas de extermínio não estiveram ausentes do discurso público. De fato, para simpatizantes do regime hitlerista, como o jornalista Alexandre Konder, nenhuma dimensão da cultura brasileira estaria isenta da necessária depuração. Comentando a aprovação, por um Congresso Internacional de Hoteleiros, realizado em Berlim, em 1934, de uma resolução a favor da elaboração de uma história da civilização culinária alemã, sustenta que a mesma ideia poderia prosperar no Brasil, onde, segundo Konder (1934, p. 2) “os principais pratos ainda insistem em trazer os apelidos nagôs e fulás aqui deixados pelo último navio negreiro que fundeou nos portos pátrios”. Afinal, para “ajudar o homem e espiritualizar essa trilha grosseira foi que a natureza o dotou com o milagre do paladar”. Depois de assinalar que a iniciativa dos hoteleiros alemães poderia ser criticada por algum judeu “que ainda hoje não pode ouvir a descrição do suplício de Cristo sem sentir inveja dos 30 dinheiros que Judas ganhou de mão beijada”, conclui:

Ao Itamaraty não ficaria mal essa tarefa e a nação inteira lhe seria grata se conseguisse passar uma esponja definitiva sobre os “vatapás”, os “carurus” e os “churrascos” que por aí andam lembrando duas vezes por dia a consequência daquela pilhéria infeliz do dia 3 de maio de 1500.

Porque me parece que já é tempo de expulsarmos a África de nossas cozinhas. (KONDER, 1934, p. 2)

¹² Cf. SILVA, 2013.

Nos anos seguintes, particularmente depois da Intentona Comunista de 1935, os discursos sobre a degenerescência associam-se cada vez mais fortemente aos problemas da formação da raça brasileira. Isso é particularmente observável em jornais que não escondiam sua simpatia pelo nazismo, como a *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, veículo ligado à comunidade portuguesa. Em 1936, sob a rubrica “Tarados”, principia: “está em moda a esterilização de degenerados”. E depois de dar exemplos da Alemanha e da Finlândia, lança o repto: “e o nosso governo, o que espera? Será mais humana a procriação de loucos, epiléticos, paranoicos, débeis mentais, criminosos enfim, donos de graves taras hereditárias?” (TARADOS, 1936, p. 5). Um mês depois, o senador Cesário de Melo responde ao apelo e apresenta um projeto para tornar obrigatório o exame pré-nupcial com objetivo de evitar uma prole degenerada.

As notícias da Exposição de Arte Degenerada, em Munique, chegam ao Brasil principalmente por intermédio de veículos abastecidos pelas agências alemãs de notícias. A *Nação* afirma que ela “permite, de modo impressionante, ter-se uma ideia dos excessos em todos os terrenos artísticos antes do advento do nacional-socialismo na Alemanha” (UMA EXPOSIÇÃO..., 1937, p. 14). A *Gazeta de Notícias* destaca, ao lado dela, a Exposição Anti-bolchevista: ambas teriam o “o objetivo de revelar o efeito pernicioso da doutrina bolchevista na cultura e na civilização europeia” (O PRÓXIMO..., 1937, p. 3).

Em outubro de 1937, algumas semanas antes do golpe que instalou a ditadura do Estado Novo, Lúcio Costa escreveu a Le Corbusier que o Brasil havia se transformado “da noite para o dia em uma espécie de Ku-Klux-Klan ‘católico-fascista’, onde a polícia mete na prisão aqueles que têm a audácia de pensar livremente” (COSTA, 1996, p. 138). O pavilhão do Ministério da Educação na Exposição do Estado Novo, inaugurada no aniversário do golpe para celebrar as realizações do governo Vargas, terá expografia de Oscar Niemayer, mas perto dele o “Pavilhão anticomunista”, organizado pelo Ministério da Justiça, é concebido segundo os moldes da exposição antibolchevista de Nuremberg. A expressão “Arte Degenerada” cai na boca do povo – ou, ao menos, dos jornalistas – sendo utilizada em tom de *blague* nos mais variados contextos. Assim, por exemplo, noticia-se que os beijos foram proibidos durante o dia, no Japão, porque os japoneses o consideram uma “arte degenerada”, isto é, um costume importado como a “ondulação perma-

nente”, o salto alto, o *rouge* e o batom (BEIJAR..., 1939, p. 3).

Em 1941, a *Gazeta de Notícias* publica um longo artigo sob o título “Judeus”. Depois de desfiar a tradicional ladainha da culpa dos judeus, desde a crucificação de Cristo até o capitalismo e o comunismo, passa a defender abertamente o antissemitismo como ideologia e política de extermínio, uma vez que o mundo estaria tomado pela degenerescência:

O antissemitismo deve tornar-se a terrível arma com que o alemão eliminará as pragas que infestam o Velho Continente. E nós, povos de outro continente devemos olhar com simpatia esse movimento, para evitar que os indesejáveis encontrem novos refúgios entre nós e continuem aliciando guerras.

[...] só poderá haver paz no Universo quando já não correr nas veias de um ser humano o sangue do judeu. (SOUZA, 1941, p. 4)

Na opinião de José Mariano Filho, diante do fracasso do neocolonial, inspirado na casa patriarcal, não há alternativa a não ser imputar aos judeus o pecado original da invenção dos arranha-céus. Àquela altura, Copacabana já estava infestada por essa “epidemia”. Mesmo os ricos se deixavam enganar, encomendando casas modernistas a arquitetos comunistas: “a casa – ele o sente bem – não tem alma. Mas ele está radiante com a casa inabitável que os judeus lhe impuseram” (KESSEL, 1999, p. 78-79).

A última batalha pela arte degenerada

Apenas com a declaração de guerra do Brasil ao Eixo certa reação à concepção da arte moderna como degeneração ganha visibilidade na imprensa do Rio de Janeiro. Em uma nota editorial de 1943, a revista *Diretrizes*, que congregava vários intelectuais de esquerda sustentava: “travam-se grandes batalhas no mundo de hoje. A nossa, íntima e diária, será viver o mais possível ao lado da Arte. Isso também é lutar contra Hitler” (ISTO..., 1943, p. 21). Um exemplo dessas batalhas foi a exposição de Lasar Segall no Rio de Janeiro, em 1942, promovida pelo Ministério da Educação. Jornais como *A Notícia* reagiram violentamente, tratando as obras como “teratologias” de uma “Arte Degenerada”. Intelectuais como Geraldo Ferraz, por sua vez, denun-

ciaram nessas críticas “o vírus do nazismo em toda a sua hediondez” (FERRAZ, 1943, p. 2). Em fevereiro de 1945, a galeria Askanazy, no Rio de Janeiro, com o apoio da Casa do Estudante, monta uma exposição com artistas “degenerados”, entre os quais, Lasar Segall, como parte da luta antifascista e em resposta à “ação obscurantista da ideologia nazista” contra o modernismo (REVISTA DA SEMANA, 1945a, p. 34-34; 1945b, p. 55). Mas o iminente fim do Estado Novo reacende o ânimo dos antimodernistas que passam a associar a arte degenerada à ditadura varguista. Para o jornalista Carlos Rizzini, “a pintura deformada, tão em voga, retrata bem o Estado Novo” – “o aleijão é seu símbolo” (MARTINS, 1996, p. 260).

Nos estertores do Estado Novo, o último grande conflito se dá em torno da estátua *Prometeu liberto*, de Jacques Lipschitz, içada às pressas na parede cega do auditório do Ministério da Educação, em setembro de 1945. Um ano antes, Raimundo Magalhães Júnior havia visitado o ateliê do escultor em Nova York, em companhia do arquiteto Henrique Mindlin, onde a obra vinha sendo concebida. Escreveu que Lipschitz “foi um dos artistas ilustres que fugiram à ocupação nazista na França” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1944, p. 3). Para o nazismo, “Lipschitz como Marc Chagall e Fernand Leger, é um artista ‘degenerado’” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1944, p. 3). Sua referência à arte degenerada, nesse caso, tinha o objetivo de vacinar a opinião pública, preparando-a para visão de algo incomum:

Imagino desde já os apelidos grotescos que surgirão da má vontade acadêmica contra esse impressionante monumento. Mas uma coisa precisa desde já ser posta em relevo, como contrapeso a essa má vontade. A presença de um trabalho de Lipschitz, o maior escultor modernista vivo, na fachada do Ministério da Educação, valerá não só por um prêmio à arte moderna, na pessoa de um de seus líderes mais ilustres, mas ainda como um monumento antinazista, com a consagração pública, no Brasil, de um dos “degenerados” de Hitler. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1944, p. 3)

Magalhães Júnior estava certo a respeito dos apelidos. O caricaturista Roland, do *Correio da Noite*, lança imediatamente a campanha “Um nome para o monstro de bronze”. Jornais como *A Notícia* e *Correio da Manhã* aderem à brincadeira e os apelidos jocosos se sucedem. Não falta quem lhe chame “aborto” (PINGOS E..., 1996, p. 290) , “criação teratológica” (O CASO..., 1996, p. 291) ou ecoe a

velha máxima eugenista sugerindo que sua visão pode prejudicar a formação do “gosto artístico da juventude” (p. 292). O *Jornal do Brasil* propõe que a obra seja examinada segundo as teorias de Charcot e Lombroso e, recorrendo a uma imagem cujas conotações já conhecemos, especula que tenha resultado do “sonho mau de quem comeu uma feijoada completa e foi dormir em seguida”. (PROMETEU..., 1996, p. 292) A feiura e a deformação da escultura são associadas à ignorância e à mestiçagem: “gênero desconchavado”, “mentira de bronze”, “moxinifada” (BELAS..., 1996, p. 295-296) – isto é, comida mestiça, mistureba, como a feijoada e o vatapá que Konder pretendia banir da culinária brasileira. Recomenda-se, por fim, a extirpação da chaga, o “ablatoivo absoluto do penduricalho” (BELAS..., 1996, p. 296) – expressão que teria alguma graça para quem, antes da reforma Capanema, estudara as declinações latinas, mas que não esconde seu caráter eugênico pois o ablator (isto é, isso que separa no ablativo) designa também uma ferramenta de castração.

Uma nova “raça” de edifícios

Para muitos artistas e jornalistas, o fim do regime varguista trazia, junto com a democracia, a promessa de restabelecer o senso comum em matéria de arte pública. Anseia-se agora “pelas criações elevadas que nos façam esquecer a ditadura e subsituam em nossas retinas as visões dantescas que tanto enfeitavam a psicologia dos homens do Estado Novo” (VOLTA..., 1996, p. 264). Mas, como sabemos, tal retorno não ocorreu. Pelo menos, não dessa maneira. Ao Modernismo cívico dos edifícios públicos veio somar-se o Modernismo privado das bienais. A ansiedade diante dessa estranha mistura de primitivismo, racionalismo, imoralidade, exotismo, materialismo e utopia, que marcou a recepção no Brasil da nova arquitetura, arrefeceu. A derrota do nazifascismo e o horror do holocausto inviabilizaram ou, ao menos, tornaram tabu os discursos que associavam raça e destino nacional (no caso brasileiro, a ideologia da “democracia racial” também fez a sua parte). A despeito disso (ou exatamente por isso), os anos subsequentes não testemunharam a vitória final da linha reta.

Em outubro de 1945, Carlos Drummond de Andrade demite-se da chefia do gabinete do ministro da Educação para participar da direção coletiva do jornal comunista *Tribuna Popular*. O *Correio da Noite* solta

uma nota a respeito do poeta, associando suas preferências em arquitetura e política: “agora ele se mudou um tanto precipitadamente sem outra necessidade que o seu tocante idealismo de homem convencido que para ser justa a linha devia ser reta” (CASA..., 1996, p. 208).

A expressão “linha justa”, implícita no texto anteriormente, havia começado a circular, um tanto clandestinamente, entre intelectuais da esquerda brasileira depois da II Conferência Nacional do Partido Comunista do Brasil, realizada secretamente na Serra da Mantiqueira, em agosto de 1943. Seu principal objetivo era preparar a reorganização nacional do partido, tendo estabelecido sua “linha justa”: “União Nacional em torno do governo” e “apoio irrestrito à política de guerra e ao governo que a realiza” (INFORME..., 1945, p. 5).¹³ Dois anos depois, em julho de 1945, a “linha justa” havia evoluído para um vigoroso apoio à “democracia”. “A paz só existirá”, sustentava Prestes, “quando estiverem reunidas as duas grandes democracias capitalistas – Inglaterra e Estados Unidos – e a democracia proletária – a União Soviética”. Mas, acrescentava, “a base da União Mundial dos povos não pode ser outra se não a União Nacional de cada povo”. Se o Partido Comunista do Brasil (PCB) era a “vanguarda do proletariado nacional, compreende que sua linha justa, nessas condições, é a da cooperação com os industriais e fazendeiros progressistas, para ativar a nossa marcha para a democracia e para o progresso” (O PCB..., 1945, p. 3-4). Na sua inexorabilidade, a linha que conduzia ao progresso e à emancipação do proletariado era “reta”, mas a “linha justa” das condições históricas reais obrigava os povos a percursos preliminares menos retilíneos, pois era preciso derrotar o “fascismo”, aliar-se à “burguesia progressista”, superar o “feudalismo”, liquidar o “latifúndio” etc.

Sob o lema da união, o partido criou comitês populares e participou das eleições para a constituinte. Entre tantos comitês, um dos mais ativos era o Comitê Democrático dos Artistas Plásticos. Os artistas buscavam agora, nas palavras de Carlos Scliar, um de seus membros, “esse plano em que se encontram, pelo entendimento recíproco, o artista e o povo”. (OS ARTISTAS..., 1946, p. 3) O encontro da arte com o trabalho não se faz, nesse contexto, a partir da vida do cidadão médio, do bom senso do homem comum (como haviam preconizado os planejadores de Nova York, em 1930), mas em um lugar para onde convergem ou não de convergir tanto o artista quanto o povo, a

13 A aprovação, de fato, foi “apoio incondicional”, o que gerou muita polêmica.

vanguarda popular. Entre os palestrantes está Oscar Niemeyer, cujo tema – “As tendências da arquitetura no Brasil” – nos faz supor que os exotismos, outrora condenados, já haviam sido assimilados e abraçados (OS ARTISTAS..., 1946, p. 3).

Alguns meses depois, o PCB lança a Campanha Nacional Pró-imprensa Popular. O discurso de Prestes no evento ressalta a importância estratégica da campanha para a principal meta estabelecida pela III Conferência: organizar as massas. Em uma reviravolta surpreendente, defende que a expressão “linha justa” saia do discurso público do partido. Lamenta que a linguagem cifrada dos militantes esteja afastando os comunistas de seus colegas nas fábricas:

Antes era um trabalhador estimado pelos seus companheiros, mas depois que entrou para o Partido só fala em ‘linha justa’, em ‘linha política’ e está de olhos fechados para a realidade envolvente. Devemos ler as circulares e o materiais do partido, discutir com os companheiros nas células e aplicar suas resoluções sem necessidade de aplicar a sua mesma linguagem junto aos companheiros de trabalho. (LANÇADA..., 1946, p. 2)

Entre os intelectuais de esquerda no Brasil, a “linha justa” havia cancelado a “linha reta”, tal como o estalinismo do imediato pós-guerra havia cancelado a revolução. Mas enquanto a primeira iniciava seu lento retorno à clandestinidade, Niemeyer tomava a segunda para si e conferia finalmente um tipo à arquitetura brasileira. No conjunto da Pampulha, inaugurado em 1943, uma torção na linha reta corbusiana ecoaria agora, nas curvas suaves do concreto, as montanhas de Minas e as formas da mulher amada – uma reverberação que exprimiria a homologia sensual entre as volutas barrocas da história e a voluptuosidade morena do povo tropical do Brasil. O fantasma de uma arquitetura (bio)tipicamente brasileira, que vagava desencarnado sobre as cidades desde a década de 1920, havia finalmente se materializado na paisagem. E ali onde o povo falta, o arquiteto lhe dera uma forma.¹⁴ Os suspiros de alívio diante da aparição da nova raça de edifícios podem ser ouvidos até hoje.¹⁵

14 “[...] o povo não está conosco. Mas nós procuramos um povo”. (KLEE, 1954, p. 55).

15 Mas a depuração de uma raça é sempre coisa violenta. Nas décadas seguintes, as edificações que não pertenciam à linhagem hereditária do biotipo vitorioso estiveram sujeitas a impiedoso extermínio.

Referências bibliográficas

A ARQUITETURA moderna para o nosso meio. **A Nação**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1933. p. 1.

A CIDADE do homem nu. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 28 jun. 1930. p. 1.

A PSICOLOGIA dos povos através de suas manifestações artísticas. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 26 jul. 1930. p. 1.

A RUA a varejo. **Careta**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1930. p. 20.

ADAMS, Thomas et al. **Regional Plan of New York and its environs** (vol. 2). New York: Regional Plan Association, 1931.

AGACHE, Alfred. **Cidade do Rio de Janeiro: remodelação, extensão e embelezamento**. Paris: Foyer Brésilien, 1930. Disponível em: <<http://memoria.org.br/pub/meb000000216/cidadedoriodejan00alfr/cidadedoriodejan00alfr.pdf>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

ALVES, Osvaldo. O Arrojo da arquitetura brasileira. **Revista do Globo**, Rio de Janeiro, 23/09/1944. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 201.

ANARQUIA arquitetônica. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 07 jan. 1939. p. 4.

ANDRADE, Francisco Eduardo. Augusto de Lima Júnior entre o mito e a verdade histórica – Aleijadinho e Tiradentes. **Historiografia, território e patrimônio**, [Ouro Preto], 1 abr. 2015. Disponível em: <http://historiografiaterritoriopatrimonio.blogspot.com/2015/04/augusto-de-lima-junior-entre-o-mito-e_35.html>. Acesso em: 04 dez. 2018.

ARQUITETURA TROPICAL. **A Nação**, Rio de Janeiro, 12 abr. 1933. p. 3.

ASTAROTH. A estética urbana. **Fon-fon**, Rio de Janeiro, 24 maio 1930. p. 64.

ASTENGO, A. R. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1940. p. 21.

BEIJAR, uma arte degenerada... **Diário da Noite**, São Paulo, 12 jul. 1939. p. 3.

BELAS-ARTES. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 17 out. 1945. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 295-296.

BRITO FILHO, Saturnino de. "Parecer" de 04/06/1936. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 68-84.

BURLE MARX na feira de Nova York. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1939. p. 3.

CASA do futuro. Correio da Noite, 02/10/45. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 208.

COSTA, Lúcio. Carta a Le Corbusier, 24/10/1937. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 138.

COSTA, Samuel da. Fracassou a Exposição Portinari? **Dom Casmurro**, Rio de Janeiro, 30 dez. 1939. p. 11.

DUVAL, Guerra. O Movimento artístico no Rio de Janeiro: arquitetura tropical. **A Nação**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1933. p. 15-16.

ESQUERDISMO arquitetônico. A Ofensiva, Rio de Janeiro, 16/01/1937. In: LISSOVSKY, M.; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 133.

FACHADAS. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 21 set. 1939. p. 4.

FERRAZ, Álvaro; FERNANDES, Gonçalves. Antropologia criminal em Pernambuco. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano II, n. 14, p. 40, abr. 1942.

FERRAZ, Geraldo. Os Propósitos da campanha contra a exposição Lasar Segall. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 3 jun. 1943. p. 2.

G. M. No Municipal, o 1º concerto sinfônico de Stravinsky. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1936. p. 8.

INFORME de Prestes na instalação do comitê nacional do PCB. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1945. p. 5.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas, duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ISTO também é contra Hitler. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, 28 jan. 1943. p. 21.

KESSEL, Carlos. Estilo, discurso, poder: arquitetura neocolonial no Brasil. **História Social**, Campinas, n. 6, p. 65-94, 1999.

KLEE, Paul. **On Modern Art**. London: Faber and Faber, 1954.

KONDER, Alexandre. Vai ser escrita uma obra preciosa. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 nov. 1934. p. 2.

LANÇADA com grande entusiasmo a campanha pró-imprensa popular. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1946. p. 2.

LIMA, Azevedo. O problema do prédio escolar no Distrito Federal. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 77-108, jul. 1941.

LIMA, Jorge de. Desníveis da vida. **Cultura Política**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 19, p. 149-150, set. 1942.

LIMA, Magali Alonso de. **Formas arquitetônicas esportivas no Estado Novo (1937-1945)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sérgio. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996.

_____. Brasil, refúgio do olhar: trajetória de um fotógrafo exilado no Brasil dos anos 1940. **Revista Brasileira de História da Mídia**, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 31-44, 2013.

LOMBROSO, Cesare. **The Man of Genius**. Londres: Walter Scott, 1891.

LOUREIRO, Pizarro. **O Homem Degenerado**. Rio de Janeiro: Selma Editora, 1934.

MACIEL FILHO, J. S. Esboço de um retrato. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1938. p. 4.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O colete de aço do senhor Gustavo Capanema. **A Noite**, Rio de Janeiro, 18 abr. 1944. p. 3.

MANDE retirar os andaimes, sr. Ministro! **O Radical**, Rio de Janeiro, 05/04/1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 274.

MARINHO, Inezil Penna. O Estado Nacional e a Educação Física. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, [1944]. Arquivo Gustavo Capanema, Série G, GC g 1934.07.14.

MARTINS, Luís. Arte moderna e Estado Novo. Diário de São Paulo, 10/05/1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 260.

MELO, Honório Cunha. Carta a Gustavo Capanema, 29/11/1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 263.

MONTEIRO, Luiz Augusto de Rego. Templos para a idade nova (sentido do estilo católico). **A Ordem**, n. 71, p. 14-29, jul.-ago. 1936.

NABUCO, Mons. Joaquim. Arquitetura Religiosa. **A Ordem**, Rio de Janeiro, n. 122, p. 111-129, nov.-dez. 1942.

O CASO do "Prometeu". A Notícia, Rio de Janeiro, 22 set. 1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 291.

O FENÔMENO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 set. 1945. p. 4.

O IV CONGRESSO Pan-americano de Arquitetura: os arquitetos apreciaram hoje, à tarde, a nossa capital, de avião. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1930. p. 1.

O PCB como fator de união do nosso povo. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 6 jul. 1945. p. 3-4.

O PRÓXIMO Congresso Anual do Partido Nazista. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 set. 1937. p. 3.

O SENTIDO da jovem arquitetura. **A Nação**, Rio de Janeiro, 17 mar. 1933. p. 4.

OS ARTISTAS à disposição do povo. **Tribuna Popular**, Rio de Janeiro, 26 mar. 1946. p. 3.

OS ITALIANOS contra o cinema. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 out. 1938. p. 5.

PARECE navio japonês. Vanguarda, Rio de Janeiro, 20/04/1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 204.

PENDE, Nicola. **La debolezze di costituzione: Introduzione alla patologia costituzionale**. Roma: Libreria de Scienze e Lettere, 1922.

PINGOS e respingos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19/09/1943. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 290.

PRECISAMOS disciplinar e educar o povo a andar nas ruas. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, 12 fev. 1939. p. 2.

PROMETEU vitorioso. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 set. 1945. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 292)

RIBEIRO, Joaquim da Costa. Discurso. **A Ordem**, Rio de Janeiro, n. 8, p. 91, ago. 1930.

SILVA, Mozart Linhares da. Biopolítica, educação e eugenia no Brasil (1911-1945). **Revista Íbero-Americana de Estudos em Educação**, Araraquara, v. 8, n. 4, p. 900-922, 2013.

SOUZA, Carlos de. Judeus. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 19 abr. 1941. p. 4.

TARADOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 18 mar. 1936. p. 5.

ULTIMO DIA de folia. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 4 mar. 1930. p. 3.

UM MINISTRO que se não cansa de ter ideias onça. **Diário da Tarde**, Florianópolis, 21 jul. 1936. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 42.

UMA ARQUITETURA nova para uma raça nova. **A Nação**, Rio de Janeiro, 10 fev. 1933. p. 3.

UMA EXPOSIÇÃO de arte degenerada em Munich. **A Nação**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1937. p 14.

VOLTA ao bom senso. **A Notícia**, 25/06/1946. In: LISSOVSKY, M; SÁ, P. **Colunas da educação**. Rio de Janeiro: Minc/Iphan; CPDOC/FGV, 1996. p. 264.

WISNICK, José Miguel. O Modernismo e a música. In: TOLIPAN, Sérgio et al. **Sete ensaios sobre o modernismo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

Os seguintes periódicos foram acessados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

A Nação (Rio de Janeiro); **A Noite** (Rio de Janeiro); **A Ordem** (Rio de Janeiro); **Careta** (Rio de Janeiro); **Correio da Manhã** (Rio de Janeiro); **Cultura Política** (Rio de Janeiro); **Diário da Noite** (Rio de Janeiro); **Diretrizes** (Rio de Janeiro); **Dom Casmurro** (Rio de Janeiro); **Fon-fon** (Rio de Janeiro); **Gazeta de Notícias** (Rio de Janeiro); **O Imparcial** (Rio de Janeiro); **O Radical** (Rio de Janeiro); **Revista da Semana** (Rio de Janeiro); **Tribuna Popular** (Rio de Janeiro).

E o **Arquivo Gustavo Capanema** na base de dados Acessus, do CPDOC/FGV.

As longas sombras do passado – uma análise crítica da trajetória de Hildebrand Gurlitt¹

Meike Hoffmann²

Resumo:

O nome de Hildebrand Gurlitt tornou-se subitamente conhecido ao redor do mundo por meio de histórias veiculadas pela mídia graças à inesperada descoberta do tesouro artístico de Munique em novembro de 2013. Após a ascensão de Adolf Hitler ao poder, Gurlitt deu início a uma carreira como negociante de arte, primeiro de maneira independente, depois a serviço do próprio Hitler. A extensa rede de arte internacional desenvolvida pelo marchand se tornou rota de comércio de obras de arte pilhadas e confiscadas, bem como uma salvaguarda para o restabelecimento do negociante na Alemanha pós-Segunda Guerra. Este artigo abordará as tênues fronteiras entre mérito, crime e repressão na jornada biográfica e profissional de Hildebrand Gurlitt. **Palavras-chave:** Hildebrand Gurlitt; obras confiscadas pelo Terceiro Reich; arte degenerada; mercado de arte.

Abstract:

Hildebrand Gurlitt's name became suddenly known around the world through stories conveyed by the media thanks to the unexpected discovery of the Munich Art Trove in November 2013. After Adolf Hitler's rise to power, Gurlitt started a career as an art dealer, first independently and later on behalf of Hitler himself. The extensive, international art network he had developed became trade routes for looted and confiscated art, as well as the hedge for his comeback in post-World War II Germany. This article will address the fine lines between merit, crime, and repression in the professional and biographical journey of Hildebrand Gurlitt. **Keywords:** Hildebrand Gurlitt; art works confiscated works by the Third Reich; degenerate art; Art Trade.

A vida de Hildebrand Gurlitt desenrolou-se no intervalo de quatro sistemas de governo diferentes: o Império, a República de Weimar, o Regime Nacional-socialista e a República Federal. Ele viveu,

1 Traduzido por Juliana O. Paes e Daniel Rincon Caires do original em alemão HOFFMANN, Meike. Die langen Schatten der Vergangenheit – eine kritische Betrachtung von Hildebrand Gurlitts Lebensweg. In: KUNSTMUSEUM BERN. *Bestandaufnahme Gurlitt – “Entartete Kunst” – Beschlagnahmt und verkauft*. Bern: Hirmer, 2017. p. 16-27. Catálogo de Exposição realizada no Kunstmuseum Bern. Tradução de Juliana de O. Paes e Daniel Rincon Caires. Agradecemos à editora do catálogo, Agnieszka Lulinska, pela autorização para a publicação do texto nestes Anais.

2 Pesquisadora no Departamento de História da Arte da Universidade Livre de Berlim e Coordenadora do Centro de Pesquisa Entartete Kunst.

respectivamente, 23, 15, 12 e 11 anos de cada um desses ciclos. Profissionalmente ativo no período entre as duas guerras mundiais, atuou num dos mais convulsionados tempos do século XX. Quando hoje se quer avaliar criticamente sua trajetória, não se deve considerá-la apenas a partir do ano de 1933. É muito mais pertinente escrutinar a fase de formação de sua ideologia de mundo para captar a fundo as raízes de suas ações. Igualmente importante, deve-se considerar o espaço de manobras disponível no lugar e na época em que Gurlitt viveu tanto quanto sua posição, mais tarde, em relação à participação no Terceiro Reich. Os pontos cegos que até aqui dificultam a compreensão de sua trajetória não serão removidos pelo recurso à demonização, mas somente por uma contemplação mais nuançada de sua conduta. Ainda assim, os esforços de pesquisa deverão reconhecer de antemão que, considerando-se os vestígios remanescentes, apenas se poderá obter uma aproximação dos acontecimentos pregressos. Muitos fatos da realidade cotidiana desaparecem inevitavelmente à distância de mais de 80 anos, de maneira que a personalidade histórica não poderá ser completamente apreendida – tanto em seus aspectos positivos quanto nos negativos. O objetivo de uma análise crítica dessa natureza é reavivar a compreensão sobre o discurso nacional-socialista e medir seus efeitos duradouros até os dias de hoje.

Fase I – formação

“Aquele que teme, mas não foge, não é covarde”, registrou Hildebrand Gurlitt ([19–]a, p. 1) em seu diário durante a Primeira Guerra Mundial. Era uma referência ao romance *O idiota*, de Dostoiévsky (1923, p. 325): “Covarde é aquele que teme e foge, mas aquele que sente temor e não foge, não é necessariamente um covarde”, disse o protagonista do escritor russo. Essa frase servia a Gurlitt como ponto de partida para sua própria análise sobre o medo. Em seu diário, ele demonstrava espanto diante da ausência de palavras como “temor” e “medo” nos relatos de guerra. Afinal, tais sentimentos eram onipresentes no campo de batalha. A esse respeito, Gurlitt compreendia “os assim chamados atos de heroísmo” como “ações impulsivas [...] desencadeadas pelo medo” (GURLITT, [19–]a, p. 7). Apenas “nos momentos de grande perigo” em que “a concretude da morte se torna extremamente sensível”, “a natureza” de qualquer um despreza os

“últimos medos” (GURLITT, [19–]a, p. 7). Os “sentimentos humanos” são “suspensos”, transformando o homem numa “máquina racional e insensível!” (GURLITT, [19–]a, p. 7).

Naquela altura, Gurlitt não tinha mais do que 22 anos. Aos 19, ainda estudante, alistou-se voluntariamente no serviço militar e partiu para a batalha no *front* ocidental, na Bélgica e na França – eufórico e destituído de qualquer medo existencial. Nos dois anos seguintes, no entanto, ele se confrontou com a violência extrema da guerra. Por duas vezes foi ferido, na cabeça e nos braços. Mais tarde, escreveria em suas recordações que foi apenas por acaso que escapou do destino e deixou de “acompanhar seus melhores amigos para dentro de alguma cova em Somme” (GURLITT, [19–]b, p. 2). Hildebrand, o caçula da família, viria mais tarde a enfrentar outro conflito de consciência. Seu pai, Cornelius Gustav Gurlitt (1850-1938), era um patriota convicto desde o tempo em que servira na Guerra Franco-Prussiana de 1870-1871. Com 64 anos em 1914, era velho demais para se engajar ele mesmo no *front*. De todo modo, Cornelius tomou parte ativa nos acontecimentos por meio de seus filhos, que ele havia educado como fiéis cidadãos do Império.

Como admitir os próprios medos, para si mesmo e para a família, em um ambiente marcado por tamanho entusiasmo nacional? O mundo protegido da infância de Hildebrand em Dresden despedaçara-se e sua autoimagem vacilava. Em outubro de 1917, Gurlitt foi afastado do *front* em decorrência de um colapso nervoso e, logo em seguida, enviado para servir na administração militar na Lituânia (GURLITT, 1917a). Foi designado para o setor de Imprensa do Comando Militar do Leste, no qual acabaria ocupando a direção da seção de arte. Sua função agora tinha pouco da natureza militar, sendo mais voltada para a propaganda. Os habitantes da região – lituanos, poloneses, letões, estonianos, russos brancos e judeus – deviam ser introduzidos à “cultura germânica dominante”, de modo a estarem preparados para quando, no futuro, os alemães ali se estabelecessem (DAS LAND..., 1917). Nessas condições, Gurlitt desenvolveu ideias sofisticadas e sentiu-se no lugar certo. Sobretudo, pôde manter-se próximo de sua irmã, que desde o outono de 1915 prestava serviços no hospital militar de Vilna-Antokol. Cornelia (1890-1919) introduziu seu irmão aos círculos intelectuais da região³.

3 Cf. PORTZ, 2015.

Na seção de imprensa trabalhavam escritores, poetas, jornalistas, entre os quais personalidades conhecidas, como Richard Dehmel, Victor Klemperer e Arnold Zweig. Gurlitt apreciava especialmente os diálogos cotidianos que tinha com os pintores, que encontravam com frequência em sua seção. Não eram poucos os que pertenciam ao movimento expressionista, como Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) e Magnus Zeller (1888-1972). O crítico de arte Paul Fechter (1880-1958), chamado “papa do Expressionismo”, era um dos que circulavam por ali. Mais tarde, Fechter (1949, p. 282) escreveria que Cornelia Gurlitt teria sido “talvez o mais genial talento da jovem geração expressionista”. Por meio do contato com esses círculos, Hildebrand Gurlitt seria apresentado à literatura de Tolstói e Dostoievski. Dali por diante, ele levaria os livros sempre consigo (GURLITT, 1917B), e só então os compreenderia em seu sentido. Tolstói, o grande revolucionário social, era a *Bíblia* de Hildebrand. Dostoievski, o sismógrafo da alma humana, ensinava a ele como compreender seus sofrimentos e suas emoções (GURLITT, 1917c).

Nos últimos meses da guerra, Hildebrand descobriu sua verdadeira vocação. Nesse entretempo, viu-se obrigado a reconhecer que não era talhado para o combate direto no *front*. Há tempos ele deixara de considerar com vergonha o medo que sentiu e passou a vê-lo como uma oportunidade: assim como no comando militar, sua contribuição à pátria se daria no campo da atividade cultural. Dessa forma, não se poderia falar que ele fugia. Note-se que ele não desejava dedicar-se à arte pela arte, mas estava muito mais interessado em seu efetivo potencial sociopolítico. “Quer saber quais são meus planos para o futuro?”, perguntou Hildebrand a seu irmão em 1918, para logo em seguida responder:

estabelecer-me em alguma cidade onde haja uma vida industrial ativa e uma atmosfera moderna [...] e por meio de um pequeno museu, cujo impacto seja cuidadosamente calculado, adquirir influência sobre os trabalhadores (mas não de maneira absoluta), pois é assim que se pode usar a arte como isca e armadilha para capturar mentes. (GURLITT, 1917a)

Fase II – noviciado

Com sua ambição profissional, Hildebrand perseguia um objetivo maior. O museu que ele desejava administrar deveria se dedicar à aproximação entre povo e arte. Ele seguiu os planos à risca: enquanto estudava História da Arte em Berlim, Hildebrand analisou o papel socio-político da arte e preocupou-se com seus aspectos pedagógicos⁴. Muito motivado, procurava entabular conversações com os trabalhadores nas ruas. Frequentava alojamentos coletivos e as assim chamadas exposições fabris, organizadas pelo Conselho de Trabalho para Arte e pelo *Novembergruppe* – ambas associações politicamente ativas, que desejavam promover a revolução social na Alemanha por meio da arte de vanguarda⁵. Gurlitt mantinha-se igualmente ativo em sua cidade natal, Dresden. Ele participava dos saraus expressionistas organizados por Conrad Felixmüller (1897-1977) e lá conheceu integrantes do Grupo Secessão de Dresden 1919, entre eles Otto Dix (1891-1969) e Otto Griebel (1895-1972)⁶.

Antes de 1933, Hildebrand Gurlitt teve duas oportunidades para tentar levar a cabo sua missão autoimposta. No outono de 1925, tomou posse como diretor do Museu Rei Alberto, em Zwickau. Na cidadezinha pontuada de fábricas e indústrias de mineração não havia grandes preocupações com a arte, e Gurlitt encontrou o palco apropriado. Em um curto período conseguiu fazer com que o museu fosse reestruturado e adquirisse uma coleção de arte moderna. Favoreceu especialmente os expressionistas e artistas da Bauhaus, justamente aqueles que proclamavam explicitamente que sua arte tinha como objetivo influenciar a sociedade. Em 1931 – um ano após ser coagido pelos círculos conservadores de direita de Zwickau a deixar o museu – Gurlitt assumiu a direção da Associação de Arte de Hamburgo, na qual demonstrou novamente desempenho espantoso. Na cidade hanseática o modernismo já havia atingido maior penetração e legitimidade, graças à atuação de alguns colegas ligados aos museus, e por isso pôde de imediato lançar um programa ainda mais ambicioso.

Tanto em Zwickau quanto em Hamburgo, Gurlitt mostrou-se um grande comunicador, transformando as instituições sob seu comando em componentes ativos da vida social, graças aos numerosos saraus

4 Cf. HOFFMANN; KUHN, 2016, p. 83-100.

5 Cf. HOFFMANN; KUHN, 2016, p. 83-87.

6 Cf. FELIXMÜLLER, s.d; GRIEBEL, 1986, p. 166, 174.

que empreendiam. Os esforços de Gurlitt se desenrolaram no contexto de um amplo programa nacional de reestruturação dos museus, amparado pelo governo da República de Weimar. O objetivo era revigorar o papel de polo cultural da Alemanha. Para facilitar a difusão da arte entre círculos mais amplos da população, ela deveria estar presente também na vida cotidiana. A arte moderna contemporânea viu-se encarregada de uma importante tarefa: nela deveriam ser articulados os problemas e anseios, e por isso tinha em si um poder significativo. Seu polimorfismo tinha sempre algo agradável a oferecer para qualquer gosto e, ao mesmo tempo, simbolizava o sistema democrático. A arte deveria oferecer ao cidadão uma possibilidade de identificação com a nação e assim fortalecer novamente a autoconfiança dos alemães⁷.

Fase III – provação

No outono de 1938, Gurlitt ofereceu seus serviços pela primeira vez ao regime nacional-socialista. Ele soubera, por uma fonte confiável, que as obras de arte moderna confiscadas dos museus públicos pelo *Reich* no ano anterior seriam postas à venda, com o objetivo de obter divisas estrangeiras. Gurlitt decidiu tomar parte nisso⁸. Tais obras pertenciam a todas as tendências artísticas incentivadas por ele até então. Agora, com a mudança de regime, ele desejava tomar parte na liquidação planejada pelos nacional-socialistas.

A partir do verão de 1937, o ministro da Propaganda e Esclarecimento do Povo, Joseph Goebbels, seguindo instruções de Hitler, havia determinado a retirada das obras de arte moderna dos museus alemães, pois entendia-se que elas não correspondiam ao caráter do povo germânico. Mais de 21 mil objetos foram vítimas da ação de confisco contra a “arte degenerada”. Como consequência, praticamente todas as obras de artistas de vanguarda foram eliminadas das coleções públicas. Até hoje permanecem lacunas naquelas coleções tão ambiciosamente formadas. Na primavera de 1938 chegou-se à drástica decisão de vender uma parte das obras confiscadas em troca de moeda estrangeira. Joseph Goebbels (1996) registrou em seu diário no dia 29 de julho de 1938: “Esperamos obter algum dinheiro em troca deste esterco”. Formou-se apressadamente a chamada Comissão de Aproveitamento e, em fins

7 Cf. DIE KUNSTMUSEEN..., 1919.

8 Cf. HOFFMANN, 2018.

de maio de 1938, promulgou-se uma Lei de Confisco de Produtos da Arte Degenerada,⁹ para que as vendas das obras se fizessem sob um manto de legalidade jurídica.¹⁰ O Reich, representado pelo Ministério de Propaganda e Esclarecimento do Povo, pretendia a princípio negociar diretamente com *marchands* e galeristas das nações vizinhas.

É hoje lendário o leilão de 30 de junho de 1939, realizado em Lucerna, com 125 obras-primas confiscadas na ação contra a arte degenerada. O que restou das obras declaradas “de valor internacional” deveria ser liquidado por negociantes de arte alemães que tivessem traquejo com a arte moderna e que pudessem acionar uma rede de colecionadores estrangeiros interessados. Hildebrand Gurlitt não teve nenhuma dificuldade em obter autorização para esse empreendimento¹¹.

Nos dois anos e meio seguintes, Gurlitt fechou muitos acordos com o Ministério de Propaganda; oito deles foram confirmados por registros documentais (LIVRO..., [19–]ja). A transação mais lucrativa ocorreu em março de 1941. Tratava-se de um acordo de troca: Gurlitt ofereceu seis obras – pinturas a óleo de autoria de Moritz Retsch, Johann Faber e Louis Gurlitt (avô de Hildebrand Gurlitt), duas gravuras em metal de Albrecht Dürer e uma xilogravura de Jan Cornelisz van Amsterdam – em troca de 44 obras dos mais renomados artistas de vanguarda, como Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Wilhelm Lehmbruck e Ernst Barlach, entre outros (CONTRATO..., 1941, p. 86, 90). Sabe-se, atualmente, que ele adquiriu no total 3.879 obras, extraídas dentre os objetos confiscados pelos nazistas – 78 pinturas, 278 aquarelas, 52 desenhos, nenhuma escultura e, em consonância com sua preferência, 3.471 gravuras. Com isso, Gurlitt ultrapassou em muito o aproveitamento da ação contra a “Arte Degenerada” quando comparado aos seus colegas negociantes Ferdinand Möller (848 obras), Karl Buchholz (883 obras) e Bernhard A. Böhmer (1.187 obras)¹².

9 Lei de Confisco de produtos da Arte Degenerada, publicada no Diário Oficial (*Reichsgesetzblatt – RGBl*), que veiculava as leis promulgadas na Alemanha, em 30 de maio de 1938, na página 612.

10 A argumentação, frequentemente empregada, de que a lei de 1938 teria legitimado retroativamente a ação de confisco está ultrapassada do ponto de vista conceitual. O confisco baseou-se num decreto do *Führer* datado de 1937. A lei de 1938 apenas confirmou a expropriação, de maneira que as obras pudessem ser vendidas. Sobre isso, ver Kunze (2000, p. 44) e Hoffmann (2016a, p. 106).

11 A respeito das condições impostas aos negociantes, ver Régincos (2007, p. 42-93).

12 Cf. LIVRO..., [19–]b, [19–]c. O livro de registro de negócios de Ferdinand Möller não foi arquivado no Bundesarchiv (BArch) de Berlim; documentos correspondentes podem ser encontrados no Arquivo Ferdinand Möller, Galeria Berlinense, Berlim.

No verão de 1941 declarou-se oficialmente o encerramento da ação contra a “Arte Degenerada”. Gurlitt (1940), que há muito antecipava esse acontecimento, já havia providenciado a extensão de seus negócios para as áreas ocupadas no oeste da Europa. Depois de algumas incursões na Holanda, estabeleceu-se em Paris. Ali desempenhou atividades com a embaixada, ocupando-se da propaganda da cultura alemã – cargo similar ao que desempenhara no Comando Militar do Leste durante a Primeira Guerra Mundial¹³. Ao mesmo tempo, manteve-se atento ao mercado de arte francês e expandiu suas relações comerciais na região. Nos primeiros dois anos, Gurlitt atuou principalmente em nome de museus alemães que, após terem perdido seus acervos de arte moderna para a ação contra a “Arte Degenerada”, desejavam ampliar suas coleções com obras de artistas franceses do século XIX. Contudo, ele só conseguiria realizar grandes negócios na primavera de 1943. Nessa altura, Hermann Voss assumiu a direção da Comissão Especial do Museu do *Führer* em Linz após a morte do antigo dirigente, Hans Posse, em fins de 1942. Voss, que conhecera Gurlitt no contexto dos museus alemães há muitos anos, nomeou-o negociador principal na França.

A partir de então, Gurlitt permaneceu quase que definitivamente em Paris. “Viajo hoje para Paris [...], pois estou permanentemente encarregado dos negócios da Comissão Especial do Museu do *Führer* em Linz.” Muitas das cartas do período 1943-1944 iniciam-se com esta frase (GURLITT, 1942-1944). Somente nos meses entre março e junho de 1944, Gurlitt adquiriu em nome da Comissão Especial 69 pinturas, 10 peças de tapeçaria e 82 desenhos, cujo valor total equivalia a 3.612.000 marcos alemães (RM). Nos meses seguintes, ele fechou uma grande negociação envolvendo seis tapetes e três pinturas pela soma igualmente astronômica de 3.130.000 RM. Ainda em agosto – pouco antes de os Aliados libertarem Paris –, Gurlitt adquiriu outros 610.000 RM em obras de arte, que precisaram ser transportadas para a Alemanha através de Bruxelas¹⁴. A extensão total de suas aquisições na França é ainda hoje desconhecida. Os negócios que fez nas regiões ocupadas do oeste foram menos estudados do que aqueles que empreendeu em conjunto com a ação contra a “Arte Degenerada”. Ainda assim, pode-se afirmar com segurança que seus anos em Paris lhe renderam uma fortuna.

13 Sobre suas atividades na embaixada alemã em Paris, ver Hoffmann e Kuhn (2016, p. 204-213).

14 Há diversas solicitações de recursos de Hildebrand Gurlitt para a Repartição de Papéis e Materiais de Embalagem do Reich entre 1943 e 1944, disponíveis no BArch Berlim, R/8/XIV, n. 12, v. 1-2.

Fase IV – obscuridade

Sem dúvida, Gurlitt teve um papel fundamental no comércio de obras de arte durante o regime nazista. Mas como deve ser medido o seu grau de envolvimento? Que culpa tem nos acontecimentos e como lidou com sua responsabilidade? Por duas vezes ele saiu do processo de desnazificação como “inocente” – primeiramente já em 1947, após uma breve investigação, e uma segunda vez em 1948, após fiscalização detalhada de seus rendimentos devido à reabertura do processo. Como isso pode ser explicado?

A princípio, fora fácil para o *marchand* apresentar-se como vítima do regime nacional-socialista diante do Tribunal de Justiça de Bamberg. Em 1930, perdeu seu posto em Zwickau devido ao seu empenho para com a arte moderna. Representantes do grupo local do Partido Nacional-Socialista Alemão (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei – NSDAP), que já existia na cidade desde 1921, estavam envolvidos em seu afastamento. Embora personalidades tão importantes como Ludwig Justi (diretor da Galeria Nacional de Berlim), Hans Posse (diretor da Coleção Estatal de Arte de Dresden) e Edwin Redslob (superintendente do Ministério Prussiano da Cultura) tenham apoiado Gurlitt, a administração municipal encontrou pretextos para demitir o inconveniente diretor de museu (CONSELHEIRO MINISTERIAL GUTE, s.d.). Em Hamburgo não se saiu melhor. As frequentes discussões com o meio artístico conservador chegaram a seu ápice em março de 1933, quando o Delegado Geral de Polícia determinou o fechamento da 12ª Exposição da Secessão de Hamburgo organizada por Gurlitt, abrindo assim um precedente para a política cultural nazista logo após a mudança de governo¹⁵.

Em seguida, ele retirou o mastro do telhado da Associação de Arte: assim, a bandeira nazista não poderia ser hasteada ao lado da bandeira alemã, como era obrigatório em edifícios públicos¹⁶. Teria sido um gesto de indignação, como explicaria mais tarde o próprio Gurlitt (1947b)? O que consta é que depois disso o prefeito Carl Vincent Krogman (1889-1978), adepto da ideologia nacional-socialista, distanciou-se dele¹⁷. É possível que Gurlitt tenha ficado impressionado com o gesto corajoso do seu amigo Arnold Vieth von Golssenau (1889-1979), que ele conhecia

¹⁵ Cf. HOFFMANN, 2017, p. 47-96.

¹⁶ A cidade de Hamburgo tinha financiado o empréstimo para a reforma do edifício da Associação de Arte, administrando-a uma instituição pública (cf. CONTRATO...1929).

¹⁷ A retirada do mastro em 1933 foi relatada por outras testemunhas – Carta de Rolf Nesch a Leni e Reinhard des Arts, em 10 de agosto de 1933. Cf. BALLMER, 1947; NESCH, 1933, p. 146.

desde a Primeira Guerra Mundial. Vieth tornou-se o escritor comunista alemão mais importante do Período Entreguerras. Após o incêndio do parlamento alemão em março de 1933, foi detido e condenado a dois anos e meio de prisão. Em seguida, destituiu-se do seu sobrenome nobre e passou a chamar-se Ludwig Renn. Gurlitt fez-se valer do seu estreito vínculo com Renn perante o tribunal.

Do mesmo modo, pediu ao colecionador judeu Otto Blumenfeld uma confirmação escrita da retirada do mastro em seu favor¹⁸. Em agosto de 1933, dois anos após sua mudança para a cidade hanseática, renunciou ao cargo de diretor da associação de arte daquele lugar.

No entanto, muito mais relevante para o Tribunal de Justiça foi o fato de Gurlitt ter sido classificado como um “*Vierteljuden*” (1/4 judeu) segundo a Lei Racial de Nuremberg de 1935, por causa de sua avó judia, Elisabeth Lewald (1823-1909).¹⁹ Por algum tempo não foi incomodado, já que no início o foco da perseguição racial sancionada pelo Estado recaía apenas sobre os “*Volljuden*”, “judeus puros”, e os “*Halbjuden*”, “meio-judeus”, assim como os “*jüdisch Versippte*” (pessoas casadas com um “judeu puro”). Na sua família, vários membros foram afetados, entre eles seu pai e seu irmão. Após os Pogroms de Novembro, em 1938, “*Vierteljuden*” como Hildebrand também perderam qualquer suposta segurança legal (ALEMANHA, 1938a, 1938b). Algumas semanas antes – no outono de 1938 –, Gurlitt havia sido novamente intimado pela Câmara de Belas-Artes do Reich (Reichskammer der bildenden Künste – RdbK), na qual devia estar registrado como comerciante de obras de arte, a comprovar sua origem (GURLITT, 1938). Nessa circunstância, ele havia se apresentado como comerciante de “Arte Degenerada” (HOFFMANN, 2016b). Inúmeros artistas de ascendência judaica haviam obtido anteriormente uma autorização especial que permitia sua permanência, pois atraíam divisas para o país (IN DER..., 1937). Nesse contexto, não se pode descartar que Gurlitt tenha ingressado no comércio de arte do regime nazista motivado pela esperança de proteger sua família e a si mesmo de possíveis repressões.

18 Cf. BLUMENFELD, 1946; RENN, 1946.

19 Cf. PARÓQUIA EVANGÉLICA-LUTERANA ASCHBACH, 1946.

De todo modo, nem as Forças Aliadas nem os tribunais de justiça tinham o comércio de obras de “Arte Degenerada” em vista²⁰. Na operação de apreensão de 1937, foram retiradas obras de instituições públicas na Alemanha, mas não aquelas provenientes dos estabelecimentos comerciais nas zonas de ocupação ou de propriedade privada. Por isso, a lei nazista de apreensão de produtos de “Arte Degenerada” de 1938 não foi revogada pelo Conselho de Controle Aliado e os comerciantes que participaram da venda não foram processados²¹. Como Gurlitt não havia sido membro do Partido Nacional-Socialista em nenhum período, foi classificado imediatamente pela justiça como “inocente”²². O processo foi reaberto somente depois de ele ter sido denunciado por uma antiga funcionária da sua galeria de arte em Hamburgo, devido à soma dos seus rendimentos durante o Terceiro Reich²³.

Em primeira instância, ele próprio havia declarado rendimentos demasiadamente baixos frente ao tribunal, tendo sido descoberto por meio de uma verificação da Secretaria da Fazenda e, com isso, acusado de “explorador” (GURLITT, 1946). Segundo a Lei de Libertação do Nacional-Socialismo e do Militarismo, de 1946, era considerado explorador “quem, à custa daqueles que sofreram perseguição política, religiosa ou racial, direta ou indiretamente, especialmente em relação à desapropriações, vendas compulsórias e equivalentes, obteve ou tentava obter vantagens excessivas para si próprio ou para outros” (ALEMANHA, 1946, art. 9.11.3).

Embora a renda de Gurlitt tenha ultrapassado inúmeras vezes a soma de 36.000 RM permitida por ano, surpreendentemente, também dessa vez ele foi capaz de evitar uma condenação (PROMOTORIA PÚBLICA DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE BAMBERG-LAND, 1947). Mediante inúmeros atestados de boa conduta o Tribunal de Justiça considerou como provado que o *marchand* tinha sido capaz de aumentar enormemente seu patrimônio graças somente aos seus conhecimentos artísticos²⁴. Segundo a decisão do tribunal em segunda instância, ele não teria

20 So-called “Degenerated Art”, 1st Mil Gov Bn (Sep), CmG/WB, 23 Sept. 1946; Restitution Branch, Economics Division, Office of Military Government for Germany (U.S.), APO 742; US Army, 4 Feb. 1947 an Information Control Division; Office of Military Government for Wuerttemberg-Bayern, APO154; US Army, 23 Sept. 1946; NARA, Washington D.C., Ardelia Hall Collection, fold3.

21 Cf. HOFFMANN, 2016c, p. 101-105.

22 Cf. SERVIÇO DE REGISTRO DA POPULAÇÃO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE DRESDEN, 1947.

23 Cf. HILDEBRAND..., 1947; PETIÇÃO..., 1947.

24 Sobre isso, ver carta de J. A. Meisenbach, preposto da Bamberger Verlagshaus, à Promotoria Pública do Tribunal de Justiça Bamberg-Land, 17 fev. 1947. Arquivo Estadual de Coburg (Staatsarchiv Coburg). G 251_038-039.

lucrado com o sistema político (PROMOTORIA PÚBLICA DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE BAMBERG-LAND, 1948).

Após o processo de desnazificação realizado pelas Forças Aliadas, novas investigações sobre crimes do período nazista praticamente não ocorreram. No início dos anos 1950, a recente República Federal da Alemanha decidiu, face à Guerra Fria, colocar um ponto final no passado. Gurlitt, que encontrara com os americanos seu sustento, depondo voluntariamente contra antigos colegas e auxiliando no retorno de obras confiscadas pelas Forças Aliadas quando lhe parecia oportuno, não concedia qualquer auxílio ou informação a pedidos particulares. Mostrava-se indignado diante de seus antigos aliados com a ousadia dos requerentes²⁵. Em 1949 recobrou posição e respeito como diretor da Associação Artística para a Renânia e Westfália. Nas suas cartas e memórias não se encontra qualquer vestígio de reflexão crítica sobre seu papel de *marchand* no Terceiro *Reich*. Também não teve qualquer participação ativa no esclarecimento da proveniência das obras de arte que ficaram em seu poder. Com isso, tornou-se culpado uma segunda vez, sem que tenha reconhecido qualquer responsabilidade em relação ao passado. Legou como pesada herança à sua família esse fardo, cuja extensão só se teve consciência com a descoberta do “tesouro artístico de Schwabing” no ano de 2013.

Por fim

A decisão judicial daquela época é incompreensível segundo o que hoje se conhece sobre os negócios de Gurlitt. Como comerciante de arte, é certo que lucrou financeiramente com o sistema político, embora aparentemente tenha evitado o contato direto com Adolf Hitler, Hermann Göring ou com as grandes organizações que saqueavam obras de arte nos territórios ocupados. Não obstante, não se deve menosprezar as dificuldades que passou em virtude de sua origem judaica por parte da avó materna. Em 1938, inicialmente protegido pelo *Reich* por ter tirado proveito da “Arte Degenerada”, encontrou-se em uma situação de dependência, já que não havia garantia de segurança para ele e

²⁵ Sobre isso, ver a correspondência entre Hildebrand e Helene Gurlitt e Walter Hinrichsen e seu advogado, Hans Aldenhoff, com as Secretarias de Reparação (*Wiedergutmachungsämtern*) de Berlim, e também os registros de Eduard Trautschold (representante da companhia C.G. Boerner Antiquário de Livros de Arte- Leipzig) sobre o processo de restituição de Henri Hinrichsen/Coleção de Pinturas, 1947-1967. Espólio Documental Cornelius Gurlitt, acervo de Munique, 5/173, 6/458-462.

sua família. Segundo suas próprias palavras, temia, sobretudo, ser chamado a integrar a “Organização Todt”, uma unidade de engenharia encarregada da construção de instalações militares na Alemanha e nos territórios ocupados que recrutava trabalhadores forçados, prisioneiros de guerra e dos campos de concentração e, a partir de 1944, cada vez mais “mestiços” (GURLITT, 1947a).

Em setembro de 1944, Helene Gurlitt recebeu uma carta da RdbK, solicitando que, por motivos econômicos impostos pela guerra, declarasse seus empregados para o “Balanço de Forças de 1944”²⁶. A partir de 1937 isso também incluía Hildebrand, que, para evitar uma desapropriação, transferira à sua esposa o Gabinete de Arte Dr. H. Gurlitt, fundado por ele dois anos antes em Hamburgo. Dali em diante, ele próprio atuava somente como diretor executivo²⁷. Se o medo de Gurlitt era realmente fundamentado, dificilmente pode ser avaliado hoje. Em 1944, Helene deixou os formulários em branco e não foi mais incomodada (CÂMARA DE BELAS-ARTES DO REICH, 1944b, 1944c). Nesse ínterim, Gurlitt deve ter perdido cada vez mais sua orientação moral – paralelamente ao seu medo crescente de que o homem se transforma em uma “máquina insensível”, como reconhecera por si mesmo durante a Primeira Guerra Mundial²⁸.

Não se pode ainda definir sua proximidade ou seu distanciamento em relação ao regime nazista de acordo com sua situação pessoal. Assim, influenciado inicialmente pela literatura revolucionária e pela arte, a suposta modernização sociopolítica após 1933 deve ter-lhe parecido promissora. A Revolução de 1918 e a República de Weimar não haviam trazido transformações sociais. Com a permanência das antigas elites e seus ressentimentos antidemocráticos, a população não conseguira amadurecer no papel de cidadãos modernos.

Por outro lado, o regime nacional-socialista criou uma dinâmica de mudanças sociais incomparavelmente mais forte com o início da *Gleichschaltung*, o sistema de uniformização político-social que desde

26 Helene Gurlitt foi informada pela RdbK que segundo o “§1 do Quarto Decreto sobre a declaração de homens e mulheres para o serviço de defesa do Reich [§1 der Vierten Verordnung über die Meldung von Männern und Frauen für Aufgaben der Reichsverteidigung] de 29/8/1944 (RGBl. I. S.190), todos os membros da Câmara de Belas-Artes do Reich, assim como todos os outros colaboradores e assistentes, devem ser declarados à Secretaria de Trabalho do seu local de residência para trabalharem na Indústria de Defesa” (CÂMARA DE BELAS-ARTES DO REICH, 1944a).

27 Cf. HOFFMANN, 2016b, p. 201-202.

28 Cf. GURLITT, [19-]a, p. 1.

cedo foi reconhecido por historiadores como explicação para a adesão das massas²⁹. Excetuando todas as contradições da hierarquia e da ideologia nazista, a ideia da “*Volksgemeinschaft*”, a comunidade popular, prometia à quarta classe uma melhoria das condições de vida e uma sociedade igualitária, ao alcance de todos³⁰.

Hildebrand Gurlitt se empenhara justamente nesse sentido durante um período da sua vida. Sua atuação como diretor de museu e de uma associação artística visava à educação do “homem simples” nas artes, no intuito de romper com as antigas elites intelectuais em favor de uma reorganização da sociedade. “É preciso tentar atingir as pessoas onde por si só já exista um forte interesse. Tudo o que se refere à moradia, por exemplo, encaixa-se aqui, ou publicidade, ou o receio de ser ridicularizado com o *kitsch*, ou desejos sexuais ocultos etc., etc.”, assim Gurlitt descreveu sua concepção de educação artística popular (GURLITT, 1930, p. 146). No entanto, suas ambições sociais estavam ligadas a um perigoso nacionalismo. No centro da sua causa encontrava-se a arte moderna, iniciada no movimento expressionista como evolução artística nascida de um caráter alemão supostamente apaixonado³¹. O desprendimento da arte dos discursos intelectuais e o seu religamento a uma particularidade inerente à nacionalidade deveriam servir, afinal, para a identificação do povo com o Estado e, conseqüentemente, para a consolidação da nação.

O empático entendimento de arte por parte de Gurlitt e sua mobilização contra a decadência estão enraizados nas teorias da virada do século XIX para o XX. Naquele tempo, categorias raciais eram inicialmente os parâmetros para a crítica de arte, em vez de normas estéticas³².

Na época da República de Weimar, a administração incumbiu-se dos movimentos de educação artística e de reforma museológica sem conseguir registrar um sucesso abrangente. O Terceiro *Reich* encarregou-se totalmente da batalha político-cultural, continuando a conduzi-la na sua linha nacionalista. Provavelmente por isso a emigração não viera em questão para Gurlitt. Além de sua pretensão dostoiévskiana de não se esquivar em situações amedrontadoras, em sua fase inicial, o regime parecia favorecer os próprios ideais de Gurlitt. Depois de

29 Cf. BROSZAT, 1970, p. 393 et seq.

30 Cf. DAHRENDORF, 1971, p. 416-425.

31 Cf. GURLITT, 1933, 1934.

32 Cf. LIPPS, 1903; RIEGEL, 1893; WORRINGER, 1908.

1933 ele acreditava, como muitos, poder estabelecer o Expressionismo como modelo para o desenvolvimento de uma arte oficial do Estado nacional-socialista³³.

A indefinição programática em assuntos artísticos e a ambiguidade da ideologia nacional-socialista fortaleciam a esperança de que seria possível influenciar o regime nacional-socialista e que este seria revolucionário. Na época, a discussão desencadeada sobre se o Expressionismo seria adequado como protótipo para a arte oficial fora finalmente terminada pelo *Reich* em 1937, com a apreensão da “arte degenerada”. De modo algum, o Modernismo deve, por causa da sua difamação, ser interpretado por si só como antinacional-socialista, como ocorreu durante a fase de reparação depois do fim da Segunda Guerra Mundial. O dualismo de uma arte “degenerada” e de uma arte “de características próprias” propagado pelos nazistas prosseguiu simplesmente sob um signo alterado. Somente nos últimos anos a pesquisa vem se empenhando em refletir de maneira diferenciada sobre os artistas daquela época e seu grau de corrupção pelo regime. O mesmo ainda falta ser feito para os defensores do Modernismo.

33 Cf. HÜNEKE, 1978, p. 51-53.

Referências bibliográficas

ALEMANHA. Decreto para a exclusão dos judeus da vida econômica alemã [Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem Wirtschaftsleben]. **Reichsgesetzblatt**, Berlim, 12 nov. 1938a, p. 1580.

_____. Decreto para o uso do patrimônio judeu [Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens]. **Reichsgesetzblatt**, Berlim, 3 dez. 1938b. p. 1709.

_____. Lei nº 104 para Libertação do Nacional-Socialismo e do Militarismo [Gesetz Nr. 4 zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus]. **Regierungsblatt**, Berlim, 5 mar. 1946, p. 71.

BALLMER, Karl. [**Correspondência**]. Destinatário: Hildebrand Gurlitt. [S.l.], 4 maio 1947. 1 carta. Espólio Documental Cornelius Gurlitt; BArch Koblenz, N 1826/42.

BLUMENFELD, Otto. [**Declaração de 9 out. 1946**]. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1946. G251_029, G251_030.

BROSZAT, Martin. Soziale Motivation und Führer-Bindung des Nationalsozialismus. **Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte**, München, p. 392-409, ano 18, caderno 4, 1970.

CÂMARA DE BELAS-ARTES DO REICH [Reichskammer der bildenden Künste]. [**Correspondência**]. Destinatário: Helene Gurlitt. Berlim, 12 set. 1944a. 1 carta. Arquivo privado.

_____. Secretaria Estadual de Dresden [Städtiches Landesamt Dresden]. **Levantamento de empregados para o balanço de forças 1944 a Helene Gurlitt** [Beschäftigungserhebung zur Kräftebilanz 1944]. Dresden: RdbK1, 1944b.

_____. **Formulário A. Os empregados pertencentes à Seção de Comércio de Artes e Antiguidades** [Formular A. Die hauptbeschäftigten Arbeitskräfte Ihres zur Fachgruppe Kunst- und Antiquitätenhandel gehörenden Betriebes]. Berlim: Arquivo privado, 1944c.

CONSELHEIRO MINISTERIAL GUTE. Ministério da Educação [Volksbildungsministerium]. Administração Regional da Saxônia [Landesverwaltung Sachsen]. **Confirmação da demissão de Hildebrand Gurlitt no cargo de Diretor do Museu em Zwickau.**

Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, [s.d.]. G251_047.

CONTRATO entre a Comissão Financeira do Estado de Hamburgo e a Associação de Arte de Hamburgo de 2 de janeiro de 1929 (cópia). Hamburgo: Arquivo Estadual de Hamburgo, 1929. 363-2_B4, n. 14.

CONTRATO de troca entre Hildebrand Gurlitt e o Ministério de Propaganda e Esclarecimento do Povo, 12 mar. 1941. Berlin: Bundesarchiv, 1941. R/55/21015.

DAHRENDORF, Ralf. **Gesellschaft und Demokratie in Deutschland**. München: Piper, 1971.

DAS LAND Ober Ost. Deutsche Arbeit in der Verwaltungsgebieten Kurland, Litauen und Bialystok-Grodno. Stuttgart; Berlin: Oberbefehlshabers Ost, 1917.

DIE KUNSTMUSEEN und das deutsche Volk. München: Deutsche Museumsbund, 1919.

DOSTOIEVSKI, Fyodor Michailowitsch. Der Idiot. Trad. H. Röhl. Leipzig: Insel Verlag, 1923. v. 2.

FECHTER, Paul. **An der Wende der Zeit**. Menschen und Begegnungen. Gütersloh: Bertelsmann Verlag, 1949.

FELIXMÜLLER, Conrad. **Erinnerungen 1917**. Nürnberg: Nationalmuseum Nürnberg, [s.d.]. Espólio Conrad Felixmüller. Fundo 369, I.B. ZRABK 1212.

GOEBBELS, Joseph. **Die Tagebücher von Joseph Goebbels 1923-1941** – Diktate bis 1945. München: DeGruyter, 1996.

GRIEBEL, Otto. **Ich war ein Mann der Straße**. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1986.

GURLITT, Hildebrand. Temor. Salzburg: Espólio Documental Cornelius Gurlitt; Coblença: Bundesarchiv (BArch), [19–Ja. Anotações pessoais. N1826/55.

_____. [**Prefácio do catálogo de uma exposição itinerante de aquarelas alemãs nos últimos 50 anos, realizada nos Estados Unidos**]. Düsseldorf: Arquivo Municipal de Düsseldorf, [19–Jb. StADue 4-159-2-22.000.

_____. [**Correspondência**]. Destinatário: Wilibald Gurlitt. [S.l.], 16 out. 1917a. 1 carta. TU Dresden, Espólio Gurlitt, 126/045.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Wilibald Gurlitt. [S.l.], 17 set. 1917b. 1 carta. TU Dresden, Espólio Gurlitt, 126/044.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Wilibald Gurlitt. [S.l.], 23 abr. 1917c. 1 carta. TU Dresden, Espólio Gurlitt, 126/048.

_____. Museen und Ausstellungen in mittleren Industriestädten. In: DAS NEUE Frankfurt, Monatsschrift für die Probleme kultureller Neugestaltung. Frankfurt: Englert u. Schlosser, 1930. p. 146-148.

_____. Entstehung und Wesen der Deutschen Kunst. **Nürnberger Zeitung, Nürnberger**, 29 Nov. 1933. NZ am Mittag.

_____. Deutsche Kunst. **Coburger Tageblatt**, Bamberg, v. 49, n. 236, 8 Okt. 1934.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Werner Thiede, Direção Estadual da Câmara de Belas-Artes do Reich de Hamburgo. [S.l.], 12 nov. 1938. 1 carta. Berlim, arquivo privado.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Rolf Hetsch. [S.l.], 11 nov. 1940. 1 carta. BArch Berlin, R55/21015, f. 83.

_____. [Correspondência comercial]. Destinatário: vários. [S.l.], 1942-1944. Várias cartas. Arquivo privado.

_____. **Esclarecimento sobre falsa declaração de rendimentos dada em 26 out. 1946**. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1946. G251_019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Wolfgang Gurlitt. [S.l.], 12 mar. 1947a. 1 carta. Berlim/Munique, arquivo privado.

_____. [Biografia]. Aschbach: [s.n.], 1947b. Espólio Documental Cornelius Gurlitt (Salzburg), BArch Koblenz, N 1826/60.

HILDEBRAND Gurlitt à Promotoria Pública junto ao Tribunal de Justiça de Bamberg-Land em 28 dez. 1947. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1947. G251_112-120.

HOFFMANN, Meike. **Vogelfrei**. Das Schicksal “Entarteter Kunst” nach der Beschlagnahme aus deutschen Museen während des NS-Regimes. In: MODERNE Meister. “Entartete Kunst” im Kunstmuseum Bern. Bern: Kunstmuseum Bern, 2016a.

_____. Abtauchen in die Grauzone, Hildebrand Gurlitt und die Reichskammer der bildenden Künste. In: TIEDEMANN, Anja (Org.). **Die Kammer schreibt schon wieder**. Das Reglement für den Handel mit moderner Kunst im Nationalsozialismus. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2016b.

_____. Provenienzforschung zu dem Gemälde Dünen und Meer (1913), von Ernst Ludwig Kirchner. In: MODERNE Meister. "Entartete Kunst" im Kunstmuseum Bern. Bern: **Kunstmuseum Bern**, 2016c.

_____. Sie können ja vielleicht in Berlin ein Lippe riskieren" – Hildebrand Gurlitts Verteidigungsstrategie der Malerei Franz Radziwills. In: **FRANZ Radziwill**. Die Palette des Malers. Bielefeld: Haus Dangast, 2017. Catálogo de exposição.

_____. Profiteur und Saboteur – Hildebrand Gurlitt als Händler "entartete" Kunst. In: FLECKNER, Uwe; GAEHTGENS, Thomas W.; HUEMER, Christian. **Mark und Macht** – Der Kunsthandel in "Dritten Reich". Berlin: Walter de Gruyter, 2018. p. 141-165.

HOFFMANN, Meike; KUHN, Nicola. **Hitlers Kunsthändler**. Hildebrand Gurlitt 1895-1956. Die Biographie. München: C.H. Beck, 2016.

HÜNEKE, Andreas. Der Versuch der Ehrenrettung des Expressionismus als "deutscher Kunst", 1933. In: VOLKMANN, Barbara. **Zwischen Widerstand und Anpassung, Deutsche Kunst zwischen 1933 und 1945**. Berlin: Akademie der Künste, 1978.

IN DER Kammer tätige Voll-, Dreiviertel- und Halbjuden. Berlin: BArch Berlin, 1937. R 55/21305.

KUNZE, Hans Henning. **Restitution "Entarteter Kunst"**. Sachenrecht und internationales Privatrecht, Schriften zum Kulturgüterschutz, Cultural Property Studies. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2000.

LIPPS, Theodor. **Ästhetik**. Hamburg; Leipzig: L. Voss, 1903. v. 1.

LIVRO de registro de negócios de Wolfgang e Hildebrand Gurlitt. Berlin: Bundesarchiv, [19--]a. R55/21015.

LIVRO de registro de negócios de Bernard Alois Böhmer. Berlin: Bundesarchiv, [19--]b. R55/12019.

LIVRO de registro de negócios de Karl Buchholz. Berlin: Bundesarchiv, [19--]c. R55/21019.

NESCH, Rolf. **Zeugnisse eines ungewöhnlichen Künstlerlebens in turbulenter Zeit**. Editado por Maike Bruhns. Gifkendorf: Merlin, 1993.

PARÓQUIA EVANGÉLICA-LUTERANA ASCHBACH. **Atestado de classificação como Vierteljude**. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1946. G 251_040.

PORTZ, Hubert (Org.). **Cornelia Gurlitt: širdies kelionė Vilnius vokiečių ekspresionistės akimis 1915-1917**. Landau: Jüdisches Gaon-von-Vilnius-Museum, 2015. Catálogo de exposição.

PETIÇÃO de 2 jun. 1947. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1947. G 251_091.

PROMOTORIA PÚBLICA DO TRIBUNAL DE JUSTIÇA BAMBERG-LAND. **Acusação contra Dr. Gurlitt, 2 jun. 1947**. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1947. G251_089.

_____. **Decisão de encerramento de 12 jan. 1948**. Coburg: Staatsarchiv Coburg; Bamberg-Land: Spruchkammer Bamberg-Land, 1948. G 251_107.

RÉGINCOS, Frédérique. **Holf Hetsch und der Verwertung der Produkte entarteter Kunst**. Dissertação (Mestrado) – Freie Universität Berlin, Berlin, 2007. Não publicada.

RENN, Ludwig. **[Correspondência]**. Destinatário: [desconhecido]. [S.l.], 5 jun. 1946. 1 carta.

RIEGEL, Alois. **Stilfragen zur Geschichte der Ornamentik**. Berlin: Siemens, 1893.

SERVIÇO DE REGISTRO DA POPULAÇÃO DA PREFEITURA MUNICIPAL DE DRESDEN. Delegado Geral de Polícia. **[Correspondência]**. Destinatário: Spruchkammer Bamberg-Land. Dresden, 21 fev. 1947. 1 carta. Staatsarchiv Coburg, Spruchkammer Bamberg-Land, G251_049.

WORRINGER, Wilhelm. **Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie**. München: R. Piper, 1908.

Modigliani “degenerado” e sua recepção entre a Itália e o Brasil

Ana Gonçalves Magalhães¹

Resumo:

Os núcleos iniciais dos acervos dos museus de arte moderna brasileiros, em especial do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e do Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (Masp), foram formados após a Segunda Guerra Mundial. Essa origem nos leva a indagar sobre as possíveis relações entre as aquisições e a disponibilização de inúmeras obras de arte do período, bem como sobre os critérios de formação desses acervos. Nesse sentido, trataremos da coleção de pintura italiana do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), enfocando o caso do Autorretrato, de Amedeo Modigliani, sua recepção no ambiente artístico italiano durante o Ventennio e a designação do artista como “degenerado” a partir da publicação das leis raciais na Itália, em 1938. **Palavras-chave:** Amedeo Modigliani; arte degenerada; colecionismo; arte moderna italiana; crítica de arte moderna.

Abstract:

The initial cores of the collections of Brazilian modern art museums, in particular of the São Paulo Museum of Modern Art (MAM/SP) and of the São Paulo Museum of Art “Assis Chateaubriand” (MASP), were formed after World War II. This origin leads us to inquire on the possible relations between the acquisitions and the availability of several works of art of the period, as well as on the formation criteria of these collections. In this sense, we will address the collection of Italian paintings from the collection of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP), focusing on the case of Amedeo Modigliani’s Self Portrait, its reception in the Italian artistic environment during the Ventennio and the designation of the artist as “degenerated” from the publication of racial laws in Italy, 1938. **Keywords:** Amedeo Modigliani; degenerate art; collecting; Italian modern art; critique of modern art.

Apresentaremos a seguir uma análise de *Autorretrato*, de Amedeo Modigliani (1919, óleo sobre tela), hoje pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC

¹ Professora livre-docente, historiadora da arte e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde pesquisa a coleção de arte moderna.

USP), à luz de sua proveniência². Seu percurso até chegar a São Paulo e seu contexto de aquisição – dentro de um conjunto maior de 69 pinturas italianas do Entreguerras³ – são reveladores de sua recepção, e da produção de Modigliani em geral, na chave da degeneração e de sua necessária redenção no segundo pós-guerra.

Embora tenha sido tomado como um dos pontos altos da produção do artista, sua chegada a São Paulo significou, de certo modo, seu esquecimento. A história da arte produzida aqui pouco se interessou pelo quadro e por outras obras que, como ele, se tornaram ilustres desconhecidas para o Brasil e para o mundo⁴. Em 2017, a Tate Modern de Londres organizou uma mostra retrospectiva de Modigliani na qual seu *Autorretrato* foi peça fundamental, inclusive para a realização de um estudo comparativo de técnicas, procedimentos e materiais adotados pelo pintor genovês, do qual participaram várias instituições da Europa e dos Estados Unidos⁵. Ele nos trouxe dados absolutamente novos sobre a evolução da técnica de Modigliani, recentemente publicados pela *Burlington Magazine*, na Inglaterra⁶. Em se tratando de um artista sobre o qual paira o grande problema da falsificação, esse estudo foi vital no apoio às instituições museológicas que hoje guardam suas obras⁷.

A mostra na Tate, no entanto, ainda trabalhou na análise de Modigliani dentro do ambiente parisiense, sua já conhecida ligação com a Escola de Paris, a relação de sua pintura com as obras de Picasso e, sobretudo, de Cézanne. Traremos para a discussão aqui o Modigliani que se conhecia dentro do meio artístico italiano da era fascista, que

2 Entende-se aqui a análise de proveniência tal como foi conceituada por Gail Feigenbaum e Inge Reist (2012) a partir do famoso livro de Arjun Appadurai (*The social life of things*, 1986).

3 Para uma análise sobre esse conjunto de pinturas, veja-se Ana Gonçalves Magalhães (2016).

4 Embora tenha sido exposto com certa frequência no exterior ao longo da década de 1950 – já como pertencente à Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado –, seu reaparecimento no ambiente internacional em exposições coletivas ou sobre a produção de Modigliani deu-se com mais intensidade depois de sua participação na retrospectiva do artista organizada pelo Musée du Luxembourg, em Paris, entre outubro de 2002 e março de 2003 (cf. RESTELLINI, 2002). Para seu histórico de exposições, veja-se Ana Gonçalves Magalhães (2013, p. 122-124).

5 Cf. FRAQUELLI: IRESO, 2017. A exposição ocorreu no período de 23 de novembro de 2017 a 2 de abril de 2018.

6 Cf. THE BURLINGTON MAGAZINE, 2018, p. 181-195, 311-324, 394-399, 400-407. No caso das análises feitas com *Autorretrato*, ver particularmente “Modigliani’s late portraits” (THE BURLINGTON MAGAZINE, 2018, p. 400-407).

7 A exposição na Tate aconteceu logo depois de um grande escândalo com uma mostra retrospectiva da obra de Modigliani, em Gênova, em que a curadoria foi acusada de expor obras falsas. Sobre a repercussão, veja-se Elisabetta Povoledo (2017). Essa tem sido, desde sempre, uma questão para o estudo de Modigliani, que também é tratada no dossiê publicado pela *Burlington Magazine*. Veja-se, sobretudo, Anna Ceroni e Simoneta Fraquelli (2018), em que as autoras discutem o estabelecimento do *corpus* de obra do artista e a importância dessas edições para a reunião da documentação e a autenticação das obras.

no fim das contas acabou por ser aquilo que trouxe *Autorretrato* até São Paulo, acompanhado de outras pinturas que pouco tinham a ver com a ideia de arte moderna à qual estamos acostumados.

Para discutir o *Autorretrato* de Modigliani, faremos um breve relato do primeiro conjunto de pinturas adquirido na Itália, entre 1946 e 1947, para a formação do núcleo inicial do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), criado em 1948, mas cujo acervo pertence hoje integralmente ao MAC USP. A partir dessa narrativa, analisaremos a recepção da obra para o ambiente artístico italiano do *Ventennio*, para depois discorrer sobre sua fortuna crítica na década de 1950 e em que medida sua inserção no Brasil em uma coleção de pintura entendida na chave do *Novecento Italiano* criou uma dissonância em relação ao modo como o ambiente internacional resgatou a figura de Modigliani na história da arte moderna.

* * *

Em sua coluna de 3 de março de 1948 para o jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico de arte paulista Sérgio Milliet nos dava notícias sobre a chegada das primeiras obras adquiridas para a criação do MAM/SP:

Quando Nelson Rockefeller [sic] esteve em São Paulo (ainda em tempo da Boa Vizinhança), tentou em vão, para vergonha nossa, doar os quadros que trazia. Não havia museus de pintura e o presente valioso ficou sob guarda do Instituto de Arquitetos a fim de ser entregue, em tempo oportuno, a quem de direito, isto é, a um Museu de Arte Moderna. Entretanto já se vinha trabalhando em São Paulo na criação desse museu. Francisco Matarazzo Sobrinho, colecionador de telas modernas, pensava mesmo doar sua coleção particular á [sic] instituição que fundasse. A ideia amadurecia aos poucos e em parte se realizava com o museu dos Diários Associados, organizado e dirigido por P. Bardi, um especialista de Roma. [...] Francisco Matarazzo Sobrinho resolveu pôr mãos á [sic] obra. Já tinha o acervo nacional, faltavam os grandes mestres estrangeiros sem os quais não se podia constituir um núcleo de certa importância. Francisco Matarazzo Sobrinho partiu para a Europa e de lá trouxe um conjunto de cerca de setenta telas de primeira ordem, Picassos, Braques, Campiglis, Modiglianis, Lhotes etc. (MILLIET, 1948, grifos nossos)

Engajado na comissão para a criação do museu desde 1945, Milliet noticiava assim a chegada de um lote de 132 obras (e não só 70, como ele afirma em sua coluna) que o industrial ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho havia adquirido entre Paris, Milão e Roma, num intervalo de dez meses com auxílio de dois intermediários importantes para o ambiente artístico italiano daquele momento. Ciccillo, como era conhecido, fazia essa ação já como patrono e presidente do museu que seria fundado como instituição em julho de 1948. Como a instituição ainda não existia formalmente, a coleção de pinturas trazida da Europa foi apresentada à sociedade paulistana no apartamento da esposa de Matarazzo, Yolanda Penteadó. Milliet certamente procurou dar ênfase ao prestígio da coleção, não só ao assinalar os nomes mais importantes do modernismo representados no lote comprado, mas ao colocá-los no plural. Os “Modiglianis” mencionados pelo crítico paulista eram um só, seu *Autorretrato* pintado em 1919, meses antes de o pintor morrer. Milliet assim descreve a obra e o evento:

Na exposição das telas trazidas da Europa, e apresentadas por Iolanda [sic] Penteadó Matarazzo em sua residência, figurava uma obra de Modigliani, o auto-retrato [sic] com “foulard”, cuja reprodução está em todas as biografias do pintor e inúmeras histórias da pintura moderna. A tela foi adquirida em Roma por cinco milhões de liras, mas seu valor real é maior ainda, tanto mais quanto por ela se vê a que elevações de sensibilidade, de gosto e de técnica pôde chegar a produção contemporânea, em nada inferior á [sic] das mais belas épocas. (MILLIET, 1948)

Já de volta a Paris depois de sua estadia no sul da França para se refugiar das tensões do final da Primeira Guerra Mundial, Modigliani se retrata em seu estúdio, com sua paleta em punho, no ato mesmo de pintar. Alguns autores atribuem as manchas de azul acinzentado no queixo e sobre os lábios como um sinal de sua barba mal feita. Sua figura extremamente alongada, com a cabeça ovalada e apoiada atabalhoadamente sobre o longo tronco, muito contribuiu para sua imagem de artista maldito, assolado pela doença que o levaria à morte meses depois. O *foulard* de que nos fala Milliet pode ter sido lido na grande forma azul acinzentada que envolve os ombros e o pescoço da figura. Mas quando vemos as fotografias de Modigliani que já circulavam na época, não podemos deixar de pensar que Milliet talvez tivesse visto antes fotografias do artista, e não seu autorretrato em pintura, em que

vemos o artista de fato usar um lenço no pescoço – e não o que parece ser uma echarpe mais grossa em volta do pescoço aqui. Outra peça de vestuário bastante conhecida de Modigliani e que ele usa em seu autorretrato, inclusive comentado por muitos de seus contemporâneos, era sua famosa jaqueta *bordeaux*, a mesma que ele veste na sequência de fotografias feita por Paul Guillaume do artista em seu estúdio em 1915⁸.

Voltando à aquisição do Modigliani e das pinturas italianas que com ele vieram para o Brasil, Matarazzo jamais esteve na Europa para comprá-las, valendo-se de intermediários poderosos, como veremos adiante, para fazê-lo. Outro equívoco de Milliet diz respeito ao local da aquisição, que não foi Roma, mas sim Milão. A confusão talvez tenha vindo do fato de as obras terem sido reunidas na capital italiana, em junho de 1947, para que Yolanda Penteadó as inspecionasse antes de seu despacho para o Brasil via porto de Gênova.⁹

O autorretrato de Modigliani havia sido exposto entre abril e maio de 1946 numa mostra retrospectiva de sua obra, organizada pela Associazione fra gli Amatori e i Cultori delle Arti Figurative Contemporanee de Milão, com um texto de apresentação do crítico italiano Lamberto Vitali.¹⁰ Com um total de 61 obras expostas, das quais 16 retratos em pintura e o restante desenhos de nus femininos e estudos de retratos, a exposição milanesa foi organizada com a reunião de diversas coleções privadas e de galerias italianas, expostas para venda. Foi assim, portanto, que Matarazzo comprou o *Autorretrato*. Não sabemos ao certo ainda por intermédio de quem, mas ao cotejarmos a documentação do processo de aquisição da coleção de pinturas italianas que Matarazzo reuniu para o MAM/SP podemos inferir que talvez tenha sido o crítico de arte, jornalista, e galerista Pietro Maria

8 Essas fotografias são bastante conhecidas e passaram a circular nas edições sobre sua obra na segunda metade da década de 1940, em edições francesas e italianas. No caso de sua terra natal, a Itália, veja-se o volume que Giovanni Scheiwiller (1950, p. 7) publicou sobre Modigliani na famosa série *Arte Moderna Italiana*, da Editora Hoepli, de Milão. A edição de 1950 era a terceira do volume que Scheiwiller havia publicado sobre o artista. A primeira data de 1927 e é considerada a primeira monografia em língua italiana sobre Modigliani. Houve uma segunda edição, em 1932, e a intenção dessas reedições era de atualizar o conhecimento sobre a produção dos artistas dentro da série. É interessante observar que entre a primeira e a terceira edições a imagem que acompanha o ensaio de Scheiwiller, na página 7, se altera. Assim em 1927 a imagem reproduzida era de nosso *Autorretrato*. Na edição de 1950, o *Autorretrato* aparece na contracapa, e na página 7 é reproduzido um dos retratos de Modigliani em seu ateliê feitos por Paul Guillaume. Criou-se, assim, uma equivalência entre as fotografias dele em seu ateliê e seu autorretrato em pintura.

9 Veja-se carta de Livio Gaetani (responsável pelas aquisições na Itália) a Ciccillo Matarazzo (GAETANI, 1947).

10 Cf. ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE, 1946.

Bardi o intermediário da compra.¹¹ Como sabemos, Bardi viria a se estabelecer no Brasil em novembro de 1946, ao ser convidado pelo empresário da maior rede de meios de comunicação brasileira daqueles tempos, Assis Chateaubriand, para criar o que Milliet designou como “o museu dos Diários Associados” – ou o Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand” (Masp). A coluna de Milliet também sugere que Bardi ajudara nas aquisições.

Nosso Modigliani parece destoar do restante das obras escolhidas no lote de aquisição no qual chegou ao Brasil. Se no início de 1946 Matarazzo parecia ter em Bardi o intermediário das compras que começavam a ser feitas na Itália, essa tarefa rapidamente mudaria de mãos, sendo assumida por outra personagem bastante célebre no meio artístico italiano e também no Brasil desde 1930. Estamos falando da crítica de arte e ideóloga fascista Margherita Sarfatti, que, segundo a história oficial, por conta de sua origem judaica havia sido obrigada a deixar seu país com a publicação das Leis Raciais em 1938. Sarfatti havia se estabelecido entre Buenos Aires e Montevideú a partir de outubro de 1939 e só retornou à Itália em julho de 1947, depois de completar sua tarefa de consultora das aquisições Matarazzo para o nascente MAM/SP.

Numa visita a São Paulo em junho de 1946, ela passa a ser a intermediária de Matarazzo para a aquisição das obras italianas, acionando in loco seu genro (Livio Gaetani) e sua filha mais nova (Fiammetta Gaetani) para procurar as peças que poderiam melhor compor o núcleo inicial italiano para o MAM de São Paulo.¹² Tendo sido promotora do grupo do chamado *Novecento* a partir de 1923, em Milão, que logo se transformaria numa associação maior de artistas sob a designação de *Novecento Italiano*, Margherita Sarfatti havia feito a defesa de uma linguagem de arte moderna de caráter classicizante, que ela própria havia cunhado de um “classicismo moderno”, e que ao mesmo tempo teria sido a imagem da Itália fascista nas artes figurativas de seu país. Seu projeto foi bem-sucedido até o final da década de 1920, quando

11 O Studio di Arte Palma, de propriedade de Pietro Maria Bardi, em Roma, tinha sido o primeiro contato de Matarazzo com o circuito de galerias na Itália, de acordo com a documentação dessas aquisições, hoje na Seção de Catalogação do MAC USP – veja-se telegrama de Bardi para o secretário de Matarazzo na Metalúrgica Matarazzo, Carlino Lovatelli, datado de 17 de março de 1946 (BARDI, 1946). Na documentação das aquisições, hoje na Seção de Catalogação do MAC USP, tudo indica que até agosto de 1946 o contato de Matarazzo com as galerias italianas era via Bardi, como demonstra também a presença de sete pinturas provenientes da coleção do galerista Carlo Cardazzo, compradas por intermédio de um certo Salvatore Vendramini – que tinha um contato com Bardi. Cf. MAGALHÃES, 2016.

12 Para uma análise dessa mudança de mãos de Bardi para Sarfatti e o processo de seleção e aquisição das obras na Itália, ver Ana Gonçalves Magalhães (2016, p. 67 e ss.).

ela estava à frente de uma comissão do *Novecento Italiano* e promoveu seus artistas na chave desse modernismo clássico em uma série de exposições internacionais. A última delas a trouxe pela primeira vez à América do Sul, em 1930, numa viagem de 20 dias, em que ela visitou Rio de Janeiro, São Paulo e as cidades históricas de Minas Gerais, e seguiu para Buenos Aires, Rosário e Montevidéu.

Seu projeto começa a ser atacado a partir de seu retorno da América do Sul, e ela foi aos poucos perdendo seu lugar como crítica de arte nas instituições do regime fascista. O ataque a ela, já em 1930, apoiava-se em sua origem judaica. Embora convertida ao catolicismo, representantes mais conservadores da cúpula do Partido Nacional Fascista viam-na como uma ameaça e um sério problema para a imagem do país por sua ligação íntima com o *Duce*. Sarfatti era então acusada publicamente por seu arqui-inimigo dentro dessa cúpula, Roberto Farinacci, de fazer fortuna às custas do Estado italiano com a venda de obras de arte nas mostras que organizara no exterior.

Mas se Sarfatti foi paulatinamente perdendo sua voz pública na década de 1930 na Itália, suas ideias de uma arte que refletisse a imagem de uma Itália moderna não foram de todo abandonadas e a noção do *Novecento Italiano* como próprio da cultura artística de seu país, implicando estreita relação entre a tradição clássica e a produção moderna, continuou a ser empregada nas mostras do regime, dentro e fora da Itália. Essa noção não seria abandonada pela diplomacia italiana nem com a queda do regime fascista ao final da Segunda Guerra Mundial, como se pode aferir de uma série de exposições de arte moderna italiana que circularam pelas capitais sul-americanas entre 1946 e 1951 – uma delas trazida por Pietro Maria Bardi para o Rio de Janeiro, em maio de 1947.¹³

Nesse conceito de *Novecento Italiano*, o posicionamento da crítica italiana sobre a obra de Modigliani era bastante controverso. Devemos lembrar que o pintor havia de fato construído sua carreira em Paris, não tendo participado do debate artístico italiano vanguardista, liderado pelos futuristas, nos anos 1910. Um de seus poucos compatriotas interlocutores era Gino Severini, que como ele tinha adotado Paris para morar e fazer sua carreira. Ao morrer, Modigliani havia encontrado em figuras como o galerista Paul Guillaume e o colecionador Léopold

¹³ Cf. EXPOSIÇÃO..., 1947. A exposição aconteceu na sede do Ministério de Educação e Saúde (atual Palácio Gustavo Capanema).

Zborowski seus principais aliados e difusores de sua obra dentro do ambiente parisiense.

São os críticos Giovanni Scheiwiller e Lionello Venturi, na década de 1920, na Itália, que primeiro voltariam seus interesses e teriam uma real apreciação de sua obra. O primeiro, como diretor da Livraria e Editora Hoepli de Milão, seria o editor responsável pela primeira série de monografias de artistas modernos da Itália, a coletânea intitulada *Arte Moderna Italiana*, na qual organiza o primeiro volume em língua italiana sobre a obra de Modigliani, em 1927.¹⁴ Já Venturi era naquele momento o especialista responsável pelas aquisições de arte moderna para o empresário Riccardo Gualino, em Turim. Gualino tornou-se célebre na década de 1920 graças à sua coleção de arte moderna e outras iniciativas culturais na cidade, como a criação da primeira companhia cinematográfica italiana e o mecenato de um teatro de comédia, além de ter trazido os balés russos e outros espetáculos para Turim.¹⁵ No contexto da crescente notoriedade de Gualino, é Lionello Venturi quem o aconselha a adquirir o “Autorretrato” de Modigliani de um colecionador privado francês.

É ainda como parte da famosa coleção de Riccardo Gualino que “Autorretrato” foi apresentado ao público italiano pela primeira vez, na Bienal de Veneza de 1930, na sala especial dedicada à obra do artista, organizada e apresentada por Lionello Venturi.¹⁶ Em seu texto de apresentação à sala Modigliani, Venturi analisava os elementos que ligavam o pintor à moderna Escola de Paris, tendo em Cézanne sua referência francesa. Ao falar do *Autorretrato*, Venturi (1930, p. 117, tradução nossa) assinalava a qualidade moderna da linha de Modigliani:

Vejam o autorretrato de 1919: permanecem massas e volumes tonais, mas nestes se insinuou a linha para cumprir sua função de síntese. Disse-me o pintor Mauroner, que dividiu seu ateliê com Modigliani em Veneza em 1905, que o que atormentava seu amigo então era alcançar a linha: ele [Modigliani] não entendia por linha uma firmeza de contorno, dava-lhe até um valor espiritual, de síntese, de simplificação, de liberação do contingente, de paixão essencialmente. Naquele momento em Veneza, a arte antiga e a antiga linha eram letras mortas. Em seguida, em Paris, as experiências

14 Cf. SCHEIWILLER, 1950, nota 8.

15 Sobre o empresário Riccardo Gualino (1879-1964), veja-se apresentação do historiador Angelo d’Orsi à sua autobiografia (GUALINO, 2007). No que concerne à sua coleção, veja-se *Dagli ori antichi agli anni venti: le collezioni di Riccardo Gualino* (1982).

16 Cf. VENTURI (1930).

se multiplicaram [...] Nenhuma destruiu o fundamento cézanniano do seu gosto, mas todas lhe deixaram um vestígio; e assim Modigliani encontrou a relação entre a linha da sua imaginação que era síntese abstrata, e a linha da sua visão que era a síntese concreta.

A sala dedicada à obra de Modigliani instaurou uma grande polêmica no meio artístico italiano. Numa edição da Bienal de Veneza em que o grupo do arqui-inimigo de Sarfatti e da arte moderna em geral, Roberto Farinacci, havia conseguido realizar uma seção em que os artistas italianos nela inscritos deveriam tratar de temas e narrativas de feitos do regime fascista, e em que se via uma crescente rejeição a qualquer “estrangeirismo”, a pintura de Modigliani não era bom exemplo. A tensão se faz sentir até mesmo na resenha que o crítico Ugo Nebbia (1930) escreve sobre a Bienal de Veneza daquele ano. Ele diz:

Por isso é possível que alguns de nós considere com olho um tanto cético a fortuna póstuma deste nosso espírito; tão livre e sincero no ar moribundo no qual se desenvolveu; valorizado por seus próprios corruptores; lançado e relançado no mercado da admiração internacional. (NEBBIA, 1930, p. 270, grifo nosso, tradução nossa)

Nebbia deixa entrever o descontentamento de alguns críticos ligados às instituições artísticas italianas em relação à sala especial de Modigliani. O mais caloroso debate havia se dado entre Lionello Venturi e o artista Cipriano Effisio Oppo, que um ano depois se tornaria diretor da Quadrienal de Roma – a grande mostra nacional italiana de arte moderna. Oppo não via em Modigliani a referência adequada para a arte moderna do país e acusava sua arte de degeneração pelos estrangeirismos de Paris – o ar moribundo do qual nos fala Nebbia.¹⁷ Além do mais, suas críticas são engrossadas por aqueles que viam na origem judaica do pintor sua degeneração.

O *Autorretrato* de Modigliani não seria mais visto pelo ambiente italiano até o final da Segunda Guerra Mundial. Na segunda edição do volume de *Arte Moderna Italiana* de Giovanni Scheiwiller, publicada

¹⁷ Sobre a polêmica entre Oppo e Venturi e suas referências, veja-se Paolo Rusconi (2004). Embora o artigo de Rusconi tenha por objeto a produção crítica do jovem Renato Birolli, o autor tem que passar pela polêmica em torno de Modigliani na Bienal de Veneza de 1930, uma vez que a sala especial do artista tinha sido tema do primeiro artigo que Birolli havia escrito sobre arte. Voltaremos a ele mais adiante.

em 1932, ele é substituído no texto de apresentação por desenhos do artista. Se havia uma questão talvez prática para essa ausência – Gualino estava preso depois de um processo de estelionato e sua coleção, sequestrada pela Banca d'Italia –, é impossível não pensar o quanto essa obra havia sido entendida, nesse ambiente, como a imagem confirmatória de Modigliani como artista maldito e degenerado.

Em 1934, a obra vai a leilão e é adquirida por outro colecionador que viria a ter um papel importante não só no patrocínio a uma galeria para jovens artistas de atividade antifascista em Milão, como na constituição de uma galeria de arte moderna para a Florença do segundo pós-guerra. Trata-se do engenheiro e empresário Alberto della Ragione, que depois de sua visita à I Quadriennale de Roma, em 1931, resolve negociar com o galerista milanês, promotor da pintura do *Novecento Italiano* (e amigo de Sarfatti), Vittorio Barbaroux, a troca de toda a sua coleção de pintura italiana do século XIX por uma coleção de pintura italiana moderna. Pouco sabemos sobre as atividades de Della Ragione até seu envolvimento na criação da Galleria della Spiga e Corrente, em Milão, no ano de 1941.¹⁸ Em plena guerra, a galeria foi responsável por apoiar e promover um grupo de jovens artistas que havia formado o Grupo Corrente di Vita Giovanile. A galeria ocupava o mesmo local em que o grupo havia criado sua Bottega di Corrente. Faziam parte dele os pintores Renato Birolli, Aligi Sassu, Renato Guttuso e Giuseppe Santomaso, entre outros, que desde 1935 haviam retomado o estudo dos artistas ligados às vanguardas da primeira década do século XX e nutriam grande admiração por aqueles do ambiente parisiense. Quase todos foram presos e perseguidos pelo regime fascista na segunda metade da década de 1930, e durante a guerra faziam parte de grupos de *partigiani*, criando o Fronte Nuovo delle Arti no combate ao fascismo na Itália.¹⁹

Nosso *Autorretrato*, portanto conviveu com obras desses jovens artistas nesse período, e Modigliani já era referência admirada por alguns deles desde sua sala especial na Bienal de Veneza de 1930 – como é o caso do pintor Renato Birolli, que naquele mesmo ano, ainda muito jovem, dedicara um artigo à obra de Modigliani num jornal local de Verona, sua cidade natal (BIROLLI, 1930).²⁰ E não deixou a

18 Para um panorama das galerias milanesas na década de 1930, veja-se Elena Pontiggia e Nicoletta Colombo (2003). Para um estudo referencial sobre o sistema das artes na Itália, as principais galerias, colecionadores e críticos, veja-se Sileno Salvagnini (2000).

19 Sobre as relações entre o Gruppo Corrente, o Fronte Nuovo delle Arti e, depois da Segunda Guerra, o Gruppo degli Otto – que envolveram os artistas aqui citados – veja-se Luciano Caramel (1994).

20 O artigo foi reproduzido e analisado por Paolo Rusconi (2004, p. 273).

convivência com as obras de alguns desses artistas mesmo depois de sua aquisição por Matarazzo, já que o presidente do MAM/SP também comprou obras da Galleria della Spiga e Corrente, uma delas provavelmente da coleção de Alberto della Ragione: *Natureza-morta com lâmpada*, de Renato Guttuso.

Por intermédio do genro de Sarfatti, Matarazzo comprou seis obras na Galleria della Spiga e Corrente. Se parte delas reflete o gosto da crítica defensora de um “classicismo moderno” ou daquilo que ela mesma havia definido como *Novecento Italiano*, artistas como Guttuso (mencionado anteriormente), Santomaso e Sassu, provenientes do mesmo lote, não estavam no vocabulário artístico de Sarfatti. O *Autorretrato* de Modigliani, como vimos, foi comprado anteriormente, provavelmente por intermédio de Pietro Maria Bardi, embora Sarfatti reconhecesse a importância do artista para uma história da pintura moderna. No livro que ela escreve na Argentina sobre esse tema, e que de certa forma embasou as aquisições Matarazzo, ela trata de Modigliani dentro do capítulo sobre a Escola de Paris, mas compara sua linha àquela dos toscanos do *Quattrocento* (SARFATTI, 1947, p. 135-137).

Ela não seria a única a fazer isso com a obra de Modigliani a partir da segunda metade da década de 1940. No texto de apresentação para a mostra milanesa de 1946, na qual Matarazzo comprou o *Autorretrato*, o crítico Lamberto Vitali o compara a Botticelli e essa vinculação com a tradição *quattrocentesca* florentina seria mencionada por outros críticos que escreveram para livros e monografias dedicados à vida do pintor de Livorno ao longo da década de 1950.²¹

Depois da queda do fascismo, Modigliani e Boccioni foram incorporados ao debate sobre a arte moderna como os grandes nomes italianos da vanguarda. Essa construção foi feita sobretudo pela historiografia norte-americana do período, a partir de iniciativas como a exposição *Twentieth Century Italian Art*, de 1949 e, no caso particular de Modigliani, uma grande retrospectiva em 1951, ambas organizadas pelo Museum of Modern Art (MoMA), em Nova York.²² Nosso *Autorretrato* foi emprestado para a retrospectiva de Modigliani, mas não para *Twentieth Century Italian Art*.

21 Cf. ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE, 1946.

22 Cf. SOBY, 1951; SOBY; BARR, 1949.

A mostra que refazia o panorama da arte italiana do século XX, curada por Alfred Barr e James Thrall Soby em 1949, tinha por objetivo reinserir a arte italiana no circuito internacional de debate sobre a arte moderna depois da queda do fascismo. Ela foi seguida de uma mostra de arte alemã do século XX com o mesmo propósito, isto é, reabilitar esses países que haviam sido tomados pelo totalitarismo. Embora a relação dos fascistas com a arte moderna fosse diferente daquela dos nazistas, a aliança de Mussolini com Hitler significou maior controle sobre as formas de expressão artística por parte das instituições fascistas e a presença cada vez maior de prêmios e eventos que valorizavam a ideia de uma arte oficial do regime, para os quais qualquer artista ou intelectual italiano ligado ao ambiente internacional foi tomado como degenerado.²³

A exposição Modigliani, Paintings, Drawings, Sculpture, teve curadoria de James Thrall Soby, que já em 1949 tinha sido responsável pelo texto dedicado a Modigliani para o catálogo de Twentieth Century Italian Art. Soby também assinalaria a “contribuição italiana” de Modigliani para o ambiente parisiense, isto é, ele havia mantido sua tradição ao mesmo tempo que adotara as novas tendências modernas em Paris. O crítico ressalta sua admiração por Picasso e Cézanne. O que é curioso no caso da mostra nova-iorquina é que em nenhum momento se dá destaque ao *Autorretrato*: ele aparece em meio às demais obras do artista, entre nus femininos e retratos. O curador norte-americano destaca seus nus femininos como mais “modernos” do que seus retratos. Nestes últimos, ele se refere sempre aos empréstimos que Modigliani faz da tradição clássica.

Essa percepção da obra de Modigliani, sobretudo de seus retratos, ressoa na apreciação de Sérgio Milliet que vimos no início, quando o crítico paulista fala de seu *Autorretrato* como tendo um valor real maior ainda, “tanto mais quanto por ela se vê a que elevações de sensibilidade, de gosto e de técnica pôde chegar a produção contemporânea, em nada inferior á [sic] das mais belas épocas” (MILLIET, 1948).

23 Esse fenômeno é particularmente bem analisado para o caso da arquitetura no livro de Paolo Nicoloso (2008). Nele, o autor identifica maior “romanização” da linguagem da arquitetura moderna italiana à medida que o Estado fascista se radicalizava, tendo no projeto da Exposição Universal de Roma de 1943 (que nunca aconteceu) seu ápice. No caso das artes visuais, devemos lembrar da criação do Prêmio Cremona, por Roberto Farinacci em 1939, e seu imediato opositor, o Prêmio Bergamo (criado por Giuseppe Bottai, como Ministro da Instrução Pública, no mesmo ano).

Apesar de seu classicismo, assim como ele foi entendido nos anos 1950 – e na reabilitação do papel da Itália na história da arte do Ocidente –, Modigliani em nada respondeu à ideia de *Novecento Italiano* tal como promovida por Sarfatti e, mais tarde, pelo regime fascista. A coleção que se reuniu para o núcleo inicial do MAM/SP foi lida dentro da chave do *Novecento Italiano*, em primeiro lugar, porque a personagem por trás das aquisições italianas era Margherita Sarfatti, que mais uma vez reforçou suas ideias sobre o que deveria ser a pintura moderna. Ao mesmo tempo, essa terminologia continuou a ser usada pela diplomacia cultural italiana do segundo pós-guerra para resgatar a tradição artística italiana e sua contribuição para a história da arte ocidental, que naquele momento começava a se promover como grande valor para a sociedade que emergia no bloco aliado. Embora os atores por trás dessas aquisições fossem os mesmos que, de algum modo, haviam contribuído para a constituição de um moderno sistema das artes na Itália fascista, eles não foram substituídos, mas continuaram atuantes no ambiente artístico internacional.

Um dos aspectos mais contraditórios desse contexto do segundo pós-guerra em relação à promoção e à circulação da arte moderna italiana é que embora os Estados Unidos, por via das iniciativas sobretudo do MoMA, procurassem construir um discurso de afastamento da arte moderna italiana em relação à noção de *Novecento Italiano*, esta prevaleceu no ambiente artístico sul-americano. Mas seja numa ponta ou na outra do continente americano, o fato é que contribuímos para fomentar um colecionismo de arte moderna italiana por meio de exposições itinerantes que mais tarde levaram a aquisições importantes dos dois lados. Por fim, nem aqui nem em Nova York nossos patronos compraram essas obras nas primeiras mostras itinerantes que aconteceram nas Américas. No caso das aquisições Matarazzo para o MAM/SP, ele poderia ter comprado já em 1946 obras importantes de arte moderna italiana na chave do *Novecento Italiano* em Buenos Aires, em vez de fazê-lo em Milão e Roma. O porquê disso ainda merece melhor investigação. De qualquer forma, no conjunto reunido nem tudo responde à noção de *Novecento Italiano*, especialmente o *Autorretrato* de Modigliani e as outras pinturas dos jovens do Grupo Corrente, que afinal haviam sido perseguidos e atacados pelo regime fascista.

Referências bibliográficas

ASSOCIAZIONE FRA GLI AMATORI E I CULTORI DELLE ARTI FIGURATIVE CONTEMPORANEE. Mostra di Modigliani: aprile-maggio 1946. Milano: Alfieri & Lacroix, 1946. Tavola 15. Catálogo de exposição.

BARDI, Pietro Maria. **[Correspondência]**. Destinatário: Carlino Lovatelli. Roma: 17 mar. 1946. 1 telegrama.

BIROLI, Renato. Profili di pittori: Amedeo Modigliani. **II Brennero**, Verona, 28 magg. 1930.

CARAMEL, Luciano. **Arte in Italia**, 1945-1960. Milano: Vita & Pensiero, 1994.

CERONI, Anna; FRAQUELLI, Simoneta. The catalogues raisonnés of Amedeo Modigliani. **The Burlington Magazine**, London, n. 1380, v. CLX, p. 189-195, Mar.-May 2018. Ed. especial "The Modigliani technical research study".

DAGLI ORI antichi agli anni venti: le collezioni di Riccardo Gualino. Milano: Electa, 1982. Palazzo Madama (Turim), Galeria Sabauda, dez. 1982 a mar. 1983. Catálogo de exposição.

EXPOSIÇÃO de pintura italiana moderna. Rio de Janeiro: Studio di Arte Palma, 1947. Catálogo de exposição.

FEIGENBAUM, Gail; REIST, Inge (Org.). **Provenance**: an alternate art history. Los Angeles: Getty Publications, 2012.

FRAQUELLI, Simonetta; IRESO, Nancy (Org.). **Modigliani**. London: Tate Publishing, 2017. Catálogo de exposição.

GAETANI, Livio. **[Correspondência]**. Destinatário: Ciccillo Matarazzo. Milão, 19 jun. 1947. 1 carta. Pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Seção de Catalogação, MAC USP.

GUALINO, Riccardo. **Frammenti di vita**. Torino: Arago, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Classicismo, realismo, vanguarda**: pintura italiana no Entreguerras. São Paulo: MAC USP/PRCEU, 2013. Catálogo de exposição.

_____. **Classicismo moderno:** Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda Editorial, 2016.

MILLIET, Sérgio. O Museu de Arte Moderna. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 mar. 1948.

Modigliani's late portraits. **The Burlington magazine**, Londres, 2018, p. 400-407

NEBBIA, Ugo. La XVIIa Biennale di Venezia: i pittori italiani. **Emporium: Rivista Mensile Illustrata d'Arte e di Cultura**, Bergamo, v. LXXI, n. 425, p. 267-290, magg. 1930.

NICOLOSO, Paolo. **Mussolini architetto:** propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Milano: Einaudi, 2008.

PONTIGGIA, Elena; COLOMBO, Nicoletta (Org.). **Milano anni trenta, l'arte e la città**. Milano: Mazzotta, 2003. Catálogo de exposição.

POVOLEDO, Elisabetta. Modigliani exhibit closes amid allegations of fakes. **The New York Times**, New York, 19 Jul. 2017. Disponível em: <<https://nyti.ms/2KQ06FI>>. Acesso em: 3 ago. 2018.

RESELLINI, Marc. **Modigliani:** the melancholy angel. Milan: Skira, 2002.

RUSCONI, Paolo. Aggiunte agli scritti di Renato Birolli per gli anni 1930-1933. **L'Uomo Nero: Materiali per una Storia delle Arti della Modernità**, Milano, ano 1, n. 2, p. 267-286, giugno 2004.

SALVAGNINI, Sileno. **Il sistema delle arti in Italia, 1919-1943**. Bolonga: Minerva, 2000.

SARFATTI, Margherita. **Espejo de la pintura actual**. Buenos Aires: Argos, 1947.

SCHEIWILLER, Giovanni. **Amedeo Modigliani**. 1. ed. Milano: Hoepli, 1927. (Arte Moderna Italiana, n.8).

_____. **Amedeo Modigliani**. 2a. ed. Milano: Hoepli, 1932. (Arte Moderna Italiana, n.8).

_____. **Amedeo Modigliani**. 3. ed. Milano: Hoepli, 1950. (Arte Moderna Italiana, n. 8).

SOBY, James Thrall (Org.). **Modigliani paintings, drawings, sculpture**. Nova York: MoMA, 1951. Catálogo de exposição.

SOBY, James Thrall; BARR, Alfred (Org.). **Twentieth century Italian art**. New York: MoMA, 1949. Catálogo de exposição.

THE BURLINGTON MAGAZINE. London: The Burlington Magazine Publications, n. 1380, v. CLX, Mar.-May 2018. Ed. especial "The Modigliani technical research study".

VENTURI, Lionello. Mostra individuale di Amedeo Modigliani, sala 31. In: CATALOGO illustrato della XVII Esposizione Biennale di Venezia. Venezia: La Biennale, 1930. p. 116-121. Catálogo de exposição.

Máscaras: Lasar Segall e sua reação à exposição Arte Degenerada

Claudia Valladão de Mattos Avolese¹

Resumo:

Em 19 de julho de 1937 Adolf Ziegler inaugurava em Munique a exposição Entartete Kunst (Arte Degenerada). Poucos meses depois, Segall pintou o quadro *Máscaras* (1938), uma obra bastante singular devido a seu caráter simbólico e sua ambientação quase surrealista. Este artigo desenvolverá uma análise dessa pintura, procurando compreendê-la como fruto da reação de Lasar Segall aos desenvolvimentos políticos e culturais na Alemanha nazista. **Palavras-chave:** Lasar Segall; *Máscaras*; nazismo.

Abstract:

On July 19, 1937 Adolf Ziegler inaugurated the exhibition Entartete Kunst (Degenerate Art) in Munich. A few months later, Segall painted *Máscaras* (Masks, 1938) a rather unique painting when compared to his other works due to its symbolic character and surrealist atmosphere. This study aims to analyze this painting, understanding it as a direct product of Lasar Segall's reaction to the political and cultural developments in Nazi Germany. **Key-words:** Lasar Segall, Masks, Nazism.

O quadro “*Máscaras*” (**Figura 1**), pintado em 1938 por Lasar Segall, ocupa lugar singular em sua obra. Com toda a diversidade de estilos, materiais e temas que podemos observar em sua produção, Segall sempre valorizou a expressão direta e inequívoca dos conteúdos a serem transmitidos, frequentemente privilegiando experiências humanas universais, como o amor, a maternidade ou migrações. De forma geral, sua obra exprime o desejo de conexão não-mediada, com o público, expondo abertamente seu tema para ser acolhido e reconhecido por quem reage à obra. Suas criações baseiam-se na convicção de que a arte é um espaço privilegiado de comunicação e compartilhamento de sentimentos humanos. Nesse sentido, ele escreveria em 1928:

¹ Professora livre-docente do Instituto de Artes e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em História (área de concentração História da Arte) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

“Somos todos homens, filhos do mesmo tempo, vivemos ligados estreitamente uns aos outros, dependentes uns dos outros, e como tais devemos nos esforçar para nos compreendermos mutuamente; e um dos caminhos mais diretos que conduzem a este fim é a arte.” (SEGALL, 1993, p. 49)

Nada desse tipo ocorre com *Máscaras*. O quadro resiste à interpretação, nos desafia, impondo-se como enigmático, alegórico e labiríntico. Diante dele, em vez de “compreendermos” o artista e sua mensagem, somos invadidos por dúvidas: o que significa? Por que as máscaras? O que Lasar Segall quis dizer? A atmosfera que emana desse porão iluminado por uma lâmpada intensa é quase surrealista, evocando a *pittura metafísica* de De Chirico, artista que ele certamente conhecia dos anos passados em Paris.² O silêncio da crítica em torno da obra faz dela um enigma ainda maior. Ao que tudo indica, Segall não a incluiu em nenhuma exposição que ele realizou em vida. Ela aparece ao público pela primeira vez apenas durante a grande exposição itinerante organizada por Jenny na Europa no início da década de 1960. Igualmente, até onde pudemos investigar, Segall nunca falou sobre essa obra e, com exceção de alguns poucos historiadores da arte, como Jorge Coli e Tadeu Chiarelli, ela também é raramente mencionada na literatura mais recente. *Máscaras* permaneceu com a família Segall até 2013, quando foi posta à venda e adquirida pela Fundação Edson Queiroz, em Fortaleza, onde se encontra hoje.

Mesmo com pouquíssima documentação ou recepção crítica, o quadro se impõe aos estudiosos de Segall e pede para não ser ignorado. Ao longo dos anos, também eu tive oportunidade de examiná-lo e levantar hipóteses sobre ele. As hipóteses, para mim, sempre partiam da forte conexão que a obra faz com seu contexto histórico, ao exibir duas páginas de jornal em que podemos ler, respectivamente: “última edição” e, na outra, a data de 1938. De fato, como proporei aqui, acredito que *Máscaras* foi concebida como uma espécie de resposta de Segall à política das artes na Alemanha nazista.

Para podermos compreender *Máscaras* precisamos recuar um pouco no tempo e recuperar as questões fundamentais que se encontravam no horizonte de Lasar Segall no período de sua criação. Segall é mais conhecido como um artista expressionista que se formou em

² Em um artigo sobre a escultura de Segall, Jorge Coli também associa o quadro *Máscaras* com a obra de De Chirico. Cf. COLI, 1997, p. 133-144.

Berlim e Dresden entre as vanguardas histórias na Alemanha. Porém, como a maior parte de seus colegas, nos anos de 1930 ele abandona lentamente as deformações expressivas, à busca de um novo Classicismo. Em suas próprias palavras: “realizando o que chamo de ‘classicismo moderno’, isto é, atingir a perfeição dos antigos com os métodos que decorreram das pesquisas plásticas da nossa época” (SEGALL, 1993, p. 64).

Nesse espírito, durante o período em que morou em Paris, entre 1928 e 1932, Segall aprofundou seu interesse pela matéria própria da pintura e, seguindo Picasso, interessou-se pela produção clássica antiga. Suas figuras ganharam, em consequência, novo equilíbrio, assim como densidade e peso, ao mesmo tempo em que ele se dedicava a investigações sobre as relações estruturais e formais da pintura. Nessa época, seus temas tornaram-se mais cotidianos: retratos da esposa e dos filhos, figuras reclinadas ou naturezas mortas predominam. Seu interesse pela forma clássica e por suas massas e volumes levou-o também a experimentar com escultura. Nos seus trabalhos tridimensionais, ele buscava uma intensidade psicológica sem agito, sem movimento, o que Geraldo Ferraz mais tarde chamaria de uma “síntese emotiva e lírica” que passou a estruturar suas composições. Essa nova atitude diante da arte veio acompanhada de uma rejeição de aproximações entre arte e política e de uma valorização da liberdade e individualidade artísticas. Em entrevista dada à *Folha da Noite*, em 1933, Segall insistiria nesse ponto afirmando que: “a arte proletária não existe. O artista sempre foi e será individualista” (SEGALL, 1993, p. 52).

O foco na experimentação plástica se intensifica em sua obra, após a experiência da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM). Quando a sociedade se desfaz em 1934, Segall isola-se em sua casa na Vila Mariana, dedicando-se exclusivamente ao trabalho artístico. Em uma época em que as tensões políticas no mundo se agravavam, Segall continuava a concentrar-se em sua arte – na forma plástica – e defender a autonomia da arte com relação à política. São desse período os belos retratos de Lucy, uma jovem artista que se tornaria modelo de Segall e seria foco do seu investimento libidinoso. Os retratos de Lucy demonstram, como diz Tadeu Chiarelli, uma “simbiose do conceito de pintura autônoma e a vontade do registro do real” (CHIARELLI, 2008, p. 48), no caso, do registro da forma dessa mulher real. Muitos desses retratos incorporam esse desejo na ambiguidade da composição ao instaurarem



Figura 1: Lasar Segall
"Máscaras", 1938,
óleo com areia sobre
tela, 80x90 cm,
coleção Edson Queiroz,
Fortaleza. Fotógrafo:
Falcão Júnior

certa dúvida sobre a quem pertenceria a mão que toca a modelo. Ao mesmo tempo, Segall descobre Campos do Jordão e passa a explorar com prazer a sensualidade daquela paisagem.

No entanto, com o passar do tempo e com os desenvolvimentos da política internacional, Segall, um artista judeu oriental formado na Alemanha, vê-se cada vez mais constrangido a tomar posição. Eis o dilema do artista: diante da violência contra os judeus na Europa, ele sente-se compelido a reagir com sua arte. Por outro lado, recusava-se a transformá-la em instrumento político. Em 1936, provavelmente após o Pogrom de Przytyk na Polônia, que foi amplamente divulgado em jornais da época, Segall decide reagir, pintando o quadro *Pogrom* (Figura 2). O assunto não era novo em sua obra, ao contrário, ocupara uma posição central na sua produção



Figura 2: Lasar Segall, *Pogrom*, 1937, óleo com areia sobre tela, 184×150 cm, Coleção Museu Lasar Segall, São Paulo

expressionista, o que o ajudava com a estratégia de não produzir uma obra que pudesse ser vista como resposta direta a um evento político específico. Segall concebeu o seu *Pogrom*, concluído em 1937, como um protesto contra todas as formas de *pogrom*, recuperando a origem etimológica da palavra, formada pelo prefixo pô (inteiramente) e *gromiti* (destruir), significando em russo – e em iídiche – “causar estrago”; “destruir violentamente”. O quadro condenava todo ato de violência gratuita contra inocentes, em todos os tempos e não um evento histórico particular, como o pogrom na Polônia ocorrido a 9 de março de 1936. Segall queria que sua obra fosse compreendida em todas as épocas e por qualquer ser humano, sem que fosse necessário saber nada do contexto no qual ela fora inicialmente inspirada. Esse desejo de universalidade aparece claramente em uma entrevista do artista de 1937:

E quando os anos se vão, quando todas as manifestações políticas que no momento pareciam de pronta importância e que em tudo predominavam, desaparecerem, às vezes sem sequer deixar vestígio, então persiste a arte como persiste a filosofia e as conquistas científicas, representando um valor eterno e como nobre testemunho da época que se foi. (SEGALL, 1993, p. 57)

Especificamente sobre o quadro *Pogrom*, o artista diria em uma entrevista a Geraldo Ferraz publicada no Diário da Noite em 1 de julho de 1939:

Em essência, [...] a arte nunca está a serviço da política e por isso mesmo não considero “Pogrom” um panfleto pictórico. Repare nas figuras que ali estão. Não há gritos de revolta, não há imprecações, não há rictos de dor, não há desespero. Há, sobretudo, uma suave tranquilidade – homens, mulheres e crianças estão envolvidos por uma transcendental quietude, a serenidade da morte, esta bem fixada nos seus semblantes calmos. Vendo-os assim, entregues a esse repouso de seres inanimados, o espectador se perguntará revoltado: mas por que morreram? Por que foram sacrificados? A tranquilidade dos mortos, a harmonia das formas, o equilíbrio das linhas – tudo isso não grita mais, não transmite diretamente nenhuma mensagem de ódio. Mas a gente sente a volúpia de desejar saber porque foram sacrificados. (MILLER, 1982, p. 33)

Olhando detidamente para *Pogrom* com os acontecimentos daquele dia 9 de março de 1936 em Przytyk presentes no espírito, podemos

ainda reconhecer o cenário da história. O pogrom começou em consequência de um conflito no mercado da cidade, no qual barracas de venda de judeus foram destruídas. O quadro mostra os mortos em meio à rua e no canto inferior esquerdo podemos ainda ver bancos e mesas viradas. Porém, o turbilhão de mortos que domina o centro da tela em sua “transcendental quietude”, como disse Segall, obscurece esse cenário. Elas não têm nome ou identidade próprias, resistindo assim a tornarem-se personagens reais de uma história. Em resumo, com *Pogrom*, Segall encontra uma forma de reagir à realidade política de sua época, sem ter de fazer arte “engajada”, aspirando fazer com que a própria forma (e não a narrativa) se torne a transmissora de sua resposta de artista à realidade vivida.

Esta “solução” de compromisso encontrada pelo artista foi claramente reconhecida pelo crítico de arte Geraldo Ferraz em seu artigo sobre o quadro. O texto inicia com comentário sobre a tendência de artistas modernos, como Pablo Picasso e André Lhote a assumirem posições políticas em sua arte, para em seguida dizer que Segall, ao contrário, se esforçava para produzir algo diferente da arte panfletária que dominava o ambiente artístico na Europa e no Brasil. Ferraz então descreve como Segall procurou evitar toda narrativa em *Pogrom*, ao concentrar-se na fatura, infundindo sua emoção e indignação nas próprias formas e cores do quadro. Por fim, ele conclui:

O judeu estava identificado com o protesto mudo; o artista julgava necessário realizar dentro dos planos o milagre da sua idealização; mas o técnico desceu ao pormenor, revestiu as cores, criou manchas imprevisíveis, anulou todas as dificuldades para um complemento absoluto da massa opaca de óleo, e faz dos detalhes um jogo de equilíbrio tão forte, que nele todos os pontos são principais, todos são o eixo e a mola do espantoso acontecimento. (MILLER, 1982, p. 33)

Como observou Tadeu Chiarelli, a produção de uma obra como *Pogrom*, “em que Segall acrescenta de forma consciente o tema da denúncia dos horrores da guerra e do extermínio” (CHIARELLI, 2008, p. 42), encontrou grande apoio entre artistas e críticos da época que, desde o início dos anos 1930, reviam as posições modernistas, exigindo maior compromisso da arte com a política. Assim, Segall acreditava ter achado um caminho de conciliação, respondendo simultaneamente às cobranças de posicionamento político e às exigências

formais da obra. O mesmo princípio pode ser encontrado em *Navio de emigrantes*, terminado em 1939. Nela, como em *Pogrom*, a realidade das migrações em massa provocada pelo nazismo é abstraída e encapsulada em uma visão geral da condição humana, expressa por meio de formas rigorosas e equilibradas que ajudam a promover a ideia de perenidade ou permanência.

Em resumo, a partir de *Pogrom* Segall alcança um equilíbrio estável entre engajamento político e trabalho formal em suas obras, construindo para si mesmo e para seu público uma imagem de artista-filósofo que, ao invés de entregar-se ao turbilhão do momento, reflete, pondera e extrai da experiência vivida uma lição sobre a essência da condição humana universal. Apesar de ser judeu e de ter vivido tantos anos na Alemanha, a verdade é que, no Brasil, Segall encontrava-se afastado do conflito, em posição privilegiada, que lhe permitia, entre outras coisas, sustentar uma atitude ponderada e pouco passional.

Em 1937, no entanto, um acontecimento extraordinário subitamente reposicionou Segall com relação aos desenvolvimentos na Alemanha. A 19 de julho daquele ano duas exposições que selariam o destino da arte sob o governo nazista de Adolf Hitler eram inauguradas: a primeira, denominada *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Exposição da Grande Arte Alemã), ocupando a recém-inaugurada *Haus der Deutschen Kunst* em Munique, apresentava a arte oficial da Alemanha nazista, de inspiração clássica; enquanto que a segunda, batizada de *Entartete Kunst* e abrigada no prédio do antigo instituto de Arqueologia, em frente à primeira exposição, trazia uma coleção de arte de vanguarda condenada pelo governo e confiscada de coleções públicas e privadas em todo o país. A notícia da exposição rapidamente se espalhou pelo mundo e chegou ao Brasil. Dentre as obras expostas encontravam-se seis trabalhos de autoria de Lasar Segall, retirados de museus alemães, incluindo a importante pintura *Die Ewige Wanderer* (Os eternos caminhantes), vendida por Segall ao museu da cidade de Dresden antes de sua imigração para o Brasil em 1923. Na exposição, *Ewige Wanderer* ocupava o centro da parede sul na segunda sala do andar superior do edifício, dedicada a artistas judeus. Sobre o quadro de Segall lia-se: "Offenbarung der jüdischen rassenseele" (Revelação da alma da raça judaica). Um pouco mais adiante, estavam expostas outras duas pinturas do artista: *Duas irmãs* (1919) e *Viúva* (1920), confiscadas do Folkwang Museum de

Essen. No andar térreo da exposição, uma série de gravuras de Segall também podiam ser vistas.³

De um momento para outro, os acontecimentos no velho contigente, que Segall conseguira manter em relativa distância, tornaram-se intoleravelmente próximos, rompendo com violência a separação entre o mundo da política “lá de fora” e o mundo do artista em seu ateliê. Minha hipótese é a de que o quadro *Máscaras* encena essa ruptura.

O quadro apresenta um espaço em completa desordem, iluminado por um lustre que pende do teto e cria fortes contrastes de luz e sombra sobre os objetos espalhados por todo o ambiente. O cavalete derrubado, no canto superior esquerdo, a mesa central com o cinzel, uma passadeira bordada e máscara, e os objetos em primeiro plano: cachimbo, fósforos, cinzeiro, frutas e outras miudezas, fazem lembrar o próprio ateliê do artista, pintado por Segall no mesmo ano de 1938 em *Recanto de atelier* (**Figura 3**). Nessa obra, encontramos os mesmos objetos presentes em *Máscaras*, porém nitidamente arranjados para criarem o efeito pitoresco desejado: os planejamentos próximos ao cavalete, o cachimbo e o cinzeiro cuidadosamente postados à janela. A comparação entre as duas pinturas acentua ainda mais a impressão sinistra e o caos que emana da composição em *Máscaras*. Enquanto que em *Recanto de atelier* a luz que vem da janela parece banhar os objetos cuidadosamente dispostos no quadro, *Máscaras* apresenta ambiente fechado, sem ar, semelhante a um porão. A visão de uma escadaria no canto superior direito reforça essa impressão. Espalhadas sobre a desordem desse atelier subterrâneo, seis máscaras, semelhantes a cópias em gesso de esculturas clássicas podem ser vistas. Cinco dominam a cena, amontoando-se sobre as coisas, como se tivessem sido arrastadas por um turbilhão de detritos que abruptamente espalhara-se sobre os objetos cotidianos do ateliê, virando plantas e móveis. A sexta permanece sobre a mesa sob o intenso foco de luz, como se estivesse ali para ser examinada ou manipulada com o cinzel do artista. Que sentido poderiam ter essas máscaras? Por que elas nos parecem tão sinistras? Qual seria seu poder?

Apesar de muito semelhantes, uma das máscaras se destaca do conjunto por portar um capacete negro sobre os cabelos. Imediatamente podemos identificá-la como a deusa Minerva. Essa figura parece ser

³ Sobre a exposição, Cf. BARRON, 1991.



Figura 3: Lasar Segall, *Recanto de atelier*, 1938, óleo sobre tela, 100x73 cm, Coleção Bozano Simonsen, Rio de Janeiro

chave para a interpretação do quadro, fechando seu universo temático em torno do que poderíamos chamar de uma guerra das imagens que ocorria naquele momento e se concretizava na oposição entre arte clássica e arte moderna. Como dissemos anteriormente, no mesmo dia em que a exposição Entartete Kunst foi aberta ao público, a exposição Grosse Deutsche Kunstausstellung era também inaugurada e a capa do catálogo trazia uma cabeça de Minerva vista em perfil, semelhante à do quadro de Segall (**Figura 4**).

Já comentamos que desde sua estada em Paris, Segall, assim como muitos artistas de sua geração, recuperara o interesse na tradição clássica, apreciando-a por seu equilíbrio, estabilidade e capacidade de sobreviver ao tempo. A identificação do regime nazista com o imaginário greco-romano deve ter sido, portanto, perturbadora. O imaginário clássico começou a ser mobilizado na Alemanha desde o momento da tomada de poder por Hitler, mas ganhara grande impulso em 1936 com a realização das Olimpíadas em Berlim. Em 1937 a estética nazista confrontou o mundo na Exposição Internacional de Paris. Nela, o pavilhão da Alemanha, construído por Albert Speer, trazia obras monumentais de escultores oficiais do Estado, como Arno Breker e Josef Thorak. Sabemos que Lasar Segall visitou a exposição internacional por ocasião de sua viagem a Paris para representar o Brasil, ao lado de Cícero Dias, no Congresso Internacional de Arte Independente. A 20 de Abril de 1938 o *Diário de São Paulo* anunciava seu retorno ao Brasil e colhia as impressões de Segall sobre o quadro *Guernica*, de Picasso, que ele vira no pavilhão espanhol da exposição internacional. Certamente não deixou de visitar também o pavilhão alemão (REGRESSOU..., 1938 apud CHIARELLI, 2008, p. 43). No início de 1938 a identificação da Alemanha com imagens greco-romanas já se



Figura 4: Catálogo Grosse Deutsche Kunstausstellung, Munique, 1937

encontrava consolidada, mas ela seria ainda reafirmada pelo lançamento do filme *Olympia*, de Leni Riefenstahl, produzido como parte da propaganda nazista e exibido nos cinemas de todo o mundo, incluindo o Brasil. No prólogo do filme, a cineasta apresentava ruínas gregas e esculturas clássicas pairando em um espaço indefinido, muitas delas lembrando as máscaras pintadas por Segall.

O ano de 1938 foi decisivo na história do nazismo. Conhecido como “o ano fatídico”, nele os preparativos para a guerra tornaram-se explícitos e o governo iniciou o confisco sistemático de propriedades de judeus. Por lei, judeus morando em território alemão passaram a ser obrigados a portar identificação. Os passaportes emitidos continham um “J” e os nomes Israel e Sarah foram acrescentados aos nomes de cidadãos de origem judaica para que fossem imediatamente reconhecidos. No final do ano, entre 9 e 10 de novembro, um pogrom em nível nacional explodiu na Alemanha, conhecido como *die Kristallnacht* (a noite dos cristais), em que propriedades de judeus foram atacadas e saqueadas, com a participação de oficiais do Partido Nazista, membros da tropa de assalto nazista (*Sturmabteilung* – SA) e da Juventude Nazista (*Hitlerjugend*). Em seguida a Alemanha iniciou sua política de deportação. O agravamento da violência contra judeus na Europa gerou protestos no mundo inteiro e o sentimento de uma guerra iminente. No campo da cultura, a exposição *Entartete Kunst* inaugurou em Berlim com um número ainda maior de obras que em Munique e foi amplamente noticiada nos jornais brasileiros.

O quadro *Máscaras* parece comentar esses desenvolvimentos de tantas consequências para o mundo das artes. Olhando a pintura nos perguntamos quais desses eventos históricos estariam registrados sob a “última edição” do jornal representado. Outros detalhes do quadro nos ajudam a compreender o estado emocional do artista ao realizar esse *memento temporis*. No canto superior direito vemos o mesmo vaso de flor que aparecera em seu quadro *Pogrom* um ano antes, como símbolo de esperança e vida. Agora ele está derrubado, em meio à desordem. Nada no quadro sinaliza esperança. Na parede, logo acima do cavalete, podemos entrever uma pintura na qual vê-se uma imagem fantasmagórica, semelhante às figuras pintadas por Segall em sua fase expressionista. Ela está sozinha e quase apagada, mal pode ser identificada.

Em seu livro *Segall realista*, Tadeu Chiarelli levanta a hipótese de que o quadro *Máscaras* seria uma resposta de Segall a *Guernica*. De fato, alguns dos elementos da obra de Picasso estão presentes na pintura, em especial a intensa luz ao centro da composição e o lampião à esquerda do quadro. Se de fato Segall respondia a Picasso com *Máscaras*, sua reação implicava uma constatação importante: a de que haveria uma grande diferença entre denunciar um evento considerado reprovável, mas não diretamente vivido, e expressar a dor de uma violência experimentada pessoalmente em sua esfera íntima. Na entrevista anteriormente citada, concedida ao *Diário de São Paulo*, Segall reafirmaria tal convicção ao contrastar a resposta de Picasso ao bombardeio de *Guernica* com a arte de Van Gogh:

Vi o celebrado quadro de Picasso – Bombardeio de Guernica [sic]. Não me impressionou como esperava. Demais, tenho a impressão de que gorou a intenção do artista. Justamente porque teve uma intenção ideológica, por assim dizer. O quadro em apreço pretende ser mensagem contra o bombardeio de uma cidade aberta. Mas é obscuro, a intenção é muito subjetiva, não é clara. Prefiro muito mais sentir o drama nítido de um Van Gogh. (REGRESSOU..., 1938 apud CHIARELLI, 2008, p. 43)

À diferença de *Guernica*, que se transformou em símbolo de protesto público para o mundo ao ser apresentada na Exposição Internacional de Paris em 1937, *Máscaras* não foi exposta enquanto o artista viveu, permaneceu na esfera íntima de Segall como testemunho de um momento privado de crise e sofrimento. Recuperando suas forças, ao longo do ano seguinte, o pintor faria para o público seu *Navio de emigrantes*, retomando o tom de denúncia matizada pela reflexão filosófica que ele já havia usado em *Pogrom*. Apenas mais tarde, já durante a Segunda Guerra e com as revelações do extermínio em massa de judeus na Europa, Segall alteraria sua posição quanto à relação da arte com a política, passando a produzir obras explicitamente engajadas na denúncia das atrocidades cometidas pelos nazistas, como na série *Visões de guerra* ou em quadros como *Guerra* e *Campo de concentração*.

Referências bibliográficas

BARRON, Stephanie. **“Entartete Kunst” Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland**. München: Hirmer Vlg, 1991.

CHIARELLI, Tadeu. **Catálogo da exposição “Segall realista”**. São Paulo: Centro Cultural Fiesp; Galeria de Arte do Sesi, 2008.

COLI, Jorge. Reflexões sobre o classicismo em Lasar Segall a partir de sua escultura. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 42, p. 133-144, jan. 1997.

MILLER, Álvaro et al. **Lasar Segall**: antologia de textos nacionais sobre a obra e o artista. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

REGRESSOU de Paris o representante do Brasil no Congresso Internacional de Artistas Independentes. **Diário de São Paulo**, São Paulo, 20 abr. 1938.

SEGALL, Lasar. **Textos, depoimentos e exposições**. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1993.

Os Organizadores

Daniel Rincon Caires

Historiador. Possui licenciatura em História pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (2003), especialização em História pela PUC – São Paulo (2011), e é mestrando em História Social pela FFLCH-USP. Professor de História nos níveis fundamental e médio na rede estadual (2005-2010) e pesquisador do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) desde 2010. Atualmente é coordenador do Setor de Pesquisa no Museu Lasar Segall/ São Paulo. Foi um dos curadores da exposição *A 'arte degenerada' de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra* (Museu Lasar Segall, 2017-2018), que resultou em livro de mesmo nome. É autor de artigos e ensaios sobre esse tema.

Helouise Costa

Professora livre-docente, arquiteta e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde desenvolve pesquisa sobre as relações entre arte e fotografia e história das exposições. É bolsista de produtividade do CNPq (2017-2019) e orientadora no Programa Interunidades em Estética e História da Arte e no Programa Interunidades em Museologia, ambos da USP. Entre os livros publicados destacam-se: *A fotografia moderna no Brasil* (CosacNaify, 2014), *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro* (IMS, 2012) e *A 'arte degenerada' de Lasar Segall: perseguição à arte moderna em tempos de guerra* (MLS / MAC USP, 2018), todos em coautoria. Foi curadora de diversas exposições, sendo a mais recente MAM 70 anos (MAM SP, 2018).

Ana Gonçalves Magalhães

Professora livre-docente, historiadora da arte e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), onde pesquisa a coleção de arte moderna do museu. Publicou sua tese de livre-docência no livro *Classicismo moderno: Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP* (Alameda Editorial, 2016), que trata das relações artísticas entre o Brasil e a Itália no Período Entreguerras. É orientadora no Programa Interunidades em Estética e História da Arte e no Programa Interunidades em Museologia, ambos da USP. Em 2016 foi pesquisadora convidada do Getty Research Institute, em Los Angeles, tendo como tema de estudo a história material da escultura *Formas únicas da continuidade no espaço*, de Umberto Boccioni. Atualmente, é coordenadora do Projeto Temático da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) “Coletar, identificar, processar, difundir: o ciclo curatorial e a produção do conhecimento”.

Annateresa Fabris

Historiadora, curadora e crítica de arte. Professora aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Autora de *Futurismo: uma poética da modernidade* (Perspectiva, 1987); *Portinari, pintor social* (Perspectiva, 1990); *O futurismo paulista* (Perspectiva, 1994); *Cândido Portinari* (Edusp, 1996); *Antonio Lizárraga: uma poética da radicalidade* (Edusp, 2000); *Fragmentos urbanos: representações culturais* (Studio Nobel, 2000); *Arte moderna* (Experimento, 2001, em colaboração); *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico* (UFMG, 2004); *Fotografia e arredores* (Livros Livros, 2009); *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (Martins Fontes, v. 1, 2011; v. 2, 2013); *A fotografia e a crise da modernidade* (C/Arte, 2015); e *Fotografía y artes visuales* (Serieve, 2017). Organizadora de diversos livros. Atualmente desenvolve pesquisa sobre as relações entre fotografia e artes visuais a partir da década de 1960.

Claudia Valladão de Mattos Avolese

Professora livre-docente do Instituto de Artes e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em História (área de concentração História da Arte) do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Possui doutorado em História da Arte pela Universidade Livre de Berlim (1996) e pós-doutorado pelo Courtauld Institute de Londres (2001). Foi pesquisadora convidada do Getty Research Institute de Los Angeles (2012), presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) (2013-2016) e professora convidada em Harvard (2017). Desenvolve pesquisas na área de História da Arte, atuando principalmente nos seguintes

temas: história da arte do século XVIII, arte do século XIX no Brasil, arte moderna brasileira, Lasar Segall, vanguardas europeias, e Expressionismo alemão.

Daniela Pinheiro Machado Kern

Professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestre e doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), coordenadora substituta do PPGAV da UFRGS. É líder do grupo de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) “Arte e Historiografia” e autora de *Tradição em paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira e as “velhas tecnologias”* (EdJuc, 2012). Atualmente conduz, no PPGAV-UFRGS, a pesquisa *Hanna Levy: sua teoria, seus predecessores*. Traduziu para o português, entre outras obras, *O sentido de ordem* (Bookman, 2012), de E. H. Gombrich.

Keith Holz

Professor of Art History at Western Illinois University-Macomb (USA), he has held fellowships from the Getty, Fulbright, IREX, DAAD, and DHI-Moscow. His publications have examined representations of modern German art and its audiences in the democracies. He is currently writing *Placing Kokoschka, Kokoschka and Place*. Previous books include: *Im Auge des Exils: Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris* with Wolfgang Schopf (2001); and *Modern German Art for Thirties Paris, Prague, and London* (2004). His recent articles address German exile artistic groups as networks (2012), the *Großen Deutsche Kunstausstellungen* (2012), Kokoschka’s private life in Czechoslovakia (2014), Neue Sachlichkeit painting beyond German borders (2016), and Questions about the study of German-Bohemian artists (forthcoming).

Maria Luiza Tucci Carneiro

Historiadora e professora livre-docente do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), coordenadora do Laboratório de Estudos sobre Etnicidade, Racismo e Discriminação (LEER) onde desenvolve o projeto “Travessias: o legado dos artistas, intelectuais e cientistas refugiados do nazifascismo. Brasil (1933-2018)”. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Moderna e Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Departamento de Ordem Política e Social (Deops), holocausto, autoritarismo, antissemitismo e memória. Autora dos livros *Cidadão do mundo: o Brasil diante do holocausto e dos refugiados do nazifascismo* (Perspectiva, 2010); *Dez mitos sobre os judeus* (Ateliê Editorial, 2014; Cátedra, 2016); *Judeus e judaísmo na obra de Lasar Segall*, em coautoria com Celso Lafer (Ateliê Editorial, 2009); e *Vozes do holocausto – histórias*

de vida: refugiados do nazifascismo e sobreviventes da Shoah (Maayanot, v. 1; v. 2, 2017), organizado com Rachel Mizrahi, entre outros. Vencedora do Prêmio Jabuti em Ciências Humanas em 1994, 2004 e 2011.

Mauricio Lissovsky

Possui mestrado (1995) e doutorado (2002) em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e estágio de pós-doutorado no Birkbeck College, da Universidade de Londres (2007). Desenvolve pesquisas no campo dos estudos visuais, com ênfase em fotografia, cinema, memória e política. Atualmente é professor associado da UFRJ e pesquisador do CNPq. Foi pesquisador visitante na Universidade de Princeton (2015) e coordenador da área de Comunicação e Informação na Capes (2014-2018). Membro do conselho consultivo do Centre for Iberian and Latin American Visual Studies (Cilavs), da Universidade de Londres.

Meike Hoffmann

Professor at Degenerate Art Research Center, Free University of Berlin, and author of *Hitler's Art Dealer: Hildebrand Gurlitt, 1895-1956*. Hoffmann organized the first academic training on provenance research at the Free University of Berlin, where she received her PhD and now teaches at the department of history and cultural studies on "Degenerate Art", and Nazi art policy during the Third Reich. She was a member of the Taskforce Schwabing Art Trove and participated in the follow-up research project on the Gurlitt collection at the German Lost Art Foundation. Since March 2017, Hoffmann directs the Mosse Art Research Initiative (MARI) at FU Berlin, which is the first project in provenance research executed by public German institutions along with descendants of the victims of National Socialist persecution.

Olaf Peters

Olaf Peters is a University Professor at Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, a curator, and an art historian. He is the author of *New Objectivity and National Socialism: Affirmation and criticism 1931-1947*, 1998; *From the Black Acrobat: Max Beckmann between the Weimar Republic and exile*, 2005; *Otto Dix: The Intrepid Views: A Biography*, 2013; *Max Beckmann: The Mythologized Modernity: A biography*, 2015. He curated a trilogy of exhibitions focused on German history at The Neue Galerie, New York. The first of them "Degenerate Art: The Attack on Modern Art in Nazi Germany, 1937," organized in 2014, examined the infamous traveling exhibition "Entartete Kunst". The second show, "Berlin Metropolis: 1918-1933" on view in 2015, explored the critical role played by the city of Berlin in the growth of modern culture. The third was "Before the Fall: German and Austrian Art of the 1930s", 2018, an exhibition devoted to the development of the arts in Germany and Austria during a decade marked by economic crisis, political disintegration, and social chaos.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor President Vahan Agopyan

Vice-Reitor Vice-President Antonio Carlos Hernandez

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA CONSELHO DELIBERATIVO BOARD

Ana Magalhães; Evandro Nicolau; Carlos Roberto F. Brandão (Presidente President)
Cristina Freire; Edson Leite; Eugênia Vilhena; Fernando Piola; Helouise Costa; Katia Canton.

DIRETORIA EXECUTIVE BOARD

Diretor Director Carlos Roberto F. Brandão

Vice-diretora Deputy-director Ana Magalhães

Assessorias Consulting Beatriz Cavalcanti e Vera Filinto

Secretaria Secretary Carla Augusto

PESQUISA, DOCENCIA E CURADORIA RESEARCH, TEACHING AND CURATORSHIP

Chefia Head Helouise Costa

Docentes Teaching and Research Ana Magalhães; Cristina Freire; Edson Leite; Katia Canton; Carmen Aranha (*Professor Sênior Senior Professor*) e Rodrigo Queiroz (*FAU USP vínculo MAC USP Secondary link*)

Secretaria Secretaries Andréa Pacheco; Sara V. Valbon

ACERVO COLLECTION

Chefia Head Paulo Roberto Barbosa

Arquivo Archive Silvana Karpinski

Catálogo e Documentação Registrar Section Cristina Cabral; Fernando Piola; Marília Lopes e Michelle Alencar

Conservação e Restauração - Papel Conservation and Restoration - Paper Rejane Elias; Renata Casatti e Aparecida Caetano (apoio assistant)

Conservação e Restauração - Pintura e Escultura Conservation and Restoration - Painting and Sculpture Ariane Lavezzo; Marcia Barbosa e Rozinete Silva apoio assistant

Conservação Preventiva Preventive Conservation Sílvia Meira

Montagem Art handling Fabio Ramos e Mauro Silveira

Secretaria Secretary Regina Pavão

BIBLIOTECA E DOCUMENTAÇÃO LOURIVAL GOMES MACHADO LIBRARY AND DOCUMENTATION SERVICE

Chefia Head Lauci B. Quintana

Documentação Bibliográfica Bibliographic Documentation Anderson Tobita; Mariana Queiroz e Lídiua do Carmo

COMUNICAÇÃO PRESS

Chefia Head Sérgio Miranda

Equipe Team Beatriz Berto e Dayane Inácio

EDUCAÇÃO EDUCATION

Educadores Educators Andrea Biella; Evandro Nicolau, Maria Angela Francoio e Renata Sant'Anna

Secretaria Secretary Ana Lucia Siqueira

PLANEJAMENTO E PROJETOS: EXPOSIÇÕES E DESIGN PLANNING AND PROJECTS: EXHIBITIONS AND DESIGN

Chefia Head Ana Maria Farinha

Editoria de Arte, Projeto Gráfico, Expográfico e Sinalização Art Editor, Graphic Design, Exhibition and Signage design Elaine Maziero

Editoria Gráfica Graphic Editor Roseli Guimaraes e Ana Beatriz Rodrigues (estágio internship)

Produção Executiva Executive Producer Alecsandra Matias de Oliveira

Projetos Projects Claudia Assir

SECRETARIA ACADÊMICA ACADEMIC OFFICE

Equipe Team Neusa Brandão e Paulo Marquezini

SERVIÇO AUDIOVISUAL, INFORMÁTICA E TELEFONIA AUDIOVISUAL, COMPUTER AND TELEPHONE SERVICE

Chefia Head Marilda Giafarov

Equipe Team Bruno Ribeiro; Marta Cilento e Thiago Santos

SERVIÇO ADMINISTRATIVO E OPERACIONAL ADMINISTRATIVE AND OPERATIONAL SERVICE

Chefia Head Juliana de Lucca

Apoio Operacional Operational Support Júlio Agostinho

Secretaria Secretary Sueli Dias

Engenharia Engineering José Eduardo Sonnewend

Almoxarifado e Patrimônio Storeroom and Assets

Chefia Head Thiago de Souza

Equipe Team Clei Natalício Junior; Daniel de Oliveira Pires; Marilane dos Reis; Nair Araújo; Paulo Loffredo e Waldireny Medeiros

Contabilidade Accounting

Contadores Accountants Francisco Ribeiro Filho e Silvio Corado

Apoio Assistant Eugênia Vilhena

Pessoal Personnel

Chefia Head Marcelo Ludovici

Apoio Assistant Nilza Araújo

Protocolo, Expediente e Arquivo Register, Expedition and Archive

Chefia Head Maria Sales

Equipe Team Maria dos Remédios do Nascimento e Simone Gomes

Serviços Gerais Operational Services

Chefia Head José Eduardo da Silva

Copa Kitchen Regina de Lima Frosino

Manutenção Predial Maintenance

André Tomaz; Luiz Antonio Ayres e Ricardo Caetano

Transporte Transport Anderson Stevanin

Vigilância Security

Chefia Head Marcos Prado

SPPU USP

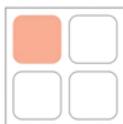
Rui de Aquino e José Carlos dos Santos

Equipe Team Acácio da Cruz; Alcides da Silva; Antoniel da Silva; Antonio Marques; Clóvis Bomfim; Edson Martins; Elza Alves; Emílio Menezes; Geraldo Ferreira; José de Campos; Laércio Barbosa; Luís Carlos de Oliveira; Luiz Macedo; Marcos de Oliveira; Marcos Aurélio de Montagner

Tesouraria Treasury

Responsável Responsible Rosineide de Assis

COLEÇÃO MAC ESSENCIAL



Exposição



Seminários,
simpósios, congressos, etc



Pesquisa



Acervo

Realização:



MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA,
da Universidade de São Paulo

Parceria:



Apoio:

